

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI



ZEYNEP ALİYE’NİN ÖYKÜLERİNDE
YAPI VE İZLEK
YÜKSEK LİSANS TEZİ
DANIŞMAN **HAZIRLAYAN**
Prof. Dr. Mutlu DEVECİ **Semra UZUN**
ELAZIĞ- 2021

ÖZET**Yüksek Lisans Tezi****ZEYNEP ALİYE’NİN ÖYKÜLERİNDE YAPI VE İZLEK****Semra UZUN****Fırat Üniversitesi****Sosyal Bilimler Enstitüsü****Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı****Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı****Elazığ-2021, Sayfa: XII + 362**

Günümüz edebiyatı yazarlarından olan Zeynep Aliye, öykü, şiir, roman, söyleşi gibi pek çok türde eser vermiş olmasına rağmen özellikle öyküleriyle ön plana çıkar. Bireyi ve bireyin ruhsal bunalımlarını irdeleyerek, kadın ve kadın sorunlarına değinen yazar; bir imge ve kurgu ustası olarak eserlerinde felsefi ve psikolojik açılımlarda bulunur. Yazarın ontolojik anlamda kendini arayan insanın özellikle de kadının derinliklerine inerek en karanlık noktaya ulaşmadaki yetisi, erkek egemen anlayışın hâkim olduğu toplumda atılan önemli bir adım olarak kabul edilir. Öykülerde, mutsuzluk ve huzursuzluk itkisiyle görüngülenen kadınlar, özellikle kadın düşmanlarının güçlerini arttırmak amacıyla zayıf ve vasıfsız olarak nitelendirildikleri gibi namus ve bekâret olgusuyla da etki altına alınmaya çalışılan bir denetim aracına dönüşür. Bunalım/bunaltı ve karamsarlığın parçalanmış bireyin tüm yaşamına mercek tuttuğu öykülerde görülen özgürlük sorunu, yazarın yalnızlık, ölüm, intikam ve intihar izleklerine sıkça yer vererek eril iktidarın toplum üzerindeki etkisine ironik bir göndermede bulunmasıyla açılır.

Anahtar Kelimeler: Zeynep Aliye, kadın, namus, bekâret, imge, kurgu, ironi

ABSTRACT

Master Thesis

Structure And Plot İn Zeynep Aliye’s Stories

Semra UZUN

Fırat University

Institute of Social Sciences Department of New Turkish Literature

Elazığ-2021, Page: XII + 362

Although Zeynep Aliye, one of the authors of modern literature, has given works in many genres such as short stories, poetry, novels, interviews, she especially stands out with her stories. By examining the individual and the spiritual depressions of the individual, the author touches on women and women's problems; as a master of images and fiction, he makes philosophical and psychological expansions in his works. The author's ability to reach the darkest point by going deep into the depths of a person who seeks himself in an ontological sense, especially a woman, is considered an important step taken in a society dominated by a male-dominated understanding. In stories, women who are seen with the impulse of unhappiness and unrest become a means of control, especially when they are described as weak and unskilled in order to increase the strength of misogynists, as well as trying to be influenced by the phenomenon of honor and virginity. The problem of Freedom, seen in stories where depression/depression and pessimism are the lens on the entire life of a fragmented person, is explained by the author's ironic reference to the impact of masculine power on society, often featuring traces of loneliness, death, revenge and suicide.

KeyWords: Zeynep Aliye, woman, honor, virginity, image, fiction, irony

İÇİNDEKİLER

ÖZET	II
ABSTRACT.....	III
İÇİNDEKİLER	IV
TABLolar LİSTESİ	VIII
ŞEKİLLER LİSTESİ	IX
ÖNSÖZ	X
KISALTMALAR	XII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1.YAŞAMI-YAZIN YAŞAMI-YAPITLARI.....	5
1.1.Yaşamı.....	5
1.1.1.Ailesi.....	5
1.1.2. Doğumu-Çocukluğu-Gençliği	6
1.1.3. İlk Memuriyet ve Öğretmenlik Hayatı	9
1.1.4.Zoraki Evlilik ve Bunalım Yılları.....	10
1.1.5.Almanya'ya Kaçış ve Gurbetlik Hayatı	12
1.1.6.Yurda Dönüş: Eski Eş İle Barışma ve Sonrası	13
1.1.7.Aşkın ve Arkadaşlığın Büyüsü-Son Evlilik	14
1.2.Yazın Yaşamı	14
1.2.1.Oluşum Dönemi.....	15
1.2.2.Aliye'den Zeynep'e Geçiş: Öykü İle Tanışma	16
1.3. Yapıtları.....	22
1.3.1. Öykü	22
1.3.2.Roman (Çocuk Edebiyatı)	25
1.3.3.Şiir	25

1.3.4.Söyleşi	25
1.3.5.Sanat Yazıları	25

İKİNCİ BÖLÜM

2. ÖYKÜLERDE YAPI VE İZLEK.....	26
2.1.Öykülerde Yapı	26
2.1.1.Olay Örgüsü.....	26
2.1.1.1.Tek Zincirli Olay Örgüsü.....	26
2.1.1.2. Çok Zincirli Olay Örgüsü	28
2.1.1.3. Helezonik Olay Örgüsü	30
2.1.2. Anlatıcı ve Bakış Açısı	31
2.1.2.1. Ben Anlatıcı ve Bakış Açısı.....	31
2.1.2.2.Tanrısal Bakış Açısı ve Anlatıcı	34
2.1.2.3.Tanık Anlatıcı ve Bakış Açısı.....	37
2.1.3. Öykülerde Zaman	41
2.1.3.1. Anlatma Zamanı İle Vak’a Zamanının Çakıştığı Öyküler.....	41
2.1.3.2. Anlatma Zamanı ve Vaka Zamanının Ayrı Olduğu Öyküler	45
2.1.4. Öykülerde Mekân	50
2.1.4.1.Kapalı-Dar Mekânlı (Labirent Temalı) Öyküler	51
2.1.4.2. Açık- Geniş Mekânlı Öyküler.....	60
2.1.5. Öykülerde Kişiler Dünyası	63
2.1.5.1. Karakter Yapılarına Göre Kişiler Dünyası	64
2.1.5.1.1. Başkişi.....	64
2.1.5.1.2. Norm Karakter	65
2.1.5.1.3. Kart Karakter.....	65
2.1.5.1.4. Fon Karakter.....	66
2.1.5.2. Cinsiyetlerine Göre Kahramanlar	66

2.1.5.2.1.Kadın Kahramanlar.....	66
2.1.5.2.1.1. Özgürlük Sorunu Yaşayan Kadınlar/Kızlar	67
2.1.5.2.1.2. İkinci/Aldatılan Kadınlar	70
2.1.5.2.1.3. Düşkün/Hayat Kadınları.....	72
2.1.5.2.1.4. İncinen/Ezilen/Ötekileştirilen Kadınlar/Kızlar.....	75
2.1.5.2.1.5. Vahşi/Vamp Kadınlar	76
2.1.5.2.2. Erkek Kahramanlar	77
2.1.5.2.2.1.Kaba-Sömürge ve Maço Erkekler.....	78
2.1.5.2.2.2. Terk Edilen/Aldatılan Erkekler.....	79
2.1.5.2.2.3. İnce Ruhlu/ Kibar Erkekler	81
2.1.6. Öykülerde İzleksel Kurgu.....	82
2.1.6.1.Kadın İmgesi.....	82
2.1.6.1.1. Anne Kadın	82
2.1.6.1.2. Eş/Sevgili Kadın.....	88
2.1.6.1.3. Çocuk Kadın.....	97
2.1.6.2. Feminizm	104
2.1.6.3.Psikolojik Sancı: Acı/Izdırap	128
2.1.6.3.1.Aşk Acısı.....	129
2.1.6.3.2. Var Olma-Tutunma Savaşımı	151
2.1.6.3.2.1. Öç Alma Dürtüsü	151
2.1.6.3.2.2. Var Olana Başkaldırı: İntihar	168
2.1.6.3.2.3. Ölüm Algısı.....	189
2.1.6.4.Cinsellik	199
2.1.6.4.1.İstismar	201
2.1.6.4.2.Cinsel Eğilim.....	207
2.1.6.4.3. Sapkınlık	214

2.1.6.4.4. Hazzın/Erotizmin Engellenmesi.....	220
2.1.6.5. Bir Kadın Sorunsalı: Bekâret ve Namus Olgusu	224
2.1.6.6.Yalnızlık.....	265
2.1.6.7. Baba Arketipi.....	288
2.1.6.7.1. Despot-Tutucu Baba.....	290
2.1.6.7.2. Öz ve Üvey Baba Sapkınlığı	306
2.1.6.8.Doğanın Tahribatı: Mekânsal ve Toplumsal Yozlaşma	309

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ÖYKÜLERDE DİL VE ÜSLUP İNCELEMESİ	321
3.1.Öykülerde Anlatım Teknikleri	321
3.1.1.İç Monolog	322
3.1.2. İç Çözümleme Tekniği	324
3.1.3. İç Diyalog Tekniği.....	325
3.1.4. Bilinç Akışı Tekniği	329
3.1.5. Mektup Tekniği	331
3.1.6. Montaj Tekniği	333
3.1.7. Anlatma/Gösterme Tekniği	335
3.1.8. Tasvir Tekniği	336
3.2.Öykülerde Sıklıkla Görülen Metaforik Söylem	338
3.3. Görsel Etkileme.....	339
SONUÇ	343
KAYNAKÇA.....	347
ÖZ GEÇMİŞ	361

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. Öykülerin feminizme yönelik biçimleri	128
Tablo 2. Baba arketipinin öykülerdeki görüngüsü	308



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Vaka zamanın kronolojik döngüsüne “Kara Dut” ağacının etkisi	49
Şekil 2. Gülseren’in hayatındaki erkeklerin işlevsel görüngüsü	80
Şekil 3. Göl/Ayna metaforunun yansıma biçimleri	143
Şekil 4. Üvey baba istismarının şekillendirdiği yaşam trajedisi	206
Şekil 5. Erotizmin kesişim noktası	210
Şekil 6. Karadut lekesinin metaforik açılımı	227
Şekil 7. Kahramanın birey’leşme/özgürleşme ve evrimleşme döngüsü	258



ÖNSÖZ

Günümüz edebiyatı yazarlarından olan Zeynep Aliye, edebi yönelimi ve dünya görüşüyle özellikle kadını merkeze alan imge ve kurgu ustasıdır. Öykülerin merkezine bireyi ve birey olarak yaşamının verdiği sorumluluğu yerleştiren yazar, varoluş sancısı çeken ve kendine yabancı kalarak “öteki” konumuna düşen kokuşmuş hayatların yitik bireylerini mercek altına alır. Özellikle acının her halini konu ettiği öykülerinin en büyük özelliklerinden biri de kahramanların türlü eziyet görmelerine rağmen bu durumu değiştirmek için hiçbir şey yapmamalarıdır. Böylece yazar pasifize ettiği bireyi acının kucağına oturarak mazoşist bir toplum figürü oluşturur. Yanlış inanç ve toplumsal diktelerin “kız çocuklarını öteki” olarak sıradanlaştırdığı, kız doğmanın saklandığı/ ayıplandığı ataerkil bir toplumda büyütülen tüm kız çocuklarına seslenen Zeynep Aliye, evrensel paradigmayı, bireysel ve toplumsal düzeyde sentezlemeye çalışır. Öykülerin iskeletini kadın olmanın getirdiği olumsuz sonuçlarla özellikle de şiddet, istismar, hapsedilme üzerine temellendirirken yazar; namus ve bekâret olgusunun tabuya dönüştürülmesiyle gittikçe artan kadın cinayetlerine de dikkat çekmek ister. Zeynep Aliye’nin öykü kişilerinin bilinçaltında, kadın olmanın getirdiği olumsuzluğun bir sonucu olarak bunalım ve karamsarlık hâkimdir. Özyaşamöyküsel nitelikli öykülerinin genelinde despot bir baba, sessiz, şiddet gören bir anne ve onun eteğinin altına sığınan korkulu küçük kız çocukları yer alır. Öykü kadınlarının adaletsizlikle dolu yaşamlarına ilave edilen özgürlük sorunu, beraberinde kokuşmuş ve çürümüş hayatların çaresizliği ile intihara sürüklenen yaşamları kaçınılmaz kılar.

Çalışmada, Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatında öykü, şiir, roman, söyleşi, sanat türlerindeki eserleri ile “öykücülüğün içinde gizli şair” olarak bilenen Zeynep Aliye’nin 1990-2015 arasındaki öyküleri büyük bir titizlikle değerlendirilmeye çalışıldı. 1990’dan günümüze kadar olan yapıtları çalışmanın bilimsel kriterlere uygunluk göstermesi açısından kaynakçada belirtildi.

Üç ana bölüm halindeki çalışmanın Birinci Bölümü’nde yazarın hayatı, yazın yaşamı ve yapıtları 27-28-29.10.2019 tarihleri arasında, yazarla yüz yüze yapılan söyleşi temel alınarak yazıldı.

İkinci Bölüm’de Zeynep Aliye’nin öyküleri yapı ve izlek bakımından analiz edildi. Kadınlığın ve kadın olarak doğmanın getirdiği çaresizlik sonucu, içinde yaşadığı topluma yabancılaşan yalıtık ve düşkün bir kimlik edinerek kendilik değerlerinden uzaklaşan bireyin psikanalitik tahlili yapıldı. Aynı zamanda bireyin yılmadan var olma/tutunma mücadelesini sürdürdüğüne görüldüğü bu çözümlemede, yazarın kısa öykü türünde 169 yaptığı “kendini bulma ve benlik inşası” çabası ile değerlendirilmeye çalışıldı.

Çalışmanın Üçüncü Bölümü’nde ise, yazarın öykülerinin anlatım teknikleri, anlatım yöntemleri ve aktarım şekilleri incelenirken farklı yazı tekniğini kullanmadaki nedenler dilbilimsel kaynaklar irdelenerek açıklandı.

Çalışmanın son bölümünde öykülerle ilgili genel bir değerlendirme yapılarak sonuç bölümü oluşturuldu. Öykülerle ilgili değerlendirmenin yapılmasına katkı sağlayan materyaller ile kaynakça tamamlandı.

Tez yazma sürecinde, kendim olma serüvenime katkıda bulunan, entelektüel erdemi ve duruşuyla saygı duyduğum; bu kutlu yolda örnek aldığım ve en önemlisi de bir baba şefkatiyle her zaman yanımda olan saygıdeğer hocam Prof. Dr. Mutlu DEVECİ ’ye, yüksek lisans dönemim boyunca bilgi ve birikimlerinden yararlandığım ve çok şey öğrendiğim bölüm hocalarıma; bilgi ve belgelere ulaşmamdaki çabası, asla esirgemediği güler yüzü ve samimiyetiyle yapıtlarını çalışmaktan onur duyduğum çok değerli Zeynep Aliye DÜNDAR hanımefendiye en içten teşekkürlerimi sunarım. Son olarak, daha çocukken beni Profesör kızım diye seven ve iyi bir edebiyatçı olma yolunda en büyük desteği aldığım canım Babama, masa başından kalkmayışlarıma ve tüm huysuzluklarıma sabırla katlanan Anneme, edebiyatı tercih etmemde en büyük destekçim olan abim Ömer’e ve kitap okuma alışkanlığı kazanmamı sağlayarak hayatıma çok önemli bir katkı sağlayan abim Cihan’a teşekkürlerimi sunmayı çok önemli bir görev kabul ederim. Aynı zamanda bu süreçte her türlü saçmalıklarıma katlanarak beni sabırla dinleyen ve motive eden çok kıymetli arkadaşlarıma en içten duygularıyla teşekkür ederim.

Semra UZUN

Elazığ-2021

KISALTMALAR

Y.M.D	: Yaşamak Masal Değil
D.V.	: Dolunay Vardı
P.F.B.	: Prinkipo Fırtına Burcunda
D.İ.	: Diş İzleri
R.M.	: Raylardaki Merdivenler
Ç.G.	: Çıplak Güvercinler
A.Ö.	: Aliye'nin Öyküleri
V.K.	: Vahşi Kelebek
B.B.	: Bekâret Boncuğu
Yay.	: Yayınevi
S.	: Sayı

GİRİŞ

Türk hikâyesinin başlangıcını sözlü ve yazılı dönemdeki mensur ve manzum eserler özellikle destanlar oluştururken, İslamiyet'in kabul edilmesiyle birlikte Arap ve Fars edebiyatlarının etkisiyle menkıbeler, kıssalar, mesnevi ve âşık hikâyeleri anlatı metinlerine dâhil olur. Geçirilen medeniyet değişimlerine paralel olarak destandan halk hikâyelerine geçiş ise Dede Korkut Hikâyeleriyle başlar.

Türk edebiyatının Batı etkisinde kaldığı 19. yy'dan itibaren gelenekselden moderne bir geçiş serüveni ile batılı tarzda ilk öykü ve roman denemeleri başlar. Bu denemelerin ilk örnekleri Emin Nihat'ın "Müsameretname'si" ve Giritli Aziz Efendi'nin "Muhayyemat-ı Efendi'si"dir. Özellikle "*Müsameretname, farklı kişilerin anlattığı yedi hikâyeden oluşmaktadır. Yapı bakımından bir çerçeve hikâye içerisine yerleştirilmiştir. Bu anlamda Batı'nın ilk modern hikâyelerinden kabul edilen Decameron hikâyeleriyle benzerlik göstermektedir*" (Demir, 2006:102). Öyküleme biçimi bakımından geleneksel fakat yapı unsurları bakımından moderne yakın bu eser, batılı anlamda ilk hikâye denemeleri arasına dâhil edilir. Muheyemat ise modern ve geleneğin arasında kalarak özellikle uzun coğrafyaya yayılan bir anlatı olması dolayısıyla geleneksel, gerçekçi bir formda yazılmış olması dolayısıyla moderndir. Aynı zamanda masalsı unsurlara çokça yer verilmesi de anlatıyı geleneksele yaklaştırır. 1860'larda Batılılaşma çalışmalarının hız kazanmasıyla tercüme eserlerin olduğu Tanzimat Edebiyatında, Yusuf Kamil Paşa'nın Fenelon'dan çevirdiği "Telemaque", ilk tercüme roman olarak yer alır. Ahmet Mithat Efendi'nin "Kıssadan Hisse" ve "Letaif-i Rivayet" serisi bu dönemde yazılan önemli örnekler olarak yer alır. Ahmet Mithat'ın 1870'ten başlayarak yirmi beş yıl boyunca yazmaya devam ettiği Letaif-i Rivayet serisi, özellikle içindeki uzun öyküleri dolayısıyla modernizme yaklaşırken yazarın sürekli olayın akışını bozarak araya girmesiyle geleneksel bir forma dönüşür. Tam oturmayan üsluba rağmen yenileşme dönemindeki ilk örnekler olduğu söylenebilir. Tanzimat döneminin en çok işlediği konularından olan yanlış batılılaşma, esaret, görücü usulü evlilik gibi konuların ağırlıkla işlenmesinin yanında Ahmet Mithat, "*düşmüş kadınlar, köy hayatı ve kadın hakları gibi yazarların o dönemde kolaylıkla işlemeyeceği konuları da içine alarak genişlemekteydi*" (Demir, 2006:106). Şemsettin Sami'nin 1872'de yazdığı Batılı anlamda ilk roman örneği olan

“Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat” yapısal anlamda kusurları olmasına rağmen ilk olması dolayısıyla önemlidir. Tanzimat döneminin bir diğer önemli ismi de Samipaşazade Sezai’dir. Bu isim, hikâye anlayışıyla özellikle Halit Ziya’yı etkiler. Hikâye formunu gelenekselden moderne aksettiren Samipaşazade Sezai, kendisinden sonra gelen birçok kişiye ilham kaynağı olur. Özellikle Batı formuna yaklaştığı bazı hikâyeleriyle Servet-i Fünunculara etki eder.

Servet-i Fünun döneminden itibaren daha kapsamlı hale gelen Batılılaştırma çabaları, her bakımdan olduğu gibi konu bakımından da farklılıklar arz eder. “*Servet-i Fünun döneminde Batıya hayranlık sadece yüzeysel bir etkilenmeyle sınırlı kalmaz. Onların bilinçli ve ciddi bir şekilde yöneldikleri Batı edebiyatı ve bu doğrultuda ortaya koydukları eserler, bazı yönlerden eleştirilerin hedefi olsa da Türk edebiyatının tamamen modern bir görünüm kazanmasını sağlar*”(Baş, 2010:320).Dönem sanatçıları bilgili ve kültürlü olmalarının yanında yurt dışı eğitimi de almışlardır. Toplumsal konular yerini tamamen bireysel konulara bırakırken özellikle kişi tahlilileri ve mekân tasvirleriyle roman ve hikâyeler bir önceki dönemden daha sanatkârane bir biçimde ele alınır. “Mai ve Siyah” ile romancılık yönünü kanıtlayan Halit Ziya, “Aşk-ı Memnu” ile zirve yapar. Bu roman dil-üslup ve konu bakımından tam bir dönem ürünüdür. Döneme romanlarıyla damgasını vuran Halit Ziya’nın, “*romancılığı ile tanınırken en az onun kadar güçlü olan öykücülük yönünü de göz ardı etmemek gerekir. Hatta kendisi, öykülerini romanlarından daha çok sevdiğini söylerken bu türün yazın yaşamındaki yerini netleştirmiş olur*”(Deveci, 2014:11).1868-1945 yılları arasını kapsayan öykücülüğünde netliği, “Solgun Demet” , “Hepsinden Acı”, “Kadın Pençesi” gibi öykülerinde de dış mekâna ait açılımlara oldukça fazla yer vererek sağlar. Servet-, Fünuncuların romanlarında görülen mekânın tekdüzeliğini Halit Ziya öykülerinde kırarak okura geniş bir pencereden baktırır. Öykülerde mekâna sahiplik eden yalı, köşk gibi dört duvar arası yapıları kendi öykülerinde yapmayarak çevresel mekâna ait gözlem yeteneğine oldukça fazla yer verir. Modern edebiyatın ve öykücülüğün kurucuları arasında sayılan Halit Ziya’nın öykülerindeki ana iskeleti insan ve insan-toplum ilişkisi oluşturur. Halit Ziya, insani özden yola çıkarak toplumsal mesajlar verir. II. Abdulhamit’in başta olmasının edebi çalışmalara da etki ettiği bu dönem sanatçıları toplumsal konulardan uzak durmaya çalışarak kalemlerini insan yaşamına odaklamışlardır. Ayrıca geniş bir mekân tasviri

yapılmış olmasına rağmen mekân; kişiler üzerinde oldukça boğuk ve kapalıdır. Dönemin diğer sanatçılarına oranla biraz daha toplumsal konulara yönelen Hüseyin Rahmi, Ahmet Hikmet gibi isimler de yer alır.

Dünyadaki gelişmelerin edebiyata da etkisiyle 1789'da yayılan Fransız İhtilaliyle açığa çıkan milliyetçilik akımı, Türk edebiyatında da etkisini gösterir. Dilde sadeleşme isteği Yeni Lisan hareketini başlatır. Türk öykücülüğünü kendine meslek edinen en önemli isim Ömer Seyfettin ile yeni bir dönem başlar. 20. yüzyılın ilk yarısında Refik Halit Karay ile birlikte Batılı öykü tekniğini kullanarak özgün öyküler yazan bu iki isim Türk öykücülüğünün kurucuları olarak bilinir. Dilde sadeleşme politikalarının da etkili olduğu dönemde bireysel ve toplumsal konuların ele alındığı görülür. Bu dönemde romanları dışında öyküleriyle de önemli yer edinen iki isim: Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Reşat Nuri Güntekin'dir. Bunların dışında Memduh Şevket Esendal, Sait Faik Abasıyanık Çehov tarzı öyküleriyle tarz olarak daha kapalı öyküler yazmak ister. Sabahattin Ali gibi isimler toplum sorunlarına yer vererek toplumcu gerçekçi anlayışın zeminini hazırlar.

1940 sonrasında toplum sorunlarını işleyen öyküler ele alınır. İş-işçi çatışmasının, ekmek kavgalarının, halkın hayatta kalma mücadelelerinin, çocuk işçileri ve haksız yere hapse düşen masum mahkûmların realist bakış açısıyla anlatıldığı bir dönemdir. Orhan Kemal'in başat olduğu bu dönemde üslup sade, konu ise daima toplum sorunlarıdır. Bu dönemde Yaşar Kemal ve Kemal Tahir gibi isimler de yer alır. Yaşar Kemal'in hikâyeleri 1952'de "Sarı Sıcak" adıyla bir kitapta toplanır. Öykülerinde de tema olarak şiddet, yolsuzluk, yoksuzluk, toplumsal yozlaşma ve doğaya duyduğu sevgiyi işler. 1967'de tüm öykülerini bir araya getirdiği "Bütün Hikâyeler" kitabını yayımlar.

Köyün ve köylünün anlatıldığı 1960 sonrasında ise Kemal Bilbaşar, Fakir Baykurt, Talip Apaydın gibi isimler yer alır. Halkçı bakış açısının oldukça hâkim olduğu bu dönemde yazarlar köylü sınıfının yanında yer alarak ele aldıkları bütün yapıtlarında ideolojik bir mesaj verirler. Ayrıca kullanılan dilin de köylülerin bulundukları coğrafik alanın yerel ağızlarına göre yerellik kazanmış olduğu görülür.

1960 sonrası dönemde modernizmin ileri bir seviyesi olan Postmodernizm etkisini gösterir. Daha önceki roman ve öykünün klasik tarzının yıkıldığı bu dönemde, bireyin en

etkili bir biçimde ruh tahlillerine yer verildiği alışlagelmiş bütün anlayışın etkisini yitirdiği konu ve üslup bakımından yekten bir değişimin başladığı görülür. “*Postmodern romanın genel özelliklerine bakıldığında, üstkurmaca, oyunculuk, farklılık, çoğulculuk, parçalılık, pastiş ve ironi kullanımı gibi öğeler dikkat çeker. Postmodern romanda anlatılan gerçek, dış dünyayla aynı olan nesnel gerçek değil, yapay ve kurmacadan oluşan gerçeklerdir*” (Özsevgeç, 2017:140). Postmodern öyküde gerçekle hayalin, iyi ve kötünün, iç içe olduğunu bu durumun ise postmodernin bir özelliği olan çok seslilikten kaynaklandığını söylemek mümkündür. En önemli özelliğinden birisi de metinlerarasılığın kullanılmış olmasıdır. Birçok yazarın sadece öyküyü benimseyerek tüm eserlerini bu türde verdikleri gözlemlendiğinde, bu dönemde de öykünün tür olarak özerk olduğu bir sürecin içerisinde olduğu söylenebilir. İmge ve hayal gücündeki zenginlik, farklı kurgu ile teknik mitolojik ve fantastik öğelerin iç içe olduğu bu dönemde Yusuf Atılgan, Leyla Erbil, Mustafa Kutlu, Selim İleri, Oğuz Atay gibi isimler yer alır.

Destandan başlayıp hikâye ve romana geçen Türk anlatı geleneği, modernizmin etkisiyle “öykü” adını alır. Toplumsal veya bireysel konuların birlikte işlendiği 1970 sonrası dönemde ise ilk öykülerini 1990’da yazan ve devamında şiir, söyleşi, çocuk edebiyatı gibi türlerde eser veren özellikle öyküleriyle ön plana çıkan isimlerden biri de çalışmaya konu olan Zeynep Aliye’dir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.YAŞAMI-YAZIN YAŞAMI-YAPITLARI

1.1.Yaşamı

1.1.1.Ailesi

Asıl adı Aliye Yavuz’dur. Trabzon’u çocuk yaştayken terk etmiş ve ileriki yıllarda Samsun’un önde gelen Müteahhitlerinden biri olmayı başarmış Ahmet Yavuz’la ev hanımı Nazire Hanımın kızı olarak dünyaya gelir. Dört çocuklu bir ailenin tek kız çocuğu olarak büyümenin zorluklarını tüm yaşamı boyunca iliklerine kadar hisseder. Özellikle de ailenin önceki yıllarda doğmuş ancak hayata tutunamamış dört kız çocuğunun ardından yaşamayı başaran tek kız çocuğu olmasına karşın sevilmediğini, istenmediğini düşünür. Kendisini tanımlarken *“Baskıcı, mutsuz bir evliliğin günden güne tükettiği dünyalar güzeli bir anne, yetişme çağında olmanın ötesi hırçınlıkta iki abi, arada kaybolup giden bir küçük erkek kardeş ve müthiş otoriter bir babanın oluşturduğu feodal yapılı bir aile içinde (kendini çok yalnız hisseden, annesi için üzülen, babasından korkan, abilerinin arkadaşlığını kıskanan) bir kız çocuğu”*(Elmas,1997:34) ifadelerine yer veren Zeynep Aliye *“kendini çok yalnız hissetmekte, çilekeş annesi için üzülmekte, evde sürekli bir şiddet ortamı yaratan babasından korkmakta, ona öfke duymaktadır”*(Uzun,2019). Öykülerinin ana ekseninde sıklıkla dile getirdiği acı-şiddet-yalnızlık üçlüsüyle öz yaşam öyküsüne ironik bir gönderme söz konusudur. Adeta öykülerinin satır aralarına, karakterlerinin gözlerinin derinliğine bu küçük kız çocuğunun kırılan kalbinin acısını gizler. Despot bir baba, onu kendisine model alan bir büyük abi, bu gidişe ayak uydurmaya çalışan diğer üç çocukta biri olarak Zeynep Aliye’nin belleğinde annesi Nazire Yavuz, güzelliği ve masumiyetiyle farklı bir yere sahiptir. Bu açıdan bakıldığında Zeynep Aliye için annesi; ataerki döneminde her an patlamaya hazır bir eş ile ona ayak uydurmakta zorlanan iki oğul ve ayakaltında ezilme tehlikesi geçiren bir kız çocuğuyla bir küçük oğlan çocuğuna sarılarak ayakta kalma mücadelesi veren güçlü kadınlardan biridir.

1.1.2. Doğumu-Çocukluğu-Gençliği

1 Eylül 1952 tarihinde Samsun’da doğdu. Yazarın çocukluk yılları Çorum öncesi ve Çorum sonrası olmak üzere iki dönemden oluşur. İlk çocukluk yılları Samsun’da geçer. Yazar çocukluk yıllarını “*Samsun’da denizle arasında bir tren yolu ve cadde dışında hiçbir engel olmayan bir evimiz vardı. Her sabah terasa çıkar denizin gökyüzüyle buluştuğu yerde beni bekleyen balinama bakardım. O yıllar yalnızlığımı, acılarımı paylaştığım tek arkadaşımı o. Bazen ortaya çıkmazdı günlerce ve ben onu özlemenin derin acısıyla kahrolurdum*”(Uzun,2019) şeklinde hatırlar. En iyi arkadaşı olarak gördüğü balinanın “*o günlerde bunun düşsel bir balina olduğunu(n)*”(Elmas,1997:34) anlaşılmamasıyla geçen dönem, yazarın oyun çağını yalnız geçirdiğinin ve bu yüzden kendine hayali bir arkadaş yarattığını düşündürür.

Babasının işleri dolayısıyla Samsun’dan Çorum’a taşınmaları gerekir. Yazar bundan büyük bir üzüntü duyar. Çünkü o yalnızca balinasından/ biricik arkadaşından değil, denizin kokusu, sesi, sürekli çağırışı, devinimi, rengi, kucaklayıcılığı, yaydığı özgürlük duygusundan da yoksun kalacak olmanın acısıyla doludur. Nitekim sonrasında etrafı dağlarla çevrili Çorum, Aliye’de hapsedildiği duygusuna yol açacaktır. Ancak bu tutsaklık hissi, başlangıç için geçerlidir. “*Çorum dağlarla çevrili. Dağlar şehrin çevresinde adeta bir duvar örüyor ve benim Samsun’a gitmemi engelliyorlardı. Gücümün onları aşmaya asla yetmeyeceği, mücadelemın boşuna olacağını yüzüme haykıran, beni küçümseyen dağlardan uzun süre korkmuş, nefret etmişim.*”(Uzun, 2019) ifadesiyle ilk başlarda engelleyici bir konumda olan Çorum’a karşı olumsuz duygular beslerken, dağların dev/büyücü tarafından ayrılıp taşla çevrilmiş iki sevgili olduklarına dair efsaneyi öğrendiğinde onlar hakkındaki düşünceleri değişir. Dağlar artık dostlarıdır. Onlar da kendisi gibi tutsak durumdadır. Derdini onlara anlatabileceğini, yalnızlığını onlarla paylaşabileceğini anlayan (Uzun,2019) Zeynep Aliye dağlara karşı olumlu bir tutum geliştirmeye başlar.

Bir süre sonra babası yakın kentlerde de inşaat işleri alıp sık sık şehirden gitmeye, onları yalnız bırakmaya başlar ki bu bütün baskının, yasakların geçici bir süreliğine de olsa ortadan kalkması demektir. Ailede herkes babanın iş seyahatleri yapmasını iple çekmeye başlar. Kavgasız, dövüşsüz, hakaretsiz, bağır çağır olmadan, dayak küfür

olmadan geçecek o günler herkes için bayramdan farksızdır. Babasının evde olmadığı zamanları “Oooo biz uçuyoruz,

Babasının evde olmadığı zamanları “Oooo biz uçuyoruz, mutluyuz, evde şenlik var.”(Uzun,2019) sözüyle ifade eden Zeynep Aliye’nin çocukluk yıllarına ait mutlu anıların sadece babanın evde olmadığı zamanlara dayanması, öykülerinde de özgürlük sorunu yaşayan ve çocukluklarını doyasıya yaşamayan karakterlerle benzeşir.

İlkokula Çorum’da başlayan ve beşinci sınıfa kadar orada Zafer İlkokulu’nda okuyan yazar, anılarından bir kesiti şöyle aktarır: “Öğretmenim “*Tuncay Bayrak* adlı genç bir kadındı. 25 yaşını aşmıştı. O dönemde 25 yaşını aşmış ama hala bekâr bir genç kız evde kalmış demekti. Aslında çok hoş, zarif, sarışın, sımsıcak, çok güzel bir bayandı. Babamın abone olduğu *Hayat Mecmuası*’nın orta sayfasında yer alan *Pierre Cardin, Chanel. Yves Saint Laurent* mankenlerine benzetirdim onu şık giyimi ve zarafetiyle. Aslında o mecmualardan çok şey öğrenmiştim; *Şevket Rado*’nun söyleşileri dâhil, dünyam Çorum olmaktan çıkardı. Okulda her yılsonu müsameresini düzenleme işi *Tuncay Hanıma* aitti. Onun yıldızı da *Aliye Yavuz*. Hemen bütün rontlarda, piyeslerde başroldeydi. Okulun en tanınan öğrencisiydi aynı zamanda; en hızlı okuma yarışmasının birincisiydi”(Uzun,2019). O dönem zengin sınıf kitaplıkları olduğunu kendi sınıf kitaplığındaki bütün kitapları ikişer kez okuduktan sonra öteki sınıfların kitaplıklarından ödünç kitaplar almaya başladığını (Uzun,2019) söyleyen yazar, kendisine bu desteği verenin de sevgili öğretmeni *Tuncay Hanım* olduğunu ifade der. Ayrıca *Tuncay Hanım*’ın *Zeynep Aliye*’ye özgüvenli olma konusunda oldukça katkısı olduğunu o dönem için çok büyük bir rol model oluşturduğu da söylenebilir.

İlkokul beşinci sınıfa geçtiğinde, babasının aldığı yeni ihale nedeniyle tekrar Samsun’a dönmeleri gereken yazar, beşinci sınıfa orada başlar. Fakat bu dönem de oldukça huzursuz geçirdiği dönemlerden biridir. Başarılı, sınıfın en parlak öğrencisi, öğretmenin gözdesi, müsamerelerin gözbebeği, en hızlı okuyan, en hızlı koşan, en yükseğe tırmanan, bilgi yarışmalarının galibi *Aliye* bir anda pasif, kimse tarafından umursanmayan, yabancı, dışlanan biri konumuna gelir. Samsun’a tekrar dönmesiyle tüm başarısını ve yaşama sevincini kaybeder, bu değişiklik onda mutsuzluk yaratır. Ayrıca babası, ilkokulu bitirdikten sonra okumayacağını, onu bir terzinin yanına biraz dikiş öğrenmesi için vereceğini söylemeye başlar. Çünkü babası *Ahmet Yavuz*’a göre “kız

kısmı okumaz”(Uzun,2019). Ancak beşinci sınıf öğretmeni Emine Barkın’ın ısrarıyla babası insafa gelir ve kızını ortaokula göndermeyi kabul eder.

Ortaokulu Namık Kemal Ortaokulunda okur. Çok başarılı olan yazar, okuma aşkını daha da arttırarak okul yolunda bulunan Şehir kütüphanesini keşfeder ve bu kütüphaneye üye olarak ödünç kitap almaya başlar. Onun edebiyatla tanışmasında oldukça önemli bir aşamadır bu. Evde 7 Gün dergisi ciltlerinden sonra Şehir kütüphanesindeki envai çeşit kitapla dünyası değişir. Bir sonraki yıl, kütüphane görevlisi yaşlı memurun yardımıyla Dünya Klasiklerini keşfi, hayatında yepyeni bir açılım demektir: *“O dönem çok önemli. Okumayı çok seviyordum. Çünkü yalnızlığımı gideren tek şey kitaplardı. Evde sürekli dışlanan bir kız çocuğu olarak bana bütün sorularımın cevabını veren ve umut aşılayan kitaplarımı seviyordum*”(Uzun,2019).Edebiyatla tanışma hikâyesinin yalnızlığından kaçma çabası olduğunu imleyen yazar, bu dönemde günlük tutmaya ve öyküler, şiirler yazmaya başlar.

Başarılı bir üç yıl sonrası ortaokul biter. Babası liseye göndermemekte kararlıdır. Aliye ondan habersiz gizlice kaydını yaptırır ve okula başlar. Ancak mevsimin kışa dönmesiyle sorunlar baş gösterir: babası eve erken dönmektedir ve onu evde bulamadığında kıyamet kopmaktadır. Bir formülünü bulup gerçeği ona söylemekten başka çareleri olmadığı ortadadır. Annesi, mahallenin saygın, akil sınıfına giren insanlarını devreye sokmayı teklif eder. Nitekim başta cami imamı Hasan Hoca olmak üzeri birkaç yaşlı erkek bir akşam yemeğinden sonra eve gelir ve Hacı Beye (babasına) kızının çok başarılı bir çocuk olduğunu ve liseye göndermese yazık edeceğini söyleyerek onu ikna etmeye çalışırlar. Sonunda yoğun ısrarlar üzerine babası, kızının ne okulda ne de yolda hiçbir erkekle konuşmaması ve başörtüsünü asla çıkarmaması şartıyla okula gitmesine izin verir (Uzun,2019).

İlk ve ortaokul yıllarında 7 Gün dergi ciltlerinde Faruk Nafiz, Cahit Sıtkı başta olmak üzere şairlerle tanışan Aliye, 19 Mayıs Lisesinde Fuzuli, Nedim, Şeyh Galip gibi önemli şairleri tanır. Ancak bitmek bilmeyen okuma aşkını okul kütüphanesi gideremediği için de, Şehir Kütüphanesinden ödünç kitaplar almayı sürdürür. *“Babam öykü, şiir, roman tarzı şeyler okumama izin vermiyordu. Daha doğrusu ders kitapları okumama da karşıydı. Okumama temelden karşıydı demek daha doğru. Ona göre gazete ve Tarih Mecmuası dışında ne okursam okuyayım, günahtı. Bu yüzden kitapları çantamın*

dibine saklayıp eve öyle sokar, gece herkes yattıktan sonra da kalkar gizli gizli okurdum.”(Uzun,2019) ifadesi, babanın düşünce yapısının ataerkil toplumlarda yaşanan bazı ilkel geleneklerin dini istismar edilerek savunulduğuna dair inanışla örüldüğünü düşündürür. Okumanın kız çocuklarına yasaklandığı bir dönemde, kalıbına sığamayan Zeynep Aliye, yetişkin bir genç kız olmasının sonucunda liseyi bitirdikten sonra evlilikten de kaçamayacağını anladığında okuma azmini arttırır. Evliliğe uygun bir aday olarak görüldüğünü bilmesine rağmen bir çıkış yolu aramaktan hiç vazgeçmez. Kendisindeki bu mücadeleci ruhunu, öykülerindeki kadın karakterlere her zorluğa karşı hayatta kalma şansını bulabilmeleriyle sezdirdiği görülür.

1.1.3. İlk Memuriyet ve Öğretmenlik Hayatı

Zeynep Aliye, liseyi doğrudan bitiren az sayıdaki öğrenciden biridir. Ama okul bitince büyük bir yeise kapılır. Şimdi ne olacak, sorusu kafasını sürekli meşgul eder. Hatta günlerce okul önlüğünü çıkarmaz, onunla yatıp kalkar. Bu da hasretini dindirmeye yetmez; her sabah okula gider, boş bahçeye bakan banklardan birinde oturup ağlar. O günlerdeki duygularını, *“önlüğümle okul bahçesine gider ağlardım”*(Uzun,2019) ifadesini kullanarak aktarmaya çalışan Zeynep Aliye, hayranlık duyduğu okul hayatının artık sonuna geldiğinin farkına varır. Eğitim öğretim hayatı bittiğinde ise evlenmek için bir sebep kalmaz. Evlendirileceği korkusu yazarı büyük bir açmaza sokar. Kaçıp gitmeyi düşünür ama bunun için cesareti yoktur. Bu arada bir arkadaşının önerisiyle memurluk sınavına girer, kazanır ve babasından habersiz Milli Eğitim’de işe başlar(Uzun,2019). Ama asıl isteği Samsun’dan uzaklaşmaktır. Bunun için de yine ailesine haber vermeden öğretmenlik fark dersleri sınavlarına girer, kazanır. Onun için öğretmenlik ideal meslek değildir belki ama Samsun sınırları dışına çıkış bileti olarak çok önemlidir. Ayrıca bu mesleğe ilk başlangıç zamanları, yazarın deyimiyle babasının kendisiyle gurur duyduğunu hissettiği o çok özel anı da içinde barındırması bakımından oldukça önemlidir. *“Öğretmen olduktan sonra babama söylediğimde gözleri yaşardı. Sürekli engellenmeme rağmen verdiğim var olma mücadelesinden çok etkilendi”*(Uzun,2019). Babanın tüm despotluğuna rağmen kızının azmetmesi ve öğretmen çıkması karşısında oldukça etkilendiği bu aşamada, babanın kızına gösterdiği sıcak tavırlarıyla; yazarın baba sevgisini belki de ilk kez duyumsadığı çok nadir anlardan birinin gerçekleştiği söylenebilir.

Aslında öğretmenlik, idealindeki meslek değildir. Kendisine sorulduğunda “öğretmenlik mesleği ne yazık ki benim seçimim değildi, çaresizliğimdi. Sevmedim mi? Emin değilim!”(Kırer,2004:29) yanıtını veren yazarın mesleği seçmesine etki eden nedenin de çalkantılı geçen çocukluk ve gençlik yılları olduğunu söylemek mümkündür. Öğretmenlik hayatını hiçbir zaman yazarlık hayatına dâhil etmeyen Zeynep Aliye, “öğretmenliğin yazarlığıma doğrudan katkısı olamaz”(Kırer,2004:30) sözüyle de bu düşüncesini destekler. Öğretmenlik mesleğinde tek tatmin edici yanın, birkaç kişiye bile olsa edebiyat ve kültür anlamında dokunmasına fırsat vermesidir ki bu da büyük bir kazanç saydığını ifade eder.

Memuriyet ve öğretmenlik hayatının yanı sıra “Türkiye Yazarlar Sendikası Genel Sekreterliği ve BESAM kurucu üyeliği ve başkan yardımcılığı görevlerini yürütür. Bunların haricinde PEN Yazarlar Derneği genel sekreterliği yapan yazar, hala aynı kuruluşun yönetim kurulunda saymanlık görevini yürütmektedir. Bilgi Yayınevi’nde ve Yaşasın Edebiyat dergilerinde önemli kadrolarda bulunan yazar 2007’den beri yürüttüğü öykü atölyesinde Yaratıcı Yazarlık dersleri verir.

1.1.4.Zoraki Evlilik ve Bunalm Yılları

Zeynep Aliye’nin, öğretmen olması da Samsun’dan çıkabilmesi için yeterli değildir. Bir başka şehre gitmesine ailesinin asla izin vermeyeceğini düşünen yazar, evlenmeyi hayallerinin şehri İstanbul’a gidebilmek için tek çare olarak kabul eder. Kendisiyle yapılan söyleşide evlilik korkusunun temelinde yatanın, annesi gibi olacağı, hayatının onun hayatına benzeyeceği endişesi vardır. Annesinin evlilikteki olumsuzluk hali ile özdeşleşen korkusunu : “Annem gibi olmak istemiyordum. Annem çok ezildi. Çok şiddet gördü; hep birlikte gördük. Sessiz, çocukları yüzünden ses çıkarmayan, karşı koyamayan, başını alıp gidemeyen ve kendi hayatı olmayan bir kadındı annem”(Uzun,2019) şeklinde dile getirir. Annenin kaderini yaşamak istemeyen bir kız çocuğu olarak ne kadar kaçmak isterse de evliliğin o dönem için bir mecburiyet olduğunun da farkına varan yazar, kendince bir yöntemle evleneceği insanı bulmaya çalışır ve evlilik sürecini şöyle ifade eder: “Hürriyet Gazetesinin Hafta Sonu eki vardı o yıllar. Bu ekin bir iki sayfasındaysa Kalem Arkadaşlığı ve Hayat Arkadaşlığı ilanlarını içeren bölümler yer alıyordu. Ben de bir mektup yazdım; kalem arkadaşı aranıyor diye.

‘Samsun’ dan Sevgilerle’ ydi rumuzum. Cevaben çok fazla mektup geldi. Fakat içlerinden biri, ikinci mektuptan sonra çıkıp Samsun’a geldi. Ailemle tanışmak istiyordu, çünkü bana âşık olmuştu. Evlilik konusunda ailemle konuştu. İstanbul’da okuyor diye sıcak baktım. Nişanlandık”(Uzun,2019).

İlk eşi Necati Bey ile gazetedeki evlilik ilanlarından tanışan Zeynep Aliye, böyle bir evlilik şeklinin doğru olmayacağına inansa da Samsun’dan ve ailesinden uzaklaşmak için 1971’de evlenir. Öğretmen olarak İstanbul’a atanır. Fakat kendisinin deyimiyle ne evlilik hayatı ne de İstanbul’da kurduğu yaşam ona mutluluk getirmez, hep kaçtığı şiddet orada da gelip kendisini bulur. Tek yakını bildiği annesinden, sevdiği şehirden koparılmış, mutlu eden uğraşların elinden alınmış olduğu bir çıkmaza giren yazar derin üzüntü duyar. Çünkü eski eşi, eşine şiddet uygulamaktan çekinmeyen, baskın kişilikli, dediğim dedik, kontrolcü bir erkektir. Bu kadar baskıya ve oldukça mutsuz olmasına karşın, yazar ailesine bundan söz bile edemez. Yazarın deyimiyle, evden gelinliğiyle çıktığı için geri dönüşü söz konusu değildir. Baskılara, gurbete, yalnızlığa hele hele umutsuzluğa daha fazla dayanamaz ve bunalıma girer. Bu dönemde Cerrah Paşa Psikiyatri Merkez’ine başvurur. Genç psikiyatri uzmanı Ertuç İlkay’ın tek yaptığı onu dinlemek, önerilerde bulunmak ve ilaç vermektir. Bir yandan evlilik, bir yandan öğretmenlik bir yandan terapiler toplamda 3,5 yıl sürer. Bir gece bütün ilaçları pencereden attığını ve kendi kendisini iyileştirmek istediğini söyleyen yazar, kendi kendisinin doktoru olmaya karar verir. (Uzun,2019). Ancak yine de bu terapi seanslarını yaşamının en güzel sohbet saatleri olarak adlandırır. Özellikle de kocasından uzakta geçen yaşamın kendisine ne kadar huzur verdiğini anlatmaya çalışır (Uzun,2019). O dönemler ailesine sığınmayı da dener; fakat *“gelinlikle çıktığın evden kefenle girebilirsin”*(uzun,2019) anlayışına sahip ailesi tarafından kabul görmeyen yazara, miş, tam tersi ayrılma ihtimalini engellemek için ailesi tarafından hamile kalması konusunda baskı uygulanır. Oysa Aliye bir çocuğu olduğunda evliliğini ilanihaye sürdürmek zorunda kalacağına farkındadır fakat o *“ Mutsuz edeceğine bile bile dünyaya bir çocuk getirmenin acımasızlık, dahası bencillik olduğuna inanmaktadır”*(Uzun,2019). Yazarın istemediği bir evliliği sürdürmeye zorlanması, genç bir kadın olarak ailesi ve eşinin baskıları karşısındaki çaresizliği sonucunda hamile kalışını anlatan bu histerik hikâye, öykü kadınlarının bunalıtlı, çaresiz ve karamsar ruh hallerinin de asıl nedeni olarak yorumlanabilir.

1975'te oğlu Kerem'i kucağına alan Zeynep Aliye, dünyaya yeni gelmiş bebeğini kucaklarken bundan sonra kurtuluşunun asla tek başına olamayacağını farkında olarak mücadele etmeyi bu kez iki kişilik bir serüvene dönüştürür. Büyük bir çıkmazda olduğunu düşündüğü zamanlarda da aklını kurcalayan intihar fikri ve kaçma eylemi arasında Araf'ta kalır. Bebeğine rağmen yazarın zaman zaman intihara yeltenmesi, öykülerin çoğunda yer alan kadın kahramanların da tüm yaşamlarını erk konumuyla yöneten/ alt üst eden eş veya sevgililerin karşısında daha fazla hayatta kalmak istemediklerinin bir açıklaması olarak alınabilir. Yazar son derece mutsuz olduğu evlilik hayatını sürdüremeyeceğini, kurtuluşun da pek mümkün olmadığını görerek umutsuzluğa kapılmakta ve ölümü tek kurtuluş yolu olarak görmektedir.

1.1.5.Almanya'ya Kaçış ve Gurbetlik Hayatı

Zeynep Aliye, evliliğinde yaşadığı huzursuzluk nedeniyle o dönem yurt dışına gitmek isteyen öğretmenler için açılan sınava katılır ve kazanır. Eşine bir kez daha ayrılmak istediğini söyler. Almanya'ya oğluyla birlikte gitmesi için izin vermesini ister ama bu istek kabul görmez. Bir karar vermek zorunda olduğunu anlayan Zeynep Aliye, çocuğuna daha iyi bir gelecek verebilmek için onu bırakmayı göze alır. Çünkü bu durum onun için önemli bir fırsattır. Çocuğunun velayetini alacağına olan inançla ve biraz da para biriktireceği düşüncesiyle mantıklı olmalı ve fırsatı kaçırmamalıdır. 1979 da altı yıllığına Almanya'ya gitmek üzere bir anlaşma yapar.

Almanya günlerinde türlü zorluk ve sıkıntılarla karşılaşan yazar; gurbet, özlem, yalnızlık, yabancılık çekmesinin yanında sürekli aklına gelen oğlu, annesi, kardeşi ve ülkesinin her şeyi; göğü, yeri, denizi, kokusu, muhteşem Türkçesi, simidi, çayı; hatta çamurunu özlediğini kendisiyle yapılan söyleşide aktarır. Yazara göre orada bu yoksunluklara dayanmasını sağlayan tek şey, bir gün vatanına döneceğine olan inancıdır: *“ Eşimden ayrılmak, biraz para toplamak ve yurda geri dönmek değil miydi niyetim? Askerlik gibi düşündüm, Almanya günlerini. Terhise gün sayıyordum. Nitekim her şey tahmin ettiği gibi gerçekleşti. Dördüncü yıla geldiğimde eski kocam ayrılmayı kabul etti. Ben de haberi alır almaz, Ortak Kültür Komisyonuna dilekçe verip geri çekilmek istediğimi belirttim. Çünkü büyük bir gerekçem vardı: Daüssıla yani sıla hasreti”(Uzun,2019).*Böylece Almanya macerası sona erer.

1.1.6.Yurda Dönüş: Eski Eş İle Barışma ve Sonrası

Zor olsa da yurda dönmeyi başaran Zeynep Aliye, gitmeden girdiği ve neredeyse tamamlanmış kooperatif evine oğluyla beraber yerleşerek, kendisini hiç kimsenin tanımadığı ve geçmişinden haberdar olmadığı bir yerde yaşamaya başlar. Fakat Necati Bey'in oğlunu görmek için gelip gitmeleri sonucunda huzursuzluk yaşamaya başlayan Aliye, bir süre sonunda çevrenin yeniden barışmaları konusundaki telkinlerinden etkilenir. Özellikle oğlunun, yeniden birlikte olmalarını istediğinin farkındadır. 1984'te bir kez daha Necati Bey ile evlenir. Fakat kısa zamanda sorunların azalmadığını tam tersine arttığını anlayarak pişmanlık duyar. Zorlu, bunalımlı bir beş yılın ardından yeniden ayrılık kararı alan Zeynep Aliye, eşinin ayrılmak istemeyişiyle oğlu Kerem'i ve kendi aldığı evi bırakarak oradan uzaklaşır.

Bir ev kiralamak, eşya almak, yeni bir başlangıç yapmak zorundadır. Ama bir yanda maddi imkânsızlıklar, bir yandan anne olarak oğluna duyduğu özlem, acısını kat kat arttırırken Zeynep Aliye var olma ve tutunma mücadelesini sürdürmeye devam eder. Oğluna ulaşmak ister, ulaşamaz; kocası tarafından sürekli engellenir. Güçlkle yürüttüğü yaşamına bir de evlat hasreti eklenen yazarın bu dönemde tutunabileceği tek şey yazıdır. Öyküler, şiirler onu güçlü kılan, dik durmasını sağlayan tek dayanaktır.

Bir anne olarak yıllar sonra Kerem'in kendisine gelişini şöyle anlatır: *“Pendik sahilinde bir gün buluşmuştuk onunla. Benimle görüşmek istemiyor telefonlarıma çıkmıyordu. Onun psikolojik olarak daha sağlıklı olması için ne yapmam gerektiğini düşündüm uzun uzun. Ona, kendisiyle son bir kez konuşmak istediğimi söyleyecek, buluşmaya gelmesi için yalvaracaktım. Nitekim geldi. Buz gibiydi, beni suçluyordu bu ayrılıktan ötürü. Bütün suçu üstlenmek zorundaydım zira ona gerçekleri asla anlatamazdım. Buluştuk. Kendisini, istemediği sürece bir daha rahatsız etmeyeceğimi söyledim. Bir daha aramayacaktım, ta ki o görüşmek isteyene kadar. Bir gün beni nasıl olsa anlayacağını, gerçeği göreceğini biliyordum. Artık ona ulaşmak için bir çabam olmayacağını söyledim. Ama her ne zaman isterse beni arayabilir, yanına çağırabilir, yanıma gelebilirdi. Aradan iki buçuk sene geçmişti. Dersteydim. Hiç unutmuyorum, yağmurlu bir gündü. Dersin ortasında müdür bey girdi sınıfa: “ Zeynep Hanım bir misafiriniz var”, dedi. Kapıya çıktım odacımız Hüseyin Efendi, gülerek, “Oğlunuz geldi” dedi. Bir hayal dünyasındaydım sanki. Tam bir boşluk hali. İndim. Kerem karşımda,*

sırlısıklam bir halde bakıyordu bana. Onca yolu yağmurun altında yürümüş çocuğum. Sonunda beni anlamış ve koşarak gelmişti. Çok ağladık birlikte. Sonrasındaysa hep beraber olduk zaten”(Uzun,2019). Bundan sonraki zaman diliminde Zeynep Aliye, hayatının her döneminde oğlunun yanında olacak olmanın mutluluğunu yaşar.

1.1.7.Aşkın ve Arkadaşlığın Büyüsü-Son Evlilik

1994’te evlendiği Şair Suca Dünder’ı anlatırken içi içine sığmayan yazarın geç de olsa güvenilir, kendisini anlayabilen ve ona değer veren biriyle karşılaşmış olması oldukça sevindirici bir durumdur. Özellikle de onu etkileyen yanı, Suca Bey’in de şiirle olan gönül bağıdır. Zeynep Aliye Suca Dünder’a olan aşkının ilk karşılaştıklarında arka cebinden üzerinde çalışmakta olduğu bir şiir çıkarttığı an başladığını belirttikten sonra şu ifadelerle yer verir: *“En iyi şey arkadaşlıktır. Aşktan öte bir ilişkidir gerçek arkadaşlık. İnsanın en fazla ihtiyaç duyduğu şey herhâlde güven duymak, dar gününde yanında olacağını bilmek. İyi arkadaş edinmek benim için temel ihtiyaç. Yalnız bir insanı iyi bir arkadaş dışında hiçbir şey karanlığından çıkaramaz, diye düşünüyorum”(Uzun,2019).*

Yalnızlığın karanlığından Suca Bey ile çıkan Zeynep Aliye, kâbustan farksız çocukluk ve gençlik yıllarını unutmaya çalışır. Hem edebi hem de ruhsal anlamda yeniden doğuşu yaşadığını düşünür. Eşinin aynı zamanda çok iyi bir arkadaş olduğunu ifade eden Zeynep Aliye, tüm yaşanmışlıklarını bir birikim olarak görerek incinen kadının sesi olmayı yaşadıklarının da etkisiyle öykülerine, şiirlerine aksettirir. Zeynep Aliye’nin öykülerindeki bu içten ve samimi anlatımının yazarın kadın olması ve kendi yaşamından da bir şeyler katmış olmasıyla ilgili olduğunu düşünmek yanlış olmayacaktır.

1.2.Yazın Yaşamı

Yazın yaşamına daha lise birinci sınıftayken gazetede çıkan yazılarıyla dâhil olan Zeynep Aliye, eserlerinde insanı ve özellikle de kadını, toplumsal statü, var olma ve hayatta kalma problemi açısından irdeleyen yapıtlarıyla çağdaş dönemin öncü isimlerinden biridir. Yapıtlarında bireyi esas alan ve aynı zamanda toplumsal bir mesaj da ileten Zeynep Aliye’nin yazın yaşamını üç bölüm halinde irdeleyebiliriz.

1.2.1.Oluşum Dönemi

Çocukluğunun yazın yaşamına kanıksanmayacak derecede bir etkisinin olduğunu söyleyen Zeynep Aliye, ilk yazısını 1967 yılında, Samsun’da lise birinci sınıftayken o zamanların yerel bir gazetesi olan Demokrat Canik’te yayımlar. Kendisiyle yaptığımız söyleşide buraya ilk yazısını yazmasının öyküsünü şöyle anlatır:

“Benim ilkyazım lise birince sınıfta Samsun’da bir gazetede yayımlandı. Demokrat Canik gazetesinde. Biz o gazeteye aboneydik. Posta kutumuzu açma görevi benimdi. Babam geldiğinde, gazeteye ben çoktan göz atmış olurdum. Babam özellikle ihale haberlerini okurdu. Bense Samsun’daki olaylarla ilgilenirdim. Gazeteyi severdim ama çok fazla yazım yanlışı yaptıklarını düşünürdüm. Bu durum beni gittikçe daha fazla rahatsız etmeye başlamıştı. Bir gün tüm medeni cesaretimi toplayarak gazetenin basıldığı yere gittim. Babam ya da abim tarafından görülmekten ödüm kopuyordu gerçi. Öldürürlerdi beni. Neyse ki böyle bir terslik olmadı. Buldum gazetenin patronunu: Necdet Şensoy ve Necmi Şensoy. İki kardeştiler. Onlara neden oraya gittiğimi söyledim. Yazım yanlışıları çok fazlaydı. Cümleler bozuk, anlaşılmazdı. Güldüler ve bana bir teklifte bulundular: “Madem öyle daha iyisini sen yaz, getir, basalım!” Teklifi havada kaptım. İlk yazım, Milli Eğitim müfredatındaki hatalar üzerineydi.. Böylece yazma serüvenim başladı. Ondan sonra her hafta düzenli olarak yazılar yazdım. Şiir, öykü, deneme, haber, söyleşi, fıkra... Gazetenin sahibi Necdet Şensoy amca bir köşe vermişti bana. Köşemin adını ‘Yaşadıkça’ koymuştum”(Uzun,2019).

İlk şiiri Demokrat Canik’te, 1974’te de Son Havadis Gazetesinin, Bedii Faik tarafından hazırlanan kültür sayfasında yayımlanan şiiriyse ulusal ölçekte yayınlanmış ilk şiiridir. Ayrıca yazma edimini destekleyenlerden birinin de 19 Mayıs Lisesi’ndeki Edebiyat Öğretmeni İbrahim Tunalı olduğunu söyleyen yazar, bir yandan da gazete yazılarının babası tarafından görüleceği endişesini duymaktadır. Neyse ki ailenin gazeteye olan ilgisizliği sayesinde ters bir durum yaşanmaz. Bu yazma süreci onun yazma aşkını perçinlemek, özgüvenini güçlendirmek bakımından da önemlidir. Dönemde yer alan hemen hemen her olay hakkında yazılar yazmaktadır. Köşesinin adından anlaşılacağı üzere “yaşadıkça yazar, yazdıkça yaşar”. Böylece şiir, öykü ve köşe yazılarından oluşan ilk çalışmaları, 19 Mayıs Lisesi’ndeki öğrenciliği sırasında Demokrat Canik, Son Posta gibi yerel gazetelerde yayınlanır (1967-73).

Türk edebiyatında Orhan Kemal, Ömer Seyfettin, Memduh Şevket Esenal, Haldun Taner, Reşat Nuri Güntekin, Sait Faik Abasıyanık gibi isimleri okumakla beraber en yakın olduğu ekolün Sait Faik olduğunu şu sözleriyle belirtir: “*Orhan Kemal’i de severim Ömer Seyfettin’i, Memduh Şevket’i, Sabahattin Ali’yi... Ama en yakın olduğum isim Sait Faik’tir. Onun içten ve doğal akışını severim*”(Uzun,2019). Bireyi tahlil eden ve olayın arka planda olduğu Sait Faik tarzı anlatım, Zeynep Aliye’nin de öykücülüğünün de başat özelliğidir. Dünya edebiyatında ise Dostoyevski, William Faulkner, Virginia Woolf, Thomas Mann, Sartre, Tolstoy, beğendiği ve etkilendiği isimler arasında yer alır. Bunun yanında ancak az miktarda şaire ulaşabildiği zamanlarda okuduğu önemli isimlerin şairliğinde de oldukça önemli olduğunu şu sözlerle ifade eder: “*Tevfik Fikret’i, Ahmet Haşim’i çok severdim ama. Sonra Atilla İlhan’ı ve Nazım Hikmet’i tanıdım. Nazım Hikmet kitabını, yalnız gezer bir arkadaş (lisedeydim) gizlice elime tutuşturmuştu. Yasaklıydı Nazım o yıllarda. Kitabı çantamın dibine yerleştirdim. Evde herkes yattıktan sonra, her zaman olduğu gibi uyanık olduğumun anlaşılmaması için gaz lambasını yakıp okumaya başlamıştım. O gece benim için Atilla İlhan’la geçen geceden sonraki yani Çorum’dan Samsun’a balinama yeniden kavuşacağım umuduyla döndüğümüz gece yaşadığım heyecandan sonraki üçüncü büyük ve mutlu geceydi... Nazım Hikmet ve Atilla İlhan benim dünyamı özlemlerimi yeniden yeniden sorgulamamı sağlayan iki sevgili isim oldu*”(Elmas,1997:34-35). Yazarın sevgi beslediği iki ismin oldukça önem arz etmesinin yanında esin kaynağı olarak gördüğü ve özellikle tüm şairlik yaşamında etkili olan kilit isim Atilla İlhan’dır. Sonrasında ise Cemal Süreyya, Özdemir Asaf gibi isimlerin şiirlerini okumaktan keyif aldığını belirtir.

1.2.2.Aliye’den Zeynep’e Geçiş: Öykü İle Tanışma

Asıl isminin Aliye olmasına rağmen kendisiyle yapılan bir söyleşide Zeynep isminin aynı zamanda öykü ile tanışma serüveninde bir kilit isim olduğunu belirtir. “*İçimde özgürlüğe kanat çırpma için çırpan, benimle birlikte uçmaya çabalayan, korkularının boşunallığını anlatmaya çalışan ve o yaşam biçimini reddeden ikinci bir kimliği sürekli duyumsuyordum. Daha sonra günlüğümle özdeşleştirdiğim ikinci kimliğe Zeynep adını verdim. Aliye ile Zeynep sürekli çatışıyordu ama ‘Bu fani dünya için istemenin, elde etmeye çalışmanın günah olduğunu iddia eden Aliye ile yaşamın amacının aslında istemek ve elde etmek olduğunu savlayan Zeynep’in çatışmasıydı yaşam*

arenamdaki savaş. Korkularımdan, yalnızlığımdan, öfkelerimden kurtulabilmenin en önemli yöntemiydi benim için yazmak”(Elmas,1997:34). Yazarın aile baskısı ile giderek çıkmazlaşan yaşamında kendini bulmak ifade edebilmek adına yeni bir kimlik arayışında olması öykücülük serüvenine de yansır. Zeynep’i ve beraberinde öykücülüğünü getirir. Çünkü yazdığı günlüklerin abileri veya babası tarafından her an okunabileceği korkusuyla yaşayan Zeynep Aliye gerek Aliye isminden gerekse taşıdığı bu yükten kurtulmak için günlüklerini Zeynep’in başından geçermiş gibi anlatır. Böylece günlüklerinin aynı zamanda onun ilk öykü denemeleri olduğu söylenebilir. Aynı zamanda Zeynep, onun özgür ruhunu yansıtan yeni bir dönemin kapısını aralayan ve içindeki “mücadeleci kadını” açığa çıkarmaktan çekinmeyen bir anahtardır. Zeynep, yazarın artık hiçbir şeyin eskisi gibi olmayacağını imleyen ve içindeki Ben’i ortaya çıkaran isyancı kimliğinin bir izdüşümüdür.

Yazarın ilk öykülerinde, bireyin var oluş problemini, savruk ve çığırkan ikili ilişkileri ele aldığı gözlemlenirken aynı zamanda acının ve bunaltının bombalama seslerine karışmış olduğu görülür. Bireyden hareketle toplumu ve toplumsal kaygıyı anlatan yazar bu durumu şöyle açıklar: *“O öyküler 12 Eylülün hemen sonrasında yazıldı. Yani insanların sindiği, sustuğu ve tümüyle bireyciliğe yöneldikleri bir dönemde. Baskıcı ortama karşı tavır oluşturan öyküler. Döneme göre ilk tavır almam gereken şey baskı ortamıydı. İnsanın kişiliğini ezip geçen yıldırma, sindirme operasyonuydu. Ayrıca hiçbir öyküm, bu anlayışın karşısında değil. Öte yandan o ilk öykülerimde de tek gerçeğin olmadığını ne öyküyü ne insanı birtakım kalıplar içinde değerlendirmemek gerektiğini öne çıkartıyorum*”(Er, Şekerci, ?). İnsanların/insanlığın sustuğu/susturulduğu bir dönemde patlatılan bomba seslerini ilk dönem öykülerine yerleştiren yazar, bireysel izlekli öykülerinde de toplumsal pencereden bakmayı da ihmal etmez. Ama onun asıl düşüncesini ilk dönem öykücülüğünde *“kişilerin kendi iç dünyalarına yönelmelerini, bir başka deyişle baskıcı ortama karşı kendi iradeleriyle tavır koymalarını ilk adım sayarım. Zira toplumsaldan önce bireysel tavrı önemserim*” (Uzun,2019) ifadeleriyle asıl olanın bireysellik olduğunu savunur.

“Yaşamak Masal Değil” yazarın 1990 yılında çıkardığı, içinde 18 öykü bulunduran ilk öykü kitabıdır. Bu öykü kitabından başlayarak *Raylardaki Merdivenler* öyküsüne kadar acı çekmekten aynı zamanda karşısındakine de çektirmekten hoşlanan, bir başka deyişle sado-mazojist insanların ağırlıkta olduğu bir topluma ışık tuttuğu

öykülerinin temelinde doğal olarak acı vardır. Yaşamları boyu acı çekseler de sorunlarını çözmeyi hep erteleyen insanların işlendiği sürükleyici bu öykülerde acı “*İçimizde zaaf olarak görüp kovaladığımız düşlerden, özveri duygusundan, aşktan, sevgiden, inananlardan oluşma bir şiddet toplumuna dönüşüyoruz*”(Emre,?) ifadesi ile somutlaşır. Böylece yazarın bireyi anlatma yolu olarak acıya yöneldiğini, acıyla yaşamayı özümsemediğini hatta bunu birey bazında değil toplumsal olarak da kanıksadığını düşünmek mümkündür.

“*Aliye'nin Öyküleri*” 1992’de Cem Yayınevi tarafından çıkartılan, içerisinde 19 öykünün bulunduğu ikinci öykü kitabı iken, “*Dolunay Vardı*” 1995 yılında Altın Kitap’lar tarafından çıkarılan ve içerisinde 22 öykü barındıran üçüncü kitabıdır. Özellikle yalnızlığın hâkim olduğu öykülerde anlatı, başkişinin hayal dünyasına veya duygu durumuna göre şekillenir. Öykülerin genelinde diğer kişiler genellikle silik bir biçimde anlatılır. Başkişiler üstesinden gelemedikleri aşklarına bir karşılık bulamayışlarıyla veya geçmişleriyle sınırlı bir sürekli bir acı sirkülasyonuna maruz kalırlar. Bu anlamda birey ön plandadır fakat toplumsal pencere daima yazar tarafından açık tutulur. Aynı zamanda “*Dolunay Vardı*” öykü kitabında yazar nesne-insan ilişkisine oldukça fazla yönelerek daha ayrıntılı kişi betimlemeleri yapar. Tasvir oldukça fazladır. Bunun yanında farklı anlatım tekniklerinin ve yazı stiline de kullanıldığı öykü kitaplarından biri olan bu kitapta ayrıca “*masal ve gerçek yaşam öğeleri, kâh fantastik bir boyutta, kâh başarılı bir gözlem gücüne dayanan gerçekçi anlatımlarla işleniyor*”(Bener,1995) ifadesi, yazarın bu kitapla beraber işlemeye başladığı ve sonraki öykü kitaplarında da oldukça fazla yer vereceği fantastik nitelikli öykülerin yer aldığını belirtir. Masalsı ve gerçekçi öğelerin iç içe olduğu bu öykülerde, bireyin parçalanmışlığı da toplumsal bir düzlemde geçerek daha etkili bir biçimde anlatılır.

1.2.3.Olgunluk Dönemi

1998 yılında çıkardığı, içinde 11 öykü barındıran “*Diş İzleri*” öykü kitabıyla “Orhan Kemal Öykü Ödülü” ve “1997 Haldun Taner Öykü Ödülü” üçüncülüğü alan yazar, önceki öykü kitaplarında soyut bir biçimde anlattığı acıyı bu kez ete ve kemiğe büründürür. Soyuttan somuta geçtiği bu dönemden itibaren daha uzun öyküler yazarak ve öykü sayısını düşürerek yoğunluğu arttırdığı gözlemlenir. Kitabın ismine konu olan “*Diş*

İzleri”nde, Emre’nin Jülide’ye olan aşkının sonucunda cüzzamlı elini pirinalara yem ettiği bu öyküyle pek çok öykü ödülünü alan yazar için bu dönem, düşünsel anlamda da kendisini geliştirdiği olgunluk dönemine denk gelir. Farklı üslup ve anlatım teknikleriyle öykülerini desteklemesi ve kurgudaki gücü gittikçe artar. 2002’de çıkardığı “*Vahşi Kelebek*” öykü kitabıyla altın çağını yaşayan ve oldukça ses getiren yazar, bu kitabıyla “Yunus Nadi Öykü Ödülünü” kazanır. Yine aynı dönem çıkardığı “*Raylardaki Merdivenler*”(2002) öykü kitabı da kendisine Sabahattin Ali öykü ödülünü getirir. Bu öykülerde “*bunalımlarıyla var olmaya çalışan bireyin hiçlikle açılanan görüngülerine dikkat çeker*”(Deveci,2012:29).Böylece öykü kişilerinin çoğu bir hiçlikle-bunaltı girdabında kaybolur. Ayrıca toplumsal eleştiri yapmaya da devam eden yazar, “*yaşadığımız toplumun gerçekliği; içinde yabancılaşma olan cinsellik-erotizm düzlemine doğru*”(Gülmez,?) bireyi yönlendirirken kahramanın her türlü dürtüyü açık açık yaşamasına da imkan tanır. Yazar da bu imkânı sonuna kadar kullanarak cinselliği ve erotizmi açıklamaktan çekinmeden öykülerin birçoğunda, sözcükleri pornografik kullanır.

Özellikle “*Vahşi Kelebek*” ile öykücülüğünü taçlandıran yazarın: “*öykü kişilerinin kırılmış, ezilmiş, yaralanmış yürekleri, baş edemedikleri kadınlıkları onları sürekli bir hesaplaşmaya iter. Öteki öykülerden farklı olarak bu yapıtın kişilerinde başkaldırma cesareti vardır*”(Öztokat Tanyolaç , 2004). Kadının dilsiz/sessiz konumdan çıkarılarak başkaldırma cesareti göstermeye başladığı bu öykü kitabıyla yazar, gizemli bir biçimde kadının gücüne dair ironik bir gönderme yapar.

1999’da ilk şiir kitabı olan “*Bir Neon Kayması*” kitabıyla şair yönünü de açığa çıkaran yazar, ustaca kullandığı kurgusuna, imge dünyasındaki zenginliğine şiirlerinde de devam eder. Bu dönemde aynı zamanda Bilgi Yayınevi’nin İstanbul temsilciliğini yürüten yazar, başarı çıtasını şiirleriyle arttırır. Yazma serüvenine söyleşiyle devam ederek “*Yüz Yüze Edebiyat*” ve “*Mavi Adam-Atilla İlhan’la Söyleşiler*” eserlerini yazar.

2005’te, çıkardığı “*Çıplak Güvercinler*” öyküleriyle özellikle parçalanmış ailelerde büyüyen sorunlu çocuklara değinen yazar, kendi hayatında da oldukça önemli bir yere sahip olan baba sorunsalını öykü kahramanlarına da aksettirerek “*insan yaşamı(nın) eserlere dâhil*”(Uzun,2019) olduğunu bir kez daha hatırlatır. Öykülerde özellikle kelebek, duvar, ayna metaforları kullanılırken çoğu öykü kahramanının

çocukluklarının kırılganlıklarla dolu olmasına sebebiyet veren baba sendromu hemen hemen her öyküde yer alır. Aynı zamanda öykülerin geneline bakıldığında; “*yazarın imgeleriyle, yazı ve kurmaca teknikleriyle amansız bir hesaplaşmaya girişmiş, düzyazıdan şiire uzanan bir esnekliği de kullanarak, kendi yazınsal dokusunu kurma çabası öykülerin gerisinden kendini duyur(muş olduğu)*” (Öztoğat Tanyolaç, 2004) görülür. Anlatım teknikleriyle, şiirsel anlatımıyla ve güçlü kurgusuyla Zeynep Aliye, her öykü kitabında yenilikçi tavrını sürdürmeye devam eder.

2008’de yeniden şiire yönelen yazar, “*Çöl Kapısı*” şiir kitabıyla kadına, aşka ve tutkuya dair okur üzerinde duygusal güdümler oluşturur.

Aynı zamanda resim sanatıyla da ilgilenen yazar, 2008’de Ressam Neriman Oyman Kataloğu çıkarır.

2007’den beri oluşturduğu öykü atölyesinde verdiği Yaratıcı Yazarlık derslerini bir yandan sürdüren yazar, 2012’de çıkardığı 22 öyküden oluşan ve içinde küçürek öyküler de barındıran Diyarbakır’da töre cinayetine kurban giden Güldünya’ya ithaf ettiği “*Bekâret Boncuğu*” öykü kitabında toplumsal bir yaraya değinerek kadın cinayetlerine dikkat çekmek ister. Öyküler, kadın istismarına, kadın şiddetine ve geleneğe/töreye aykırı davranan kadınların kurban edilmesi üzerine yazılır. Yazar özellikle genç kızların çocukluk zamanlarından itibaren aile büyükleri tarafından korkutulmalarına neden olan ve koruyup kollamaları hususunda sürekli nasihat dinledikleri “bekâret olgusuna” da ironik göndermeler yapar. Özellikle “*bastırılmış, yasaklanmış cinsellik teması, kaçınılmaz olarak öykülerin merkezinde*” (Ömürsuyu, 2012) yer alır. Kadının konum olarak erk gücünün altında kaldığı ve dünyaya geliş amaçlarının erkeği mutlu etmek olarak görüldüğü öykülerde kadınlar, bastırılmış duyguların sömürgeci hale getirdiği erkekler tarafından ötekileştirilir. Genel anlamda bu kitapta yazar, “*sosyal adaletsizlik, yozlaşma, yaşamın saçmalığı, çaresizlik ve yalnızlık gibi, bireyin mekânsal tutukluğunun kaynaklık ettiği izlekleri de belirginleştirir*” (Deveci, 2012:31). Bu belirginleştirmenin sonucunda değiştiremedikleri bir hikâyenin kahramanı olan kadınlar, ruhen ve bedenlen sömürülerek yok edilmeye çalışılır. Bireyden yola çıkarak toplumsal eleştiri yapan yazar “*sıradan ve masum görünen bazı inanç, yaklaşım ve pratiklerin –daha çocukken-ne kadar korkutucu ve sinsice aktarılıp insanların içinde filizlendiği, masallara ve çocukluk anlarına sıkça yapılan göndermelerle gözler önüne seriliyor Bekâret Boncuğu’nda*”

(Ömürsuyu,2012). Kadınların bazı ritüeller gerekçe gösterilerek sömürgeci bir varlık haline gelmeleri sonucunda yazarın, feminist bakış açısıyla asıl hedefinde olan kesimin çürümüşlükleri ve bozulmuşluklarıyla kadınları ezen konumuyla iktidar olan erkekler olduğunu ispat etmeye çalıştığı gözlemlenir. Çünkü yazar; “*öykülerinde ağırlıklı olarak kadınları işlediği, kahramanlarının çoğunlukla kadın olduğu yönündeki eleştirilere, esasen kadınları işlerken bu toplumun erkeklerine ayna tutmuş olduğunu* (söyler). *Kadınlar(ın), bu toplumun erkek dünyası tarafından ezik, zavallı, güçsüz olmaları istendiği için böyle*” (Uzun,2019) olduğunu ve bu durumun da kimilerince feminist bir durum olarak karşılandığını imler. Kadının değersizlik itkisiyle bir kenara atılmışlığına asıl neden olan kesimin erkekler olduğunu dile getirerek kaba ve sömürgeci erkekleri anlatmayı seçtiğini savunan yazar, aynı zamanda örtülü bir biçimde kadınlara da değinir. “*Kadın kadının kurdu bence*”(Uzun,2019) ifadesiyle ilkel yerlerde kadının ezilmişliğini kanıksayan ve bunu değiştirmek için bir çaba göstermeyen; tam tersine bu gidişe dur demek isteyenleri de tepelemeye hazır hemcinslerine gönderme yaparak kadın ve erkeğe yaklaşımın bir noktada eşit olduğunu ispatlayarak objektif tarafını da göstermiş olur.

2015’te çıkardığı son öykü kitabı yazarın uzun bir süreden beri yaşadığı Büyükkada’yı anlattığı “*Prinkipo Fırtına Burcunda*” kitabında, küçürek öykülerle birlikte toplamda 41 öykü yer almaktadır. Bu öykü kitabında bir önceki öykülerden farklı olarak özellikle tasvire önem veren yazar, adaları topoğrafik ve coğrafi yönden de anlatmaya çalışır. Kimi zaman bir martının sesiyle, kimi zaman yuva kurmaya çalışan iki güvercinin gözünden, kimi zaman da atların nal seslerinden okuru haberdar eden yazar, sadece bununla da kalmaz mutlu mutsuz aşkları da dile getirir. Adaların tarihi ve coğrafi konumundan faydalanarak okura her bir öyküsünün başlangıcında nefes aldırarak yazar, devamında ikili ilişkilerinde başarısız olan, terk edilen, aldatılan, yalnız kalan insanın duygularını paylaşır. Ölüm, intihar, intikam duygularının birbirine karıştığı öykülerde, aynı zamanda adaları da canlı bir varlık gibi gösteren yazar, doğayı yok ederek yozlaşan insana ironik gönderme yapar. Onun öykülerini okuduğunuzda adeta “*bakımsızlıktan ve kimsesizlikten çöken köşklerin hazin sonuna yaklaştığınızı fark ediyorsunuz*” (Pürselim,14).Bu durum kimi öykülerde kahramanların yaşayan tarihi mekânların (köşklerin) ömrünün bittiğini ima ederek, yapıların tahtalarını çalmalarıyla sonuçlanırken, kimi zamanlarda da vapurun neşesi haline gelen ve atılmayan simit parçaları yüzünden, küsen martılarla somutlaşır. Yazar bu öykülerini yazma nedenini ise

şöyle ifade eder: “*Büyükada’nın öyküsü, evet; fakat aynı zamanda köşeye sıkıştırılmaya çalışılan, yalnız, yoksul ve yoksun bir adaya dönüşme tehlikesi içindeki Türkiye’nin öyküsünü yazmak istedim. Yani Büyükada Fırtına Burcunda’ki öykülerimin hemen tümünde arka planda işlenen fırtına burcunda olduğunu hepimizin gördüğü Türkiye’dir*”(Ömer,?). Kişilerin ruhsal durumlarını anlatırken de daima arka plan olarak Büyükada’yı sunması, doğaya verdiği önemi gösterirken, yazarın öyküler aracılığıyla adalara geniş bir perspektiften bakılmasını sağladığı da söylenebilir. Onun adalarla anlatmak istediği Türkiye ve Türkiye gerçekleridir. Bireyden topluma yönelişin “*Prinkipo Fırtına Burcunda*” kitabıyla yükselişe geçtiğini de söylemek doğru olur. Somut-soyut, nesne-insan, canlı-cansız karşılaştırmasını yaptığı öykülerde insan, edilgen ve zarar veren konumuyla silikleşir. Böylece hem doğayı hem de hayvanları korumakla ilgili mesajlar veren yazar, bu durumu bazen bir at bazen de bir köpek üzerinden simgesel bir biçimde anlatır. Yok olmak ve yok edilmek arasındaki ayrımı öyküler aracılığıyla aktaran yazar, yazlıkçıların sonbahar geldiğinde adaları terk etmesinin olumsuz sonuçlarına da işaret eder.

1.3. Yapıtları

1.3.1. Öykü

Yaşamak Masal Değil

(18 ÖYKÜ: 1.Gidenler-Geride Kalanlar, 2.Sorgu, 3.Yeni Bir Güne Giriş, 4.Uykusuz Düşler, 5.Belki De Şanslıydı, 6.Merhaba, 7.Dostluğa, 8.Dönemeç, 9.Yaşamak Masal Değil, 10.İçimizden Biri 11.Çelimsiz Çiçek, 12.Her Şey için Geç Kalmak, 13.Gerekçesini Sizin Bulacağınız Bir Ölüm, 14.Bahar Dalı, 15.Tükenmeyen Duygular, 16.Bir Yaşam Öyküsü ,17.Buzdaki Çatlak 18.Sessiz Bir Söyleşi)

Gerçek Sanat Yay. İstanbul, 1990

Aliye’nin Öyküleri

(19 ÖYKÜ: 1.Su ve Işık, 2.Ansızın Bir Yağmur, 3.Küçük Sevinçler Bulmalıyım 4.Yüzünü Güneşe Çeviren Adam, 5.Yağmur Damlasında Fırtına, 6.Aşkların Parmak

İzleri, 7.Çakışma Noktasında Çatışma, 8.Aynada Tüy Sesleri, 9.Ertelenmiş Bir Gece, 10.Kumru Geri Gelmeli, 11.Muzdan Nefret Ederdi, 12.Yalnızlığımı Şarkı Söyle, 13.Olağan Günlerden Biriydi, 14.Piknik, 15.Çıkışlar Tutulmuştu, 16.Bir Sabah Kapınızı Çalacaksınız, 17.Sinderella, 18.Sıradan Bir Aşk Öyküsü ,19.Tohumu Yaratmak)

Cem Yay. İstanbul 1992

Dolunay Vardı

(22 ÖYKÜ 1.Bir Savaşın Haritası 2.Taşlar ve Düşler 3.Eksik Büst 4.Ölüm'ün Ölümü 5.Bahar'ın İlk Baharı 6.İntihar Aşk'tır 7.Bir Yangın İki Öykü 8.I.Ö-I.S 9.PASLI212lem ve Kılauea 10.Beyaza Ulaşmak 11.Paslı Demir ve Sardunya 12.Kum Köprüler ve Kırmızı 13.Belki'nin Çevrimi 14.Bir Çıra Boyu 15.Ses-ler 16.En Güzel Gün Batımı 17.Bütün Merhabalara Elveda 18.Her Köprü Bir Uçurum 19.Akvaryumda Fırtına 20.Dolunay Vardı 21.Bir Reklam Arası 22.Labirent Mektup)

Altın Kitap Yay. İstanbul 1995

Diş İzleri

(11 ÖYKÜ: 1.Diş izleri 2.Noktürn 3.Bir Sahaf Dükkânı 4.Bir Derece Mavi 5.Altıncı Parmak Çivi 6.Yüz ve Giz 7.Gizli Sokak 8.Buraya Kadar 9.Kuş Gibi Ölmek 10."Halkalı" Lale

11.Karton Hayatlar)

Bilgi Yayın Evi, İstanbul,1998

Raylardaki Merdivenler

(13 ÖYKÜ: 1.Önsöz (Harfler ve İmler) 2.Bir Tanrı Yaratmak 3.Tapınak 4.Yağmurla Geliyor Ağlamak 5.Gecikmeli Öpücük 6.Raylardaki Merdivenler

7.Anahtarımı Arayan Kilit 8.Fotoğrafta Bir Yüz 9.Fatma'nın Saçları Uzamıyor 10.Saka Kuşunun Gölgesi 11.Tutkunun Elleri 12.Bir Düşe Kanat Çırpamak 13.Bir Yol Öyküsü

Bilgi Yayın Evi, İstanbul,1998

Vahşi Kelebek

(11 ÖYKÜ: 1.Bir Lale Leyla 2.Sorgu 3.Köpek Kadın ve Bir Adam
4.İp 5.Vahşi Kelebek 6.Bugün Fırtına 7.Bir Şahmeran Uyanması 8.Yap-Boz Gece
9.Parçalanmış Kırmızı 10.Bir Adli Kayıp Vakası (Wanted)
11.Bir Leyla Lale

Bilgi Yayın Evi, İstanbul, 2002

Çıplak Güvercinler

(8 ÖYKÜ: 1.Margherita'nın Kanatları 2.Deklanşörde Tek Kare 3.Her An Tektir
4.Güne Batanlar 5.Çıplak Güvercinler 6.Yüksüyor Gölün Suları 7.İstanbul Artık yeni Bir
Gün 8.Bir Kitap Delisi

İskele Yayın Evi, İstanbul, 2005

Bekâret Boncuğu

(25 ÖYKÜ: 1.Ölüm Salıncağı 2.Kişilik Terzisi 3.Bakiye'nin Bez Bebeği 4.Oya
Bebek 5. Bekaret Boncuğu 6.Cinimi Vermem 7.Kuğuya Dönüşmek 8.Böceklere Ölüm
9.Bir Çiçek Gördüm, Kokladım 10.Som Altın 11.Hazine 12.Kırlangıcın Ölümü
13.Gerçek Kapısı 14.Bir Ön Kutlama 15.Sus: Kız Doğdu 16.Çam Keseböceği 17.Davet
18.Uzak 19.Kopliman 20.Aşk Üçgeni 21.Yalan Kalesi 22.Sevgili Çivim Kaktüs 23.Alçı
Bebek 24.İblisten Kurtulmak
25.Ada ve Kule

Kavis Yayınları, İstanbul,2012

Prinkipo Fırtına Burcunda

(41 ÖYKÜ: 1.Prinkipo Fırtına Burcunda 2.Çözüm 3.Mevsimlerden Manolya 4.Sis 5.Öksüz İmparator 6.Altın Dişin Fatması 7.Zarları Boğmak 8.'10' 9.Ada'nın Martıları 10.Notos Ve Hayalim Mavi 11.Basamaklar 12.Rezidans Konforunda Yuva 13.Ani Bir Dalga 14.Gecenin Atları 15.Yetimhane Kuyusunda Çan Sesi 16.Yetimhane Kuşatması 17.Güzel Bir Gün 18.Athena Bizi Korur 19.Troçki Köşkü İşgal Altında 20.Köpekleri Küstürmek 21.Bir Dolunay Hikayesi 22.Deniz Geri İstiyor 23.Kırık Kant 24.Karanlığa Uçmak 25.Bert Bey 26.Aşı Boyalı Köşkte Bir Akşam Yemeği 27.Polarize 28.Gülleri Sevmek Nasıl Bir Şey 29.Dünya Düz Olmalı 30.Tutku 31.Bir Sesten Geçmek 32.Bir Tutam Fesleğen 33.Atlar ve Yokuşlar 34.Bir Ada Kadını 35.Kehanet 36.Domino Etkisi 37.Zelda'yı Bekle 38.Tabula Rasa 39.Üç Vakte Kadar 40.Ada'da Ölümün Rengi Gökkuşağı 41.Rüzgarbaşı

Heyamola Yay. İstanbul, 2015

1.3.2.Roman (Çocuk Edebiyatı)

Sırnaşık, Koza Yay. Ankara, 2012

Tilki İle Sırnaşık, Koza Yay. Ankara 2013

1.3.3.Şiir

Bir Neon Kayması, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1999

Çöl Kapısı, Artshop Yayınevi, İstanbul, 2008

1.3.4.Şöyleşi

Yüz Yüze Edebiyat, Bilgi Yayınevi, İstanbul,2000

Mavi Adam-Attila İlhan'la Söyleşiler, Bilgi Yayın Evi, İstanbul, 2000

1.3.5.Sanat Yazıları

Ressam Neriman Oyman Kataloğu, Bilim Sanat Galerisi,2008

İKİNCİ BÖLÜM

2. ÖYKÜLERDE YAPI VE İZLEK

2.1.Öykülerde Yapı

2.1.1.Olay Örgüsü

Kurmaca metin içerisinde aktarılan olay veya olaylar zincirinin bütünü oluşturarak olay örgüsü; metnin içerisindeki her bir olayın belirli kurallara gözetilerek ve sebep-sonuç ilişkisi kurularak sıralanması anlamına gelir. Yapı unsurlarının sağlam bir şekilde anlatılabilmesi için dikkat edilmesi gereken en önemli unsur olay örgüsüdür. Çetişli'nin “roman ve hikâyede ilk dikkatimizi çeken husus, başta asıl kahraman olmak üzere, şahıs kadrosunu teşkil eden bütün kahramanların yaşadıkları olayların anlatımı ekseninde vücut bulmuş olmalarıdır” (2016:82). İfadesi de diğer bütün yapı unsurlarının olay örgüsü etrafında şekillendiğini kanıtlar bir cümledir.

Olay örgüsü yazarın metni kurgulayış biçimine göre değişkenlik göstererek kendi içinde üçe ayrılır: Tek zincirli olay örgüsü, çok zincirli olay örgüsü ve helezonik (sarmal) olay örgüsü.

Zeynep Aliye'nin öyküleri genellikle durum öyküsüdür. Sebep-sonuç ilişkisinden ziyade kişi tahlili yapan yazar, özellikle mutsuz kadınların hayatlarından bir kesit olarak kendine özgü bir kurguyla okuruyla paylaşır. Ayrıca çocukluk ve gençlik dönemi hatıraları vaka kurgusunda oldukça önemli bir yer tutar.

2.1.1.1.Tek Zincirli Olay Örgüsü

Zeynep Aliye'nin öykülerinin çoğu tek zincirli olay örgüsünden meydana gelir. Genellikle tek bir kişinin etrafında şekillenen bu olay örgüsünde yazar, öyküyü başkişinin üzerine temellendirir. Başkişinin de güçlü konumda bulunduğu öykülerde vaka genellikle isimsiz kahramanın etrafında şekillenir.

“*Oya Bebek*” öyküsünde olay örgüsü, başkişinin küçük bir kız çocuğu olarak hayalini kurduğu oyuncak bir bez bebeğe babasının despot tutumları yüzünden sahip olamayışının arkasından duyduğu derin üzüntüden oluşur. Tek bir kişiyi merkeze aldığı için ayrıntılara inilmeden anlatılan öyküde yazar, vaka halkalarını da sebep sonuç ilişkisini gözeterek belirli bir zaman ve mekân içinde okura sunar. Vaka birimlerinden ilki; başkişinin oyuncak bir bebeğe sahip olamayışının nedenleri üzerine temellendirilir. Babanın oyuncak bebeğe karşı geliştirdiği olumsuz tutumla ikinci vaka birimi ve başkişinin sahip olmayı çok istediği Oya adlı oyuncak bebeği de karanlık bir kuyuya atarak kendi trajik yaşam gerçeğini “kuyu” metaforu üzerinden anlatmak istemesiyle üçüncü vaka birimi oluşur. Yazar böylece okurun dikkatini başkişinin yaşadığı derin üzüntüye odaklamak ister.

“*Bakiye’nin Bez Bebeği*” öyküsünde vaka, başkişi Bakiye’nin, arkadaşı Nur’un Oya adlı oyuncak bebeğine duyduğu ilgiyle gelişen olaylar etrafında şekillenir. Olay örgüsünün tamamı sebep- sonuç ilgisiyle kurulur. İlk vaka biriminde Bakiye’nin mahallenin en güzel bebeğine sahip olan Nur’un bebeğine duyduğu aşırı ilgi, ikinci vaka biriminde ise yine başkişinin merkezi bir konumda bulunmasıyla şekillenen “imrenme” ve babanın gösterdiği “yasaklama” tutumunun getirdiği derin üzüntü anlatılır. Son vaka biriminde ise başkişi Oya bebeğe sahip olmayışındaki bir diğer nedenin de besleme bir kız olduğunu söylemesiyle açığa çıkar. Böylece öyküde sebep sonuç ilişkisi kurulur. Olay halkası ve vaka birimleri tek bir kişiyi merkezi konuma alır ve onun etrafında şekillenir.

“*Böceklere Ölüm*” öyküsünün başkişisi Sevim Hanım’ın gelin adayına olan istemsiz tavırları vaka birimlerinin tamamına yansır. Öyküde olay örgüsü koruyucu ve düşkün anne rolündeki başkişinin, oğlunun sevdiği kadına olan kötü düşüncelerinden oluşur. Öyküde anne-oğul ve gelin çatışması yaşanmasına rağmen olay örgüsü başkişi konumundaki Sevim Hanım’ın etrafında şekillenir. Vaka birimleri eşzamanlı bir biçimde Sevim Hanıma gelen telefonla gelin adayına duyduğu öfkenin açığa çıkmasıyla başlar. İkinci vaka biriminde Sevim Hanım gelin adayının neden oğluna göre olmadığına dair sebep sonuç ilgisi kurar. Üçüncü vaka biriminde ise oğlunu gelin adayından vazgeçirme çabaları vardır. Metindeki olaylar dizini Sevim’in oğlunun evlenmekte ısrarcı olduğu kadına karşı kötücül yaklaşımı ile başlarken bu evliliğe olan karşıtlığı ile dramatik bir sonla biter.

2.1.1.2. Çok Zincirli Olay Örgüsü

Dramatik aksiyon, vaka halkalarının ayrılıp belli bir süre sonra birbirine paralel olarak yeniden birleşmesiyle sağlanır. “*Daha doğru bir ifadeyle, asıl vak’a zinciri, kendi içinde birden çok dala ayrılır*” (Çetişli, 2016:86). Bu dallar, zaman içerisinde merkezi metnin etrafında eş zamanlı bir biçimde öyküye dâhil olurlar.

Zeynep Aliye’nin çok zincirli olay örgüsünü kullandığı öykülerde genellikle tutunamayan bireyin hayatın zorlu şartları karşısından oradan oraya savruluşuna okuyucuyu tanık ettiği gözlemlenir. Geriye dönüşlerle olay örgüsüne çeşitlilik kazandırılır.

“*İblisten Kurtulmak*” öyküsü çok zincirli olay örgüsüne sahiptir. Öyküde olay örgüsü 12 yaşındaki Sanem’in babası tarafından dedesi yaşındaki birine verilmesi sürecinde başından geçen olaylar anlatılır. Öyküdeki birden çok metin halkası olay örgüsüne dâhil edilerek çeşitlilik kazandırılır. Özellikle psikolojik derinlik kazandırmak için öyküde Sanem’in “*toplumsal değerler ve kendi beni arasında çatışırken geçirdiği ruhi banalım*” (Özcan, 2014:15) en ince ayrıntısına kadar verilir. Öyküdeki vaka halkaları da başkişinin zorlu yaşam mücadelesi sonucunda çeşitlilik gösterir: Birinci bölümde Sanem’in babası tarafından elleri bağlı bir biçimde yalınayak evden uzaklaştırılması ile başlayıp on iki yaşında olduğunu söyleyen Sanem’in en büyük hatasının dünyaya kız olarak geldiğini söylemesi ile devam eder. Bu bölümün son vaka birimini ise Sanem’in annesizliğin verdiği acı ve üvey anne entrikalarına kurban edildiğini anlaması oluşturur. İkinci bölümdeki olay halkasındaki vaka birimleri ise ilk olarak Sanem’in tepedeki bir yayla evine babası tarafından sırtına yumruk atılarak içeriye fırlatılması ve seni everdim demesi ile başlar. İkinci vaka biriminde ise duvarda gördüğü Hz. İbrahim’in oğlunu kurban etme hadisesini anlatan tablo ile babasının çıkarken söylediği “Buradan ancak kefeninle çıkarsın” sözünün Sanem’de bıraktığı etkinin aynı olması üzerine temellendirilir. Üçüncü vaka biriminde de başlangıçta Hızır Aleyhiselam sandığı kapıdan görünen sakallı bastonlu dedesi yaşındaki bir adamla evlendirildiğini anlamasıyla duyduğu üzüntü anlatılır.

Öykünün üçüncü bölümündeki olay halkası “dede kocasının” istismarı ve üzerine gördüğü şiddet ile başlar. İkinci vaka biriminde de yayla evinde geçirdiği sürgün yaşam

biçiminin ardından çocuk yaşında anne oluşu ve dede kocasının ölümüyle üzerine yürüyen üvey evlatlardan gördüğü eziyet eşzamanlı bir biçimde anlatılır. Bu bölümün son vaka biriminde de Sanem, var olana başkaldırmak yaşamdan kaçmak için intihara kalkışır.

Vaka halkalarından da anlaşıldığı üzere olay örgüsü tek bir merkezi metin halkasına paralel bir biçimde, anlatıcının çeşitli entrikalarla çok zincirli olarak bağladığı metin halkalarını öyküye dâhil etmesiyle çeşitlilik gösterir. Öyküde dramatik aksiyon özellikle Sanem'in dedesi yaşında biriyle evlendirilmesi üzerine temellendirilir. Sanem'in acıyla geçen yaşamını okuyucuya çeşitli vaka halkalarıyla sunan anlatıcı, bir bütünün parçalarını tek tek bir araya getirerek vaka zincirini birbirine bağlar.

“*Karton Hayatlar*” öyküsünün olay örgüsü Bahar'ın trajik yaşam hikâyesini kendi yazdığı öykü kahramanı Sevda üzerinden anlatmasıyla şekillenir. Birden fazla metin halkasının merkezi bir olayın etrafında şekillendirdiği öyküde etnik kurgu Bahar'ın zorlu geçen yaşam mücadelesi üzerine temellendirilir. İlk vaka halkasını Bahar'ın despot ve geçimsiz bir babayla geçirdiği çocukluk yılları oluşturur. Bahar'ın bu zorluğa daha fazla katlanamayarak evden kaçması ve kötü yola düşmesi ise vaka birimleri üzerinden ilk vaka halkası içerisine eş zamanlı bir biçimde yerleştirilir. İkinci bölümde, Bahar ile Şeref'in yarım kalan aşk hikâyesi çerçeve vaka üzerinden anlatılırken vaka birimleri aracılığıyla da anlatıcı Şeref'in hayatına yer verir. Vaka halkasının üçüncü bölümünde ise Bahar'ın ve Şeref'in yıllar sonra bir ara gelmesiyle dramatik aksiyon birden çok vaka halkasının bir araya gelmesiyle çok zincire dönüşür.

“*Vahşi Kelebek*” ‘te olay örgüsü konsomatris olarak çalışan Jülide'nin oç alma duygusuyla, kendisiyle özdeşleştirdiği kelekleri öldürmesiyle şekillenir. İlk olay halkasında Jülide, annesinden tevarüs eden bu mesleğin daha çocukluk yıllarında başladığını geriye dönüşlerle anlatır. Vaka birimlerinde Jülide'nin annesinin zoruyla masalarda oynatılması ve yeni amcalarının kucağına oturtulmasıyla çocuk bedeninin istemediği davranışlara maruz kalmasının kendisinde bıraktığı travma anlatılır. Vaka halkasının ikinci bölümünde Jülide'nin yaşamından intikam almak adına kendisine ilgi duyan tüm erkeklerin parasını yemek ve lüks bir yaşantı sürmek üzerine temellendirilir. Aynı zamanda bu bölümde anlatıcı anneden de bahsederek vaka zincirinin çeşitlenmesini sağlar. Son olay halkası ise Jülide'nin öldürme dürtüsüyle hayattan ve annesinden intikam

almak için kendisiyle özdeşleştirdiği tüm güzel kelekleri bir kavanoza koyarak biriktirmesiyle şekillenir. Metin halkaları çok zincirli bir yapı oluşturur.

2.1.1.3. Helezonik Olay Örgüsü

Birden çok olayın iç içe olduğu bu olay örgüsü biçiminde “*bir öncekinde olduğu gibi dallanma değil, birden çok vak’a zincirinin iç içe geçmesi söz konusudur*” (Çetişli, 2016:86). Öyküde çerçeve vak’a ve vak’a arasında bir bağ kurulmak durumundadır. Çok zincirli olay örgüsünün aksine bu tür olay örgülerinde vaka halkaları birbirinden bağımsız değildir. Bu yüzden de anlatıcıya oldukça fazla iş düşer.

Zeynep Aliye’nin sayıca fazla olmasa da özellikle son kitabı Prinkipo Fırtına Burcunda kitabında yer alan bazı fantastik öykülerinde helezonik olay örgüsünü kullanır.

“*Yetimhane Kuyusunda Çan Sesi*” öyküsünde olay örgüsü Büyükada’da mezarlıkta sürekli ağlayan bir çocuğun sesleri olduğuna dair efsane üzerine temellendirilir. Mitolojik öğelerin olduğu öyküde Esther sürekli ağlayan bu çocuktan bahsederken adada bulunan öksüz ve yetim çocuklara histerik bir göndermede bulunulur. Öyküde etnik kurgu anlatıcının, başkişi Esther üzerinden adadaki yetimhane çocuklarının duygularını anlatabilmek için efsaneden bahsetmesi ve vaka birimlerinin bu efsane etrafında şekillenmesi üzerine temellendirilir. Birbirlerine bağlı olan metin halkaları Esther’in efsane içerisine dalması ve sonrasında tekrardan adadaki çocuklara yönelmesi arasında bir gel git oluşturur.

“*Athena Bizi Korur*” öyküsünde dramatik aksiyon bazı mitolojik unsurlarla sağlanır. Olay örgüsü kendilerine yurt edinmeye çalışan Som Peçeli ve Gül Peçeli isimlerindeki iki baykuşun yuva kurma çabaları üzerine temellendirilir. Öyküde vaka halkaları birbirleriyle bağlantılı olarak periyodik bir düzenek halinde ilerler. Çerçeve vaka olarak ele alınan kısım iki baykuşun yuva kurma isteğinin insanoğlu tarafından engellenmesi üzerinedir. Bu yüzden anlatıcı, Som Peçeli ve Gül Peçeli adına Yunan Tanrısı Athena’dan yardım ister. Böylece öykü çerçeve vakadan ayrılarak içe doğru vaka halkaları oluşturarak ilerler ve merkezi olay halkasına dâhil olur.

“*Notos Ve Hayalim Mavi*” öyküsünde çerçeve vaka doğanın tahribatının insan elinden olduğuna dair verilen mesaj üzerine kurulur. Mitolojide Notos, çok önemli bir

rüzgârdır ve denizin kirletilmesinden sonra öfkelenerek Hayalim Mavi isimli tekneye çarpar. Bu durum daha öykünün en başında etnik kurgunun gerilimi arttırıcı bir biçimde kullanılmasına neden olur. Vaka birimleri deniz ve tekne arasında bir bağ kurarak şekillenir. Lodos/Notos İstanbul Boğazı'nın kirletilmemesi için mücadele eden, Hayalim Mavi ise temiz ve berrak bir suyun simgeleri olarak öyküde yer alır. Vaka birimleri de bu ikili arasındaki çatışmalardan meydana gelir.

2.1.2. Anlatıcı ve Bakış Açısı

2.1.2.1. Ben Anlatıcı ve Bakış Açısı

Ben anlatıcı ve bakış açısında kurgunun odağında başkişi yer alır.1.Tekil şahıs olarak anlatı dünyasında yer alan Ben anlatıcı içinden geçenleri olduğu gibi okura yansıtır. Bu yüzden anlatı başkişinin etrafında şekillenir. “*Ben/kahraman anlatıcı kurgunun odağında yer aldığı için anlatı unsurlarının tanımlanmasında birinci derecede rol oynar*”(Deveci,2012:47). Ben anlatıcı “*hem “anlatan” hem de “anlatılan”*” (Saygılı, 2016:100) konumunda olduğu için anlatı başkişinin etrafında şekillenir. Zeynep Aliye'nin öykülerinde “*ben etrafında şekillenen öykülerin çoğunluğu, ben'in ya da ben ile ilişki içindeki başka ben'lerin anılarına dayanır*”(Deveci, 2014:100).Bu anılar çoğu zaman Ben anlatıcının çocukluk anılarıdır. Okuyucuyla çok rahat iletişim kurabildiği için bu anlatılar otobiyografik karakterlidir. Ben, kendini olduğu gibi ifade eder, okuyucuyla sıcak, samimi bir ortam oluşturur. Zeynep Aliye'nin Ben anlatıcı konumuyla yazdığı öykü sayısı 51'dir.

Ben anlatıcının, “*Yüz ve Giz*” öyküsünde kahramanın kendilik değerlerini oto portresi karşısında sorguladığı görülür. Oto portrede, geriye dönüşlerle yaşananları aktarır. Böylece yaşamında “*zamansal ve zihinsel yolculuklar yapar*”(Kayhan, 2017:192). Geçmiş kötü bir anı olarak bellek mekânına işler. Karşısında oto portresi olmasına rağmen Ben anlatıcı, duygularını kendine itiraf etmekten de kaçınır. Ben anlatıcı yaşadıklarını, karşısında bir yabancı varmış gibi aktarır. Çünkü geçmiş ve gelecek Ben'in/başkişinin tutunamayışının kesişim noktasıdır.

“*Ölmek de yaşamak kadar anlamsız... Cennet de cehennem kadar değersiz! Hiçlik de var olmak kadar yoğundur!*” diyen, hangi boyutundan bakarsam bakayım beni iten,

bana uzak duran ama aynı iticilikle çeken bir oto portreydi karşımdaki ve ona ulaşmak, onu tanımak, onu çözmek, kim olduğunu, böyle nereye, kime yöneldiğini bilmek isteği uyandırıyordu üzerimde...”(D.İ.s.105)

Bir kimlik arayışında olan Ben anlatıcı, “*zamansal ve mekânsal düzlemde kendiliğini sorgular*”(Deveci,2012:47).Bu sorgulama tüm yaşamının geçmiş-gelecek, yaşam-ölüm, cennet-cehennem açmazında geçen hiçlik’lerin toplamından oluşur. Bu yüzden Ben anlatıcı “*hiçbir yerde’liğinin değersiz ve saçma gördüğü yaşam*”(Korkmaz, 2015:177) karşısında kendisini bulma ve bir yere ait olma isteği duyar. Bu anlamda Ben anlatıcı, tüm yaşamını bir arayış içinde geçirerek “*değişmeyen umutsuzluğu*” (Deveci, 2012:47) ile kendini sorgulamaya devam eder. Oto portre, Ben’in/başkişinin var oluşunu sorguladığı ve tüm yaşamını “*nereye bakarsam bakayım beni iten*”(s.105) dediği, iticiliği ve ötekiciliği ile kendini arayan Ben’in aynası görevindedir. Psiko-sosyal manada soyutlandığı nesne-insan benzeşimidir.

“*Tükenen Duygular*”da, evliliğinde eski heyecanını kaybeden ve geçmiş ile şimdi arasında kendini büyük bir boşlukta hisseden anlatıcı Ben, içsel çözülme yaşar. Anlatıcı/kahraman Ben’in ismine yer verilmemiş olması da eserin özyaşamöyküsel nitelikli olduğunu vurgulamak içindir.

“*Yabancılaşıyoruz. O, reklamları bile kaçırmaktan korkar haliyle sorularıma yanıt verirken, ben, düşlerimdeki taban tabana zıt birine karşı duyduğum garipseme, öfke karışımı duygularla, aramızdaki uçurumun büyüdüğünü sezinliyorum. Artık ona yaklaşmak, onunla bir potada karışım olma isteğimi yitirdiğimi bir kez daha fark diyorum. Sevdam, dünyam demekti, amacımdı. Her şeyin üzerindeydi. Şimdiyse, kendime ‘huh beyinsiz’ diyorum. Elma şekeri benzetmesi bile çok insaflı*”(Y.M. D.s.100)

Ben, yaşamıyla ilgili değerlendirmelerin ilk ağızdan öğrenilmesini sağlayan içsel dökülmelerinde, “*yabancılaşıyoruz*”(s.100) diyerek “*Ben’den biz’e dönüşen bu aktarım ile gerçeklik düzeyi(ni)*”(Deveci, 2012:52) artırır. Böylece Ben anlatıcı zamanla önemini kaybeden paradigmalara ironik bir gönderme yapar. Ben’in kırgınlıklarını geçmiş ve şimdi arasında bir karşılaştırma yaparak aktardığı gözlemlenir. Ben anlatıcı ilk cümlelerde kurduğu “*sezinliyorum*”(s.100) ve “*fark ediyorum*”(s.100) ifadeleriyle olayın geçtiği zamanın içinde olduğunu ve bir uyanmanın başladığını vurgularken; “*demekti*”(s.100), “*amacımdı*”(s.100) ifadeleri ise geçmişe ait duyguların şimdi etkisinin

azaldığını gösterir. Bu ifadeler, aynı zamanda anlatıcı Ben'in yaşadığı hayal kırıklığını da imler. Hayal kırıklığı etkisini gittikçe arttırarak Ben'in öfkesini “*hıh beyinsiz*”(s.100) ifadesiyle kendisine yöneltmesine neden olur. Sevginin zamanla eski gücünü kaybettiğini ise Ben, “*elma şekeri*”(s.100) benzetmesiyle anlatır.

“*Yağmurla Geliyor Ağlamak*” öyküsünde Ben Anlatıcı, olayları geriye dönüşlerle geçmişten şimdiye taşır. Mekânsal unsurlara da yer veren anlatıcı Ben'in ruhsal sınırlarını zorlayan açmazlarda bulunduğu görülür. Geçmişe ait kötü çocukluk anılarında boğulan anlatıcının kendini anlamakta zorlandığını ve varoluşsal bir sancı ile kuşatıldığını söylemek mümkündür. Savaş yılları çocuğu olarak büyümenin yarattığı etki Ben anlatıcıda ansızın gelen bir ölüm isteği uyandırır.

“*Ölümden de onun tam karşısından da her birinin yarattığı korkudan da kurtulmak tek dileği... Ölmeliler... Ölmek ne güzel bir oyundur aslında. Gençliklerinin çocukluklarının düşlerini yaşatabilecek tek sığınak... Her an alarm düdüklerinin çalmasını, bir bombardıman uçağının pike yaparak bombalarını tepelerinden aşağı bırakmasını bekleyerek geçen günlerde, gecelerde bin kez ölmektense; her an otobüs durağında, yolda yürürken, alışverişten hemen sonra, sabah güneşin ışıklarını içeri almak için pencereyi açtığı an, ya da hafta sonu... Beynine isabet edecek bir kurşunla yere yığılıp kalmaktansa; kan gölüne dönmüş sokaklarda, caddelerde kopuk insan kol ve bacaklarının iki metre ötesinde çocukların ebelemece oynadıklarını görmektense! Çocukların çizgiler arasında sıçrayan kafalarını korumak ister gibi ellerini başlarının üzerine siper edercesine tutmasını izlemekten de acı bu! (...) İğrenç bir sürüngen gibi ölmek yerine, ölümün üzerine giderek bitirme isteği”(R.M.s.60).*

Sosyal zamanla ilgili bilgileri de aktaran Ben anlatıcının, öyküleme zamanından geriye dönüşlerle savaş döneminin bıraktığı etkiyi anlatırken bireysel Ben'ini merkezi konumda kullanır. Öyle ki savaş yılları çocuğu olarak büyümenin yarattığı etki, kahramanda ansızın gelen bir ölüm isteği uyandırır. Tek parça halinde ölmeyi arzulayan Ben anlatıcı, zamana ve mekâna sığmayan yüzü ile ölümü “*tek sığınak*”(s.60) olarak görür. Yalnız ve umutsuz olan Ben'in belleğine yerleşen savaş yıllarının doğurduğu kötü sonuçlar, psikolojik tahribatlara yol açar ve bu durumu Ben tüm çıplaklığıyla anlatır. Anlatıcı sadece kendi psikolojik tahliline değil savaştan etkilenen tüm insanların özellikle de çocukların yaşadığı psikolojik çöküşe de yer vererek evrensel bir mesaj verir. Bu

anlamda Ben anlatıcısının iç dökmelerinden savaş döneminden etkilenen insanların özellikle de çocukların panoramasını çizdiğini söylemek mümkündür.

2.1.2.2.Tanrısals Bakış Açısı ve Anlatıcı

Tanrısals bakış açısında anlatıcı, her şeyi görür ve bilir. “ *Hâkim bakış açılı anlatıcı, üçüncü tekil şahıs (o) ağzıyla konuşur*” (Çetişli, 2016:105).Üçüncü tekil kişili bu anlatımda sınırsız görme ve bilme yetisiyle anlatıcı, okurla sohbet etmekten ve okura yol göstermekten çekinmez. Anlatının zamansals ve mekânsals anlamda da şeffaflığını gözler önüne seren anlatıcı, “*tanrısallığın vermiş olduğu donanımla, öykü kişilerinin iç ve dış çatışmalarına, bunalımlarına, korku ve kaygılarına giderek her türlü varoluş durumlarına hâkimdir*”(Deveci, 2012:53).Kişilerin yaşama bakış açılarını da dile getiren Tanrısals anlatıcı aynı zamanda ayrıntılı niyet okuması yapar.

Zeynep Aliye’nin öykülerinde çoğunlukla Tanrısals anlatıcı kullanılır. Yazarın dilini kullandığı ve kendisini yazar gibi tanıttığı için yazar Ben de bu başlık altında toplandığından Tanrısals anlatıcı ve bakış açısının kullanıldığı öykü sayısı 85’tir.

“*Vahşi Kelebek*” öyküsünde Tanrısals anlatıcı, Jülide’nin tüm yaşamını çocukluğundan itibaren en ince ayrıntısına kadar anlatır. Jülide’nin düşkün bir hayat kadını olarak sürdürdüğü yaşamında gördüğü bütün kelekleri öldürerek özenle koleksiyonuna eklemesi de başkişinin narsist ve kırılgan kişiliğinin Tanrısals anlatıcısının süzgecinden geçerek anlatıldığını gösterir. Jülide, yaşamının hiçbir evresine kendi istenciyle katılmayışının hırçınlığıyla, güzellik ve kırılganlık bakımından kendisine benzettiği kelekleri öldürerek rahatlamaya çalışır. Bu öfke, aynı zamanda onu elde etmeye çalışan tüm erkeklerin parasını yemesiyle de yumuşatılmaya çalışılır. Jülide’nin öyküde hafifmeşrep bir kadın olarak yer alması da yine Tanrısals anlatıcı aracılığıyla sezdirilir. Aynı zamanda öyküde Jülide’nin gördüğü rüya da Tanrısals anlatıcısının bildiği gördüğü ve oldukça hakim olduğu yaşantılardan biridir.

“*Sıçrayarak uyandı Jülide. Göğsü boynu, kar ter içinde. Saç dipleri nemli. Ağzının içi yapış yapış. Saat? Pencere camları hala karanlık. Başucundaki lambanın düşmesine bastı. Tuhaf. Yatalı daha çok olmamış. Oysa beyninin içi berrak. Korkunç bir düşünüyordu... Bir çay bahçesindeymiş; tahta tarabayla çevrilmiş, tahta masaları ekose örtülü. Önünde diz çökmüş bir Çingene kızı kirli, kara avcuna aldığı Jülide’nin elini*

evirip çeviriyor. Jülide ağzındaki çikleti patlatıyor arada bir, serçe parmağındaki oje de yolunmuş... Sivri uçlu tırnağından kan damlıyor sanki... Havada soluğu kesen sıcak; havada yangın”(V.K.s.65).

Anlatıcı, Jülide’nin tüm aklından geçenleri olduğu gibi aktararak âdete öykü kişinin içinde gibidir. Jülide’nin gördüğü rüyayı anlatacak kadar ona hâkimdir. Öyküde yer alan “uyandı” ve “bastı” (s.65) gibi ifadeler yer verilmesi eylemin bittiğini gösteren –di’li geçmiş zamana yer verildiğini gösterir. Bu da Tanrısal anlatıcının bir özelliğidir. Tanrısal anlatıcı aynı zamanda öykü kişinin başından geçen olayları, bunalımlarını hatta geçirdiği tüm sancılı süreçleri, gördüğü rüyalarını psikolojik analizler yaparak okura sunar. Jülide’nin içindeki korkuyu, gördüğü rüya üzerinden sebeplerini ve sonuçlarını tespit eden konumuyla Tanrısal anlatıcı, öykü boyunca üstün gözlem ve analiz gücünü okura yansıtır.

“*Margherita’nın Kanatları*” öyküsünde Tanrısal anlatıcı, Gülser’in kendisiyle sadece cinsel birliktelik yaşamak isteyen Semih’e karşı hissettiklerini olduğu gibi aktarır. Öyküde önemli bir simge değer olan Margherita’nın resmi, Semih’in kadınlara olan bakış açısını Gülser’in öğrenmesini sağlar. Gülser’in Semih’in Margherita’yı bir fahişe olarak görmesinin ardından incinen kadınlık gurunu yine Tanrısal anlatıcı aracılığıyla öğreniriz.

“*Tüm öfkesi kendisine yönelik şu an. Konuşamadı. Anlatamadı kendini. Korkularını açamadı sevgilisine. ‘O meleğin eriyişini görmek, La Fornarina’yı fahişe diye damgalaman... Ne bileyim... Paniğe kapıldım işte...’ diyemedi... Daha önce hiç sevgilim olmadı, sen ilk olacaktın’ diyemedi. Aslında sevgili bile olamadılar. Ne arkadaş, ne sevgili, ne dost değiller. Belki yalnızca tanıştılar. Bir tanıdık ‘, o kadar”(Ç.G.s.18)*

Tanrısal anlatıcı diyaloglar ve iç çözümlemelerle Gülser’in iç dünyasını en ince ayrıntısına kadar anlatır. Böylece Gülser’in Semih’e ve ilişkisine yönelik tutumunu da hissettirir. Gülser’in gördüğü resim tablosundan bu kadar etkilenmesinin altında “*eşyadan hareketle bir anlam dünyası örmesi, onları canlı varlıklarmış gibi telakki etmesi ve başka bir hayata işlerlik kazandırması hayata ve eşyaya farklı bir bakışı zorunlu kılmaktadır”(Alver,2005:116).* Bu zorunluluğu Tanrısal anlatıcı Gülser’in iç dökmeleriyle açığa çıkarır. İlk ilişkisinden yaşadığı hayal kırıklığını sevgilisinin evindeki tabloya yaptığı yorumla, nesne-insan ilişkisi üzerinden Tanrısal anlatıcı aktarır. Bu aktarımı yaparken Tanrısal Anlatıcı, Gülser ve Semih’in karakter analizini açıklarken

bazen de sübjektif davrandığı gözlemlenir. “*Aslında sevgili bile olamadılar*”(s.18) ve “*belki yalnızca tanıştılar*”(s.18) ifadeleri Tanrısal anlatıcının zaman zaman kendi yorumlarına da yer vererek tarafsız davranmadığı ve kinaye mesafesini koruyamadığı şeklinde yorumlanabilir.

“*Kuğuya Dönüşmek*” öyküsünde Tanrısal anlatıcının, Mahinur’un bilinçaltına yerleşen çirkinlik sendromundan kurtulmak için yaptırdığı estetik operasyondan sonra içine düştüğü çaresizliğini tüm boyutlarıyla aktardığı görülür. Öyle ki Mahinur tüm yaşamını annesi kadar güzel olamayışının getirdiği aşağılanma duygusuyla geçirir. Fiziksel anlamda duyduğu yetersizliği Tanrısal anlatıcı, modern anlatı teknikleriyle; iç çözümlemeler ve monologlar yardımıyla anlatır.

“*Adının söylenmesinden nefret etmemek nasıl bir şeymiş, öğrenmek istiyor. Hatta unuttuğu tüm gülmelerle birlikte ‘Adım Mahinur’ diyecek. Annesi koymuş adını. Sanki alay eder gibi bir Mahinur. Sinirlendiğinde fare surat diye çimdiklemelerine bakılırsa bir kerecik bile sevmemiş kızını. İnsan kızını sevmez mi hiç? Burnunu kıvrarak, yüzünü ekşiterek, ağzını yumultarak Mahinuuuur çağırımlarına bakılırsa da sevmemiş işte. Biblo gibi kızlardan olsaydı, öğretmenleri de, aynı sıraya oturmamakta direnen Mehmet dâhil bütün arkadaşları da. Hatta Mahinur bile severdi kendisini. Ama bitti*”(B.B.s.68)

Mahinur’un dünyaya geldiği andan itibaren sevilmesine engel olarak gördüğü fiziki yetersizlik, Tanrısal anlatıcının da araya girmesine neden olacak kadar üzüntü vericidir. Anlatıcı geriye dönüşlerle Mahinur’un doğduğu andan itibaren yaşadığı trajediyi yazar-anlatıcı olarak sorgulamaktadır. “*Bu anlatıcı konumu için hâkim anlatıcı, üst anlatıcı, tüm bilir, her şeyi bilen anlatıcı, tanrısal anlatıcı, olimpik anlatıcı gibi ifadeler de kullanılır*”(Arı,2008:65).Öyküde geçen “*insan kızını sevmez mi hiç?* ”(s.68) “*bir kerecik bile sevmemiş kızını*”(s.68) tümceleri, Tanrısal-yazar anlatıcının Mahinur’ın yaşadıklarına duyduğu üzüntüyü dile getirerek öykü kişisinden taraf olduğunu kanıtlar niteliktedir. Metnin sonunda ise Mahinur’un geçirdiği estetik operasyonla kendini topluma kabul ettireceğine dair izlenimine de yer veren yazar Ben, bunu “*ama bitti*”(s.68) sözüyle net bir biçimde ifade ederken Mahinur’un yeniden doğuşunun da sinyali verir.

“*Aşkların Parmak İzleri*” öyküsünde anlatıcı Yazar-Ben olarak öykü düzleminde yer alır. Semih ve Sabah’ın aşkını dile getirirken kendi duygularına yer vermekten çekinmez.

“ ‘Evet’ diyor Semih. Meyve Sabah servisi yapan garson kızın gitmesini bekliyor. Sonra devam ediyor. ‘Evet, kendimi bir kütüphane olarak hissettiğim için mi kimse gelmedi... Kitaplarımın bırakılmışlıkları içinde yaşadım hep. Bir gün sana rastladım...(Sabah’a dönüp söylüyor bunları)’ (A.Ö.s.33).

Ben, Yazar-Ben olarak anlatımın arasına girer. Semih’in sitem cümlelerini dile getirirken Sabah’a doğru döndüğünü Yazar- Ben aracılığıyla anlarız. Semih’in kitaplarıyla kurduğu bağ ve Sabah’a anlatırken yaşadığı duygusal durum, Yazar-Ben aracılığıyla sezdirilir. Bu anlamda anlatıcının kendisini öykü kişisi olarak tanıttığını söyleyebiliriz.

2.1.2.3.Tanık Anlatıcı ve Bakış Açısı

Üçüncü tekil Tanık anlatıcı gözlem yeteneğini kullanarak olaylara şahit olur/tanıklık eder. Fakat bu tanıklık tamamen bir gözlemci edasıylaadır. Anlatıcı karakterin iç dünyasına hâkim değildir ve bununla ilgili yorum yapma yetkisi yoktur. Tanık anlatıcı “vaka içinde yer alan şahıs kadrosunu teşkil eden fertleri bir kamera tarafsızlığıyla izler; onların geçmişi ruh halleri hakkında bilgi vermeden yaptıklarını gözler önüne serer”(Aktaş,1991:113) ve olanı gözlemlediği gibi aktarır. Kendi düşüncelerini okura yansıtmaz. Gözlemlediği her öyküde karakterlerin içsel yolculuklarına, bunalımlarına veya sevinçlerine mesafeli bir duruş sergiler. Özellikle “*Prinkipo Fırtına Burcunda*” öykü kitabında yer alan Büyükada öykülerinde yazar sıklıkla Tanık anlatıcıya yer verir. Aynı zamanda yazarın bu öykü kitabındaki bazı öykülerinde kurmaca dünyanın kişileri konuşur. Fantastik öyküleri de dâhil, Zeynep Aliye’nin Tanık anlatıcı konumuyla yazdığı öykülerin sayısı 33’tür.

Yazarın “*Raylardaki Merdivenler*” öykü kitabında yer verdiği birbirinin devamı niteliğinde olan üç öyküden ikisi Tanık anlatıcı bakış açısıyla aktarılır. Bu öyküden ilki olan “*Tutkunun Elleri*” öyküsünde tanık/gözlemci anlatıcı kuaför salonunu en ince ayrıntılarına kadar kendi yorumunu katmadan verir. Kamera tekniğiyle kurgulanan bu öyküde yer alan tanık anlatıcı, kuaför salonunun müşterilerinden çalışanlarına varana kadar hiçbir ayrıntıyı kaçırmaz. Olup biten her şeye şahit olur ve yansız bir biçimde aktarır.

“Altılı ganyanın dördüncü ayağını, pistte koşan atlardan ya da atların sırtındaki jokeylerden biriymiş heyecanıyla aktaran televizyon sunucusunun sesi, teypten, içinde sürekli bin kahır çeşmesi akıtarak yükselen arabesk parçayı bıçaklarken, üst kattaki avukatın bürosundan gelen, beton deliniyora benzer matkap gürültüsü de bu senfoniye hırıltılarıyla homurtularıyla karışıyor”(R.M.s.149).

Tanık anlatıcı konumuyla kuaför salonunda yaşananları anlatan Ben, sesler birbirine karışmış olmasına rağmen, üstün gözlem yeteneğiyle seslerin ne sesleri olduğunu ayırt edebilme yetisine sahip olacak kadar dikkatlidir. Bu öyküde olduğu gibi Tanık anlatıcı gördüğü her şeyi olduğu gibi aktarır. Bu anlamda Tanık anlatıcı kuaför salonunun bir panoramasını çizer. Tüm olanları olduğu gibi yorumsuz aktarır ve *“onların geçmiş, ruh halleri hakkında bilgi vermeden yaptıklarını gözler önüne serer”(Aktaş,1991:113)*.Bu gözler önüne serme yazarın birçok öyküsünde de yer alır.

“Saka Kuşunun Gölgesi” öyküsü kuaför salonunda olan bitenin bir gözlemci/tanık anlatıcı yorumuyla aktarıldığı öykülerden bir diğeridir. Kamera tekniği kullanılır. Tanık anlatıcı olan bitenleri aktarmaya devam eder.

“İki kadın biraz daha yaklaşıyorlar birbirlerine. Kaşları bitişerek fısıfısıf bir şeyler konuşuyorlar... Çenesi, heybetli gıdığıyla birlikte neredeyse yürüyüşe çıkacakmış gibi fırlak duranı sanki söylediklerinin kimsecikler tarafından duyulmasını istemezmiş gibi, eliyle sık sık kapatıyor ağzını... Gözbebekleri küçülerek yanakları, gözaltlarındaki torbalar gibi gitgide boşalıp sarkarak, bu devinimlerle, mutlaka birkaç bebeği emzirmiş göğüsleri ve üçüncü kat oluşturan göbeği sanki biraz daha gevşeyerek!”(R.M.s.139)

Bu öyküde gözlemlerini aktaran Ben, kendisi de bir öykü kişisiymiş gibi vak’a kurgusu içinde yer alır. Bu durum ilk olarak Tanık anlatıcının kadınlardan birinin ağzını kapatarak konuşmasını, başka birinin duymasını istemiyormuş gibi yorumlamasıyla aktarılır. Öyküde anlatıcının vak’a içinde yer aldığı ikinci durum ise kuaför salonundaki kadınlardan bir diğerinin göğüsleri ve göbeği için yaptığı yorumdur. Tanık anlatıcı kadının göğüslerinin biçiminden yola çıkarak *“birkaç bebeği emzirmiş”(s.139)* yorumunda bulunması ve yine *“üçüncü kat oluşturan göbeği”(s.139)* ifadesi anlatıcının kuaför salonuyla ilgili gözlemlerine yorumlarını da kattığını gösterir. Bu anlamda anlatıcının geniş ve ayrıntılı bir gözlem gücü oluştuğunu söylemek mümkündür. Olaylar karşısındaki tavrının/mesafesinin yakın olduğu söylenebilir. Anlatıcı, kadınların fiziki

özelliklerinden yola çıkarak onların yaşam tarzlarını, aile olup olmadıklarını yorumlamasıyla gerçeklik mesafesinden de uzaklaşmış olduğunu kanıtlar.

“*Güzel Bir Gün*” de Tanık anlatıcı, Moritz Bey’in doğaya olan uyumunu ve Aşure gününe olan sevgisini kamera tekniğinden yararlanarak anlatır. Öyküde iç çözümlemelerle, Moritz Bey’in yalnızlığı ve doğanın onun için önemi Tanık anlatıcı aracılığıyla aktarılır.

“*Nitekim bacaklarının gölgesi karşı köşkün duvarına, boyunlarının ve eğimli omuzlarının yansıması kendi bahçesinin parmaklıklarına vuruyor. Hatta daha içeri yürüyor gölgeler. Uzadıkça inceliyor boyunları, bacakları, tüm sokağı kaplıyor. Varsın güneşini de perdelesin. Genişledikçe derinleşen bir enerjinin kapsama alanına salıyor kendisini Moritz Bey, ‘Fakat n’apıyorsun, ayakta uyuyorsun Moritz Bey. Bari içeri geç yatağına’” (P.F.B.s.94).*

Tanık anlatıcı ilk olarak kamerasını doğaya çevirir. Sonrasında Moritz Bey’in duygusal boşluğuna yer verir. Öyküde, bütün olan biteni gördüğü ve duyduğu gibi aktarırken aynı zamanda “*‘tanık-ben’ olarak öykü unsurlarını içerden gözlemleyen ve anlatan konumda*”(Deveci,2014:24) olan Tanık anlatıcı Moritz Bey’in durumuyla ilgili sorular sorarak sınırlı görme yetisinin dışına çıkar. Fakat bu sınırlar sadece Tanık anlatıcının sorduğu sorularla aşılar. Tanık anlatıcı, kahramanla ilgili psikolojik bir çözümlemede bulunmamaya çalışırken onun için endişelendiğini de “*Bari geç yatağına*”(s.94) sözüyle destekler.

“*Mevsimlerden Manolya*” öyküsünde ‘posta kutusu’ tanık anlatıcıya ait bakış açısının objesi konumundadır. Fayans ustası Selim ve karısı Hayat’ın sorunlu evliliklerini Tanık anlatıcı, posta kutusundan görebildiği ölçüde yorumlarda bulunur.

“*Erkeğe kuşkularında haklı olduğunu sinsice fısıldayan bir durgunluk hali şu an ikisi arasında yaşanan. Hayat’ın kalemle çizilmişçesine muntazam dudaklarına dalgın, gizemli bir gülümseme oturmuş. Cevap vermek yerine çenesini yükseltip, ensesini hafif geriye atarak sarı, yeşil yıldızlar çıkan saçlarını uçuşmaya bırakışı sanki Semih’e üstü örtülü bir itiraf mesajı. Posta kutusu, yumrukları sıkılı olmasa da bu örtü üstük imalı gülümsemelerin erkeği nasıl çılgına çevirdiğini bilir*”(P.F.B.s.23).

Posta kutusunun gözünden evli çiftin yaşamını anlatmaya çalışan Tanık anlatıcı, gözlemlerine kendi yorumlarını da katar. Bu durumun dıştan-içe bir aktarım olduğu söylenebilir. Öyküde olayları gözlem gücüne yer vererek anlatan tanık anlatıcı, posta kutusunun kadrajına giremeyen bazı durumları da “*posta kutusu, yumrukları sıkılı olmasa da bu örtü üstük imalı gülümsemelerin erkeği nasıl çılgına çevirdiğini bilir*”(s.23) yorumlarıyla tamamlar. Bu durum, öyküde Hayat’ın Semih’le tartışma anındaki mimiklerinin Tanık anlatıcı aracılığıyla yorumlandığını gösterir. Belirtilen bu durum ile tanık anlatıcının Semih ve Hayat’ın mimiklerinden onların evlilikleriyle alakalı çıkarımda bulunduğunu söylemek mümkündür.

Tanık Ben’in olduğu öykülerden biri de diyaloglaştırma tekniğinin kullanıldığı “*Aşı Boyalı Köşkte Bir Akşam Yemeği*” öyküsüdür. Öyküde tanık Ben, gözlemci sıfatıyla iki sevgilinin diyaloglarına yansıyan çatışmayı konuşmalarla belirginleştirir. Yazarın, hiçbir şekilde müdahil olmadığı öyküde Tanık anlatıcı norm karakter olarak yer alır. İki sevgilinin tüm konuşmasına şahit olan ve anlatan üçüncü kişi konumundadır.

“*Şimdi sigara içmemi önerip suça teşvik ediyorsun!*”

“*Senin iyiliğin için. Bir Olay yaratırsan, gevşersin!*”

“*Sigara içmek yasak. Zaten bıraktım!*”

“*Bence başla. Merak etme, cezası neyse öderim...*”

“*Her şeye paragözüyle bakan bir adam oldun çıktın... Seni tanıyamıyorum*”(P.F.B.s.144)

Mirasyedi bir adam ve onu anlamakta zorluk çeken bir kadının sigara üzerine girdikleri bu çatışmayı Tanık anlatıcı, araya yazarı sokmadan olduğu gibi aktarır. Özellikle postmodern metinlerde kullanılan romanın özelliklerinden olan “*diyaloglaştırma ve karnavallaştırma kavramlarıyla karşılanan bu anlayış, aslında postmodern romandaki çoğulculuğun çıkış noktasıdır*” (İşıksalan, 2007: 427). Çoğulculuğun bahsi geçtiğinde ise akla gelen ilk isim olan Rus Biçimci Mihail tarafından ortaya atılan ve metinde kullanılan diyaloglaştırma tekniğinin, öyküdeki çoğulculuğun çıkış noktası olduğu düşünülür. Sözü Tanık anlatıcıya bırakan yazar, kişilerarası bir konuşmanın dışında kalarak olaya dâhil olmadığı için edilgen konumdadır.

2.1.3. Öykülerde Zaman

2.1.3.1. Anlatma Zamanı İle Vak'a Zamanının Çakıştığı Öyküler

Zeynep Aliye'nin öykülerinin bir kısmında anlatma zamanı ile vak'a zamanı çakışır. Zamanda özetleme tekniği kullanılarak tasvirlerle ve geçmişe yönelik anılara yer verilir. Özellikle ada öykülerine yer verdiği “*Prinkipo Fırtına Burcunda*” öykü kitabında vak'a ve öyküleme zamanı çakışır. Doğa öykülerinin bulunduğu bu kitapta öykülerdeki zamanın başlangıcı ve bitişi arasında çok kısa bir sürenin olduğu da söylenebilir. Yazarın doğa tasvirlerine yer verdiği öykülerinde psikolojik açmazlara çok yer verilmediği için bu öyküler anlık öyküler olarak yorumlanabilir.

“*Prinkipo Fırtına Burcunda*” , “*Altın Dişin Fatması*”, “*Zarları Boğmak*” , “*Rezidans Konforunda Yuva*” , “*Ani Bir Dalga*” , “*Yetimhane Kuyusunda Çan Sesi*” , “*Yetimane Kuşatması*” , “*Güzel Bir Gün*” “*Athena Bizi Korur*” , “*Troçki Köşkü İşgal Altında*” , “*Köpekleri Küstürmek*” , “*Bir Dolunay Hikayesi*” , “*Deniz Geri İstiyor*” , “*Kırık Kanat*” , “*Karanlığa Uçmak*” , “*Bert Bey*”, “*Bir Sesten Geçmek*”, “*Atlar ve Yokuşlar*” , “*Bir Ada Kadını*” , “*Domino etkisi*” , “*Zelda'yı Bekle*” , “*Piknik*” , “*Sıradan Bir Aşk Öyküsü*” , “*Tohumu Yaratmak*” , “*Önsöz (Harfler ve İmler)*” , “*Bir Derece Mavi*” , “*Kuş Gibi Ölmek*” , “*Taşlar ve Düşler*” , “*Eksik Büst*” , “*Bir Denklem ve Kılauea*” , “*Beyaza Ulaşmak*” , “*Kum Köprüler ve Kırmızı*” , “*Belki'nin Çevrimi*” , “*En Güzel Gün Batımı*” , “*Bir Reklam Arası*” , “*Bir Düşse Kanat Çıpmak*” , “*Sessiz Bir Söyleşi*” , “*Margherita'nın Kanatları*” , “*Bir Çıra Boyu*” , “ “öyküleri ile vak'a ve anlatma zamanının aynı olduğu öykülerin toplamı 46'dır.

“*Sis*” öyküsünde Tanık anlatıcı, Büyükada'nın eşsiz güzelliğine yer verirken anlık izlenimlerde bulunur. Doğanın tahrip edilmesiyle etrafı kaplayan sis, aynı zamanda güzel olan her şeyin kıymetinin bilinmemesi sonucunda değerinin yitirileceğini gösteren bir metafor olarak kullanılır. Tanık anlatıcının sisin tüm bu güzelliklerin üstünü kapattığını söylemesi tesadüfî değildir. Sis öykü kahramanın annesine duyduğu özlemin sonucunda içindeki karanlığı/karamsarlığı örttüğü, geriye dönüşlerle açığa çıkar. Öykü kahramanı birden gözlerini kapatarak “*Korkumu uyut, acımı dindir; al, uçur beni çocukluğuma gerisin geriye*”(P.F.B.s.32) diyerek art zamanlı bir geçişle çocukluğuna döner. Aynı zamanda kahramanın kullandığı “*dindir*”(s.32) , “*uçur*”(s.32) fiilleri görünen

geçmiş zaman kipiyle çekimlenirken sonraki ifadeler daha çok “*üzerindeymişim*”(s.33), “*öpiyormuş*”(s.32), “*koşuyormuş*”(s.33) gibi asıl vak’a zamanından bir rivayete dönüşür.

“*Öksüz İmparator*”da zamanın daha net bir biçimde aktarıldığı görülür. Öykünün en başından itibaren Tanık anlatıcı aracılığıyla bir rüzgâr olan Öksüz’ün 23 Nisan 2013 sabahından beri kaybolduğu, adadaki diğer rüzgârlar tarafından söylenir. Başka bir rüzgâr 9 Ağustos 803 tarihinden itibaren kaybolduğunu söyler. Bu öyküde “*vak’ının başlama ve bitiş süresi arasında düz bir çizgiyi andıran kronolojik bir anlatım söz konusudur*”(Deveci,2014:38). Kronolojik anlatım tarihlerin daha net bir biçimde ifade edilmesiyle netlik kazanır. Zamanda özetlemelerle “*üç dört gün geçince*” ,“*o günden sonra*”(s.36) gibi ifadelerle de yer verilir.

“*Basamaklar*” öyküsünde erik ağacının dikilmesi ile başlayan ve meyve vermesiyle biten süreçte kronolojik olarak erik ağacının büyümesi ile öyküleme aynı anda yapılır. Ayrıca öyküde 1.Basamakta “*yabani eriğin ilkbahar hali mi gerçekten?*” (P.F.B.s.59) cümlesi ile 8.Basamakta “*yaz ortasında elma tanesi büyüklüğünde dolu yağabilir tepenizden*”(s.60) cümleleri “*mevsimlik bir dönemi kapsar*” (Korkmaz,2016:179). Yabani eriğinin ilkbahardan yaza kadar büyümesinin basamaklar şeklinde anlatıldığı öyküde vakanın oluşumu periyodik olarak verilir.

“*Polarize*” öyküsünde zaman, öykü kahramanın gözlük bakmak için geçirdiği kısa bir süreden oluşur. Aynı zamanda öyküde “*bir sonbahar öğleden sonrası*”(P.F.B.s.149) ifadesi, mevsimsel zamana da yer verildiğini gösterir. Vak’a hem çok kısa bir zaman diliminde hem de sonbahar mevsiminde meydana gelir.

Zeynep Aliye’nin öykülerinin bir kısmında ise öyküler çok kısa bir zaman dilimini kapsar. Geriye dönüş tekniğinin sıkça kullanıldığı bu öykülerde vaka zamanı oldukça kısadır. Vakanın başlangıcı ve bitiş arasında kısa bir zaman diliminin olması zamanın kurgusal olmasından çok öykü kişilerinin niteliksel anlamda aktarılmasından kaynaklanır. Çoğunda bu durum kronolojik bir sıra takip etmez, anlatı zamanı çizgisel değildir. Daha çok kişilerin ruh çözümlemelerine yer verildiği, için algısal zamanları da içine alır.

“*Bir Lale Leyla*” öyküsünde, Leyla ve sevgilisinin gece yarısındaki cinsel birliktelikleri sonrasında aralarında geçen gergin bir konuşmanın anlatıldığı kısa bir zaman dilimine yer verildiği gözlemlenir. Leyla’nın hakkında hiçbir şey bilmediği ve sadece cinsel birliktelik için kapısını çalan bu adama soru sormaya başlamasıyla geçen anlık bir zaman vardır. Daha çok Leyla’nın kendilik bilincini sorguladığı niteliksel zamanın olduğunu söylemek mümkündür.

“*Ya kendisi ne zaman tutuldu bu huysuz adama? İlk karşılaştıkları gün, parkta mı? İlk kez birlikte oldukları gece mi? Belki de daha yeni... Yani bu gece? Zaman içinde dolaşması üçüncü ayakta kesildi, birden. Aslında âşık filan değil ki... Elbette değil! Neyine âşık olsun bu çam yarmasının? Ama yine de ‘Öyle değilse ne?’ diye tersledi kendini*”(V.K.s.17).

Bireysel zamanın içinde varoluşunu sorgulayan Leyla, “çam yarması” olarak nitelendirdiği sevgilisini ilk ne zaman gördüğünü düşünürken geçmişe gider. Vak’a kronolojik olarak ilerlemediği gibi Leyla’nın “*Kızım uyanacak*” (s.16) söylemi söz konusu zaman diliminin gece yarısı olduğuna dair ipucu verir. Yazar, öyküleme zamanlarını kişilerin psikolojik açmazlarına göre vermeye çalışırken akış; “*şu an*”, “*bu defa*”, “*neredeyse*”, “*şu anda*” , “*yeniden*” , “*biraz önce*” , “*bir kez daha*” (s.8,9,10,11,16,17) örneklerinde olduğu gibi özetleme tekniği kullanılarak anlık ifadeler şeklinde aktarılır.

“*Kırlangıcın Ölümü*” vaka ve anlatma zamanın kesiştiği öykülerden biri olmasının yanında anlık bir zaman dilimini ifade ettiği için bu zaman dilimi içerisinde incelenmeye çalışıldı. Çocuk gelinlerden biri olan isimsiz kahramanın evlendiği gece, gerdek gecesinde damadı beklerken odasının camına çarpıp yere düşen yaralı bir kırlangıca yardım edemediğini fark etmesiyle oluşan kısacık bir zaman dilimini kapsar. Öyküde yaralı kırlangıca yardım etmek isterken kapısının kilitli olduğunu gören başkişi “*zifaf odasından çıkması doğru olmaz*”(B.B.s.107) düşüncesiyle kendisini yaralı kırlangıçla özdeşleştirir ve böylece psikolojik zaman açığa çıkar. Çünkü psikolojik zaman “*şahısların ruh durumlarına göre zamanı algılamalarına*”(Narlı,2002:93) dayanır. Başkişinin zifaf odasına kapatılması ile kurgulanan öyküde zaman, belirsiz ve anlamsızdır. Bu anlamsızlık sonlara doğru kahramanın “*şu an neden can çekişen saka gibi hissetti kendini? Hatta ölü bir saka!!!*”(s.107) şeklinde varoluşunu sorgulayan

sorular sormasına ve kendisini ölü bir saka olarak görmesine neden olur. Gaston Bachelard'ın söylemiyle “*zamanın onun hakkında bildiğimiz*”(Bachelard,2010:48) den ibaret olduğu ifadesinden yola çıkarak öykü kahramanı için ruhsal ölümün gerçekleştiğini ve zamanın anlamını yitirdiği düşünülebilir. Aynı zamanda saka kuşunun kimsesizliği ifade etmesi açısından metaforik anlamda kullanıldığı düşünüldüğünde zamanın işlevselliğini yitirdiğini söylemek mümkündür.

“*Gecenin Atları*” ve “*Kehanet*” öykülerinde çerçeve vaka anlatılırken “*yarın başlayacak ve bitecekti*”(P.F.B.s.71) “*Sonra öbür gün*”(s.71) “*az sonra*”(s.73) ve “*bence üç aya kalmaz göçüp gider!*”(s.184) ifadeleriyle, zamanda ileri atlamaların olduğu görülür.

“*Aşı Boyalı Bir Evde Akşam Yemeği*” öyküsü diyaloglaştırma tekniğinin kullanıldığı öykülerden biridir. Bu yüzden an'lık bir öyküdür. Müşahit anlatıcının iki sevgilinin yemeğe gitmek için vapur yolculuğu yaptığı bir esnada tüm konuşmalarına şahit olduğu ve bunu olduğu gibi aktardığı görülür. Toplamda geçen tüm süre belirsiz olmasına rağmen kahramanlardan birinin “*yolculuk çok uzun sürdü bu defa ama iskeleye yanaşmamız çabucak oldu*”(P.F.B.s.148) ifadesi gemi yolculuğunu sona erdiği ve iskeleye yanaşıldığını gösterir. Fakat bu süre hakkında bir netlik yoktur.

“*Ses-ler*” öyküsü de yazarın diyaloglaştırma tekniğini kullandığı an'lık öykülerden biridir. Diğer öykülerin aksine bu öyküde kahraman diyalogu başkasıyla değil hayalleriyle kurar. Öyküde ben anlatıcı, kendi hayalleriyle konuşur ve zaman olarak da “*iyi geceler şimdilik*”(D.V.s.110) tümcesinden gece olduğu anlaşılır. Vak'a ve anlatma aynı zamana denk gelir an'lık öykü olduğu için bu kısımda incelenir.

“*Davet*” adlı küçürek öyküde kuyuya hapsedilen Prens'si çıkaramadığı için suçluluk duyan öykü kahramanının kötü geçen çocukluk anılarını kuyuya hapsedilen Prens'se üzerinden anlattığı gözlemlenir. Kuyu, kötü geçen çocukluğunun bir karşılığı olarak belirsizliği ifade ederken, Prens'se, öykü kahramanının çocukluk zamanlarında olmak istediği idealize ettiği Ben'i dir. Bu anlamda çocukluğu kuyuda geçen öykü kahramanı için zaman, koca bir boşluk ifade eder. Aynı zamanda kahraman için geçmiş ve gelecek ümitsizlik doludur.

“O, her zamankinden çok üzgündü. **“Ben yine gelirim Prenses”** değişim bir teselli olmadı bu yüzden. Ama hiç değilse, “Ekmek Kuran çarpsın ki gelirim” deseydim. O zaman belki birazcık inanır, hemen karanlığa karışmak yerine, benim gibi uzun uzun el sallardı”(B.B.s.150)

Kahramanın “uzun uzun el sallardı”(s.150) tümcesi geride bıraktığı çocukluk yıllarıdır. Yaşanamayan yıllara karşı hala özlem dolu olduğu için el salladığı düşünülür. Ayrıca öykü kahramanın “üzgündü” , “deseydim” ve “sallardı” ifadelerine yer vermesi olayın geçmişte yaşandığını gösterir. “An’ın şekillendirdiği küçürek öykülerde, geçmiş ve gelecek, an’da yapılandırılır”(Korkmaz, Deveci,2017:41) bilgisinden hareketle, öyküde geçmişe ait duygu durumunun kahraman tarafından şimdi/an’da anlatıldığını söylemek mümkündür.

Yazarın özellikle “Bekâret Boncuğu” ve “Prinkipo Fırtına Burcunda” öykü kitaplarında yer verdiği küçürek öykülerde zaman bir an’dan oluşur. Edgü’nün “Minimal öykü, çok kısa öykü, öykücük”(Korkmaz, Deveci,2017:18) olarak nitelendirilen bu öykü türü, özellikle yalnızlık, ümitsizlik, karamsarlık gibi izlekleri anlatmak için kullanılır. Bu yüzden yapı unsurları da daha minimalisttir.

“Rüzgarbaşı”, “ ‘Ada’da Ölümün Rengi Gökkuşağı” , “Üç Vakte kadar” , “Tabula Rasa” , “Bir Tutam Fesleğen” , “Tutku” , “Ada’nın Martıları” , “’10” , “Uzak” “Sinderella” , “Çözüm” , “Mevsimlerden Manolya” , “Bir Leyla Lale” olmak üzere toplam 20 öyküsünde anlık zaman kullanılır.

2.1.3.2. Anlatma Zamanı ve Vaka Zamanının Ayrı Olduğu Öyküler

Zeynep Aliye’nin öykülerinin çoğunda vaka ve anlatma zamanı farklılık arz eder. Kahramanlarının çaresizliklerinin ve hayat karşısındaki tutunamayışlarının altında bilinçaltında yer edinen kötü anıları vardır. Bu yüzden öykülerde olay ve anlatma zamanı farklıdır. Dramatik aksiyon genellikle geriye dönüşlerle ve özellikle mektuplar üzerinden sağlanır. Öykülerin çoğunda kahramanlar, kendilerine huzursuzluk yaratan durumları, geriye dönüş tekniği ile aktarır. Bu durumda anlatma zamanından vaka zamanına doğru geriye yönelik bir sıçrama görülür.

“Su ve Işık”, “Küçük Sevinçler Bulmalıyım”, “Yüzünü Güneşe Çeviren Adam”, “Yağmur Damlasında Fırtına”, “Aşkların Parmak İzleri”, “Aynada Tüy Sesleri”, “Ertelenmiş Bir Gece”, “Kumru Geri Gelmeli”, “Muzdan Nefret Ederdi”, “Yalnızlığımı Şarkı Söyle”, “Olağan Günlerden Biriydi”, “Bir Tanrı Yaratmak”, “Raylardaki Merdivenler”, “Fotoğrafa Bir Yüz”, “Fatma’nın Saçları uzamıyor”, “Saka Kuşunun Gölgesi”, “Tutkunun Elleri”, “Kişilik Terzisi”, “Oya Bebek”, “Bekâret Boncuğu”, “Cinimi Vermem”, “Bir Çiçek Gördüm, Kokladım”, “Som Altın”, “Hazine”, “Kırlangıcın Ölümü”, “Gerçek Kapısı”, “Sus: Kız Doğdu”, “Aşk Üçgeni”, “Yalan Kalesi”, “Sevgili Çivim Kaktüs”, “Alçı Bebek”, “İblisten kurtulmak”, “Ada ve Kule”, “Kuğuya Dönüşmek”, “Vahşi Kelebek”, “Bugün Fırtına”, “Bir Şahmeran Uyanması”, “Yap-Boz Gece”, “Parçalanmış Kırmızı”, “Bir Adli Kayıp Vakası (Wanted)”, “Bir Tanrı Yaratmak”, “Bir Sabah Kapınızı Çalacaksınız”, “Çakışma Noktalarında Çatışma”, “Bakiye’nin Bez Bebeği”, “Diş İzleri”, “Noktürn”, “Bir Sahaf Dükkanı”, “Altıncı Parmak Çivi”, “Yüz ve Giz”, “Gizli Sokak”, “Buraya Kadar”, “Halkalı Lale”, “Karton Hayatlar”, “Bir Savaşın Hatırası”, “Ölüm’ün Ölümü”, “Bahar’ın İlk Baharı”, “İntihar Aşktır”, “Bir Yangın İki Öykü”, “I.Ö-I.S”, “Bütün Merhabalara Elveda”, “Her Köprü Bir Uçurum”, “Akvaryumda Fırtına”, “Dolunay Vardı”, “Labirent mektup”, “Bir Yol Öyküsü”, “Yağmurla Geliyor Ağlamak”, “Tapınak”, “Gidenler – Geride Kalanlar”, “Sorgu”, “Yeni Bir Güne Giriş”, “Uykusuz Düşler”, “Belki de Şanslıydı”, “Merhaba (İçli Bir Aşk Mektubu)”, “Dostluğa”, “Dönemeç”, “Yaşamak Masal Değil”, “İçimizden Biri”, “Çelimsiz Çiçek”, “Her Şey İçin Geç Kalmak”, “Gerekçesini Sizin Bulacağınız Bir Ölüm”, “Bahar Dalı”, “Bir Yaşam Öyküsü”, “Buzdaki Çatlak”, “Deklanşörde tek Kare”, “Her An Tektir”, “Güne Batanlar”, “Çıplak Güvercinler”, “Yükseliyor Gölün Suları”, “İstanbul Arık Yeni Bir Gün”, “Bir Kitap Delisi”, “Köpek, Kadın ve Bir Adam”, “Notos ve Hayalim Mavi”, “Güzel Bir Gün”, “Gülleri Sevmek Nasıl Bir Şey”, “Dünya Düz Olmalı”, “Bir Ada Kadını”, “Tükenmeyen Duygular”, “Kuğuya Dönüşmek”, “Paslı Demir Sardunya”, “olmak üzere toplamda 102 öyküde öykü ve öyküleme zamanı farklıdır. Bu açıdan yazarın anlatma ve vaka zamanını ayırdığı öyküleri daha çok kullandığı görülür.

“Yağmurla Geliyor Ağlamak” öyküsünde yazar Bosna savaşı sonrası yaşananları anlatırken sosyal zamana vurgu yapar.

“*Ansızın Bir Yağmur*” öyküsünde yalnız bir adam olan Halil’in geriye dönüşlerle anımsadığı genç kadına olan duyguları anlatılır. Vak’a geçmişte bir balıkçı dükkânında geçer ve Halil, kendisini bu kadar etkileyen genç kadına ait anılarını sonradan gittiği bir balıkçı dükkânında yeniden anımsar.

“*Buradaki ilk karşılaşmalarına dönüyor birden. Nuh Tufan’ının hemen sonrasını çağrıştırıyordu gökyüzü, kumsal... Kıpırtısız... El değmemiş... Şezlonguna uzanmış, günün ilk çayını yudumluyordu*”(A.Ö.s.12)

Halil’in geriye dönüşlerle anlattığı durumun dışında “*aynı günün öğle sonrası ikinci kez karşılaşmışlardı*”(s.12) ifadesinde geçmişi de içine alan bir paylaşım söz konusudur. Genel anlamda bu ifade Halil’in içini yakan kadının, kendisi üzerinde bıraktığı etkiyi şimdi de sorguladığını söylemek mümkündür. Bu yüzden Halil, geçmişine giderek şimdiki Ben’i ile yüzleşir. Asıl vakanın çerçeve vakanın içinde anlatıldığını gösteren başka bir ifadedir.

“*Ölüm Salıncağı*” öyküsünde yazar, sosyal bir mesaj vererek Diyarbakır’da töre kurbanı olan Gül Dünya’nın trajik öyküsünü, başkişi Dünya üzerinden anlatır. Öyküde kozmik zamanın var olduğunu söylemek mümkündür. Dünya başından geçen bütün olayları geriye dönüşlerle anlatır. Kuzeni tarafından tecavüze uğrayan Dünya, ailesinin namusunu temizlemek için ölüme mahkûm edilir, intihara yönlendirilir. Tanrısal anlatıcının Dünya’nın tüm çaresizliğini gördüğü öyküde, geriye dönüş tekniği asıl vakanın açığa çıkması için sıkça kullanılır:

- Birinci geriye dönüş tekniği; Dünya’nın vücudunda karadut görünümündeki doğum lekesinin oluşumunu anlatan annesinin sözlerine yer verilirken kullanılır. Annesi hamileyken dut yediği için Dünya’nın vücudunda karadut lekesi peyda olur. Dünya’nın bu hadiseyi anlatırken karadut ile kara yazıyı eşleştirmesi ise dünyaya gözlerini açar açmaz kader kurbanı olacağını imleyen bir talihsizlik nişanesi olarak adlandırılır.

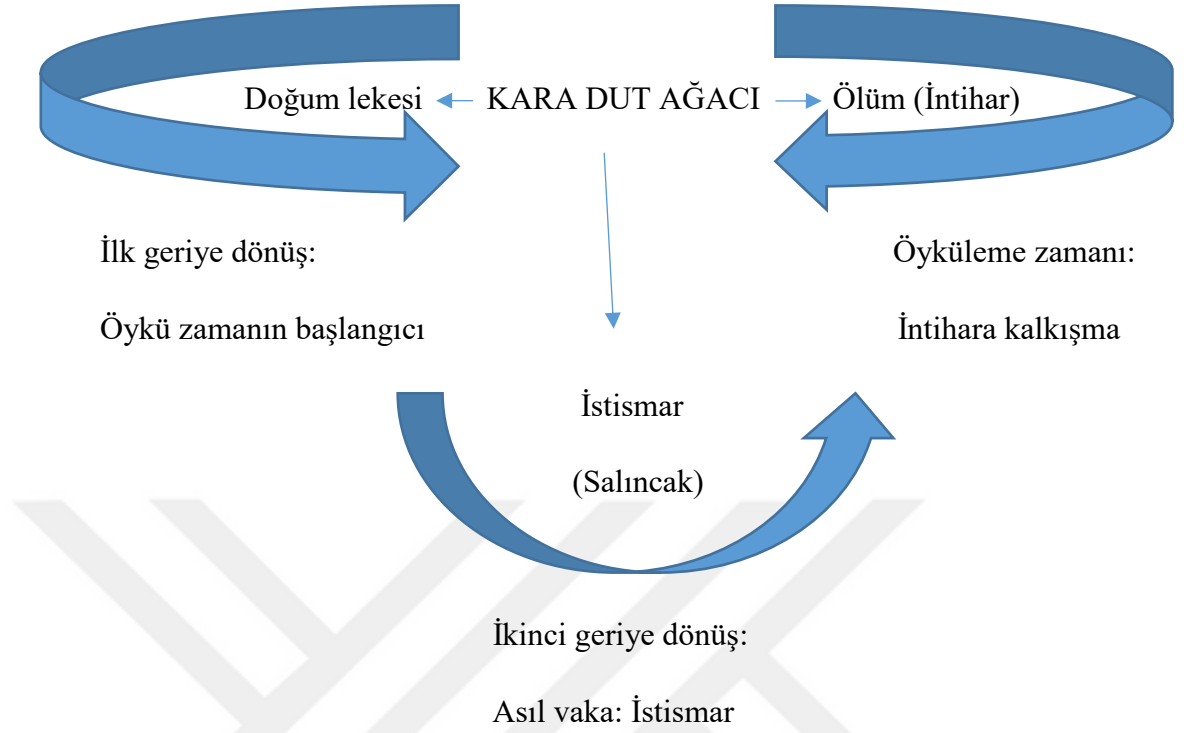
“*Muhakkak dut, kendinden bir işaret koymak istemiş olmalı anacığının rahmindeki bebeşe. Belki de kara yazılı olduğunu, kadersiz, kanayaklı olduğunu, önceden bildi de o yüzden bastı damgasını. Doğruyu ağaçtan başka kim bilebilir ki?*”(B.B.s.18).

Dünya'nın iç dökmeleriyle açığa çıkan bu durumda, başına gelen tecavüz hadisesini doğduğu ilk ana dayandırması, zamanda asıl vakanın sebeplerinin de araştırılmasının bir sonucu olduğu düşünülebilir.

- İkinci geriye dönüş tekniği ise asıl vakanın ayrıntılarına yer vermek içindir. Dünya, Hakan'ın kendisine nasıl tecavüz ettiğini geçmişteki bir diyalogu anımsayarak anlatır.

“Hakan, gözünün yağını yiyim, yapma. İndir beni kucağından.” “Bağırma kız duyacaklar, Allahıma kitabıma keserler ikimizi de .”(B.B.s.17)

Dünya'nın anımsadığı bu olaylar asıl vakanın yaşandığı günü yeniden yaşatır gibi acı verir ve tekrar anlatma zamanına dönülür. Aile, kendisi hakkında son hükmü verdiğinde ise Dünya, önüne bir ip atılarak intihar edilmeye zorlanır. Bu kısımda ise şimdiki zamanı işaret eden bir anlatımla Dünya *“beklemenin, olası sonuçlardan çok daha yıpratıcı olduğunu bir kez daha kabul etti. Kalktı, kalkmasıyla büyük bir boşluk doldu içine. Uzandı ipi aldı”(s.17)* şeklinde tasvir edilir. Bu eylem, vaka zamanından anlatma zamanına kesin dönüşün gerçekleştiğini gösterir. Vaka zamanı ile öyküleme zamanlarının farklı olduğu öyküde Dünya, dut ağacının doğumundan itibaren kendisi üzerinde bıraktığı etkiyi geriye dönüşlerle anlatır. Vücudundaki doğum/dut lekesi ile başlayan kara yazgısı, dut ağacında sallanırken Hakan'ın istismarına maruz kalır. Sonrasında ise yine ailenin namusunu temizlemesi için ona bir ip bırakılarak aynı ağaca kendisini asması gerektiğine dair beklenen intihar vakasıyla ağacın, zamansal bir döngüyle Dünya'yı ne kadar etkilediğini gösterir. Bu durum şöyle şematize edilir.



Şekil 1. Vaka zamanının kronolojik döngüsüne “Kara Dut” ağacının etkisi

Dünya’nın kendini asmak için yeniden dut ağacına yönelmesi ve söz konusu intihar girişiminin de dut ağacında sallanırken gerçekleşmesi, dut ağacının vakanın yaşanmasında ve algısal zamanın görünümü açısından da kronolojik bir döngü olduğunu göstermesi bakımından önemli bir ayrıntıdır. Dünya’nın doğumuyla başlayan öykü zamanı, ağaçla bağlantılı olarak anlatılır ve ilk geriye dönüş ölümle başlatılır. İkinci geriye dönüş ise; asıl vakanın anlatıldığı kısımdır. Çünkü Dünya, dut ağacında sallanırken Hakan’ın tecavüzüne uğrar. Son kısımda ise Dünya geriye dönüşlerle anlattığı bu kötü anılarını, öyküleme zamanında dile getirirken söz konusu dut ağacına kendisini asmak için hazırlıkta bulunur.

“*Gecikmeli Öpücük*” öyküsü mektup tekniğinin kullanıldığı öykülerden biridir. Kadın ve erkeğin uzun bir zaman sonra karşılaşmalarıyla içine düştükleri durum anlatılır. Özellikle iç çözümlemelerin, monologların hâkim olduğu bu teknik, geçmişe tanıklık eden vakanın zamanının ayrı, öyküleme zamanının ayrı olduğunu gösterir. Kadın ve erkeğin yaşadığı her şey tanık anlatıcı aracılığıyla dile getirilir.

“İKİ DİRSEĞİNİ BİRDEN MASAYA DAYADI ADAM. BAŞI ELLERİNİN KORUYUCU ŞEFKATİNE TESLİM:

‘BU ÖPÜCÜĞÜ 25 YIL ÖNCE İSTEMİŞTİM’ DEDİ; SÖZCÜKLERİN HER BİRİNİ PENALTIDAN KALEYE ŞUTLANAN TOPMUŞ GİBİ, ANLATMAK İSTEDİĞİNİN BELKEMİĞİYMİŞ GİBİ VURGULAYARAK”(R.M.s.74).

Tanık anlatıcının kadın ve erkeğin bir araya gelmesini birebir aktardığı öyküde geçen “25 YIL ÖNCE İSTEMİŞTİM”(s.75) ifadesinde tanışma zamanına gidilerek net bir zamanın ifade edildiği görülür. “O- anlatıcının sınırsız bir bakış açısı ile kurguladığı kurmaca evrende mektup hikâye kişilerini görünür kılar. Böylece o-anlatıcının naklettiği olay ya da duruma katılan hikâye kişisi anlatıcının anlatılarını destekler”(Uslu,2016:232).Bu destekleme mektup aracılığıyla tanık anlatıcının kadın ve erkeği olayın merkezine alarak yönlendirici bir rol oynadığını gösterir. Vaka geçmişte yaşanmasına rağmen öyküleme zamanı çok kısa bir zaman dilimi olarak yer alır.

2.1.4. Öykülerde Mekân

Zeynep Aliye’nin öykülerinde mekân topoğrafik özelliklerinden çok kahramanların psikolojik durumlarına göre incelenir. “Olayların geçtiği topoğrafik zemin olmanın yanı sıra kahramanların var oluş kaygılarını da içlerinde barındır(an)” (Kanter,2008:58) mekânlar, öykü kahramanları için yaşanmışlıklarının/geçmişlerinin izlerini barındırarak kapalı mekâna dönüşür. Psikolojik açmazların mekân-insan ikilisi olarak görüngülenmesine, yazarın öykülerin çoğuna yansıyan karamsarlığının neden olduğunu söylemek mümkündür. Ramazan Korkmaz, mekânı algısal boyutuyla üç ana kısma ayırır bunlar:

“1-Kapalı-dar mekânlı (labirent temalı) hikayeler

2-Açık ve geniş mekânlı hikâyeler,

3-Egzotik mekanlı hikayeler ”(Korkmaz,2016:194).

Öykülerde ilk iki maddeye ait mekân özellikleri bulunduğundan egzotik mekâna ait çözümleme yapılmamıştır. Algısal mekânlar, kahramanların karakterlerini açığa çıkaran bir işleve sahiptir.

2.1.4.1.Kapalı-Dar Mekânlı (Labirent Temalı) Öyküler

Zeynep Aliye'nin öykülerin çoğunda mekân, bunalımlı/karamsar bireyin aynası konumundadır. Ayna/mekân kendini toplumun bir parçası olarak göremeyen bireyin çocukluğundan itibaren içine çekildiği karanlık kuyuya dönüşür. Ayrıca birçok öyküde “dar/kapalı mekân, otantik oluşlarını gerçekleştiremeyen, çaresiz, umutsuz, karamsar, yalnız, bunalımlı, kaygılı ve yabancılaşmış kişilerin varoluşlarını hissettiği yahut hissedemediği yerdir”(Deveci,2012:63). Varoluşun sorgulandığı birçok öyküde trajik durum, mekânın yutuculuğuyla daha da kötüleşir. Aynı zamanda “80 sonrası hikâyelerde özellikle kapalı mekânlar tercih edilir. Oda, ev, otel, hapisane, meyhaneler bu mekânların başında gelir”(Uslu,2016:127). Öykülerde kapalı mekânın kullanılması, bunalımlı kahramanların sıklıkla kullanılmasından kaynaklanır. Özellikle despot bir babayla geçen kötü çocukluk yılları, zoraki evlilikler, fizyolojik ve psikolojik şiddet uygulayan eşler, bitmeyen özgürlük sorunu mekânın daralmasını zorunlu kılar. Kahramanlar, zorlu yaşam koşulları ve çaresizlik içinde kendilerini bulundukları mekânın yutuculuğuna bırakırlar.

Zeynep Aliye'nin özellikle “Bekâret Boncuğu” öykü kitabında yer verdiği kahramanların çocukluk yıllarını baba korkusuyla ve ergenliklerinin ilk yıllarını da evlendirilmek için eşlerine hazırlandıkları bir evre olarak tamamlamaları, evin/mekânın bir hapisane gibi görüldüğünü düşündürür. Bu durum yazarla yapılan bir söyleşide yer verdiği şu ifadeyi hatırlatır: “Samsun’u çok severdim orda benim bir mavi balınam vardı onunla konuşurdum. Çorum ise çocukluğumun ilk evresini geçirdiğim yerd orda dağlar vardı, o dağları özlerdim”(Uzun,2019). Yazarın yer verdiği “mavi balina” imgesel anlamda düşünüldüğünde, arkadaşsız geçen çocukluk yılları ve sonrasında sığınılan hayali arkadaşı temsil eder. Bu durum örtülü bir biçimde “Bakiye’nin Bez Bebeği”, “Oya Bebek” “Kırlangıcın Ölümü”, “Gerçek Kapısı”, “Sus: Kız Doğdu”, “Sevgili Çivim kaktüs”, “Alçı Bebek”, “İblisten Kurtulmak”, “Som Altın”, “Hazine”, “Cinimi Vermem”, “Gizli Sokak” öykülerinde görülür. Yazar, yaşadığı zorlukların izlerini kendi öykü kahramanlarına da yansıtarak mekânın yutucu etkisini açılar.

“Sevgili Çivim Kaktüs” öyküsünde Ben anlatıcı, geriye dönüşlerle vaka zamanına gittiğinde mekânın çocukluğu üzerindeki etkisini açığa çıkarır. Yazarın sıklıkla bahsettiği özgürlük sorunu, öykü kişinin yaşamının ergenlik öncesi ve sonrası olmak üzere ikiye

ayrılmasına neden olur. “*Aslında hayatım ilkokul beşe kadar sokak çocuğu, ondan sonrasındaysa ev kızı olmak üzere bıçakla kesilmiş gibi ayrılan iki ayrı dönemden oluşuyor*”(B.B.s.184) . İfadesi ergenlik öncesinde sokakta arkadaşlarıyla istediği gibi oynayabilen öykü kişinin ergenliğe geçiş döneminde kendisini, “*kuleye kapatılan prenses gibi ama çoğunlukla besleme kızlar gibi*”(B.B.s.185) görmesiyle sonuçlanır. “Kuyu” metaforuyla açılan öyküde, mekânın kahraman üzerindeki tahribatını derinleştirdiği söylenebilir. Bundan sonraki dönem ise kahramanın gelinlik kız olmaya hazırlandığı ve ev hapsinin başlamasıyla mekânın sağaltıcı etkisinin azalarak huzursuzluğa neden olduğu dönemdir.

“*İblisten Kurtulmak*” öyküsünde ev/kulübe kahramanın dede kocası (!) olarak tanıttığı bir kişi tarafından alıkonularak istismara/sapkınlığa uğradığı yutucu mekândır. Sanem’in babası tarafından on iki yaşında elleri bağlı bir şekilde atıldığı bu kulübe, kahramanın gözünden şöyle aksettirilir: “*Belli ki yazın da pek kimsenin gelip yaylamadığı bu yüzden olacak, bulutların kendilerine mekân seçtiği, damı, kapısı, çöktü çökecek bir küçük yayla evinin eşiğinden sırtına bir yumruk atılarak sokulduğunda*” (B.B.s.198) ifadeleriyle mekan/kulübe ıssız ve izbe bir yer olarak tanımlanır. Bu küçük yayla evinde Sanem, çocukluğunun elinden alınacağını ve masumiyetinin biteceğinden henüz habersizdir. Sanem’in annesiz kalışı ve üvey anne dramı ile başlayan öykü, sonrasında babası tarafından adeta bir çöp gibi atıldığı kulübede artarak devam eder. Sanem, ilk bakışta “*Hızır Aleyhisselam*”(s.200) sanarak kurtulacağını sandığı adama “***Dedem buyur***”(s.200) diyerek adeta bir kurtarıcı görmüş gibi sevinir. Fakat sonrasında bu kişinin onu kurtarmaya değil de tam tersi onun tüm yaşamını allak bullak etmeye geldiğini anladığında, mekân; tiksinti veren bir sapkınlığa, dayak yiyerek çocuk yaşta anne olduğu bir labirente dönüşür. Kulübede yere serili yatak için Sanem’in “*yeni serilmiş baklava dilimli yorganın bir ucundan kaldırıp sokulmak istedi kuytululuğuna. Varsın akrepler doldurmuş olsun baklavanın içlerini*”(s.199) ifadesinde Tanrısal anlatıcı, kulübedeki her şeyin eski olmasına rağmen yatağın yeni serilmiş olmasına dikkat çekmek ister. Yeni serili bir yatak ile Sanem, yeni fakat oldukça trajik bir yaşamın kapısını aralayacağından haberiymiş gibi bu yatağın akrepli olduğunu düşünür. Yatağın akreplerle donatılmış olarak düşünülmesi, Sanem’in yorgunluğuna ve yaşadığı her şeyin sonuçlarına katlanacağına dair bir hazırlık evresi olarak aktarılır. Çünkü Sanem, yatağın akrepli olacağını düşünerek aslında o yatağın kendi sonunu da getireceğinin farkındadır ve bu

duruma katlanmak zorunda olduğu imajı çizer. Öyküde mekânın darlığı/kapalılığı bu kez yatak-insan ilişkisi bağlamında aksettirilir. Aynı zamanda mekân, Sanem için eski-yeni, geçmiş-gelecek ayrımını yaşadığı hegemonik bir ölçüttür. Sanem'in mekân ile uyumsuzluğunun bir diğer kanıtı da kendisini kulübenin bulunduğu yerin civarında bir uçurumdan atmak istemesidir. Sanem için kulübe/ev ve onun etrafındaki her şey birer labirente dönüşür.

“*Alçı Bebek*” öyküsünde Ben anlatıcı, babasının dindar ve despot tutumu nedeniyle oyuncak bir bebeğe sahip olamayışının üzüntüsünü paylaşırken geriye dönüşlerle kötü bir anısına yer verir. Eve babasından gizli getirdiği alçı bir bebeği yakalatmasıyla başlayan şiddet gittikçe etkisini artırır. Mekânın/yuvanın huzur yaratmasının aksine “*yuva, kutsalın ilk durağı*”(Korkmaz,2008:146) olmasına rağmen öykü kahramanı için kendisini “*odanın bir köşesine savrulmuş*”(B.B.s.192) bulduğu çaresizlik mekânıdır.

“*Bekâret Boncuğu*” öyküsünde toplumsal baskıyı fazlasıyla hisseden Sevinç'in, bakireliğini yitirmiş olmasından duyduğu endişe, onu labirentleşen bir mekânın içine sürükler. Düğün öncesi gideceği doktor muayenesinde geçtiği tüm yollar ve sokaklar Sevinç'i ruhsal bir çöküntüye uğratar.

“*Kendi içindeki tek istikametli sokağın adı kederse, onunki mutluluk. Kendi içinde bunalımsa, umutsuzluksa sokağın adı, onunkinde coşku. Kendi içinde ihanetse, intikamsa sokağın adı, onunkinde kavuşma. Kendi içinde yalansa sokağın adı, onunkinde dürüstlük... Kendi içinde bütün sokakların çıktığı yer, pişmanlık ve utanç legosunun parçalarının bulunduğu Teslimiyet Meydanı*”(B.B.s.48-49).

İnsan-yer ilişkisinin fiktif alemde sorgulandığı öyküde Sevinç, ruhsal bunalımlarını sokak aracılığıyla somutlaştırır. “*Teslimiyet Meydanı*”(s.49) olarak gördüğü yer ise Mutlu Deveci'nin ifadesiyle “*acı veren olumsuzluk karşısında kendisini çevresinden soyutlayarak içe kapanmasını ifade eden ruhsal bir kaçış/umutsuzluk mekânıdır*”(Korkmaz, Şahin,2017:167).Umutsuzluk mekanına dönüşen sokak, Sevinç'in tüm dünyayla kopardığı bağın, geleneğe olan zafiyetinin ve söylenilen her şeyi koşulsuz şartsız kabul edişinin bir sonucudur. Gerçek anlamda bir kimsesizlik mekânıdır. Yurtsuzluk ve kimsesizlik itkisiyle doktorun yanına gidene kadar yaşadığı durum, Sevinç'in mekânı/sokağı sorgulamasına ve kendisiyle özdeşleştirmesine neden olur.

“*Kompliman*” öyküsünde başkişi sevdiği fakat hislerinden emin olamadığı bir adamın arkasından duyduğu üzüntüyü anlatırken mekânın da huzursuzluğu arttırıcı bir etkide bulunduğu görülür.

“*Oysa bahçeyi çevreleyen duvarların arkasında acı, yoksulluk, yoksunluk, kahr vardı; çöl vardı. Belleğimdeki anıları çok tazeydi. Çöl ihanetin başkenti olmuştu benim gözümde. Hileydi, yalnızlıktı, aynadaki sırdı, kıyımın öteki adıydı*”(B.B.s.154-155)

Duvar metaforuyla, yaşadığı huzursuzluğu anlatan başkişi, mekânın/bahçenin ortasında kendisini bir çöl gibi ıssız ve yalnız hisseder. Çölü anlatırken açığa çıkan aldatılmışlık hissi kahramanın yaşadığı hayal kırıklığının mekân üzerinden dile getirildiğini gösterir. Çünkü “*mekân insanın zaman içindeki konumudur*”(Alver, 2006:37). Bu konum, yaşanan huzurun veya huzursuzluğun zamanın değiştirici veya dönüştürücü etkisiyle oluştuğunu düşündürür. Öyküde mekâna/doğaya ait bir diğer önemli nokta da “*begonvil çiçeğidir*”. Bu çiçek gelin duvağı çiçeği olarak bilinir ve yaz boyu çiçek açarken kışın kendini kapatmasıyla halk arasında vefasız sevgili olarak adlandırılır. Başkişi içindeki çölde açan begonvil çiçeğine karşı şaşkınlığını gizleyemeyerek bu durumu şöyle ifade eder:

“*ilk an düşündüğüm, böyle bir şeyin mümkün olamayacağıydı. Begonvilin burada, bu coğrafyada yaşaması, böyle güçlenmesi, hele böyle bir rengi açması deyim yerindeyse eşyanın tabiatına aykırıydı*”(B.B.s.155).

Begonvil çiçeğinin çorak bir toprakta yetişmiş olmasından kastın, mekânın kahramanın ruh dünyasına psiko-sosyal bir etkide bulunduğunu vurgulamak olduğu düşünülür. Bu anlamda mekânın “*hikâyede sentezi hızlandıran bir katalizör olarak kullanıldığını*”(Uslu,2016:125) söylemek mümkündür. Çünkü yazar, kahraman aracılığıyla çöl ve begonvil çiçeği arasındaki aykırılığı dile getirerek bir anlamda sebep sonuç ilgisi kurar.

Yazarın öykülerinin birçoğunda “ev”, “*evrenin düzensizliğinden koparılmış bir dünya cenneti*”(Korkmaz,2008:146) olarak görülmez. Öykülerin çoğunda ev kapalı/dar mekân olma özelliği gösterir. Genç öykü kişileri için çocukluğunu elinden alan bir kafes, aşk acısı çeken kahramanlar için bir sığınak, yalnız kalmış öykü kişilerinin kendilerini avuttuğu bir alan hatta sevgisiz büyütülen çocuklara şahitlik eden bir çift karanlık gözdür.

Daha da önemlisi ev, duvarda çakılı duran dayak yiyen ve genç yaşta evlendirilen öykü kişilerini gördükçe dertlenip kararan paslı bir çiviye sahiplenilen büyük bir kozmostur.

“*İntihar Aşktır*” öyküsünde alkol ve uyuşturucu bağımlısı genç bir kadının aynada gördüğü üç farklı yüzün açılımında, mekânın/evin de iç karartan yutucu bir etkisinin olduğu kahramanın saplandığı kötü alışkanlığı gerçekleştirdiği mekânın ev olmasıyla açıklanabilir.

“*Beyaza Ulaşmak*” öyküsünde aşkın acının yaşandığı yer bu kez bir ev değil bir restorandır.

“*Aynada Tüy Sesleri*” öyküsünde sosyal adaletsizliğin yaşandığı yer bir tamirci dükkânıdır ve kapalı mekân özelliği gösterir.

“*Paslı Demir Sardunya*” öyküsünde ev, Özgür’ün sürekli dayak yediği ve çocukluğunun baltalandığı bir şiddet yuvasıdır.

“*Her Şey İçin Geç Kalmak*” öyküsünde Lütfiye Hanım, “*Buzdaki Çatlak*” öyküsünde de Asiye Hanım şiddete maruz kalır. Bu yüzden bu öykülerdeki evin/mekânın darlaşarak bir labirente dönüştüğü söylenebilir.

“*Her Köprü Bir Uçurum*” öyküsünde İstanbul’un tarihi mimarisinin kahramanın psikolojisine göre aktarıldığı görülür. Ben anlatıcının bir barda alkol alırken geriye dönüşler ve anımsamalarla özellikle Galata Köprüsünden “*tutup kendini aşağı atmak istiyor*”(D.V.s.125) diyerek atlamak/intihar etmek için bahsetmesi, mekânın algısal boyut kazanarak darlaştığını gösterir. Bu açıdan öykü kahramanının da “*yaşamın olumsuzlukları karşısında, içinde bulundukları mekânda kendiliklerini gerçekleştiremedi(ği) için kaçma eğilimi içerisinde*” (Deveci,2014:49) olduğu söylenebilir. Öykünün devamında kentin bir diğer mimarisinden Topkapı Sarayı’ndan bahsedilir. Fakat bu saray da kahramanda olumlu bir etki bırakmayarak labirente dönüşür. Yalnız ve kimsesizliği yönüyle kahraman kendi ruhsal tepkilerini “*Topkapı Sarayı, hiçbir şeyin ayırında değil...*”(s.125) diyerek saray üzerinden dışa vurur.

Evin, özellikle seven kadınlar ve erkekler için gurur kırıcı ve yıpratıcı etkisinin olduğu veya aşk acısının yaşandığı bir teselli mekânına dönüştüğü öyküler vardır. Bu öykülerden bazıları şunlardır:

“Bir Leyla Lale”, “Bir Lale Leyla”, “Margherita’nın Kanatları”, “Güne Batanlar”, “Bert Bey”, “Gülleri Sevmek Nasıl Bir Şey”, “Dünya Düz Olmalı”, “Bir Ada Kadını”, “Bahar’ın İlkbaharı”, “Bütün Merhabalara Elveda”, “Merhaba (İçli Bir Aşk Mektubu)”, “İçimizden Biri”, “Bahar Dalı”, “Bugün Fırtına”, “İp”, “Yap-Boz Gece”, “Parçalanmış Kırmızı”, “Yağmurla Geliyor Ağlamak”, “Gecikmeli Öpücük”, “Anahtarını Arayan Kilit”, “Su ve Işık” “Mevsimlerden Manolya” “Gülleri Sevmek Nasıl Bir Şey”, “Dünya Düz Olmalı” “Tutku”, “Bir Ada Kadını”, “Zelda’yı Bekle”, “Buraya Kadar” öyküleridir.

Bazı öykülerde meyhane, kapalı/dar mekân olarak yer alır. “Sessiz Bir Söyleşi” öyküsünde Can, kötü bir hastalıktan korkar ve bu yüzden kendini test sonuçları çıkana kadar meyhanede avutur.

“Vahşi Kelebek”te Jülide’nin meyhanede geçirdiği çocukluk anılarını hatırladığı ve yeni amcalarının kucağına alındığını anımsadığı bu yer/meyhane, umutsuzluk mekânına dönüşür.

“Ertelenmiş Bir Gece” öyküsünde Ben anlatıcı gece katıldığı bir davette geçmişe döner ve huzursuzluğunu dile getirir. Bu davet mekânı, aynı zamanda başkişinin kızına duyduğu özlem ve karısına duyduğu öfkenin anımsandığı yerdir. Mekân bu anlamda kahramanı rahatsız eden, bunaltan bir konumda yer alır.

“Raylardaki merdivenler” öyküsünde Serkan’ın tedavi gördüğü psikiyatri servisi ve sürekli aşağılanarak abisiyle kıyaslandığı, ev tecrit mekânıdır. Serkan, bu yüzden kendisini özgür olarak gördüğü güvercinleriyle özdeşleştirir. O da tıpkı onlar gibi evini bir sığınak olarak görür. Ötekileştirildiği, sığınağı olarak gördüğü ev kapalı mekândır.

“Dolunay Vardı” öyküsünde Süveyda’nın vapurla başlayan yolculuğunda, bir kadının kendisine gösterdiği yakınlıktan sonra geldiği evinde, yalnızlığıyla yüzleştiği görülür. Bu açıdan ev, Süveyda’nın “en ince ayrıntısını bile tanıdığı tek kişilik bir tutukevinden başkaca bir anlam taşımadığını”(D.V.s.149) gözlemlediği kapalı bir mekândır. Evin, yalnızlığını hatırlatıcı etkisi, Süveyda’nın burayı bir tutukevi olarak görmesine neden olur. Belirtilen yalnızlık türünün hem ruhsal hem de vapurda kendisini heyecanlandıran kadından sonra cinsel yalnızlık olarak da çeşitlendiğini “Süveyda, hem gardiyanıydı kendisinin hem tutuklusuydu”(s.149) ifadeleriyle açmlandığı söylenebilir.

“Gardiyan-tutukevi” ilişkisiyle ev, kahraman aracılığıyla yazarın niyetini ortaya koyan argümanlarla kapanıp daralır.

“*Küçük Sevinçler Bulmalıyım*” öyküsünde kapalı/dar mekân telefon kulübesidir. S, maaşını çaldırır ve abisinden yardım istemek için bu kulübede arama sırası bekler. Bu bekleyiş aynı zamanda içinin içini yediği, kendini yüz kızartıcı bir suç işlemiş gibi gördüğü bir labirente dönüşür. Kendisiyle sürekli yüzleşmenin yaşandığı kulübe S’nin de hem son umudu hem de en çok aşağılandığı yalıtık bir mekândır.

“*Yaşamak Masal Değil*” öyküsünde başkışı evliliğinde mutsuz, bu yüzden kendi evinin içinde huzursuz bir erkek kahramandır. Karısı Hale ile olan uyumsuzluğu, beraberinde gelen tekdüze yaşam biçimi onu olumsuzluğa iter. İçindeki kapalılığı mekânın fiziksel anlamda dar olmasıyla da özdeşleştirir ve geniş bir ev isteğinde bulunur. “*Öyle geniş olmalı yaşadığı yer. Eşyalar doldurmalı her yanı. Elimi kolumu uzattığımda yalnızlığımla baş başa kalmamalıyım*” (Y.M.D.s.64) diyerek evin/evliliğin duvarlarından kurtulmak ve kendine genişçe bir alan yaratmak ister. Kahramanın istediği evin boyutunun geniş olması da aslında ruhunun kapalılığından bıktığını gösteren ve artık nefes alabilmeyi arzuladığı bir geniş mekân isteğidir. Kötü giden bir evlilik onu aynı evin içinde yaşadığı karısından soyutlar/uzaklaştırır. Bu da içsel huzursuzluğun arttığını, başkışın karısına yabancılaştığını ve mekânın gittikçe daraldığını/kapandığını gösterir.

Kuaför salonundaki müşterileri gözlemleyerek kahramanın geçmişe gittiği üçlü öykülerde de mekân kapalıdır. Bunlar “*Fatma’nın Saçları Uzamıyor*” , “*Fotoğrafa Bir Yüz*” , “*Saka Kuşunun Gölgesi*” öyküleridir. “*Tutkunun Elleri*” öyküsünde de mekân aynı kuaför salonu olmasının yanında özellikle geriye dönüşlerle başkışı Naci’nin kuaför salonunda geçmişte yaşadıkları dolayısıyla bulunduğu mekânda huzursuzluk yaşamasıyla dikkat çeker. Çünkü hayalindeki meslek olan kuaförlük artık eskisi gibi ona mutluluk vermez. Hatta “*bu dükkân. Naci’nin nefret ettiği yer*”(R.M.s.156) olarak umutsuzluk mekânına dönüşür. Kuaför salonunun Naci’ye batmasının bir diğer nedeni de ailesinin gözünde hiçbir zaman abisi gibi ideal çocuk olamayışındır.

“*Niçin mi karşı çıkmadı babasına: Kıskançlık belki... Belki ağabeyinin yakışıklılığı... Belki annesinin dizinin dibinden ayrılmama isteği... Belki korkuları*”(R.M.s.158)

Naci'nin bir zamanlar fön çekebilmek için sıra beklediği bu kuaför dükkânı, artık müşterileriyle birlikte katlanılmaz haldedir. Çocukluk anıları ve abisine duyduğu kıskançlık hissi onda derin yaralar açar ve mekân/kuaför darlaşır.

Zeynep Aliye'nin eserlerinde mekân, öykü kişilerinin psikolojik durumunu açığa çıkaran bir biçimde kullanılırken son öykü kitabı “*Prinkipo Fırtına Burcunda*” kitabında daha çok İstanbul'a ve özellikle Büyükkada'ya yer verdiği görülür. Bu öykülerde de mekân çevresel bir boyut yüklenmiş görünse de yazar doğa-insan uyumsuzluğuna yer vererek algısal boyuta geçiş yapar. Mekân, insanın fonksiyonunu yüklenerek aktif bir hale gelir. İsimden içeriğe bakıldığında öykü kitabının adının “Prinkipo” ile başlaması bu sözcüğün anlamının “*Büyükkada, Prens Adaları olarak da bilinen İstanbul açıklarındaki adaların en büyüğüdür. Eski Yunanca adı Prinkipos*”(<https://tr.wikipedia.org/wiki/Büyükkada>) olduğunun bilinmesine ihtiyaç duyulduğunu gösterir. Bu durum da son öykü kitabında yazarın özellikle mekân-insan ilişkilerini Büyükkada üzerinden anlattığını ifade eder. Büyükkada'nın tarihi, yalıları, köşkleri, gemi ve vapurları, farklı dinden insanların bulunduğu köşkler, adanın olmazsa olmazı martılar, köpekler ve diğer canlıların sıklıkla kullanılmasından anlaşıldığı üzere bu öykü kitabında mekânın topografik olarak düşünülmesinin ötesinde mekân yine algısal boyutuyla yer alır. Büyükkada öykülerinin tabiat-insan ilişkisi bakımından değerlendirildiğinde, doğanın bu denli zarar görmesinden duyulan üzüntünün pek çok öykü kahramanına da yansıtıldığını söylemek mümkündür. Başlangıçta öyküler, doğanın tasviriyle başlayıp açık mekân olarak aktarılırken sonrasında kahramanların bunalımlarını yansıtan bir nesneye dönüşür. Bu durum öykü yazarının doğasever yaklaşımını gösterirken aynı zamanda adaya verilen zararın öykülere ve öykü kişilerine de yansıtıldığı apaçık bir biçimde gösterilir.

“*Prinkipo Fırtına Burcunda*” öyküsünde Yusuf Bey'in Büyükkada'da karısı Nevbahar'la yaşadığı problem ve yürütmek durumunda kaldığı evliliğin yarattığı huzursuzluk tabiata/mekâna bakışını da etkiler. Öyle ki karısını anımsadığında “*özellikle bugünkü gibi denizde yoğun bir pusun olduğu zamanlarda*”(P.F.B.s.10) diye iç geçirir. Deniz de Yusuf Bey'in ruh haline göre coşar veya dinginleşir.

Büyükkada'nın tarihine ve mimarisine ve özellikle oradaki canlılara zarar verilen her anda mekân da darlaşarak kahramanlarda huzursuzluk yaratır. Bu öykülerden bazıları şunlardır:

“Çözüm” , “Öksüz İmparator” , “Zarları Boğmak” , “Adanın Martıları” , “Basamaklar” , “Gecenin Atları” , “Yetimhane Kuyusunda Çan Sesi” , “Yetimhane Kuşatması” , “Athena Bizi Korur” , “Köpekleri Küstürmek” , “Bir Dolunay Hikâyesi” , “Deniz Geri İstiyor” , “Kırık Kanat” , “Karanlığa Uçmak” , “Polarize” , “Bir Sesten Geçmek” , “Atlar ve Yokuşlar” , “Kehanet” , “Domino Etkisi” , “Üç Vakte Kadar” , “Ada’da Ölümün Rengi Gökkuşağı” , “Rüzgarbaşı” öyküleridir.

“Notos ve Hayalim Mavi” öyküsünde Büyükada’nın insan eliyle kirletilmesi, denizlerin dibinden çıkan çöpler başlangıçta öyküde çevresel mekânın ağırlıkta olduğunu gösterse de aslında temelinde insanların bu bilinçsizce tavırlarına karşı yazarın mesaj verdiği düşünülünce, öykü algısal bir boyut kazanır ve darlaşır. Yazar, öykü aracılığıyla yozlaşan insani değerlere bir gönderme yapar. Bu açıdan öyküde mekân/ada kirletilmesi yönüyle darlaşır ve algısal bir boyut kazanır.

“Bir Tutam Fesleğen” adlı küçürek öyküde mekân fiziksel anlamda balkondur fakat “bireyin ruh durumuna göre şekillenen bir mekân anlayışına vurgu yapmaktadır”(Korkmaz, Deveci,2017:53).Mehtap Hanım’ın arka balkondan gelen çan sesiyle yaşadığı şok, ölümün sesine kayıtsız kalamadığının bir göstergesidir. Çünkü çan sesi bir veda sesidir. Bu açıdan öyküdeki mekânın/balkonun imgesel anlamda bireyin toplumdan kopuşunu gösterdiğini söylemek mümkündür.

“Tabula Rasa” öyküsü yazarın unutmaya üzerine yazdığı bir öyküdür ve mekân algısal boyutta yine kapalıdır. “Balık ol, 1,2,3,4,5; unut!” (P.F.B.s.194) ile açılan unutmaya, bireyin güzel olan her şeye bir duvar ördüğünü açılar. Bu bakımdan öykü kapalı mekân algısı yaratır. Öykünün sonunda “Sen artık yoksun; en çok da bunu unutma”(s.194) ifadesi unutmaya üzerinden ontolojik anlamda varlığını tamamlamayan bireye verilen bir mesaj niteliğindedir ve yine kapalı mekân algısı yaratır.

Zeynep Aliye’nin öykü kişilerinin içine kapanıklığı ve sessizliği, mekân tasvirlerinin yoğun olarak kullanılmasına neden olur. Aynı zamanda bazı öykülerde, yazarın çocukluk dönemine ait hatıralarına inebildiğini de söylemek mümkündür. Yazar özellikle karakterlerin bağlı oldukları mekâna göre yoğun psikolojik çözümlemeler yapar. Genellikle bunalımlı, yalnız ve çaresiz kişilerin bulunduğu öykülerde mekân da kapalıdır. Bazı öykü kişilerinin yaşadığı özgürlük sorunu ve kötü çocukluk anıları mekânın

darlaşmasını arttırır. Aynı zamanda mekân, aşk acısının yaşandığı yer olarak algılanır ve kapalıdır.

2.1.4.2. Açık- Geniş Mekânlı Öyküler

İnsan-tabiat ilişkisinin empresyonist bir tarzla dile getirildiği öyküler açık mekân özelliği gösterir. Bu öykülerde insan kasvetli ruh yapısından kurtulur ve benlik inşasından bir süre de olsa ayrılarak çevre tasvirlerine yönelir. Gözlenebilen her şey, kişide olumlu bir ruha neden olur ve böylece mekân da gittikçe genişler. Aynı zamanda yaşamın “anlamsızlığına özgürlüklerin kısıtlanmışlığına göndermede bulunan dar/kapalı mekânın aksine açık mekân, yaşamı anlamlı kılan, var eden niteliklere sahiptir”(Deveci,2012:69). Bu açıdan bakıldığında Zeynep Aliye’nin öykülerinin birçoğu kapalı mekân özelliği gösterirken son öykü kitabı “*Prinkipo Fırtına Burcunda*” Büyükada öykülerine yer verdiği için bazı öykülerinde mekân da açılır ve ayrıntılı tasvirler açığa çıkar. Bu öykü kitabında modernist ve fantastik öykülere yer verilir. Öyküler ayrıntılı incelendiğinde kapalı mekân ile açık mekânın çatıştığı görülür. Bu yüzden de bu öykü kitabındaki öykülerin başındaki iç açıcı doğa tasvirlerinin açık mekân özelliği gösterdiğini fakat kahramanların ruh haline göre yerini zamanla dar mekâna bıraktığını söylemek mümkündür.

“*Prinkipo Fırtına Burcunda*” öyküsünde Yusuf Bey’in sevdiği kadın olan Katina’yı düşündüğü anlar geçmişinin en güzel anısı olarak yer alırken mekân da genişler. Yusuf Bey’in geriye dönüşlerle anlattığı yetimhane anıları ve Katina’yı düşündüğü her an birer açık mekândır.

“*Kimi akşamlar gökyüzündeki yıldızları seyrederken Yetimhane’nin damına çıkma izni koparabilse, oradan Ay’a ulaşabileceğini sanırdı. Hey gidi günler ya... Martı yumurtaları toplarlardı ormandan. Ama en unutulmaz anı yine de Robert’lerin tavuğunu çalıp kumsalda ızgara yaptıkları geceye aittir(...) Finali Katina yapmıştı yine (...)*”(P.F.B.s.12)

Yusuf Bey’in geçmişe gittiği anlarda da mekânın içini okşayıcı ve huzur verici yönü ortaya çıkar. Arkadaşları ve Katina ile yaşadığı her anı hatırladıkça o zamana geri giden Yusuf Bey için mekân gittikçe genişler.

“10” adlı küçürek öyküde yazar, “*daha çok mekânın içtenlik değeri taşıyan algısal yönünü ön plana çıkararak kurgular*”(Korkmaz, Deveci,2017:51).Küçürek öykülerde mekânın daha çok kapalı/dar mekân özelliği gösterdiği bilinmesine rağmen öyküde “*insanlar birbirinin kapısını ellerinde kırık bir yemişli kaseler gözlerinde yıldız çakışları ve sevgi dolu gülüşlerle çalıyorlarsa eğer, hiç kuşku yok çok güzel bir gündür*”(P.F.B.s.50) ifadesi geleneğin unutulmayacağına dair umut vaat eder. Anlatıcının zihninden geçen bu ifadelerle aynı zamanda toplumsal bir mesaj verilir. Birleşmenin ve paylaşmanın gücüne olan inanç ile mekân da genişler. Her bir kapının ellerde aşurelerle çalınması da anlatıcının yarına dair umutlu olduğunu gösterirken mekân da genişler.

“*Rezidans Konforunda Yuva*” yazarın yuva kurmaya çalışan iki kuş üzerinden evli çiftlere seslendiği öykülerden biridir. Bu öyküde yazar, erkek ve dişi kuşun yuva kurmaya verdiği özeni anlatarak simgesel anlamda sağlam yuvanın temellerinin de doğru atılması gerektiği mesajı verir. Bu anlamda erkek kuşun “*yuvasının son ihtiyaçlarını temin etmiş biri olarak sevinç ve gurur duy(masından)*”(P.F.B.s.62) hareketle yuva yapıldıkça kuşun mutlu olduğunu ve mekânın açıldığını söylemek mümkündür. Öykünün sonunda “*soyunu sürdürececek biricik yavrusu, bu kadarcık bir konforu da hak ediyordu; değil mi ya!*”(s.63) cümlesiyle sağlam bir yuvanın en güzel meyvesinin bir çocuk olacağı anlatılmaya çalışılır. Bu anlamda “*soyunu sürdürececek biricik yavrusu*”(s.63) ifadesi örtülü bir biçimde mutlu birlikteliklerin mutlu çocuklar oluşturacağını imler ve mekân da açılır.

“*Güzel Bir Gün*” öyküsünde Moritz Bey adanın eski hallerini düşündükçe özlem duyarak hüznlenirken mekân kapalıdır. Fakat öykünün sonunda Moritz Bey, elinde bir aşure kâsesiyle gelen kızı gördükten sonra “*yüzündeki pusun tamamen çözüldüğü, bakışlarının ılık içinde kaldığı(1)*”(P.F.B.s.98) aktarılır. Bu andan itibaren de mekân açılır ve öykü kişisi birlik ve beraberliğin bozulmadığını paylaşmanın önemini yitirmediğini gördükçe içsel yolcuğundaki karamsarlığın ve bunalımın yerini huzur alır. Ada artık onun için devingen bir huzur mekânıdır.

“*Noktürn*” öyküsünde Erhan sevdiği kadını hem kocasıyla hem de sadece “*kredi kartım*”(D.İ.s.35) dediği başka bir adamla paylaşmaya dayanamaz ve ayrılır. Bu ayrılık Erhan’da derin bir izler bırakır ve aşk acısını paylaştığı evinde yasını tutarken mekân da kapalıdır. Dayanamayıp Gülseren’e çiçek gönderen Erhan, Gülseren’in dış fırçasıyla

beraber kesin dönüş yapmasına çok sevinir. Böylece acının yaşandığı mekân birden sevincin yuvasına döner ve açılır.

“_Diş fırçamı da aldım... İyi yaptım mı? (...) Gözlerimden yaşlar süzülüyor. Alt eşik oynuyor yerinden. Sapı balçığa dönüyor, yumuşacık (...) Ama sapsarı bir uçurtma, papatya tarlalarına gülümseyerek kuyruğunu sallarken sapsarı gökyüzünde, ben peşi sıra koşuyorum sapsarı... Parmaklarımda yıldızlar, yeni aylar...

_Evet, iyi ettin canım... İyi ettin güzelim... ”(D.İ.s.35-36)

Erhan’ın Gülseren’e kavuştuğu anda sevinçten ağlaması ile mekân da kapalı mekândan açık mekâna dönüşür. İçsel huzuru, Gülseren’in gelmesiyle yaşayan Erhan’ın “sapsarı uçurtma”(s.36) ile açılmaman mutluluğu, simgesel anlamda yeniden doğuşun/varoluşun göstergesi olarak yer alır. Sevdığı kadının geri dönmesi ayaklarını yerden keser. Aynı zamanda öyküde Gülseren’in birkaç kez tekrarladığı “*diş fırçamı da aldım*” (s.35) laytmotifi, simgesel anlamda Gülseren’in Erhan’ın evinde kalıcı olduğunu gösterir. Erhan için bir zamanlar yas tutma mekânı olan ev şimdi sevdığı kadının da kalmaya karar verdiği huzur verici mekâna dönüşür.

“*Bir Sahaf Dükkani*” öyküsünde Sahafçı Mehmet Bey’in kitaplarla dolu kütüphanesinde kendini oldukça mutlu hissettiği görülür. Öyle ki Mehmet Bey, tek tek bütün kitapların yazılış tarihlerini künyelerini takip eder ve adeta onlarla konuşur. Kapağı yıpranmış, tozlu raflarda kalmış kitaplarına da ilk yardımda bulunur.

“Sahaf Mehmet Bey önündeki pırıl pırıl maroken ciltli kitabın kapağını okşayıp yanındaki etajerin alt gözüne koyuyor. Bir başka kitabı alıyor. Kahverengi-safran rengi arası tüm tonları yansıttır ciltten firar etmiş deri kapağı”(D.İ.s.39-40)

Hayatın anlamının kitaplardan ibaret olduğunu düşünen Mehmet Bey, her bir kitabına karşı özel bir duygu besler ve onlara şefkat gösterir. Kitaplarıyla olan iletişimini öykü boyunca aktaran Mehmet Bey, gözlem yeteneğinin de gücüyle yaşadığı mekân olan kütüphaneyle bütünleşir.

Zeynep Aliye’nin öykülerinde kahramanların ruh halleri daha çok labirentleşen mekânın etkisi altındadır. Bu etki öykülerin çoğunda bunalımlı karakterler oluşmasına neden olurken bazı öykülerinde açık mekân ile kapalı mekân çatışır. Bunalımlı ve çaresiz karakterlerin acılarına yer verirken oldukça kapalı olan yazar, özellikle Büyükada’dan

bahsettiği öykülerinde gözlem yeteneğini konuşturur. Tabiat-insan ilişkisini de oldukça cömert kullanır.

2.1.5. Öykülerde Kişiler Dünyası

Zeynep Aliye'nin öykülerinde kişiler dünyası “*Yetimhane Kuşatması*”, “*Athena Bizi Korur*”, “*Troçki Köşkü İşgal Altında*”, “*Bir Yol Öyküsü*”, “*Eksik Büst*”, “*Bir Derece Mavi*” “*Mevsimlerden Manolya*”, “*Sis*”, “*Öksüz İmparator*”, “*Notos ve Hayalim Mavi*”, “*Rezidans Konforunda Yuva*” ve “*Karanlığa Uçmak*” “*Ölüm’ün Ölümü*” öyküleri dışında tamamen insanlardan oluşur. “*Bir Yol Öyküsünde*” yalnızlığı ifade etmek için yol kişileştirilir. “*Mevsimlerden Manolya*” öyküsünde karı-koca arasındaki anlaşmazlığa dikkat çekmek için yazar, posta kutusunun gözünden olaylara tanık olur. “*Sis*” öyküsünde adalar üzerine çöken sisin iç karartıcı bir motif olarak kullanılması ve insanı kendi içindeki karanlıkla yüzleştirmesi söz konusudur. “*Bir Derece Mavi*” de ölüm, teknenin kişileştirilmesiyle aksettirilir. Tekne dönüşü olmayan bir yola girmek üzere olduğunu imler. “*Rezidans Konforunda Yuva*” öyküsünde yuva yapmaya çalışan dişi ve erkek iki kuş üzerinden sağlam evliliğin temelleri anlatılmaya çalışılır. “*Notos ve Hayalim Mavi*” öyküsünde yazar toplumsal bir mesaj vererek doğanın/denizin kirletilmesine karşı olduğunu kişileştirdiği lodos üzerinden anlatır. “*Öksüz İmparator*” sembolik olarak rüzgârın annesizliği ve kimsesizliği anlattığı öykülerden biridir. “*Athena Bizi Korur*” ile “*Troçki Köşkü İşgal Altında*” öykülerinde Som Peçeli ve Gül Peçeli adlı iki baykuşun doğanın tahribatı konusunda duydukları endişe sembolik bir biçimde anlatılır. Yazar, hayvanları kullanarak doğa-tabiat ilişkisini daha çarpıcı bir biçimde anlatmaya çalışır. “*Eksik Büst*” öyküsünde çarpık insan ilişkilerini bir biblo aksettirir. “*Ölüm’ün Ölümü*” öyküsünde ise ölüm kişileştirilerek, var olma ve yok olma daha somut bir biçimde anlatılmaya çalışılır. Ölüm bu öyküde kanlı canlı somut bir varlık gibi gösterilir.

2.1.5.1. Karakter Yapılarına Göre Kişiler Dünyası

2.1.5.1.1. Başkişi

Zeynep Aliye'nin öykülerin çoğunda başkişiler kadınlardan oluşur. Evrensel değerleri somutlaştıran bir konumda olan başkişiler özellikle de kadınlar, yazarın benimsemiş olduğu paradigmaları kendi bünyesinde barından bir özelliğe sahiptirler.

Yazarın öykülerindeki başkişiler gerçek hayatta sıklıkla karşılaşılabilen ve günümüz gerçeklerine ışık tutabilen bir konumda yer alır. Bu yüzden olay örgüsü başkişinin durumuna göre şekillenir çünkü *“başkişiler, iç dünyaları ve hayatları en ayrıntılı bir şekilde belirten karakterlerdir”*(Stevick,2017:179). Böylece öykülerin aynı zamanda başkişilerin değişim ve dönüşüm yaşamasına kaynaklık edecek bir biçimde yer verdiği söylenebilir. Bazı öykülerdeki kadınların/başkişilerin isimsiz olmalarıyla da bu kişilerin bireysel anlamda tutunamayan ve toplumsal kazanım elde edemeyen yönlerine dikkat çekmek isteyen yazar; özellikle geriye dönüş tekniğine sıklıkla yer vererek başkişinin psikolojisine dair ayrıntılı açılımlarda bulunur.

Başkişilerin acıyla ve ıstırapla geçirdikleri yaşamındaki tüm eylemlerinin de var olma ve tutunma sonucunda oluştuğu düşünüldüğünde bu kişilerin anlatının en önemli kişileri olduğunu söylemek mümkündür. Kadının ve kadın sorunlarının başkişi aracılığıyla anlatıldığı pek çok öyküde bu kişiler, okuyucuda duygusal bir değişikliğe neden olacak kadar etkilidir.

Öykülerde başkişi konumundaki erkekler ise sevdiği kadın tarafından terk edilen, aldatılan ve sevilmeyen yönleriyle dikkat çeker. Öykülerin geneline yansıyan bunalım ve karamsarlık erkek başkişilerin de *“sosyal ortamdan uzakta kalarak gerçeği öğrendiği(ni)”*(Stevick,2017:180) gözler önüne serer. İyi kadınların yanlış erkeklere, doğru erkeklerin de yanlış kadınlara âşık olmaları tezathığı üzerinde duran yazar; etnik kurguyu parçalanmış ve kırılmış bir kimlik sergileyen başkişiler üzerine temellendirir. Sevilmeyen kadınların başkişi konumunda olduğu öykülerin yanı sıra, az da olsa sevilmeyen veya aldatılan birçok erkek de başkişi olarak öykülerin merkezine yerleşir.

2.1.5.1.2. Norm Karakter

Başkişi ile toplum arasındaki bağı sağlayabilen ve ona birinci dereceden faydalı olabilen konumuyla norm karakter “*dramatik aksiyonu belirleyici işleve sahiptir*”(Deveci,2004:784). Fakat bu aksiyonu işlevsel anlamda omuzlayan norm karakter, öykülerin çoğunluğunda silik bir biçimde yer alır. Çünkü norm karakterlerin çoğu öykülerde başkişilerin içinde bulundukları durumu iyileştirebilecek veya değiştirebilecek bir güce sahip değildirler. Bazı öykülerde bu kişiler, hayatta değilken başkişinin geçmişi hatırlamasıyla varlık gösterirler. Özellikle madde bağımlılığının kötücül yönlerine yer verildiği “*Altıncı Parmak Çivi*” öyküsünün başkişisi Güzin’in uyuşturucu yüzünden kaybettiği arkadaşı Nuray’ın arkasından yaptığı konuşmalar; bu kişinin kendisinde bıraktığı etkiyi göstermesi bakımından norm karakter olarak düşünüldüğü söylenebilir.

Başkişinin çocukluk anılarına yer verildiği öykülerde yer alan hayali kişileri de kahramanda uyandırdığı etki düşünüldüğünde norm karakter olarak sayılabilecek nitelikte olduğu söylenebilir. Huzursuzluk ve bunalımın anlatılarak başkişinin içsel bir rahatlama yaşadığı “*kara çivi*” psikolojik anlamda dert ortağı modelinin sembolik bir karşılığı olarak birçok öyküde yer alır. Aynı zamanda kadın başkişilerin zorlu yaşamlarında sevgisiz ve çaresizlik içinde büyütölmelerinde kendilerine destek olan komşu veya arkadaş konumundaki birçok kişinin de norm karakter olarak yer aldığı söylenebilir. Çünkü bu kişiler başkişilerin kapalı bilincini ve sakladıkları tüm gerçekleri açığa çıkaracak kadar çok yönlü özellik gösterirler.

2.1.5.1.3. Kart Karakter

Tek bir özelliğın sembolü olarak bilinen kart karakter, öykülerin çoğunda başkişinin tutsak geçirdiğı çocukluk ve gençlik yıllarının müsebbibi olarak görölen öz ve üvey babadır. Norm karakterin belirleyici olduğı değişimin aksine kahramandaki duraklamanın da temel nedeni olarak görölen bu kişiler, öyküler boyunca başkişinin kaçma ediminde bulunduğı ve sonrasında kötü yola düşmesiyle sonuçlanacak kadar engel durum teşkil eden kişiliktelerler. Özellikle kadın kahramanların istismara uğratan ve sonrasında tüm yaşamını alt üst eden bu kişiler, tek bir duygunun (kötölük) temsilcisi

olan öykülerde kart karakter olarak yer alır. Öykülerde “*olumsuzlanan değerlerin temsilcisi*”(Deveci,2014:791) olarak açılanan kart karakter konumundaki kişiler, başkışının tepetaklak olan yaşamlarında birinci derecede etkili olmalarıyla olumsuzluğun temsilcisi olarak yer alır.

2.1.5.1.4. Fon Karakter

Genel anlamda başkışıye herhangi bir etkide bulunmayan “*dekoratif unsur durumundaki kahraman, fon karakter veya figüran olarak isimlendirilen bu kahramanlar*”(Çetişli,2016:93) bazı öykülerde birkaç kişiden oluşurken bazı öykülerde sayıca çokluk gösterirler. Zeynep Aliye, özellikle Büyükada hikâyelerine yer verdiği son öykü kitabında ada halkına ve komşularına oldukça fazla yer verir. Bu kişiler sadece ismen varlık gösterdikleri için birer dekoratif unsur olarak yer alırlar. Olaylara herhangi bir etkide bulunmayan fon karakterler öykülerin genelinde birden fazla kullanılır.

2.1.5.2. Cinsiyetlerine Göre Kahramanlar

2.1.5.2.1. Kadın Kahramanlar

Zeynep Aliye'nin dünyasında kadınlar, öykülerin ana iskeletini oluşturur. “*Yazarın kadın oluşunun da içselleştirdiği temelden hareketle, kadın; karşı cins olarak erkek de dışarıya (ötekine) sıçrayan bir kurgu içerisinde gerçekleşir*”(Özdem,?). Bu kurgu sonucunda öykülerin çoğunda kadınlar, acı çeken şiddete maruz kalan, istismar edilen bir kesim olarak sunulurlar. Bu anlamda kadınlar hem “ ‘*varlıkları inkâr edilemeyecek’ insanlardır*”(Korkmaz, 2016:215) hem de ötekileştirilip aşağılanarak yok sayılan bir kesimdir. Öykü kadınlarının çoğu “*modern hayatın sıkıntılarını yaşar. Genellikle iç buhranlarıyla öne çıkar. Kötümser ruh, kaçma isteğini doğurur. Kaçma isteği bazen gerçeklerden ölüme, intihara meyletme, bazen de yaşananlardan dolayı gerçeklerden uzaklaşma şeklinde görülür*”(Kayıhan,?:148).Yazarın kadın kahramanlarının çoğunda görülen en temel özelliklerinden biri de isimsiz olmalarıdır. Bu durum, toplumsal anlamda da kadının kimliksizliğinin, bir konuma sahip olamayışının aynı zamanda tutunamayışlarının/dışlanmışlıklarının öykülere yansıma biçimidir. Kahramanların içinde bulundukları toplumla ilintili bir biçimde anlatılmış olması,

yazarın okurun da kendinden bir şey bulmasını istemesinden kaynaklanmış olabileceği düşünülür.

2.1.5.2.1.1. Özgürlük Sorunu Yaşayan Kadınlar/Kızlar

Öykülerin geneline hâkim olan özgürlük sorununun sebepleri izleksel kurguda ayrıntılı olarak incelendiğinde, yazarın öykülerinin çoğunda başkışı konumundaki kadınların geçmişlerinde yaşadıkları özgürlük problemini sürekli dile getirdiği görülür. Bu kişilerin başkışı olarak konumlandırılmasında, öykülerde *“en ilgi çekici soruların ortaya atılmasına hizmet eden araçlar (olduğu) bizde inanç, sempati ve ani duygusal değişiklikler yarat(tığını)”*(Stevick,2017:179) söylemek mümkündür. Aynı zamanda tüm yaşamını bu sorundan kurtulmaya adan, yuva kursa dahi mutlu olamayan hastalıklı kadınlarla öykülerin çoğunda karşılaşılır. Özellikle kız çocukların babaları tarafından baskı altında tutulmaları şiddet görmeleri ve eve kapatılmaları, bu karakterlerin tüm yaşamını aşağılanmış, ötekileştirilmiş ve dışlanmışlık hissiyle geçirmelerine neden olur. Aynı zamanda öykülerin çoğunda babaların kart karakter olarak yer aldığı da söylenebilir. Çünkü kart karakterler *“tek bir özelliğin sembolü, tek bir karakteristik özelliğin vücut bulmuş şeklidir”*(Stevick, 2017:181).Bu açıdan bakıldığında başkışilerin hayatını baltalayan ve onların tüm yaşamını korku ve kaygıyla geçirmelerine neden olan babalar kart karakterdir.

“Alçı Bebek” öyküsünün başkışisi, dinin ve baba otoritesinin etkisinde büyütülmüş bir çocuktur. Geriye dönüşlerle geçmişe ait anılarına yer verdiğinde başkışinin yaşadığı özgürlük sorunu da açığa çıkar. Başkışinin eve oyuncak bir bebek aldıktan sonra yakalanması ve annesiyle beraber yediği dayak sonrasında gördüğü muamele, beraberinde ev hapsini de getirir. Aynı zamanda öykülerde ortak bir sembol olarak kullanılan duvardaki *“kara çivi”* kahramanın içini döktüğü bir iyileştirme merkezidir.

“Şanslıymışız geceyi annem de ben de altı üstü akşam ve yatsı olmak üzere iki vakit dayakla atlatmıştık. Cezanın tabii ki ikinci ve üçüncü ayağı vardı: Günahımın affı için bir ay boyu her yatsıdan sonra beş rekât nafile namazı kılacaktım. Bakkal çakkal, fırın ve kasap dâhil olmak üzere bir ay boyu sokağa hiçbir şekilde adım atmayacaktım”(B.B.s.192-193)

Öykülerin çoğunda kart karakter olarak yer alan baba, başkişinin çocukluk yıllarını baltalayan bir mutsuzluk itkisine dönüşür. Başkişinin çocukluğunun ve çocukluk anılarının babanın erk gücüyle sarsılmış olması, yazarın yaşamıyla örtüştürülür. Bu açıdan bakıldığında karakterlerin ruhsal bunalımlarının yazarın kendi yaşamıyla örtüşmesi sonucunda bu ve bunun gibi öykülerin otobiyografik kaynaklı olduğu düşünülür. Çünkü yazar kendisiyle yapılan bir söyleşide “*ilkokul beşinci sınıftaydım, başım örtüldü, sokakla bağım kesildi, sabahtan akşama kadar sokakta oynayan bir çocuk olarak perdenin arkasından dışarıyı izlemek zorunda bırakıldım*” (Uzun,2019) ifadelerine yer verir. Bu ifade öyküde geçen başkişinin evine aldığı bir bebek yüzünden yaşadığı trajediyle oldukça benzerlik gösterir.

“*Sevgili Çivim Kaktüs*” öyküsünde başkişinin geriye dönüşlerle anlattığı çocukluk yıllarının, babası tarafından din de kullanılarak baltalandığını söylemek mümkündür. Kadın kahraman “*günlerim, kafese dönmüş bir evin dört duvarı arasında geçse de*”(B.B.s.185) ifadesine yer vererek evin dar/kapalı mekân özelliği gösterdiğini ve çocukluğunun bu mekânda hapsedilerek geçtiğini imler. Öykülerin genelinde kötücül yönü ile kahramanın tüm yaşamına etki eden babaya karşılık kız çocukları “*Kafkaesk bir bunalıta yaşayan insanı simgeler*”(Korkmaz, Deveci,2017:39). Birçok öyküde olduğu gibi bu öyküde de özgürlük arayan başkişi, yalnızlığını dindirebilmek ve bir an olsun kendini iyi hissedebilmek için bir arayış içine girer. Bu anlamda duvara çakılan “kara çivi” yazarın yaşamından da yola çıkıldığında, kafesteki günlerin ve çocukluk yıllarının bir kanıtı olarak kahramanların tüm yaşamları boyunca varlığını hissettiren, iç dökmelerle bir rahatlama merkezine dönüşen bilinçaltı mekânı olarak yer alır. Aynı zamanda “kara çivi” başkişi konumundaki kadın kahramanların tek arkadaşı/sırdaşı olarak görülmesi açısından sembolik anlamda bir norm karakter olarak yorumlanabilir.

“*Kırlangıcın Ölümü*” öyküsünde çocuk gelin olan başkişi, evlendiği gece gerdek odasında damadın gelmesini beklerken bir ses duyar. Başkişi cama vurup yere düşen bir saka kuşunu görüp ona yardım etmek isterken kendi tutsaklığının farkına varır. Bazı toplumsal ritüellerin de baskın olduğu öyküde başkişi olan çocuk gelin, gerdek odasında sinirlenmenin “*hele gerdek odasında sinirlensin?*”(B.B.s.107) ve bu odadan damat gelmeden çıkmanın “*zifaf odasından çıkması hiç doğru olmaz*”(s.107) ifadeleriyle, yaşadığı özgürlük sorununun sadece erk elinden değil toplumsal olarak da yaşandığını imler. Aynı zamanda öyküde başkişinin yardımcı olmak istediği saka kuşunun temsili bir

norm karakter olduğu düşünülür. Çünkü saka kuşu, başkişinin bir uyanma yaşayarak kendisini “*şu an neden can çekişen bir saka gibi hissetti ki kendini? Hatta ölü bir saka!!!*”(s.107) ifadeleriyle sorgulamaya başlamasına neden olan bir varlıktır. Başkişi için saka metaforuyla açılan tutsaklık-evlilik arasındaki ilişki bu noktada “*agnostik bir ürküntü(ye)*” (Korkmaz, Deveci,2017:39) dönüşerek ölümü hatırlatır.

“*Fatma’nın Saçları Uzamıyor*” öyküsünde başkişi Fatoş, gittiği kuaför salonuna ait gözlemlerine yer verirken saçını kestirmeye gelen küçük bir kız çocuğu üzerinden kendi çocukluğunu anımsar. Fatoş’un çocukluğu da baskı, şiddet ve ev hapsiyle geçer. Kart karakteri temsil eden baba ise Fatoş’un kendi başına saç kesmesini “*öyle ya saçını kesmiş! Ben de kafasını keseceğim!*”(R.M.s.121) diyecek kadar büyük bir hadiseymiş gibi gösterir ve Fatoş’a şiddet uygulayıp onu eve hapseder. Fatoş’un sürgün yaşamı ne pahasına olursa olsun bu durumdan kurtulmak için çaresiz bir başkaldırıya dönüşür. Bundan sonraki hedefini “*Tek isteğim babamdan kurtulmak*” (s.126) olarak belirleyen başkişi, kendini evden dışarı atarak şefkati başka kollarda aramaya koyulur. Aynı zamanda öyküde babanın konumu ile baskın hale gelen “*tek bir özelliğiyle öne çıkan kart karakterler, yalınkat olduklarından değişime ve gelişime kapalı konumdadır*”(Gökbulut,2019:421).Bu açıdan bakıldığında da sevgisiz, despot yönleriyle ön çıkan baba, daima kart karakterdir.

“*Bekâret Boncuğu*” “*Ölüm Salıncağı*” , “*Som Altın*” , “*Hazine*” öykülerindeki kadın ve çocuk kahramanlar, bekâret olgusu yüzünden toplumsal baskı altında yaşar. Dinin sömürülmesi ve batını inançlardan dolayı bu öykülerdeki başkişiler de bir özgürlük arayışına girer. “*Som Altın*” ve “*Hazine*” öykülerinde ergenlik çağına gelen genç kızlar, kendilerine dikte edilen bekâret kavramıyla ilgili kavram kargaşası yaşarken aynı zamanda halk arasında genç kız olma olarak bilinen “regl olma” durumunda da bekâretini kaybettiklerini düşünerek derin bir utanç ve üzüntü duyarlar. Öykülerde genç kızlara bekâreti bir hazine olarak gösterip bu korkuya neden olan kişiler ise genellikle teyze veya annedir. Bu anlamda başkişinin büyük bir hayal kırıklığı yaşamasına sebebiyet veren iki insan da öykülerde kart karakter olarak yer alır.

2.1.5.2.1.2. İkincil/Aldatılan Kadınlar

Zeynep Aliye'nin öykü kadınlarının ortak özelliklerinden biri de ikincil konumda olmaları yani aldatılmalarıdır. Kaba, sömürgeci erkekler için bir alternatif/ihtiyaç konumunda olan kadınlar, öykü boyunca bu durumdan dolayı kendilerini mutsuz hisseder. Adeta “aşkları hayal kırıklıkları ile sonlanır ve bununla başa çıkmakta zorlanırlar” (Kaya, 2018:102).İlişkilerini bir belirsizlik içinde yaşamaya zorlanan umutsuz kadınlar, çaresiz oluşlarıyla da öykülerin çoğunda mutsuzluklarıyla ön plana çıkar. Üstelik aldatıldıklarını bilmelerine rağmen eşlerini/sevgililerini bırakmak istemeyerek veya çoğu öyküde bu durumu görmezden gelerek edilgen ve acınası bir konumda yer alırlar. Aynı zamanda bu öykülerin çoğunda aldatılan kadın/başkişi daha baskın; aldatan erkek/kart karakter ise daha silik bir biçimde yer alır yer. Aldatılmaya neden olan üçüncü kişi/ler ise öykülerin çoğunda ismen dahi yer almayıp sadece varlıkları ile okuyucuya rahatsızlık veren/yuva yıkan bir pozisyon yüklenen fon karakter olarak yer alır.

“*Bir Lale Leyla*” ve “*Bir Leyla Lale*” öykülerinin Leyla'sı, hakkında hiçbir şey bilmediği sevgilisinin gözünde cinsel bir obje konumundadır. Öyle ki başkişi Leyla, kendisini arada bir ziyarete gelen bu adamın kimliğini sorgulamaya kalktığında “**benden bir şey bekleme...**”(V.K.s.11) yanıtını alır. Lale'nin kollarında olduğu adamın aniden “**hayatımda başka kadınlar da var**”(s.12) itirafında bulunması ve bu gizemli halleri büyük bir hayal kırıklığı yaratsa da Lale gitmesini istemez. Çünkü kendisini yalnız ve çaresiz hisseden pek çok öykü kadınlarından biridir. Öyküde kart karakter konumundaki kişinin “*Bir Lale Leyla*” öyküsünde ismi dahi verilmezken “*Bir Leyla Lale*” öyküsünde adının Semih olduğu aksettirilir. Fakat ikinci öyküde Semih, başlangıçtaki sessiz hallerini sürdürmenin aksine Lale'ye karşı çok daha lakayt konuşmalar yaparak küstah tavırlar sergiler.

“**Hergelenin biri olduğumu, sana hiçbir faydamın dokunamayacağını ta baştan söylemedim mi? Benim için bütün öteki kadınlardan bir farkın olmadığını söylemedim mi? Ve sen de bunu kabul ettin, değil mi? Öyleyse?**”(V.K.s.187)

Semih'in küstah tavırlarının arttığı öyküde Leyla, tüm bu söylenenlere rağmen onu kaybetmeyi göze alamayarak sessizliğini ko9rur. Bu sessizliğin temel nedeni

Leyla'nın geçmiş yaşantıları ve kimsesizliğidir. Ayrıca Semih “*öteki kadınlardan*”(s.187) diyerek çoğul bir ifade kullanır. Bu da Leyla gibi pek çok kadınla olan birlikteliğini apaçık dile getirdiği bir söylemdir. Leyla'nın “öteki kadınlar” kategorisine dâhil edildiği öyküde Semih, birçok kadınla cinsel birliktelik kuran ahlak dışı hareketleriyle dejenere olmuş bir tiptir.

“*Yalan Kalesi*” öyküsünün başkışısı Handan da kocası tarafından defalarca aldatılmasına rağmen bunu sineye çeken edilgen bir kişiliktir. Aldatıldığını bilmesine rağmen sessizliğini koruyarak kocasının yaptığı yanlıştan döneceğini zanneden Handan için “*on beş yıldır kör topal yaşattığı acı, tek bir gece içinde varlığına kast eden keskin bir grafik çiz(er)*”(B.B.s.179). Büyük bir yanılgıya düşen Handan on beş yıldır içinde dağ gibi biriken acısıyla sessizliğini sürdürüp kocasının hatasından dönmesini beklerken, tam tersi terk edilir. Sonrasında Handan “*Haldun, yine aldatmış beni...*”(s.178) diyerek feryat figan eder. Karşı değer olarak yer alan Haldun, öyküde karısını aldatan ve en sonunda da onu terk eden konumuyla kart karakterdir.

“*Deklanşörde Tek Kare*” öyküsünde başkışısı Sevim, Servet Bey ve Gürol ile çıktığı akşam yemeğinde Gürol'a karşı duygu besler. Aynı ortama sonradan dâhil olan ve kendisinden daha genç ve güzel bir kadın olan Melis'in gelmesiyle Gürol, tüm ilgisini Melis'e yöneltir. Ciddi bir beraberlik hayali kuran Sevim için de bu durum “*Melis gibilerine asılan bir erkekten ne hayır gelir ki?*”(Ç.G.s.35) ifadesiyle bir hayal kırıklığına dönüşür. Öyküde ikili ilişkilerin oldukça karmaşık anlatılmasının yanı sıra karakterler duygusal ve cinsel açlığını doyumak için geceyi biriyle geçirme derdindedirler. Başlangıçta bu tuzağa düşmeyeceğini söyleyerek geceyi tamamlayıp evine dönmek isteyen Sevim, Gürol'un kendisini eve bırakmak istemesiyle güdüsel anlamda bir uyanma yaşar. Öyküde züppe ve kadın düşkünü bir kişilik sergileyen ve kart karakter olan Gürol, Melis'in Servet Bey'le çıkması üzerine gözlerini Sevim'e diker. Arabada yaşanan cinsel birleşme esnasında “*'Melis', diyor Gürol, 'Sana deli oluyorum!'*”(s.38) ifadesi Gürol'un aklında Melis varken Sevim'e yaklaşarak onu sadece cinsel bir obje olarak gördüğünü kanıtlar. Bu anlamda Sevim de diğer öykü kişileri gibi ikincil bir konuma düşer.

“*Yalan Kalesi*” öyküsünde kocası tarafından aldatılan Nalan, içindeki acıyı dindirmek için elini ısırgan otlarının içine bastırır. Mazoşist eğilimin olduğunu gösteren

bu davranış Nalan'ın bir ahtapota benzettiği kocasının artık tüm benliğini sarmasından duyduğu rahatsızlık sonucu açığa çıkar. Nalan bir ahtapota benzettiği kocasından ruhsal ve fiziksel acı hissederek kurtulmaya çalışır.

“*Her An Tektir*” öyküsünde fotoğrafçılık bölümü öğrencisi olan başkişi Hande, babasına duyduğu nefreti dile getirirken onu alkolik ve aldatan biri olarak aktarır. Bu defa öyküde aldatılan konumdaki kişi, başkişinin annesidir. Anne öyküde varlığı dahi hissedilmeyen sadece ismi geçen bir durumda olduğu için fon karakterdir. Fakat olay örgüsü annenin aldatılması üzerine kurulduğundan bu kısımda bahsetmenin uygun olacağını düşündük. Başkişi Hande'nin tek isteği annesini aldatan ve kendisini terk eden alkolik babadan intikam almaktır. Çünkü kart karakter olan babası yüzünden Hande “*kimseye güvenmiyor, özellikle de erkeklere...*” (Ç.G.s.56). Güvensizlik itkisinin oluşma nedenini de babası olarak gören Hande, babasını öldürmeyi düşünür.

2.1.5.2.1.3. Düşkün/Hayat Kadınları

Zeynep Aliye'nin öykülerinde düşkün hayat kadınlarının bu duruma gelmelerinin temel nedeni çaresiz kalışları veya üvey babaları tarafından tecavüze uğramalarıdır. Öykülerin çoğunda başkişi konumunda olan bu kadınlar, imkânsızlıklar içinde çıkış yolu bulmaya çalışan ezilen ve ötekileştirilir. Ayrıca Zeynep Aliye için “*kendi güçlerini aşan sosyal ve toplumsal şartların düşürdüğü bu kadınlar, daima insan kalabilmenin onurunu taşırlar*” (Korkmaz,2016:221). Bu yüzden birçoğunun böyle trajik bir hayatı yaşamalarına rağmen oldukça merhametli oldukları gözlemlenir. Zorlu geçen aile yaşamları, otoriter baba korkusu, erken ve zorla evlendirilme, kardeşler arasında ayrım yapma vb. durumlar öykü kişilerinin tüm yaşamlarını utanarak geçirecekleri bir sığata dâhil olmalarına neden olur.

“*Vahşi Kelebek*” öyküsünün başkişisi Jülide, annesinden tevarüs eden hayat kadınlığını içinde büyüdüğü laçka ortamların bir gereği olarak da sürdürür. Konsomatrislik yaparak ayakta kalmaya çalışan Jülide'nin bu hayata başlaması tamamen kendi istenci dışında gerçekleşir. Oyun çağında, gazinolarda annesinin yeni amca olarak tanıttığı kişilerin kucağına oturtulmasıyla başlayan trajik yaşamı sonrasında zoraki bir mesleğe dönüşür.

“ ‘Haydi’ diyor annesi, ‘kalk iki kıvr’. Yeni amcası incecik, çırpı gibi kolunu okşuyor, kaba, sert, uçları pütürlü parmaklarıyla. Çürük dişli ağzından her soluk verişinde leş gibi bir koku çarpıyor Jülide’nin burnuna”(V.K.s.72).

Çocukluğunu yeni amcaların masalarına meze olarak geçiren Jülide, bu öfkesini gördüğü tüm kelekleri öldürerek atmaya çalışır. Kırılğan ve kısa yaşamlarıyla bilinen kelek, imgesel anlamda Jülide’nin naifliğine ve kırılğanlığına bir gönderme yapar. Jülide’nin kelek imgesiyle anlatılan naifliğini görmezden gelen onu içki masalarına meze yaparak istismar edilmesine müsaade eden anne ise öyküde kart karakter olarak yer alır.

“Köpek Kadın ve Bir Adam” öyküsünün başkişisi Şenay, öykünün başında birkaç serserinin tecavüzüne uğrayarak çaresizce sokaklarda gezinir. Öyküde Şenay’ın açlık, çaresizlik ve kimsesizlikle olan imtihanı, sahibi tarafından hoyratça davranılarak her tarafı yara bere içinde bırakılan köpekle eşdeğerdir. Şenay *“onlar köpeğin çığlıklarını duymuyorlar. Şenay’dan başka kimse duymuyor köpeğin hıçkırıklarını”*(V.K.s.44) diyerek feryat figan ederken kendi acısının aynısını köpeğin de yaşadığını fark eden tek kişi olduğunu düşünür. Köpeğin parafili sahibi tarafından istismar edilmesini de Şenay *“köpeğin sağ arka ayak bileğinden başlayıp yukarı çıkan yarayı gördü(kten)”*(s.38) sonra anlar. Şenay’la aynı kaderi paylaşan köpeğin ise temsili bir norm karakter olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü köpeğin tüm bu vahşete rağmen hala sahibinden ayrılmaması, başkişide mevcut yaşama itiraz hakkının olmadığını ve hayatta kalmak için güçlüye boyun eğmek zorunda olduğu düşüncesini oluşturur. Bu yüzden Şenay artık baskılayamadığı açlık dürtüsüyle de köpeğin sahibinin *“hadi gel sana yemek yedireyim”*(s.47) teklifini kabul eder. Öyküde kart karakter konumundaki isimsiz adam, Şenay’la cinsi münasebet kurabilmek için onun karnını doyurmayı teklif edecek kadar pragmatist ve dejenere bir kişiliktir. Yazarın düşkün/hayat kadınlarının çoğu büyük bir olanaksızlık içinde var oluş sancısı çeker. Bu yüzden kendilerine uzatılan eli kabul etmek durumunda kalırlar. Öyküde Şenay ve köpek *“toplumun dışladığı ve her türlü güvenceden yoksun bu kadınların, kullanıldıktan sonra nasıl bir paçavra gibi sokağa atıldıklarını temsil etmektedir”*(Korkmaz,2016:222). Bu yüzden yazarın, yaşanan tüm hadiseleri ayrıntılarıyla açıklarken Şenay’ın ve köpeğin acısını daha histerik bir biçimde dile getirdiği söylenebilir.

“*Karton Hayatlar*” öyküsünün Sevda’sı/Bahar’ı üvey baba istismarından kaçarken kadın pazarlayan Halime ablasının göstermiş olduğu iyi niyete, şefkate aldanıp tuzağa düşer. Sevda bundan sonraki yaşamını düştün/hayat kadını olarak Mama Manon’un evinde geçirir. Öyküde başkişi Sevda olarak gösterilse de aslında olay gerçekte Bahar’ın başından geçer. Fakat Bahar, hatırlamak istemediği bu trajik hadiseyi kendi yazdığı öykünün karakteri olan Sevda’nın başından geçer gibi yansıtır. Öyküde üvey baba ve Halime abla kart karakter olarak yer alır. Mama Mano ise kadınların pazarlandığı evin ablası olmasına rağmen Sevda’nın/Bahar’ın şikâyetçi olduğu biri değildir. “*Mama ’ya hiç kızgınlığı yok Sevda’nın... Hatta üzerinde hakkı olduğunu bile düşünüyor. Çok şey öğrendi o evde...*” (D.İ.s.217) ifadesiyle iyimser yönleri ile dile getirilen Mama, başkişinin değişim yaşamasını sağladığı için norm karakterdir.

“*Altıncı Parmak ‘Çivi’*” öyküsünde yazar sosyal bir yaraya değinerek madde kullanımı sonucunda yitip giden hayatları dile getirir. Yazar bir anlamda farkındalık oluşturmak için öyküyü yasaklı madde kullanımı yüzünden hayatını kaybeden “*Can’a... Derya’ya... Nuray’a...*” (D.İ.s.68) ithaf eder. Başkişi Güzin’in ev arkadaşı Nuray’ın ölüm haberini aldığı andan itibaren geriye dönüşlerle, bedenini satmaya başlamasının nedenleri anlatılır. Güzin’in arkadaşı Nuray’ın ölümünden sonra gerçekleştirdiği iç dökmelerinden öykülerin geneline sinen aile içi huzursuzluğun, kahramanı evden kaçmaya ve kötü yola düşmeye ittiğini yorumlamak zor olmaz. Fakat diğer öykülerin aksine bu öyküde Güzin’i aşağılayan baba değil abladır. Bir lise öğrencisi olan Güzin’in yaptığı her şeye karışan, öfkelenen abla modeli, başkişide karşıt tepki uyandırır: “*Nefret ediyor ablasından. Her şeyin sorumlusu o*” (D.İ.s.84) diyerek kötü yola düşülmesinin muhatabı olarak görülen abla, öyküde karşıt değer olarak yer alır. Bundan sonraki hedefi ablasına zarar vermek olan Güzin, eniştesi Ertuğrul’u ayartarak ablasından intikam alacağına inanır. Sonrasında ise hayatına aldığı erkeklerin sayısını dahi hatırlamaz. “*O günden bu yana kaç erkek girdi yaşamına, neredeyse sayısını unuttu. Hatta kiminin yüzünü bile hatırlamıyor. Ama Ertuğrul başka... O ilk erkeği*” (s.85). Güzin’in önce ablası yüzünden evden kaçması, hayat kadınlığı yaparak yaşamını sürdürmesi ve sonrasında uyuşturucuya bulaşması ile devam eden talihsizlikler zincirinin en temel nedeninin aile içi ilişkilerin sağlıklı kurulamayışdır. Bu anlamda yazarın Nuray’ın ve Güzin’in trajik öyküsüne yer vererek topluma sosyal bir mesaj verdiği söylenebilir.

2.1.5.2.1.4. İncinen/Ezilen/Ötekileştirilen Kadınlar/Kızlar

“*Kuğuya Dönüşmek*” öyküsünde başkişi Mahinur’un, yüzündeki yara yüzünden annesi tarafından sürekli “*Allah cezanı versin cüce sıçan!*”(B.B.s.65) denilerek aşağılanması anlatılır. Bu aşağılanmaya daha fazla katlanamadığını hisseden Mahinur estetik operasyon yaptırmak ister. Mahinur’un “*fare surat*”(s.68) olarak anılmasıyla geçen çocukluğu, içinde derin yaralar açılmasına neden olur. Bilinçaltına ittiği sevgisizlik itkisiyle büyütülmüş bir kız çocuğu olarak kendisini büyük bir değişime hazırlar. “*Yıllardır küs olduğun aynalar, sana barış çubuğu uzatacak birazdan, daha ne istersin? Saklanıp gizlenmelerin sonu geldi. Fare surat, duymadım deme.*”(s.68) ifadesiyle aktarılan iç dökmelerinden yüzündeki yaranın aslında yıllar boyu kendi içindeki ezilmişliğinin ve karamsarlığının dışa vurulmuş şekli olduğunu gösterir. Annenin sevgisinden ve şefkatinden yoksun büyüyen Mahinur, bunun tek suçlusu olarak gördüğü çirkin Ben’i ile aynada savaşır. Ayna metaforuyla açılan değişim isteği Mahinur’un sevgisel yoksunluğunun bir sonucudur. Öz annesi tarafından “fare surat” olarak görülen Mahinur’un tüm yaşamını aynalara küskün olarak geçirmesine neden olan anne, kart karakterdir. Mahinur’un hayattaki tek amacı üzerine yapışan bu çirkinlikten/yaradan kurtulmak üzerinedir. Mahinur’un yüzündeki yaraya Serhan adını vermesi, onun bu durumu geçmişiyile özdeşleştirerek bilinçaltına ittiği kötü duyguların bir dışa vurumu olduğunu düşündürür. İçsel konuşmalarında geçen “*Bedeninde en sevdiği yerd o adını Serhan koymuştu*”(s.74) ifadesi yol arkadaşı olarak gördüğü ve kendisiyle bütünleştirdiği Serhan’ın Mahinur’un öteki Ben’i/iç sesi olduğunu gösterir. “*Öteki, Ben’in sınırlarını belirleyen, olanaklarını keşfettiren ve zaman zaman Ben’i tanımlayan, tamamlayan niteliğiyle olumlu bir değer olarak kabul edilir*”(Korkmaz,2008:17). Bu yüzden Serhan, Mahinur’un değersizlik itkisiyle yürüdüğü yolda bir yol arkadaşı olarak benliğini tamamlayan diğer yarisidir. Çünkü, Mahinur için yüzündeki yaranın alınmasının ardından “*bütünün bir parçasını kesip almış doktor. Serhan yok artık*”(s.75) diyerek üzüntü duyduğu bu durumdan da anlaşılır ki Serhan’ın “*başkişinin kendi benliğini arayış yolculuğunda ihtiyaç duyduğu norm karakter olduğunu işaret eder*”(Soysal Eşitti,2017:646). Mahinur, yüzündeki yaradan yani Serhan’dan arındırıldığında kendisini “*yabancı bir yüze mahkûm edildim. Bana ben’i ver*”(s.75) diyerek serzenişte bulunur. Serhan’ın yok oluşu karakterin geçmişinden koparılması manasına gelir. Benliğine

işleyen aşağılık hissiyle yaşamaya alışmış ve bu hisse neden olan Serhan'la/yarasıyla bütünleşmiş olduğu için yaranın yok edilmesi, başkişide en yakın arkadaşını keybetmişcesine derin bir boşluk hissi uyandırır.

“*Her Şey İçin Geç Kalmak*” öyküsünde başkişi Asiye Hanım, komşusu Havva'nın eşinden gördüğü şiddeti anlatırken kendi yaşamıyla ne kadar benzeştiğinin farkına varır. Yıllarca şiddet görmüş ve sessiz kalmış incinmiş tüm kadınların sesi olarak öyküde yer alan başkişi Asiye Hanım, komşusu Havva'nın sessiz kalışlarına üzüntü duyar. Bu anlamda Havva, toplumun kanayan yarası olarak şiddet gören ve buna rağmen kocasını terk etmekten de korkan tüm kadınları anlatan bir norm karakterdir. Aynı zamanda başkişinin “*eski günleri anımsayınca yıllardır duyduğu pişmanlık gene çöreklenmiş yüreğinin ortasına. Keşke gitseymişim diye geçirdi*”(Y.M. D.s.80) ifadesinden Asiye Hanım'ın komşusu Havva üzerinden kendi geçmişini hatırladığını ve büyük pişmanlık duyduğunu söylemek mümkündür. Öyküde Asiye Hanım'ın ve Havva'nın kocası hep değişmeyen şiddet eğilimli yönleriyle kart karakterken sadece isimleriyle yer alan çocuklar ise fon karakterdir.

“*Parçalanmış Kırmızı*” öyküsünün başkişisi Mihre, Orhan Selin'e duyduğu saplantılı aşkını gittiği bir resim sergisinde tablolarla konuşarak açığa çıkaran bir erotomandır. Öyküde yalnızlığı ve saplantılı kişiliği ile başı dertte olan Mihre, sevdiği adamı da kendisi gibi yalnız görmek istediği için tabloların yalnızlığı anlattığını düşünür. Öyküde başkişinin idealize ettiği Orhan Selin, bu duygulardan duygularından habersizdir. Ayrıca Orhan Selin'in görünürde başkişiye göstermiş olduğu olumsuz-somut davranışlar olmamasına rağmen, kahramanın bilinçaltında “*Mihre'nin hep kaçtığı çocukluğunu yanık fotoğraflara çeviren adam*”(V.K.s.151) olarak hatırlamasına neden olduğu için kart karakter olarak yorumlanır. Kahramanın bu kişiye duyduğu saplantılı aşkı onun psikolojik tedavi görmesine neden olacak kadar ileri seviyededir.

2.1.5.2.1.5. Vahşi/Vamp Kadınlar

Karşıt gücü temsil eden bu kadınlar, “*hiçbir özellikleri olmadığı halde çok konuşur ve adeta bir bardak suda kıyamet koparırlar*”(Korkmaz,2016:225). Bu yüzden çoğu öykülerde bu kişiler, öncelikle kocalarına sonra da etrafındaki diğer insanlara huzursuzluk yaratır.

“*Kişilik Terzisi*” öyküsünde başkişi Seda’nın annesi Muazzez Hanım, kızını doğduğu andan itibaren kabullenemeyen ve onun kendisinden genç oluşunu hazmedemediği için de “fare surat” olarak adlandıran bir kadındır. Bu anlamda kart karakter özelliği gösteren anne, kızının kendisine benzediğini söyleyen okul müdürüne karşı öfkelenerek “*Aman Tanrım!*”(B.B.s.21), “*Asla*”(s.21) , “*Babasının gözlerine de benzemez*”(s.21) ifadelerini kullanan ve öz kızını ötekileştiren vamp kadınlardan biridir.

“*Böceklerle Ölümler*” öyküsünde başkişi Sevim Hanım, oğlunun evlenmek istediği kadına karşı oldukça katı davranır. Bir anne olarak, çocuğunun evlilik kararına saygı duymaktan ziyade gelin adayının kendisine/ailesine uygun olmadığını söyleyerek deyim yerindeyse yaygara çıkarır.

“*Oğlu, aile şerefine tek temsilcisi, soyağacının biricik fidanı; yegâne ümidi Murathan’ı, bütün bu kepezeliğin farkında değil mi? Neden bütün bunlara göz yumuyorsun sevgili yavrum? Murathan’ım, anlamıyor musun ki bize uygun değildir bu kız?*”(B.B.s.78)

Sevim Hanımın oğluna uygun görmediği gelin adayını, aşağıladığı bu ifadeler insani bir yaklaşım olmasının aksine, herkesi bir sınıf/statü bağlamında değerlendirerek ötekileştiren ve eksik/güçsüz gördüğü yönlerine saldıran vurucu ifadelerdir. Bu anlamda oğlunu düşünen bir anne olmaktan ziyade başka bir evlada yönelik kötücül tutumlarıyla Sevim Hanım, vamp kadın rolüne uygunluk gösterir.

“*Gerçek Kapısı*” öyküsünde Zahide’nin teyzesi, gerdek gecesi ile ilgili verdiği gereksiz bilgiler sonucunda vamp kadın olarak değerlendirilir. Karşı değer olarak yer alan teyze, yaşamın evlilikle hatta gerdekle ve bekâretle başladığını “*gerdek kapısının manası gerçek kapısıdır*”(B.B.s.109) diyerek anlatır. Bu açıdan teyze, Zahide’nin kaygısını ve korkusunu arttıran kart karakterdir.

2.1.5.2.2. Erkek Kahramanlar

Zeynep Aliye’nin öykülerinin çoğunda başkişi kadındır. Fakat az da olsa bazı öykülerinde de başkişi erkek kahramanlardan oluşur. Başkişinin haricinde diğer öykü kişilerinin bulunduğu birçok öyküde ortak nokta olarak bencil ve despot yönleriyle açığa

çıkan babalar kart karakterdir. Az da olsa öykü kadınları tarafından haksızlığa uğratılan, sevdiği kadın tarafından terk edilen, aldatılan erkekler de yer alır.

2.1.5.2.2.1.Kaba-Sömürge ve Maço Erkekler

Bu kişiler öykülerde genellikle ahlaki değerden yoksun, yozlaşmış tiplerdir. Öykülerin genelinde kadınları cinsel obje olarak gören bu tipler karşıt değerde yer alır. Bazı öykülerde de kendi yaşam kalitesini arttırmak için başkalarının yaşamlarını harcayan ve kişilik haklarına saygı duymayan bu kişiler, en yakınlarına dahi zarar vermekten kaçınmazlar.

“*Bir Leyla Lale*” ve “*Bir Lale Leyla*” öyküsünün Semih’i Lale’yi kullandığını ve onu başka kadınlarla da aldattığını her fırsatta söylemekten çekinmeyen onun bedeninden faydalanan sömürge bir kişiliktir.

“*Margherita’nın Kanatları*” öyküsündeki Semih, kadını cinsel bir obje olarak gören yozlaşmış bir kişiliktir. Öyle ki Gülser’le sohbet etmekten dahi kaçınarak “*tamam, öyleyse git artık*”(Ç.G.s.9) diyecek kadar küstah ve pragmatisttir. Aynı zamanda Semih’in çokbilmiş bir tavırla kendisini de önemli biriymiş gibi göstererek evindeki tablodan yola çıkarak Gülser’i ve dolayısıyla tüm kadınları “fahişe” olarak nitelendirdiği gözlemlenir. “*Raphael’i, ihtirasa sürükleyerek ölümüne neden olan kadın buymuş. Adı Margherita... Bir fahişe*”(s.10) dediği bu sözü ile karşıt değerde yer alır.

“*İstanbul Artık Yeni Bir Gün*” öyküsünün Oidipus karmaşası yaşayan başkışisi Emre, babasını kendisine rakip gördüğü için ondan kurtulmak istemesiyle yozlaşan bir tiptir. Emre, iftirayla kurguladığı yaşamında sadece babasını evden uzaklaştırmakla kalmaz aynı zamanda aile kurumunu da derinden sarsar. Bu açıdan bakıldığında öyküde, annesini elde etmek için babasını aldatan bir erkek olarak gösteren Emre, ahlaki ve insani yönden oldukça zayıf bir karakterdir.

“*Köpek Kadın ve Bir Adam*” öyküsünün başkışisi Şenay’ın karşısında da köpeğine şiddet uygulayan ve ona taciz eden sapkın/zoofili bir adam vardır. Ahlaki değerlerden yoksun bu birey, Şenay’ın zayıflığından ve güçsüzlüğünden faydalanarak cinsel bir beklenti içine giren bunun için de ona yemek ısmarlamak isteyen asalak biridir. Aslında temel niyetinin Şenay’dan cinsel manada faydalanmak olduğunu insanların

zafiyetini kullanarak belirten bu kişilik, yazarın birçok öyküsünde ortak olarak kullandığı kaba sömürgeci erkeklerin temsili bir örneğidir.

“*Piknik*” öyküsünde evli bir çiftin mutluluğuna gölge düşürerek Tuncer’in karısı Sevinç’e tecavüz eden, serseri kart karakterler vardır. Öyküde magandalıklarıyla Tuncer ve Sevinç’in pikniklerini baltalayan bu kişiler aynı zamanda Sevinç’e göz koyacak ona saldıracak kadar da yozlaşmışlardır.

Birçok izlekte bahsi geçen baba, öykülerin genelinde yer alan kötü ve despot yönleriyle başkışilerin yaşamlarını kabusla dönüştüren dejenere tiplerdir. Başkışilerin geriye dönüşlerle anlattıkları çocukluk anılarının kötü adamı olarak gördükleri babaların kart karakter özelliği gösterdiğinden daha önce bahsedildiği için bu kısımda yeniden ele alınmayacaktır.

2.1.5.2.2.2. Terk Edilen/Aldatılan Erkekler

Zeynep Aliye’nin öykülerinde az da olsa haksızlığa uğrayan, aldatılan erkekler de vardır. Bu erkekler sevdiği kadınlara oldukça kibar davranmasına rağmen sevilmeyen veya sevdiği kadını başkasına kaptıran incinen tiplerdir.

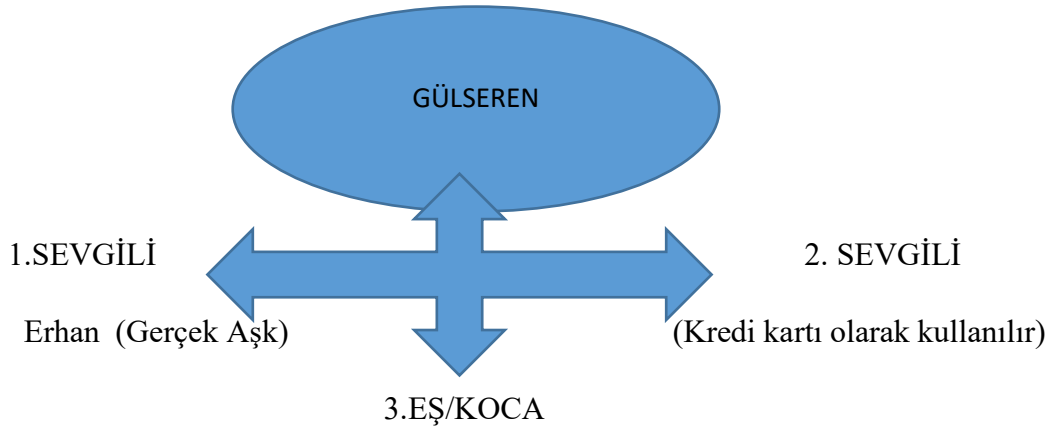
“*Bir Ada Kadını*” öyküsünde başkışı, sevdiği kadın olan Handan tarafından defalarca terk edilmesine hatta tercih edilmemesine rağmen onu sevmekten vazgeçmeyen biridir. Handan’ın onu hiç anlamayan insanlara gidişine ve sonrasında ağlayarak geri gelişine tanıklık eden başkışı, içsel konuşmalarında “*ne kadar acı çektiğini nasıl göremez; bakışlarımdaki yalvarışı nasıl olup da çözemez ki?*”(P.F.B.s.181) diyerek dertlenir. Buna rağmen sevdiği kadının başka biri için gözyaşı dökmesine dayanamayacak kadar nazik ve kibar biri olan başkışı “*‘boş ver ve canım, ara istersen’ deyiverdim sonra iğreti bir gülümsemeyle ekledim: Bakarsın gelir*”(s.181) ifadesini kullanır. Bu söylem, sevdiği halde bağrına taş basan ve tek isteğinin sevdiği kadının mutluluğu olan bir erkeğin/başkışinin katıksız sevgisini gösterir.

“*Sıradan Bir Aşk Öyküsü*” nde sevdiği kadının başka bir adamla kaza yapması sonucu başkışinin derin üzüntü yaşadığı gözlemlenir. Kadının hem yaralanması hem de yanında kim olduğunu bilmediği bir erkekle kaza yapmış olmasını, televizyondan öğrenen başkışinin içsel konuşlarında geçen “*yanındaki erkek kaza anında ölmüş... Kıyılarıma çarpıp duruyor sözleri. Yanındaki erkek ha! Elbette o... Başka kim*

olabilir?” (A.Ö.s.94) ifadelerinden kazada ölen kişinin kim olduğunun başkişi tarafından bilindiğini imlerken, kadınla ilgili bir paylaşılama durumu da söz konusu olduğu anlaşılır.

“*Kum Köprüler Ve Kırmızı*” öyküsünde başkişi Odysseus, karısı Mona Lisa’ya yaklaşmadığını anlatırken aldatıldığından dolayı öfkeli olduğunu da şöyle dile getirir: “*Karısına duyduğu öfke büyüyor gitgide... Aldattı onu, kandırdı tongaya bastırdı...*” (D.V.s.95). Mitolojik çağrışımlara da yer verilen öyküde başkişi Odysseus’un, aldatılan bir erkek olarak bunu hazmedemeyişi incinen erkeklik onurunun dışı vurum şeklidir.

“*Noktürn*” öyküsünün başkişisi Erhan, evli bir kadın olan Gülseren’e duyduğu ilgi sonucunda yasak aşk yaşayan kahramanlardan biridir. Fakat Erhan’ın asıl çaresizliği Gülseren’in kendisi dışında da sadece maddi olarak faydalandığı hatta “*o kredi kartım*” (D.İ.s.33) dediği başa birinin olduğunu öğrenmesiyle başlar. Kart karakter olarak yer alan Gülseren’in ahlaken uygunluk göstermeyen davranışları vardır. Eş/sevgili sayısının oldukça fazlalık göstermesi, Erhan için onur ve gurur kırıcı olur. Hayatına kocası, kredi kartım dediği başka bir sevgili ve son olarak da Erhan’ın dâhil edilmesiyle Gülseren’in hayatına giren erkekler şu şekilde aktarılır:



(Gülseren için bir önem arz etmeyen resmi nikâhlı eşi)

Şekil 2. Gülseren’in hayatındaki erkeklerin işlevsel görüngüsü

Şekilde, Erhan’ın sevdiği kadın olan Gülseren’in hayatına giren erkek sayısının üç olduğu ve bu kişilerin Gülseren için ne ifade ettiği anlatılmaya çalışıldı. Erhan’ın sevdiği kadını iki erkekle paylaştığını öğrenmesiyle incinen erkeklik gururuyla içini

intikam hırsı kaplar. Fakat yine de Gülseren’e olan gerçek aşkı buna yapmasına engel olur.

“*Diş İzleri*” öyküsünde başkişi Emre, Jülide’ye olan saplantılı aşkı yüzünden cüzzamlı elini evinde beslediği piranalara yem eder. Emre’nin bu durumu mazoşizmi hatırlatır. Çünkü mazoşizm “*kişinin kendisine acı çektirmekten haz duyması, acıya eğilim*”(Güdücü,2016:43) olarak bilinir. Bu kişilerin kadere boyun eğişi, uyuşturucuya geçişi ve hastalığı kabul edişleri çok kolay olur. Kendisini yalnız, kimsesiz ve sevgisiz hisseden başkişi, ulaşamadığı sevgilinin arkasından aşk acısı çekerken, üzerine eklenen cüzzam hastalığı da şizoit yönünü tetikler. Emre, yaşadığı ruhsal çöküşle beden ağrısının farkına varamayacak kadar duygusal bir boşluktadır. Aynı zamanda mazoşist ruh, kişinin emir altında olarak sömürülmesine ve aşağılanmasına neden olur. Emre için Jülide ve beraberinde gelen cüzzam hastalığı, geriye dönüşlerle aksettirdiği dayakçı baba motifi benliğini kaybetmesine neden olur. Acıyla büyüttüğü bedeninin ağrı eşiğinin yüksek olduğunu kanıtlamak istercesine elinden vazgeçmeyi göze alır.

2.1.5.2.2.3. İnce Ruhlu/ Kibar Erkekler

Öykülerde kaba-sömürge erkeklerin fazla olmasına rağmen az da olsa ince ruhlu sevdiği kadına sahip çıkıp onu koruyan erkekler de vardır.

“*Bir Sahaf Dükkânı*” öyküsünde kitaplarına âşık olan Mehmet Efendi, kendi halinde yaşayan oldukça nazik ve kibar bir beyefendidir. Dükkândaki her kitabını bir insanmış gibi koruyup kollar. Yaşamında en önemli olgulardan birinin okumak olduğunun altını çizmek ister gibi kütüphanesinde barındırdığı bütün kitapları bir evlatmış gibi sahiplenir.

“*En Güzel Günbatımı*” öyküsünü başkişisi Sacit Bey, karısının ölümünden sonra uzun bir süre yalnız kalır. Bu yalnızlığı Pelin ile randevulaşarak bitirmek isteyen Sacit Bey, eşine olduğu gibi Pelin’e karşı da oldukça naziktir. Kendisini Pelin’in karşısında “*emekli, üstelik âşık bir ihtiyarım*”(D.V.s.112) diyerek anlatan Sacit Bey, olgun bir beyefendi olması dolayısıyla ilgi duyduğu Pelin karşısında kendisini güçsüz hisseder.

“*Belki’nin Çevrimi*” öyküsünün başkişisi eski sevgilisi olan Tanya’yı görünce geçmişe giderek güzel günlerini hatırlar: “*Marşları gamzelerinde çiçekler açarak*

söyleyen Tanya, ne kadar sevmiştik birbirimizi!...”(D.V.s.100). Başkişinin güzel anılarına tanıklık eden Tanya’yı hatırlama biçimi de oldukça romantiktir.

Zeynep Aliye’nin öykülerinde kişiler dünyası hem karakter yapılarına hem de sosyal durumlarına göre aktarıldı. Başkişilerin çoğu kadınsa kart karakterlerin çoğu da babalardır. Bazı öykülerde ise cansız varlıkların veya hayvanların başkişi için oldukça önemli olduğu görüldüğünden bu varlıkları norm karakter olarak yorumlamak da yerinde olacaktır. Aldatılan, incinen kadınların ağırlıkta olduğu öyküler olduğu gibi yanlış kadını sevdiği için acı çeken erkekler de bulunur.

2.1.6. Öykülerde İzleksen Kurgu

2.1.6.1. Kadın İmgesi

2.1.6.1.1. Anne Kadın

Cumhuriyet Döneminden önce kadın sosyal yaşamda yer almaz. Bu dönemde kadın, konumu itibariyle evin içinde mahrem alanla sınırlandırılır. Cumhuriyet dönemiyle birlikte toplumda farklı kimliklerle de yer edinir. Kadın her dönem itibariyle annelik ve dişilik özellikleriyle eşdeğer tutulur. Bunun nedeni ise anneliğin doğasının kadınlıkla doğrudan ilgili olmasıdır.

Zeynep Aliye’nin öykülerindeki anne kadınların çoğu diğer bütün kadın karakterler gibi mutsuzdur. Kadın karakterler zorlu ve mutsuz yaşamlarına ek olarak annelik vasfını yerine getirmeye çalışır. Pek çok öykü kahramanı ana rahminin güvenli ortamından atıldığını hissederken anne şefkatinden de mahrum büyür. Bazıları anne ile çatışma yaşar bazıları ise annelik vasfını kötüye kullanıp “ kötü anne” sıfatına maruz kalır. Çoğu zaman mutsuzluğun yegâne sebebi anne ve çocuk arasındaki ontolojik bağın düzgün kurulamamış olmasıdır. Anne ve çocuk arasındaki çatışma geleneksel toplumun getirdiği erkek hâkimiyetinden de kaynaklanır. Anneler, erkek çocuklarına geleneksel anneler gibi korumacı, kız çocuklarına ise acımadır.

“*Bir Lale Leyla*” öyküsünde Leyla hiç tanımadığı bir adamın koynunda ikinci/l bir kadın olarak yaşamını sürdürürken vicdani bir uyanma ile yan odada uyuyan çocuğunu düşünür ve bir anne olduğunu hatırlar. Leyla, kadınlığına karşı koyamadığı ve anlamsız

bulduğu halde kendini mecbur hissettiği bu adamın kim olduğunu sorgulamak istediğinde, anneliği ile karşılaşır. Semih'in dışarı taşan öfkesi, Leyla'nın “*yüreği bir kez daha ağzında ‘kızım uyanacak’*”(V.K.s.16) korkusu, Leyla'nın anneliği ve kadınlığı arasında bir çatışma yaşadığını gözler önüne serer. Leyla, arzularına karşı koyamadığı için anneliğini ekarte eden Semih'e neden boyun eğdiğini kendisine tam olarak ifade edemese de bu sessiz kalış da onun için bir seçim haline gelir. Çünkü Leyla, Semih'in ansızın gelişlerine tepki göstermeyerek anneliği yerine kadınlığını seçtiğini göstermiş olur. Bu noktadan sonra Leyla'nın dişiliği, anneliğini bastırmış olur.

“*Bir Leyla Lale* “ öyküsünde ise kendisini “cinsel bir obje” olarak gören Semih'e karşı Leyla, hem kadınlık onurunu kurtarmak hem de değmeyen bir adamla geçireceği birkaç saatlik cinsel birliktelik için çocuğunu korkutarak uyutmaktan vazgeçer. Kızına uygunsuz yakalanmamak adına, onu “öcü var” gibi ifadelerle korkutarak uyutması, Leyla'nın kendi zevkleri uğruna çocuğunun ruh ve beden sağlığını bozduğu görülür. Ayrıca Leyla'nın hem kadınlık hem de annelik rollerinin çatışma yaşamasına sebep olan Semih'e karşı öfke duymasına neden olur. Tüm bu öfke patlamasının altında ise Leyla'nın annelik içgüdüleriyle ihmal ettiği kızına karşı vicdanen duyduğu rahatsızlık yatar.

“*Kızı sakın bugün; bebeğini sallıyor kollarında. Leyla'yı bir süredir rahatsız eden suçluluk duygusu depreşti yine. Ne zamandır çocuğuyla da ilgilenemiyor adını koyamadığı bu ilişki yüzünden. Bu moral bozukluğu gücünü tüketti. Kesinlikle yanlıştı. Savunulacak yanı yoktu. Öfkeyle doldu içi. Geldiğinde kızı adına hesap soracak Semih'ten*”(V.K.s179).

Leyla, ilk öyküde kadınlığını ikinci öyküde ise anneliğini “*Bir daha asla kızını odasına kapatıp kapıyı örtmeyecek. Bir daha asla ‘Sakın yataktan kalkma, öcü var dışarıda demeyecek’*”(V.K.s.180) şeklinde sorgular. Adını koyamadığı bir ilişki ve tanımadığı bir adam yüzünden düştüğü “kötü anne” durumundan kurtulmak ister. Fakat bunun için de bir eylemde bulunmaz. Semih gelmeden önce kendi içinde girdiği savaşta sarf ettiği bütün sözleri unuttur. Yazar, sıklıkla kadın kahramanlarını çaresizlikleri içinde hareketsiz bırakır onlara çıkış yolu sunmaz. Acılarıyla kötürümleştirdiği bu kişilerden biri de Leyla'dır. Öyküde tanımadığı biri tarafından sümen altı ettiği anneliğini hatırlayan Leyla, eyleme dönüştüremediği düşünceleri ile yaşamaya devam eder.

“*Böceklere Ölüm*” öyküsünde Sevim Hanım ilgisiz annelerin aksine “korumacı anne” konumundadır. Öyle ki oğlunun bir yetişkin olduğunu unuttur ve kız arkadaşına müdahale hakkını anneliğin bir gereği olarak düşünür. Çocukluk zamanlarından itibaren anne ve erkek çocuk arasındaki bağın güçlü olması sonraki dönemlerde kurulacak olan sağlıklı ilişkinin temelini oluşturur. Sevim Hanım da her anne gibi çocuğunun büyüdüğünü kabullenmeyen ve istemediği biriyle evlenmesini kendisine dert edinen annelerin bir örneğidir.

“*Murathan bu iş asla olamaz, kararım karar. O-la-maz. O kızla da iki dünya bir araya gelse yüz yüze durmayacaklar*”(B.B.s.80).

Sevim Hanım’ın bir anne olarak gelin adayını onaylamaması sadece oğlunu koruma içgüdüsünden gelmez. Aynı zamanda Sevim Hanım zengin kız-fakir oğlan çatışmasının ayağı konumunda, tabuları yıkılamayan “aşılmaz anne” davranışı sergiler.

“*Böyle iyi yetiştirilmiş, en iyi okullarda okutulmuş, en seçkin arkadaş çevrelerine sahip bir genç adamın seçimi bu olmamalıydı? Kendisini zavallı, düzeysiz insanlarla muhatap etmeye hakkı var mı?*”(B.B.s.81)

Annenin savaşı, soylu ailesine gelecek olan “gecekondu dilberi” gelininin maddi durumunun yetersiz olmasınadır. Bu yüzden Sevim Hanım, bir nevi gelin adayını; sadece oğluna değil kendi “soylu aile modeline” uyuşmadığı için de reddeder.

“*Yalnızlığımı Şarkı Söyle*” öyküsü hem annesini kaybeden hem de boşandığı için oğlunu göremeyen acılı bir anneyi anlatır. Öykü, kahramanın kendisine sorduğu “*kimin için, ne oldum bugüne dek?*”(A.Ö.s.66) sorusuyla başlar. Annesi için iyi bir evlat, eski eşi için mükemmel bir eş ve çok sevdiği evladı için anne olamayışını sorgular. Karamsarlıkla dolu yaşamında bir şeyler yapamamanın çaresizliği içinde özlemle dolu yaşamında tutunma mücadelesi verir. Oğlundan aldığı mektupla annelik imajı sarsılan öykü kişisi özlemini ancak rüyasında giderir.

“*Gün boyu rüyasını düşündü. En çok da oğlunu. Şimdi nasıldı kim bilir? Bıyıkları iyice belirginleşmiş, sesi toklaşmış, yürüyüşü de acemiliğinden kurtulmuştu belki. O’ndan babamla kalmak istiyorum. Seni unutmak için çok çaba harcadım, sonunda başardım. Beni bırakıp gittiğin için kızmıyorum artık, ama karşılaşmayı da gereksiz buluyorum. Yokluğuma alışırsın. Ben alıştım...*”(A.Ö.s.67)

Gördüğü bütün rüyalar, öykü kişinin imkânsızlıklar nedeniyle bıraktığı oğlunun kendisine olan düşmanca tavrının açık bir örneğini teşkil eder. Öyküde kendini ifade edemeyen çaresiz ve özlem dolu bir anne yer alır.

Zeynep Aliye bazı öykülerinde farklı cinsel eğilimler gösteren kişilere hayat verir. Bu eğilimlerin temelinde anneye olan ilişkilerin sağlıklı olup olmadığı önem arz ettiğinden, öykülerdeki anne kadınlardan bahsetmek yerinde olur.

“Çıplak Güvercinler” öyküsünde Selim’in annesinin sevgisizliği ve ilgisizliği karşısında yaşadığı hastalıklı/nevrozlu kişiliği aksettirilir. Öykü bir hastane odasında psikolojik tedavi gören Selim’in bakımını üstlendikleri güvercinlerine yapılanları düşünerek, kendi gerçeklerini açığa çıkaran geçmişini hatırlamasıyla başlar. Güvercinlerin serbest bırakılmalarına rağmen geri dönmeleriyle, sevilmemesine rağmen evden ayrılamayışının aynı olduğunu düşünür. Kendini başka gidecek yeri olmayan güvercinlerle özdeşleştirir. Çok sevdiği annesinin gözünde abisi gibi “ideal çocuk” olamayışının üzüntüsünü yaşar. Annesinin tıklıp kaldığı hastane odasındaki doktorlara kendisiyle ilgili yaptığı aşağılayıcı konuşmaları ise bu üzüntüsünün katlanarak artmasına neden olur.

“Özellikle de annesi Selim’i, yıllar boyu kendisini kanıtlamak için gücünün üstünde çaba harcamak zorunda bırakan, ama oğlunun yaptığı hiçbir şeyi, hiçbir zaman yeterli bulmayan Neriman Hanım... Şu anda gözlerinden kanlı yaşlar dökerek konuşuyor olmalı doktorla. Oğlu yüzünden yaşadığı mutsuzluğu, bir elinde mendil, burnu akarak anlatıyor olmalı...”(Ç.G.s.86)

Anneyle kurulan sağlıklı veya sağlıklı olmayan iletişim, insan yaşamındaki kritik süreçlerin, kişiliğin gelişiminin en önemlisi de ruhsal anlamda derin izler bırakan yaşantıların oluşumunda temel unsur olarak görülür. Selim, annesi için vasıfsız ve yeteneksiz evlat olarak gösterilir. Öyle ki her işte başarısız olmasıyla dalga geçen “*annesi öyle çağırırdı: Taklacı... Tek yaptığı kendi kendine takla atıp durmak*”(Ç.G.s.87) olan Selim, anneye kuramadığı sağlıklı ilişki, Jung’un temelini anne arketipinin oluşturduğunu söylediği anne kompleksi (karmaşası) yani “*erkek çocuktaki tipik etki(s) eşcinsellik*” (Jung,2020:26) yaşamasıyla sonuçlanır. Annesinin doktorlara, ağlayarak “*soylarında böyle kız ruhlu, çıtkırıldım nazenin bir ikinci erkek olmadığını*”(s.86)

söylenmesiyle; Selim'in gösterdiği kadınımsı figürlerin anneye kurulan sağlıklı ilişki sonucu oluştuğu söylenebilir.

Farklı cinsel eğilimlerin görüldüğü “İp” öyküsünde de annesi tarafından koruyup kollanarak yetiştirilen Deniz, üzerine gereğinden fazla düşüldüğünden narin ve kırılgan bir yapıya sahip olur. Kadınsı eğilimlerinin yaygınlaşmasında annesiyle kurduğu iletişimin etkisi vardır. Çünkü “*müstakbel erkeğin karşılaştığı ilk dişi yaratık annedir*”(Jung,2020:26). Deniz'in, annesi tarafından kız çocuğu gibi narin yetiştirildiğini, karnesinde zayıf notlar getirdiğinde annesinin verdiği tepkiden “*anneciğinin uslu, nazik çocuğuna ne olmuş böyle*”(V.K.s.52) anlaşılır. Getirilen zayıf notlara kibar bir şekilde sitem eden anne, Deniz'i “*hep saygılı bir genç olması için*”(s.52) yetiştirmeye çalışırken baskın gelen dişi yönlerin farkında değildir.

“Yap-Boz Gece” öyküsünde annesiyle çatışma yaşayan Ferda'nın istemediği bir adamdan hamile kaldığını öğrenmesiyle yaşadığı psikolojik bunalım anlatılır. Ferda, annesiyle sağlıklı ilişkiler yaşadığı bir esnada hamile kaldığını öğrenir. Bundan sonraki hadise ise istemediği bir adamdan hamile kalmasıyla geçirdiği zoraki hamilelik süreci ile anne olduktan sonra kızı Dilek'e davranış biçiminin kendi annesinden farksız olduğunu anlamasıyla devam eder. Öykünün asıl iskeletini nefret edilen bir kız çocuğu olarak büyüyen Ferda'nın, hamile kaldığını öğrenince kendi çocuğundan nefret eden bir anneye dönüşmüş olması oluşturur.

“*Ne demek ki “imkânsız”? İçinde yer etmeye çalışan bu düşman kitleden bir kurtuluş yolu vardır elbette. Bir kambur gibi, bir sarmaşık gibi... İç duvarlarında minicik tüyleriyle tutunmaya, yükselmeye çalışan bu keneden bir an önce kurtulmalı.*”(V.K.s.120-121)

Ferda'nın annelik fikrine alışamamasının tek nedeni annesiyle yaşadığı sağlıklı ilişki değildir. İstemediği bir adamdan hamile kalışını da kendisine verilen bir ceza olarak görür. Bu yüzden karnesindeki bebeği bir düşmana hatta kendisine yapışan bir “kene”ye benzetir.

“*Ne yapsın ki Ferda, hayalinden silmeye çalıştığı, kendisi için artık bir karabasandan başka bir şey olmayan o adamın tohumunu*”(V.K.s.120)

Bebeğini bir “*karabasandan*” arta kalan olarak niteleyen Ferda ve annesi, annelik kavramının “*ilahi nitelikli bu evrensel çağrının ev/yuva kökenli simgesi*”(Korkmaz,2008:150) olduğunun ayırında değildir. Ferda’nın aralarında uçurum olduğu annesiyle, hamile kaldığı için yaşadığı gerginlik iki katına çıkar. İçsel konuşmasında, hamile kaldığı için “*annesinin kendisinden her zamankinden fazla nefret ettiğini* ” (V.K.s.122) itiraf eder. Hem bir anne adayı hem de bir kız evlat olarak tutunamayışının acizliğini duyumsar.

Anneanne-anne ve kız ilişkisiyle omurgalandırılmış öyküde Ferda, çocuğunu doğurmaya annesiyle olan ilişkisinin etkisi altında karar verir.

“*Sırf annesine bir şeyler kanıtlamak mıydı amacı, bu yüzden mi doğurmak düşüncesi yoklayıp duruyor?*”(V.K.s.124)

Öykünün annelikle ilgili ikinci ayağı ise Ferda’nın kızı Dilek’i kucağına almasından sonra başlar. Bundan sonraki yaşamında eksikliğini duyduğu her şeyin yerine kızını koyan Ferda, kendi annesinden göremediği sevgiyi evladına aşılayarak ödünleme yapar. Kızından bir an olsun ayrılamayacağını düşünen Ferda, büyümekte olan kızına istemeden bazı sözler sarf eder. Öyle ki bu süreç kendi genç kızlığından farklı ilerlemez. Ferda annesinden duyduğu her şeyi bir anne olarak kendi kızına söyler. Bu durum kızı Dilek’in ruhsal yaşamını etkiler. Ferda, bir evlat olarak annesine sarf ettiği tüm sözleri, kendi kızından duyacak kadar aşırılığa kaçır.

“*Anne yeter artık! Anne bu benim hayatım. Anne boğulacağım! Anne kabul et, büyüdüm! Çıldıracağım. Keşke beni doğurmasaydın!*”(V.K.s.131)

Ferda’nın, dünyası haline getirdiği kızının söylediği bu son söz: “*Keşke beni doğurmasaydın*”(s.131) içine bıçak gibi işler. Bu sözle yaşadığı kırılma sonucu geçmişe gider ve aynı cümleyi kendi annesine kurduğunu hatırlar. Buradan sonraki acı gerçek ise kendi yaşadığı her şeyi kızına da yaşattığını düşünmesiyle gerçekleşir.

Zeynep Aliye’nin kadın karakterlerinin üzerine sinmiş olan çaresizlik, bütün yaşamlarını olduğu gibi anneliklerini de etkiler. Düzgün bir çocukluk geçirmeyen bu kadınlar, anneliklerinde de başarılı olamazlar. Hatta daha da kötüsü nefret ettikleri kişilerin birer kopyası olup çıkarlar. Kimi zaman fazla düşünceli davranırlarken kimi zaman da fazla ihmalkârdırlar. Düşünceli/titiz davranışlar sergileyen anneler çocukların

farklı cinsel eğilimler göstermesine neden olurken vurdumduymaz/ihmalkâr tavırlı anneler de ruhsal anlamda dibe batan, nevrozlu çocuklar yetiştirilmesine neden olur.

2.1.6.1.2. Eş/Sevgili Kadın

Aile olmanın ilk ve en önemli koşulu doğru bir eşle karşılaşmaktır. Kişi yalnızlığından kurtulmak için uyum içinde olacağı bir eş veya sevgili tercihinde bulunur. Eş/Sevgili kadın mutlu bir beraberliğin çatısı konumundadır. Zeynep Aliye'nin öykülerinde sevgili veya eş rolündeki kadınlar bütün kadın karakterler gibi mutsuzdur. Öykülerinde oldukça fazla yer alan bu kadınlar vasıtasıyla kadına ve kadın sorunlarına değinir. Yalnızken bunalımlı oldukları gibi evliyken de aradıklarını bulamadıklarından mutsuzdurlar. Ev kadınlığı veya sevgililik rolünü zoraki sürdürmek zorunda kalırlar. Çoğu umutsuz ev kadınlarıdır. Geleneğe kurban edilir, sevmeden evlendirilir ve hayatlarını sevmedikleri kocaya adamak zorunda kalırlar. Ezilen ve aşağılanan kimliğiyle anlatılan bu kadınlar ekonomik özgürlüğüne de sahip olamayan çalışmayan ev kadını kimliğini taşırlar. Bu kadınlar dışında az da olsa meslek sahibi olan eş/sevgili kadın karakterler olsa da öykülerin temel iskeletini yalnız, işsiz ve mutsuz kadınlar oluşturur. Zeynep Aliye, düşkün/hayat kadınlarına da eş/sevgili rolünü verir. Bu kadınlar kötü yaşam şartlarına rağmen kötü niyetli kadınlar olarak aktarılmaz. Bataklıkta yaşam süren bu kadınları yazar, temiz bir ruha sahip güçlü kadınlar olarak yüceltir. Mutsuz süren evliliklerinde veya flört dönemlerinde mutluluğu başka kişilerde arayan kadın kahramanlar da başkışı konumundadır. Yasak aşk yaşayan bu kadınların haricinde eşleri tarafından aldatılan kadınlar da öykülerde ağırlık gösterir. Zeynep Aliye'nin öykülerinin genelindeki kadınlar, aşkta ve evliliklerinde hayal kırıklığı yaşayan yalnız ve ümitsiz kişilerdir.

“*Bir Lale Leyla*” öyküsünde Leyla dişiliği dolayısıyla tercih edilen eş veya sevgili olarak görülmeeyen ikincil veya üçüncül kadın konumundadır. Çaresizlik ve yalnızlık içinde canı istediği zaman gelen bir adama karşı duyduğu şeyin ne olduğuna dair içsel çatışmada bulunurken üzerini örttüğü erotizmi açığa çıkaran bu adama karşı kendisini zayıf hisseder.

“Elbette değil! Neyine âşık olsun bu çam yarmasının? Ama yine de öyle değilse ne? (...) Teninin bu adamın tenini ne çok istediğini bir kez daha ayırımsıyor işte” (V.K.s.17)

Leyla “çam yarması” olarak nitelediği Semih’in koynunda duygusal ve bedensel yalnızlığına çareler ararken arzularına karşı koyamayan bir kadın olarak sessizliğe gömülür.

“Vahşi Kelebek” öyküsü düşkün bir pavyon kadını ele alır. Fakat Jülide’nin düşkünlüğü bir tercih veya zorlu yaşam şartlarıyla ilgili değil annesinin pavyon kadını olmasıyla doğrudan ilişkilidir. Dolayısıyla Jülide’nin düşkünlüğü doğuştan gelir. Düşkün bir kadın olması dolayısıyla öyküde kimsenin eşi veya sevgilisi olabilecek konumda değildir. Bütün erkekler Jülide için potansiyel müşteridir. Dişiliğini kullanarak müşteri bulmak veya ortamı kızıştırmak dışında bir fonksiyonu olmayan Jülide’nin bütün ilişkileri de günübirliktir. Bir çay bahçesinde fal baktırıırken kendisini göz hapsine alan farklı masalardaki birkaç erkeğe mavi boncuk dağıtır.

“Saçlarını, başının yumuşak hareketiyle savuruyor. Cam çay fincanını dudaklarına yaklaştırıyor ama neredeyse yirmi dakikadır kendisini şehvetli bakışlarla süzen, bıyıklarını burup duran ya da arkadaşlık teklif eder gibi şakaklarındaki saçları elleriyle geriye tarayan farklı masalardaki iki-üç erkeğe mavi boncuk dağıtan işveli bir gülümseyiş atıyor.” (V.K.s.66)

Jülide, kendisine hayran bırakan dişiliği ve şuh kahkahasının yanında bir kelebek kadar naif ve kırılgandır. Güzelliği ve kırılganlığı kelebek metaforu üzerinden verilir. Diğer taraftan Yaşamı acılarla doludur. Bu yüzden sürekli geriye döner ve geçmişini sorgular.

“Bugün Fırtına” öyküsünde Dilek, Mehmet’le evli olmasına rağmen yasak aşkı olan Polat’a duyduğu saplantılı aşkıyla öyküde yer alır. Evinin anahtarını sürekli kaybeden Dilek’in açılmayan tüm kapıları, aradığı fakat bir türlü yanıt alamadığı Polat’ın sessizliğinin dramatik bir sonucu olarak öyküde yer alır. Dilek her anlamda bir bekleyiş içerisinde. Evine girmek için de Polat’tan yanıt almak için de bekler. Bu bekleyiş, karşısında Dilek kendisini oldukça yalnız hisseder.

“Ama Polat, Dilek’in tek aşkı tutkusu, yıllardır uzaktan uzağa tapındığı erkek, bugüne kadar onun ne kadar yalnız olduğunu anlamadı”(V.K.s.85)

Dilek, yalnızlık girdabına battığını hissederken kendisini suçlar. Kalbi içinde sessiz bir yargıç olur. Asıl düşman aynada gördüğü yüzüdür. Çünkü Dilek, iki insanın hayatına girmeyi kendisi istemesine rağmen iki insana da ait olamayışının trajik gerçeğidir.

“İki erkeğin hayatında birden olmak ama ikisine de ait olamamak. Sevgiyi şefkati almak ama hiçbir şey vermemek üzerine kurdu yaşamını”(V.K.s.96).

Dilek kocası Mehmet ile bir türlü ulaşamadığı Polat arasında bir çatışma yaşar. Kendisine verilen hayali bir numara ve hayali bir ev üzerinden iki yılı aşkın bir süredir Polat’a ulaşmaya çalışır. Bu süreçte evliliği ve Mehmet’i unuttur. Polat’tan umudunu kestiği anda ise yıllardır, bıkmadan usanmadan aradığı telefonda gelen “alo” yanıtıyla sönmeye yüz tutan duyguları yeniden alev alır.

“Karton Hayatlar” öyküsünde senaryo yazarı Bahar’ın kaleminden Sevda ve Şeref’in belalı ve acıklı yaşamları içerisindeki imkânsız aşkları anlatılır. Bahar, kendini Sevda karakteri üzerinden anlatırken asıl hadisenin Bahar ve Şeref arasında cereyan ettiği anlaşılır. Bahar, Şeref’e tutkuyla bağlıyken üvey babası tarafından tecavüze uğrar. Annesi tarafından da kapıya konunca kendisine şefkat gösterisinde bulunan Halime Ablasının onu *“aç bir piranha sürüsünün”*(D.İ.s.203) önüne atmasıyla düşkün/hayat kadınlığı dönemi başlar. Bahar, hem âşık hem ailesiz hem de çaresiz bir biçimde istemediği hayatın kölesi olmaya mahkûm edilir. Ruhu, kadınlığı tanımadığı erkekler tarafından satın alınırken Şeref’in hayatı da yolunda gitmez. Bahar’ı arayan gözleriyle adam yaralamaya varana kadar suç teşkil edebilecek olaylara karışır. Kalbinde taşıdığı ve her yerde aradığı Bahar’ıyla zorlu yaşam mücadelesine devam eder. Hatta ölüm bile suça bulanmış iki karakter için de bir “sonluluk/bitiş” arz etmediği için seçenek olarak düşünülmez.

“Ayrı bataklıklarda geçirilen onca yıl boyunca neler yaşamış olurlarsa olsunlar gerek Şeref’in yüreğinde yaşattığı Sevda, gerekse Sevda’nın düşlerinin erkeği Şeref, masumiyetlerinden hiçbir şey yitirmediler ki yalnızca bulundukları ortamlara uyum sağlama çabasıydı yaşadıkları; bir gün kavuşacaklarına duydukları inancın ışığı hiç sönmeden...”(D.İ.s.206)

Yıllar sonra gelen karşılaşma Sevda ve Şeref'in aşklarının masumiyetinden bir şey eksiltmemişken Sevda'nın düşkün bir kadın olduğunu unutuşu ve *“bir genç kız mahcubiyeti(nin) perdelediği çehresini”*(D.İ.s.206) saklayışı, Şeref'in erilliğini temsil eden *“kuyruğunu kaldırmış akrep kabartmalı altın yüzüğünün”*(D.İ.s.206) Sevda'yı gördükçe heyecanlanan bir mekanizmaya dönüşmesi; iki aşığın yarım kalmış hikâyesini tamamlayan unsurlardır.

“Margherita'nın Kanatları” öyküsünde sevgili konumundaki Gülser, birçok öyküde yer alan “tek gecelik ilişki” olmamak için mücadele eden ve bu duruma başkaldıran bir kadın konumundadır. Fakat bu başkaldırı kısa sürer. Gülser, yaptığı hamle sonucunda Semih'in geri çekildiğini gördüğünü anlar ve hemen yelkenleri suya indirir. Yazarla yapılan bir söyleşide Gülser karakteri için *“boyun eğen kendini aşağılayan, erkeği kaybetmekten korkan, bastırılmış, tipik ezilmiş kadın”* (Erdem:8) örneği sergileyenlerden biri olduğunu söyler. Gülser, gözünde “ideal erkek” olan Semih'in tek amacının cinsel açlığını doyumak olduğunu iç hesaplaşmasında kendine itiraf eder.

“Fazla mı idealize etti erkeği? Yoksa bütün ötekiler gibi, kadının bacakları arasına girmeyi düşünenlerden hiçbir farkı yok mu bunun da?”(Ç.G.s.13)

Fakat itiraf ettiği bu gerçeğe Semih'e duyduğu aşkı arasında bir tercih yapmak zorunda kalan Gülser, zihnindekiler ve Selim'e hissettiği duygular arasında sıkışır. Yaşadığı çaresizlik öyküde açıkça hissettirilir.

Zeynep Aliye'nin öykü kişilerinin çoğu yalnız kadınlardan oluşur. Bu yalnızlık hem duygusal hem de cinsel yalnızlıktır. Kahramanlar ilişkilerinde duygusal açıdan bir karşılık görmezler fakat cinsel dürtülerine engel de olamazlar kendilerine layık görmedikleri adamlara teslim olurlar.

“Deklanşörde Tek Kare” tek gecelik ilişkiden ibaret olduğunu bile bile Sevim'in kendisini önleyemediği cinsel dürtüleri yüzünden Gürol'a teslim oluşu anlatılır. Gece buluşmasında bütün ilgisini Melis'e yoğunlaştıran Gürol, Melis'in başka biriyle geceden ayrılmasının üstüne Sevim'e yönelir. Tüm geceyi bu ikilinin arasındaki muhabbeti izleyerek geçiren Sevim, Gürol'un arabada kendisine yaklaşması karşısında şok yaşar. Basit bir kadın olup olmadığına dair muhasebesi de çok kısa sürer içinde artıp duran kadınlık isteğine karşı koyamaz.

“Bedenin en mahrem yerlerinde başlayan isteğin girdabına girmekte olduğunun da ayırında Sevim. Yüreğindeki çarpıntı, kanının damar çeperine vuruşlarına yansıyor. Artık dönüşü olmayacağını biliyor. ‘Arabayı sağa çeksen ’diyor.”(Ç.G.s.37-38)

Öykü kadınlarının çoğu eş/sevgili rollerinde kendilerine baskın gelen cinsel dürtüleriyle baş etmekte zorlanan kişilerdir. Çünkü genel anlamda aşk, erotizm ile varlık gösterir. Kadınlar, zihin dünyalarında kendilerine uygun görmedikleri erkeklerle cinsel birliktelik yaşayabilirler. Kadınların çoğu mantığı ve dürtüleri arasında ikilemde kalıp dürtülerini tercih eden kişilerdir. Sevim de bu çatışmayı yaşayan öykü kişilerinden biridir. Akli ve mantığı arasında kalsa da *“cinsel haz alabiliyor ve kaygılarından anlık da olsa kurtulabiliyor”* (Welldon,2019:40) olması Sevim için cinselliği tercih etmesine neden olur.

“Yeni Bir Güne Giriş” öyküsünde diğerlerinden farklı olarak çalışan bir kadın kahraman vardır. Fakat başkişi bir öğretmenden oluşsa da kadınla eşdeğer olarak görülen ev işleri ve annelik rollerinden sıyrılmaz. Öykü kahramanı rutin giden hayatından ve erkek olduğu için yüceleştirdiği eşinden şikâyetinin yanında öğretmen olarak yaşadığı sorunlara da yer verir. Yasaklı kitapların başına dert olduğunu düşünen öykü kişisi aracılığıyla toplumsal bir mesaj verilir. Yazar, bu öyküde bir yandan kadını meslek sahibi yaparak yüceltirken diğer yandan ev hanımlığı gömleğini tekrar giydirir. Kahraman, bu rutin hayatına alışmış gibi görünse de eline aldığı dünya haritasında ülke ülke dolaşmayı hayal ederken bir anda vazifelerini aklına getirip hayaline son verir.

“Gezimi yarıda kesmek zorundayım. Evde yapılması gereken ne çok sabah işi var”(Y.M. D.s.19)

Öykü kahramanının aldığı ev hanımı sorumluluğu, kendi zevklerini ötelemesine neden olur. Bu durumu ise alışkanlıklarını ve yaşam tarzını sorgulamaya başladığında fark eder. *“Kimse ne istediğimi sorma gereğini duymuyor”*(s.19) diyerek hayatını özveride bulunarak yaşayan öykü kahramanı bir “uyanma” yaşamış görünse de *“birinden gücümün yetebileceği birisinden öfkemi çıkartmak olabilir mi?”*(s.20) ifadesini kullanır. Bu ifade ile kendinden daha zayıf olan ve öfkesini kusabilecek bir nesne arar. Diğer bütün kadınlar gibi sindirilir. Zayıflığını açığa çıkarır. Çünkü bir kadın olarak ailesinde gücünün yetebileceği kimse yoktur. En zayıf halka kendisi olduğundan öfkesini de çıkarabileceği kimse olmaz. Öyküde meslek sahibi olan kahramana “ev hanımlığı” ve “annelik” rolü

daha fazla verilir. Kadının mesleğinin olması geleneksel toplumun yüklediği rollerden daha öncelikli olmadığını gösterir.

“*Uykusuz Düşler*” öyküsünde evli bir kadının mutsuzlukla geçen geceleri anlatılır. Evli olmasına rağmen kocasıyla ayrı odalarda ve başkasını düşünerek uyur. Öykülerde yer alan evli kadınların bütünü eşlerinden memnun olmayan ve hala aşkı tutkuyu arayan kimselerdir. Bu yüzden bir arayış içerisine girer ve amaçsızca başka erkeklerle “yasak aşk” yaşarlar. Temel neden geçmişlerinden itibaren içinde büyüdükleri hayatın kötülüklerle dolu olmasıdır. Çoğu hayatla dolayısıyla kendileri ile kavgalı karamsar kadınlardır. Leylanın “*kendi ben’i ile öteki ben’i arasında yaşadığı çatışma, mutsuzluk duygusunu derinleştirir*”(Şahin,2017:147) .Mutsuzluğunun kaynağı olarak gördüğü kocasından ölümün eşiğinde dahi yardım istemeyecek kadar nefret ettiğini itiraf eder. “*Hayır, ölse bile böyle bir şey istemezdi O’ndan*”(Y.M.D.s.27).Son nefesini vermeyi düşündüğü anda dahi “o” diye bahsedip silikleştirdiği kocasını aldatma sebebini kendi içinde arar. Neden Asım Bey’le olduğunu düşünür. Kendisini aldatan bir kadın konumuna düşüren bu adamda ne bulduğunu sorgular.

“*Seviyordu bu adamı. Yaşamı dalgaya alır görünen gerçekte ne hissettiğini doğru dürüst kestiremediği bu adama tutkundu*”(Y.M.D.s.26)

Leyla, evliliğinde de birlikte olduğu adamda da aradığı şeyi bulamayan bulmuş gibi yapan bütün öykü kadınlarından herhangi biridir. Sevmeyişi adamla yürüttüğü zoraki evliliği, tutkuyla bağlandığı adamın yokluğu, içindeki huzursuzluğu arttırır.

“*Gerçekten çaresiz miydi? Tek seçenek, seçeneksizliği, çözümsüzlüğü seçmek miydi, bilmiyordu*”(Y.M. D.s.27)

Bilinmezliğinin içinde varlık sebebini sorgulayan Leyla, mutluluğun kaynağı olan kendilik bilincini oluşturamadığı için seçeneksiz ve çaresiz bir şekilde yaşamına son vermeyi düşünecek kadar bunalımlı bir süreçle iç içedir.

“*Belki de Şanslıydı*” öyküsü kırsal kesimde sıkça görülen kız kaçırma hadisesi üzerinden köydeki diğer evli kadınların mutsuzlukla sürdürdüğü karı- koca ilişkilerini de mercek altına alır. Çoğu, babaları tarafından bilmedikleri görmedikleri adamlara zorla verilen bu kadınlar aşka ve tutkuya dair bilgisizlikleriyle yaşama tutunmaya çalışırlar. Nazire’nin kaçırılması köyde sükse yaratırken kaçırılan adamın zenginliği köydeki diğer

evli kadınlar için önemli bir ayrıntı olur. *“Bugüne kadar mahallelerinden kimse, zengin bir kapıya gitmemişti hanım olarak”*(Y.M. D.s.33).Çünkü bu kadınların mutsuzluklarıyla örülü yaşamlarına, geçim sıkıntısı da eklenince parayı ve paralı kocaları kurtuluş yolu olarak kabul ederler. Aşkı yaşamayıp tek görevlerinin kocalarının hizmetini görmek olduğunu düşünen bu kadınlar, doğurdıkları dizi dizi çocuklarla yürüttüğü analık vasfının üstüne şiddet görmeye de mahkûm olarak yaratılmışlardır. Çünkü kocalarına göre dayak *“cennetten çıkmadır”*(Y.M. D.s.32). Öyküde Halide’nin gözündeki morlukların sorgulanması üzerine *“merdivenden düştüm”*(s.32) cevabına inanmayan köy kadınlarının ürettikleri dedikodulara dayanamayan Küçük Ayşe’nin kendinden büyük çılgılığı kadına yönelik şiddeti açığa çıkarır. Küçük Ayşe’nin konuşması, bütün bu dedikodulara son verecek aynı zamanda diğer kadınların da Halide’den farksız olduğunu açığa çıkaracak güçtedir. Ayrıca kırsal kesimde yaşayan kadınların eş olarak yaşadığı durumları gözler önüne sermesi bakımından oldukça önemlidir.

“Sanki hanginiz dayak yemediniz bugüne kadar? Sonra, kadınların birkaçına adıyla sormuştu: Sen, sen, sen... Ayşe’nin bu kabadayı haline gülmemişler, üzüncüyle başlarını öne eğmişlerdi”(Y.M.D. s.32)

Küçük Ayşe’nin gösterdiği bu tepkiye köydeki diğer bütün kadınların boyun eğmesi, kadınların yaşamda kalma adına kendilik değerlerinden vazgeçtiğinin açık bir örneğidir.

“Merhaba” öyküsünde kurgu, evliliğinde mutsuz bir kadının, aşkı ve tutkuyu başka birinde araması üzerine kurulur. Öykü kadınlarının çoğu evliliklerinde kocalarına öfke duyar. Öz iradeleri dışında yapıldığı düşünülen bu evlilikler, mutsuz ailede büyüyen kız çocuklarının da kocayı bir kurtarıcı olarak seçmesinden kaynaklanır. Bir çıkış yolu arayan çoğu kadının başvurduğu evlilik hayatı bir sürgünün başka bir sürgüne uzantısı gibi gösterilir. Evliliğinde mutsuzluğu sonucu bunalıma giren öykü kişisi sürgün yaşamına son vermek istercesine kocasını öldürmeyi düşünür.

“Gün gelmişti, boğazında bir yumruk olup oturan kader isyana dönmüştü. Azgın boğa örneği saldırmıştın karşısında buruşuk pijamasıyla gözleri yarı yumulu kestiren kocana. Elinde daha biraz önce suyu çekilmiş yafa portakalını soyduğun tahta saplı Bursa bıçağıyla. Seni biri itekleyişte gerisin geri yerime oturtan bu adama kin duyarak bağırıydın. Senden nefret ediyorum, iğreniyorum. Hıçkırıklarının arasında saçını

okşayan eli iteklemeye bile gücün kalmamış halde içine akıtmıştın seller gibi gözyaşlarını. Hıçkırıklarının arasında saçını okşayan eli iteklemeye bile gücün kalmamış halde içine akıtmıştın seller gibi gözyaşlarını”(Y.M. D.s.37).

Öykü kahramanın kocasını öldürmeye yeltenecek kadar psikolojisinin bozuk olduğu görülür. Bunun altında kadınların hemen hepsinde görülen “nefret duygusu” vardır. Hayata sevgiyle değil de nefretle tutunmaya çalışan bu öykü kişileri çareyi eşlerini aldatmakta bulurlar. Bir diğerini seçmek bile istekle değil zaruri durumların sonucudur.

“*Her Şey İçin Geç Kalmak*” öyküsü evliliğinde şiddet gören iki kadının birbirlerine benzeyen hayat öykülerinin, Asiye’nin gözünden komşusu Havva’nın anlatılmasından oluşur. İki kadın, zoraki evlilikleri ve şiddetli geçimsizlikleri ile benzerdir. Geleneksel toplumlarda erkeğin iktidarını korumak, karısının sözüyle hareket etmemek adına bir güç gösterisi anlamına gelen “şiddet” Asiye ve Havva’nın ortak kaderidir. Evli kadınların çoğu istemedikleri evlilikler yapar devamında şiddet görerek veya başka biriyle yasak ilişki yaşamaya mecbur bırakılarak hayat sürmek zorunda kalırlar. Öykü kişisi Asiye, vaktinde kocasından çok çeken biri olarak kendisiyle aynı kaderi yaşayan komşusu Havva’nın yaşadıklarını gördükçe geçmişini yeniden hatırlar. Öyle ki ölü kocasının resmi bile Havva’nın yeniden o korkuyu yaşamasına neden olur.

“Ne korkardı resimde sessiz sedasız ama yılan gibi sokan adamdan. Öyle güçlü, öyle acımazsızdı ki gözünde “(Y.M. D.s.81)

Bir yılanı benzettiği kocasıyla eziyet içinde geçen ömrünün aynısını Havva’nın da yaşadığını gören Asiye Hanım, uyarılarına rağmen kocasını bırakıp gitmeyen komşusunun çaresizliğine eli kolu bağlı bir şekilde şahitlik eder.

“*Buzdaki Çatlak*” öyküsünde de evliliğinde şiddet yaşayan ve dayak yiyen bir eş kategorisine dâhil olan kadınlardan Lutfiye Hanım’ın öyküsü işlenir. Evliliğin ilk zamanlarından beri dayak yiyip çocuk büyüten Lutfiye Hanım “*tam otuz beş yılı her an dövülmek, kovulmak korkusuyla*”(Y.M. D.s.112) geçirir. Gençliğini, kadınlığını zorla evlendiği bu adama heba ederek geçiren öykü kişisi şimdilerde aylarını vererek ördüğü dantellerini, bundan sonraki yaşamını rahat sürdürmek için elinden düşürmez. Diğer öykü kişileri gibi Lutfiye Hanım da kocasından nefret eder. Hatta kocası cennetteyse oradan bile vazgeçecek kadar kinle büyütür acılarını. “*Onun olduğu yerde benim ne işim var.*

Cenneti de istemem, derdi”(Y.M.D.s.113). Nefretinin şiddeti ise, eşinin bu kadar zalimlik yapıp sözde Müslüman geçinerek dini istismar etmesinden de kaynaklanır.

“Hacı olduktan sonra, açık giyinenlere iyice takmıştı. Eve geldiğinde bin türlü sövgüyle çeşitlendirerek ana-avrat dümdüz giderek anlatırdı. Orospu bunların hepsi derdi”(Y.M.D. s.113).

Kocasının kendisine bu kadar eziyet etmesinin üstüne defalarca aldatmasına rağmen başkalarına dindar kesilmesine ve dini alet etmesine karşı tepki gösterse de Lütfiye Hanım elinden gelen bir şey olmadığı için makûs kaderini yaşamaya devam eder. Yazar Lütfiye Hanım’ın kocası üzerinden sözde Müslüman geçinen dini istismar eden kişileri de anlatmış olur.

“Tükenen Duygular” öyküsünde diğerlerinden farklı olarak öykü kahramanı, evliliğinde şiddet olmamasına ve severek evlenmesine rağmen mutsuzdur. Kocasını kendisine yabancı gören öykü kişinin kaçarak yaptığı bu evlilikte *“sorumluluğu başkasına yükleyemediği için bunaltı”* (Deveci,2012:175) yaşadığını söylemek mümkündür. İlk görüşte aşkla kocasına bağlanan öykü kişisi ailesine karşı gelerek verdiği evlilik kararıyla yazarın diğer öykü kişilerinin aksine *“kendi iradesini”* kullanan kadınlardan biri olur. Fakat kendi istenciyle eş seçmesine rağmen yaşadığı mutsuzluk doğru kişiyi seçemediğine dair kaygıdan kaynaklanır.

“Sevdam, dünyam demekti, amacımdı. ”Her şeyin üzerindeydi. Şimdiyse, kendime <hıh beyinsiz> diyorum”(Y.M. D.s.100).

Sevdasını her şeyin üstünde gören öykü kahramanı ilk görüşte âşık olduğu adamın zamanla aradığı adam olmadığını anlayınca pişmanlık duyar. Bir zamanlar çok şey ifade eden kocasının yanlış tercih olduğundan emin olunca kendini akılsızlıkla suçlar. Öncelikle sevdasını her şeyin üstünde tutan kendisine; sonra da uğruna ailesini terk ettiği adama yabancılaştığını fark eder.

“Yabancılaşıyoruz , (...) Öfke karışımı duygularla, aramızdaki uçurumun büyüdüğünü sezinliyorum. Artık ona yaklaşmak, onunla bir potada karışım olma isteğimi yitirdiğimi bir kez daha fark ediyorum”(Y.M. D.s.100).

Aynı yatağı paylaştığı adamla ayrı dünyaların insanı olduğunu fark den öykü kişinin karamsarlığı, bunu düzeltebilecek hiçbir şeyin olmamasından da kaynaklanır.

Umutsuzluk beraberinde mutsuzluğu getirir. Kendi seçimi olduğu için sitem edeceği kimsenin bulunmayışı evliliğini zoraki sürdürmesine neden olur.

Öykü kadınlarının çoğu sevgi nesnesi olarak yer almaz. Kadınlar, erkekler için erotik duygular uyandıran dişiliği ile varlık gösterir. Kadınlar öykülerin bütününde yalnızlıktan kaynaklanan mutsuzluk yaşar. Çoğu “ideal erkek” arayışında olmasına rağmen kendilerine seçme şansı verilmeyen kişilerdir. Sevmeye duygu olmadan tamamen tensel ihtiyaçların giderilmesi için ellerindeki erkeklerin boyundurukları altına girerler. Kırsal kesimde evlilik yapmış kadınlar ise aşkı tatmadan kendi istekleri dışında yapılan evlilikler sonucu bir erkeğin boyunduruğu altına girer. Neredeyse tüm öykü kişileri eş veya sevgili rollerini kendi istençleri dışında gerçekleştirir. Boyun eğen, fedakârlık gösteren kadınlar olmasına rağmen şiddet gösteren alkolik eşlerle mücadele ederler. Birçok öykü kahramanı mutsuz, karamsar fakat buna rağmen yılmayan mücadele eden kişilerdir.

2.1.6.1.3. Çocuk Kadın

Zeynep Aliye'nin pek çok öykü kahramanı, çocuk yaştan itibaren kadınlık veya annelik vasfını omuzladığından oyun hakkından mahrum bırakılır. Oyun çağları, özellikle ergenliğin başlamasıyla ve vücudun şekillenmesiyle son bulur. Kırsal kesimde çoğu öykü kahramanı, erken yaşta ve kendilerinden çokça büyük erkeklerle evlendirilerek çocukluk ruhlarına ağır gelen kadınlık rolünü üstlenmek zorunda kalırlar. Çocukluk dönemini bitirmeden genç kızlık çağlarını atlayarak “çocuk gelin” veya “çocuk kadın” konumuna getirilirler. Kendileri çocukken, dünyaya getirdikleri çocuklarına annelik yapan bu kadıncıklar, psikolojik ve fiziksel anlamda sağlıklı bir çocuk dünyaya getiremez, getirse dahi büyütmede ciddi sorunlarla karşılaşır. Çoğu çocuk kadın, öz/üvey babaları tarafından “cinsel istismara” uğrar bunun en nihai sonucu olarak da evden kaçır veya kötü yola düşer. İstismara uğrayan ve bu yüzden “*Erken evlenen çocuk aslında henüz psiko-sosyal büyüme ve gelişmesini tamamlamamıştır*” (Özcebe, Küçükbiçer, 2013:88). Bununla birlikte erken yaşta başlayan aktif cinsel yaşam sonucunda meydana gelen doğurganlık ve bilinmeyen gebeliği önleyici yöntemler aralıksız olarak çocuk doğurmalarına sebep olur. Öykü kadınlarının çoğunun çocukluktan itibaren korkutulduğu bir diğer konu da “bekâret olgusu” dur. Rahimleri bir “hazine” olarak gösterilen ve oyun

çağı biten/ kadınlık çağı başlayan bu kız çocukları korumakla yükümlü oldukları “bekâretin” ne demek olduğunu bilmeden büyür. Düğün gecelerinde teyze veya anne tarafından sürekli sorgulanır veya bekâretini yitiren kadınların düştükleri durum dedikodu malzemesi olarak sunulur. Bu durumun genellikle düğün günü konuşulması, evlenecek olan kız çocuğunu uyarmak ve korkutmak amaçlıdır. Öyle ki kız çocukları bakireliğini yitirmeyi ölüm gibi dünyanın sonu kabul eder. Öykülerdeki çocuk kahramanların çoğu oyun çağlarından mahrum bırakılarak ergenlik çağlarını kendilerine uygun bir eş seçilene kadar evlerinde bekleyerek geçirirler.

“*Bakiye’nin Bez Bebeği*” öyküsünde kahraman kız çocuğu olarak büyümenin zor olduğu bir toplumda oynayacak oyuncuğu bile olamamasından yakınır. Mahallede en güzel bebeğe sahip olan Nur, diğer herkes gibi Bakiye’nin kıskandığı bir bebeğe sahiptir. Herkesin imkânlarına göre bezden bebek yaptığı köyde hiçbir bebek Nur’un bebeği kadar güzel olamaz. Öyküde trajik olan ise Bakiye’nin çirkin olan bez bebeğini kendisine benzeterek kendi yaşamıyla ilgili olumsuzluklara yer vermesidir.

“*Ama bir de benim gibi çizgi çizmeyi bilmeyen birinin elinden çıkma, örneğin Bakiye gibi bebekler vardır ki, yüzünü görenin gülmekten, duvarlara da “Allah’ım sana çok şükür, dağlara taşlara! Diye nazara karşı dilekler tutmaktan kendini alıkoyması imkânsızdır... Zaten onun gibilere oyunlarda düşse düşse besleme kız rolü düşer*”(B.B.s.34).

Bakiye’nin çirkin olarak nitelediği bebeği değil kendisidir. Besleme bahsinin geçmesinden gerçek annesinin hayatta olmadığı anlaşılır. Anne kucağının şefkatinden yoksun büyüyen Bakiye’nin öksüzlüğü arkadaşları arasında da hor görülme sebebidir. Bu yüzden oyunlardaki rolü öksüzlüğüne yaraşır şekildedir. Bakiye’nin bebeğinin “*Teni sahibinin elleri gibi sert pürüzlü, dokunulunca hışır hışır eden bir bebektir sonuçta*”(B.B.s.34). İfadesinden Bakiye’nin küçük yaşına rağmen iş yaptığı ve bu yüzden ellerinde çatlaklar oluştuğu, bebeğiyle yaptığı bu konuşmadan anlaşılır. Öykünün sonuna doğru çözülme başlar. Bakiye’nin bez bebeğine söylediği cümle bir besleme olarak üvey annesinin elinden işkence gördüğünü tasdikler niteliktedir. “*O, hanım annemin her kızıp köpürdüğünde saçlarıma dalıp söylendiği*”(B.B.s.34). Küçük bir kız çocuğu olan öykü kişisi, öncelikle şefkat kaynağından yoksun kalır sonrasında ise kendisine eziyet eden bir annenin elinde büyüdüğü anlaşılır.

Zeynep Aliye'nin öykülerinde çokça yer verdiği çocuk kadınlar, kadın-erkek eşitsizliğinin hüküm sürdüğü daha çok geleneksel toplumlarda sıkça görülen, kız çocuklarını oyun alanlarından yoksun bırakan veya erken yaşta evlendirilmelerine sebep olan despot babalar, onları döven üvey anneler ve maço abilerle yaşama tutunmaya çalışan küçük güçlü kadınlar vardır.

Oyun alanından yoksun bırakılan kız çocuklardan birinin öyküsü olan “*Oya Bebek*”’te baba engeli görülür. Oyuncak bebekle oynamanın bile yasak olduğu bir aile yaşamında büyüyen öykü kişisi en güzel bebek olan Oya’ya sahip olma arzusuyla hayalinde sadece prenseslerin bulunduğu bir kuyu yaratır. İnsan sahip olamadığına zarar verme eğilimindedir. Öykü kişisi de kıskanç duygularıyla ve babası yüzünden bebekle oynamanın yasak olduğu dönemlerde bilinçaltında yer verdiği Oya bebeği yok etme planları yapar ve bu yüzden içinde prenseslerin yaşadığı hayali bir kuyu yaratır.

“*Öyle ya, babam hesaba katılmadan Oya’yla ilgili nasıl bir plan kurulabilir ki? Babam onu görecektir olsa, bir saniye tereddüt etmez, ikimiz birden armut ağacına asmak da değil, arka bahçedeki, annemin deyişiyle kör, sağır, dilsiz kuyuya kafa üstü atar, üstümüze de kapağı çekerdi*”(B.B.s.39).

Öykü kişinin oyun dünyasının kötü kişisi olarak yer alan babası, korkunun kaynağı olarak yaşamında baş gösterir. Bu yüzden öykü kişisi sahip olamayacağı her şeyde istemsiz kıskançlık duygusu geliştirir.

“*Sevgili Çivim Kaktüs*” ve “*Alçı Bebek*” öyküleri de çocukluklarını doyasya yaşamayan, kız çocuğu gibi davranmadığında dayak yiyen, küçük bedenlerine yüklenen büyük sorumluluklar yüzünden kendilerine hayali arkadaşlar edinen öykü serileridir. “*Sevgili Çivim Kaktüs*” öyküsünde çocukluğu ve genç kızlığı birbirine karıştırılan doğru düzgün bir oyuncuğu olmamasına rağmen oyun çağı ve oyun materyalleri sınırlandırılan bir kız çocuğu yer alır. Öyle ki çocukluğu ergenlikten önce ve ergenlikten sonra olmak üzere iki dönemden oluşur. “*Gelinlik çağına girmiş sayılmadığı günleri*”(B.B.s.184) ergenlik öncesi dönem, sonraki günleri ise gelinlik çağının başladığı andan itibaren oyun dünyasından uzaklaştırılan, saçları uzatılıp iki yandan örgüler bırakılan ve erkeklerle konuşması okulda dahi katiyen yasak olan öykü kişinin kendine dert ortağı olarak hayali bir çivi seçtiği dönemi kapsar. Odasındaki tüm ağlamalara şahit olan bu çivinin seçilme nedeni ise duvarda olduğu için kimsenin müdahale edememesidir.

“Yatağımın karşı duvarındaki, her akşam konuşup bütün dertlerimi anlattığım, ağlayışlarıma ve kahkahalarıma ortak ettiğim çivimi oyuncak olarak göremem tabi. Kendisi, hala en sadık, en vazgeçilmez dostum, biricik sırdaşım, sabır taşım, hatta hatıra defterimdir, diyebilirim”(B.B.s.187).

Duvardaki çivinin simgesel anlamda, tek sırdaş olarak tercih edilmiş olmasında bebekle oynamanın kâfir işi olduğunu düşünen bir baba, erkeklerle konuşmasına yasak koyan ağabey ve bu iki kişiden dilsiz ağlayışlarla kızını korumaya çalışan anne vardır. Öykü kişinin duvardaki sırdaşı olarak gördüğü çivisinin renginin gittikçe kararması aslında kendi iç huzursuzluğunun ve karamsarlığının somut bir ifadesidir. Evlendiğinde dahi sabır taşı çivisini yanında götürüp duvarda tam karşısına yerleştirmesi yalnızlığının ve iç huzursuzluğunun çoğalarak devam ettiğini gösterir. Öyle ki çivisinden; *“evlendiğimde itinalı bir şekilde söküp yeni evime götürdüğüm ve hala yatak odamda, tam da karşı duvarımda, kapkara bir hüznle gülümseyen zavallı çivim”*(B.B.s.188) bahseder. İçini karartan yaşamı, çocuk kadın/gelin olarak aldığı sorumluluklar öykü kişinin bunalımlı ve mutsuz yaşantısını gözler önüne serer.

“Alçı Bebek” öyküsünde de çocukluğu baba engeline takılan bir kız çocuğunun oyun çağının eve hapis olarak geçirildiği, bir bebeğe sahip olmanın günahkâr olmakla eşdeğer tutulduğu zaman dilimi anlatılır. Kız çocukları yapıları gereği oyun çağlarına katıldıkları andan itibaren evcilik oyunlarının olmazsa olmazı oyuncak bebek tiryakisi olarak büyürler. Fakat geleneksel toplumlarda kız çocuğunun bebekle oynaması kötü ahlaka sahip olmakla eşdeğer tutulduğundan bu masumane istek yasaklanır. İçindeki bu hevesi kıramayan öykü kahramanı ise eline geçen alçı bebeğe olmadığı kadar sahiplenir. Fakat içinden *“onu babama rağmen eve sokmak, orada saklamak kolay cesaret edilebilecek bir şey değildi”* (B.B.s.191) diye geçirir. Bütün uğraşlarına rağmen saklayamadığı bebeği, babası tarafından bütün parçaları etrafa saçılacak ve etine batacak kadar tuz buz edilir. Paramparça edilen bebeğiyle aynı kaderi paylaşan öykü kişisi yaşayamadığı çocukluğunun parçalara ayrıldığını duyumsar.

“Kendimi odanın bir köşesine savrulmuş, yatarken buldum. Bacaklarıma, kollarıma cam gibi batan sertliklerin bebeğimin parçacıkları olduğunu da ilk anda kavrayamamıştım. Canım çok yanıyordu. Bebeğimin fiziksel durumu benden beter olmalıydı ama sanırım en çok da yüreği incinmişti”(B.B.s.192).

Gördüğü fiziksel ve psikolojik şiddetin üzerinde bıraktığı etki öykü, sahip olmayı çok istediği bebeğinin parçalara ayrılmasıyla aynıdır. En çok da ruhunun zedelendiğini hisseden öykü kişisi masumane duygularıyla bebeğinin parçalarını toplar gerçek bir insanı kaybetmiş gibi gömmeyi arzular. Cansız bir varlığa verilen bu değer altında, istenildiği gibi yaşanmadan geçen çocukluk yıllarının üzüntüsü vardır.

“*Cinimi Vermem*” öyküsü genç bir kızın annesi tarafından aykırı davranışlarda bulunduğu gerekçesiyle içinde “üç harfliler” olduğu ve bir kocakarıya götürüldüğü trajikomik bir hadise üzerinden cereyan eder. Geleneksel toplumlarda falcı, büyücü gibi kişilere itibar etmek oldukça yaygın bir anlayıştır. Küçük yaşlardan itibaren absürt davranışlarda bulunan tüm çocuklarının içine “cin kaçtığı” sanılarak bu kişilere götürülmesi, gidişatın daha da trajik bir boyutudur. Öykü kişisine sorulan “*ne görüyorsun?*”(B.B.s.53) sorusuna başlangıçta şakayla karışık yanıtlar verir. Fakat sonrasında oraya annesi tarafından neden götürüldüğü ve kendisini üzen şeylerin neler olduğu, içsel çözümlemelerden anlaşılır.

“*O, benim cinim. Benim peri kızım. Elimi tutmak, benimle bütünleşmek istediği o kadar belli ki. Çirkin, şişman, sakar, hiçbir oğlanın dönüp suratına bakmadığı, komşu kızların hiç önemsemedikleri beni istiyor*”(B.B.s.63).

Kendini fiziki anlamda yetersiz bulan öykü kişisi, kimse tarafından beğenilmeyişle ilgili duyduğu üzüntüyle “cin çıkarmak” için geldiği bir kocakarıda yüzleşir. Bir kenara itilmişliğinin, güzel kızlar ve erkekler için ötekileştirilmesinin nedenini “içine cin “kaçmış olmasıyla ilişkilendirerek avunur. Suyun içerisinde görülmeye zorlandığı cinin kendisini tercih etmesiyle mutlu olan öykü kişisi için “*hiçbiryerdeliğinin değersiz ve saçma gördüğü yaşam*”(B.B.s.177) bir anlam ifade etmeye başlar. Cin tarafından tercih edilmiş olmanın sevincini yaşar.

“*Som Altın*” ve “*Hazine*” öykülerinde kız çocuklarına küçük yaştan itibaren bir hazine gibi gösterilen “bekâret” olgusu ve evlenmemiş bekâr bir kadının onu korumakla yükümlü olduğu, koruyamazsa her şeyin kötüye gideceğinin söylenmesiyle çocuklara yaşatılan travmadan bahseder. Bekâret kavramının altı birçok öyküde, genç kızlar için yaşam ve ölüm kadar keskin ve kırmızı çizgilerle çizilir. “*Som Altın*”da evlenmemiş bir teyze tarafından öykü kişisine “*İşaretparmağıyla da göbek çukurunun aşağısını işaret ederek bir hazine*”(B.B.s.95) diktesi, öykü kişinin bilinçaltına sürülen hazinenin

yağmalanması korkusu sonucu “*o gece yatağında ,hazinenin kilitli kasada saklanmazsa yağmalanacağı düşüncesiyle delik deşik bir uykuya*” (s.96) dalan kız çocuğunun ruhsal ve bedensel gelişiminin olumsuz etkilenmesi anlatılır.

“*Hazine*” de ise genç kızlığa adım atan öykü kişinin küçüklükten beri örtülü ölüm olarak aksettirilen bekâretini kaybettiğini düşünerek acıklı bir çaresizlik yaşaması anlatılır. Geleneksel toplumlarda kız çocuklarına ait bedensel her türlü gelişmenin ayıplanması sonucu biyolojik bir hadise olan “adet görme” ile kız çocuğunun yaşadığı korku, “*Ya hazinesinin değeri kalmadıysa?*” (B.B.s.104) sorusunu sordurur. Özellikle annelerin erken yaşlarda kız çocuklarına “erkeklerle konuşmayı” yasaklamaları sonucu kız çocukları erkekleri korkulacak ve hazinelerini ellerinden almaya yeltenecek birer canavar olarak görürler. Bu da toplumun sıradan görünen bazı inanç ve düşüncelerin insanlara çocukluktan itibaren sinsice dayatıldığının da göstergesidir.

“*Kırlangıcın Ölümü*” öyküsünde gerdek odasında kocasını bekleyen bir çocuk gelin anlatılır. Öykünün en başında duvağını kapatmış beklerken ağlamaktan gözlerinin kan çanağına döndüğü anlaşılan öykü kahramanı pencereden gelen sesle “*duvağını hafif kanlanmış gözlerinin üstüne kaldırıp perdelerin arakasındakini görebilirmiş gibi*” (B.B.s.106) bakar. Öykü kahramanının çocuk yaşta evlendirilmiş olduğunu yaralı kuşu almak isterken zihninden geçirdiği “*çocukluk, çocukça işler; bu saatten sonra geride kaldı biliyor*”(s.107) ifadesinden anlaşılır. Oyun yaşındayken üzerine geçirilen gelinlik öykü kişisi için, parıltılı kefenden başka bir anlam ifade etmez. Geleneksel toplumlarda kız çocuklarına doğdukları andan itibaren “*emanet gözüyle bakılarak kız çocukları evlendikten sonra gidecekleri yere aitmiş gibi*”(Şenol, Kıymaz, Kala, 2012:510) büyütülür. Öykü kişisi de emanet olarak büyütüldüğü baba evinden erken yaşta ayrılmak zorunda bırakıldığı için kendisini penceresine çarpan yaralı kuşun acizliğini yaşarken bulur. Kuşun yarasını, uçamayışını odaya kilitlenmiş emanetçisini bekleyen kendisiyle bir tutar: “*Şu an neden can çekişen bir saka gibi hissetti ki kendini? Hatta ölü bir saka!!!*”(B.B.s.107).Çocukluğu ve kadınlığı iç içe geçen öykü kişisi evliliğini, çocuk gelinliğini kanadı kırık bir kuşla hatta ölü bir kuşla özdeşleştirir.

“*İblisten Kurtulmak*” öyküsünde anne şefkatinden yoksun büyüyen Sanem, babasının tutucu yönleriyle yaşamaya alışmaya çalışırken apar topar evden uzaklaştırılmak adına kendinden yaşça büyük bir insanla evlendirilir. Üvey annesinin

yersiz dedikoduları yüzünden babası tarafından on iki yaşında elleri bağlı bir kulübeye sürüklenir. Kulübedeki yeni serilmiş yatak ve onun karşısında Hz. İbrahim'in oğlunu kurban ettiği tablo bulunur. Yatak çocuk bedeninin bir meta'ya çevrilişini tablo ise kurban edileceğini anlatan iki temel semboldür.

“Seni everdim,” dedi babası. Bir çırpıda, gözlerini duvarda İbrahim'in fotoğrafından hiç ayırmadan söyledi bunu. Sonra devrilmiş suratında hiçbir ifade değişikliği olmadan yineledi: Seni everdim”(B.B.s.199).

Yazar, on iki yaşındaki kız çocuğun evlendirilmek üzere götürüldüğü kulübede Hz. İbrahim'in oğlunun kurban edilme tablosunu yerleştirirken geleneksel toplumlarda yaygınlık gösteren kız çocuklarının da kocalarına kurban edilme anlayışına somut ve ironik bir gönderme yapar. Öykü ilerledikçe Sanem'in umutsuz başlayan yaşam öyküsü kapanan kapının ardından daha da artar. Sanem'in Hızır Aleyhi selam olarak gördüğü kişinin;

“Sırtında uzun cüppesi, baş tarafı baston gibi kıvrık kara benekli asası... Mübarek yüzlü, mübarek sakallı, mübarek elli Hızır Aleyhi selam çıkıp geldi derdine derman olmak için; öyle mi?”(B.B.s.200)

Bir kurtarıcı değil küçük bedeninde iktidar sahibi olmak isteyen, yaşıyla ve yüzündeki nuruyla orantısız “dede kocası” olmak için hazırlık gören kişiden başkası olmadığını anlar. Öyle ki Sanem bu adamın buraya ne için gelebileceğini dahi düşünememiş ilk gördüğünde “*Dedem buyur*”(s.200) demiştir. Sanem'in annesiz olarak eksik başlayan yaşamında baş gösteren yengesi/üvey annesinin entrikaları sonucu evinden babası tarafından sürünerek kadersiz başlayan yaşamı, bir meta gibi çocuk yaşta bedeninin on katı cüssesi olan birine kadınlık yapması için satılmasıyla sükse yapar.

Zeynep Aliye'nin öykülerinin ana ekseninde kadın olmanın sorumluluğunu her yaştan almaya başlayan öykü kişileri vardır. Öykülerde toplum kurallarının dışına çıkan bireyler ya şiddet görür ya tecrit edilir ya da bir kız gibi davranmadığı için, içine cin kaçtığı düşünülerek tedavi edilmek ve iyileştirilmek üzere hacıya hocaya götürülür.

2.1.6.2. Feminizm

19.yy'ın başında gelişme gösteren bu anlayış, kadınların erkeklerle eşit haklara sahip olduğunu göstermek amacıyla ortaya çıkar. Cinsiyet ayrımına karşı mücadele veren ideolojilerin başında gelen feminizm Latince kadın anlamına gelen “femine” kelimesinden türer. Feminizmle birlikte kadınların erkeklere oranla dezavantajlı/ikincil durumda olduğu durumlara karşı duruş sergilenir. Böylece kadını ait olduğu statüye taşıma hareketliliği başlar. Çünkü kadın, tarihsel zeminde cinsiyet bağlamında değerlendirildiğinde sosyal eşitsizliklerin birincil mağduru olarak görülür. Ezilen, köle, güçsüz sıfatlarına nail olan kadının yaratılış ve varlık nedeninin de ‘erkek’ olduğuna dair yaygın anlayış, geleneksel toplumlarda kadının değersizleştirilmesine neden olur. Tarihi alanda, İslamiyet öncesi dönemde kadın erkekle eşit haklara sahipken kadının doğurganlık vasfı, erkeğin gözünde kadını çok daha önemli bir konuma yükseltir. Öyle ki anaerkil dönemde kadına verilen değer sonucu soy zinciri kadınlardan oluşur. Kadınların aşağı cins olarak görülmeye başladığı dönem İslamiyet öncesi, özel mülkiyetin ve sınıflı toplum yapısının başladığı dönemdir. Kadın bu dönemden itibaren çalışma alanlarından tecrit edilerek annelik vasfını yerine getirmesi için evine kapatılır. İslamiyet’in kabulünden sonraki süreçlerde Arap kültürünün ve dini inanın etkisiyle çok eşliliğin benimsenmesi, kadının itibarını sarsıcı küçültücü bir etki gösterir. Bunun yanı sıra her dönemde kadın aşağılanır, şiddete uğrar, istismar edilir. Kadın aynı zamanda toplumun kendisine yüklediği görevleri de yapmak zorundadır. Bu görevler: Aile kurma, annelik, dişilik ve iş gücü bunlardan birinin yapılmaması veya eksik yapılması sonucunda kadın fiziksel ve psikolojik şiddete maruz kalır. “*Engels’e göre toplumları ayakta tutan iki temel öge vardır: üretim ve üreme*”(Saygılı, Haykır,2019:362). Fakat “üreme” kadınlar için “analık” kavramıyla bütünleştirilir ve bu da kadın-erkek eşitsizliğinin, kadını ikinci cins olarak göstermenin en arkaik meselesi haline gelir. Divan Edebiyatının olduğu dönemde, bu kez kadın, bedeni üzerinden sömürülmeye başlanır. Kadın, erkeğin soyunu devam ettirmek üzere “ev” denilen kafesten “harem” denilen başka bir kafese sürüklenir. Kadınlara özel olarak verilen eğitimler, padişahlara daha iyi hizmet edebilmesi için oluşturulur. Bu durumda kadın, toplumdan soyutlanarak “iyi zevce” olabilmek için saraya hapsedilir, o dönem de dâhil olmak üzere birçok dönemde kadın üzerine yapılan tüm hazırlıklar erkeklere layık bir eş olabilmesi içindir. Tanzimat dönemiyle beraber kadınlar

sokağa çıkmaya ve sosyal yaşam sürmeye başlar. Batıdan esinlenerek birtakım hukuki haklar da verilmeye başlanan kadınlarda statü açısından pek bir değişim görülmez. Özellikle Sanayi Devrim’inden sonra artan iş gücü ihtiyacıyla kadınlar iş hayatına aktif katılım sağlar. 1923’te Cumhuriyet’in ilanıyla birlikte kadınlara verilen yeni haklar ile “Cumhuriyet Kadını” imajı oluşur. “Önceleri iyi anne ve eş olarak yetiştirilen “Osmanlı Kadın’ına” karşılık artık ulus devletin “çağdaş kadını” inşa edil(ir)” (Kale:140). Kadınları toplumda etkin kılmak adına yapılan tüm bu çalışmalar, kadına karşı “iyi bir anne” vasfını taşıma endişesi duyulmasının önüne geçemez. Bu da her dönemde “erkek egemen anlayışın” sürmeye devam ettiğini gösterir.

Temelde kadın-erkek eşitliğini savunan feminist yaklaşım totalde kadının uğradığı haksızlıklara başkaldıran cesur bir yaklaşımdır. “Feminizm, kadın-erkek ayrımcılığına karşı durarak karşı cinsler arasında her türlü ekonomik, siyasal, sosyokültürel ve toplumsal eşitliği savunan” (Taş,2016:165) bu yaklaşım ile kadın kendisine biçilen makûs kadere boyun eğmekten vazgeçer. Öğrenir-öğretir, birey olma yolundaki tüm adımları atmaya başlar. Kültürel olgunun bir sonucu olan kadının ezilişi ve ayrıştırılması anlayışına son verir. “17.yy İngiltere’sinde feodalizmin bitmesi ve kapitalizmin gelişmesi ile kendini yeni toplumdaki dışlanmış bir sosyolojik grup olarak hisseden orta sınıf kadınlarının talepleriyle ortaya çıktığı düşünülen feminist hareket” (Sümer,2009:2) kadınların cinsiyetleri nedeniyle ayrıştırılması/ ötekileştirilmesine karşı duruş sergiler. Feminizm, kadının bağımlı yaşama zorunluluğunu da reddeder. Kadını eş, baba veya aileye bağlı kılan tüm durumlar ortadan kaldırılır. Kadını ruhen ve bedenen bir sömürü malzemesi olmaktan çıkarmaya çalışan feminizm farklı şekilde sınıflandırılır:

“Evdeki, geleneksel rolünde kalan kadınların çıkarlarını korumakla ilgilenen muhafazakar feministler; önlerindeki siyasi veya yasal engelleri kaldırmak suretiyle, kadınların ev dışı dünyada erkeklere eşit bir rol almaları için onlara fırsatlar sunmayı amaçlayan liberal feministler; bunu, ev içi ve aile sorumluluklarını devlete devretmek suretiyle yapmak isteyen sosyalist feministler; tümüyle bağımsız bir kadın hayat tarzı geliştirmekle meşgul olan bölücü feministler, çoğunlukla da lezbiyen bölücüler” (Conway,2000:86-87) olarak ayrılır. Feminizm bir başka açıdan değerlendirilecek olunursa;

- Kadınların çıkarlarını korumakla ilgilenen muhafazakâr feministler,
- Evin dışında kadınlara, erkeklerle eşit haklara sahip olmaları için onlara fırsat sunmayı amaçlayan liberal feministler,
- Kadının bütün ev içi- aile sorumluluklarının devlet elinde çözülmesini isteyen sosyalist feministler olarak ayrılabilir.

Feminizmde olduğu gibi Zeynep Aliye'nin öykülerinin de en temel objesi kadındır. Kadının toplumsal statüsü, yeri ve konumu itibariyle gördüğü baskılar, bedensel ve psikolojik şiddet, tartışılan konular arasındadır. En temel problem ise ataerkil düzenin kadını yok edici/yutucu duruma düşürmesidir. Kadın, erkek egemenliği baskın bir toplumda “benlik” mücadelesi verirken ötekileştirilir. Ruhu, bedeni ve duyguları bir erkek tarafından sömürülen “*benliğin bölünmüşlüğüne ifade eden*”(Deveci,2014:129) kadın, toplumun sosyokültürel yapısı ve kültürel olgunun dayatmasıyla yabancılaştırılır.

“*Yeni Bir Güne Giriş*” öyküsünde ev hanımlığı ve öğretmenlik mesleğini aynı anda yürütmeye çalışan bir kadının toplumdaki yeri kendi kurduğu cümlelerden anlaşılır: “*bir iş makinesi olmamı istiyorlar*” (s.18) söylemi, toplumun kadına “iş görme” hususunu gerçekleştirme emri verdiğini gösterir. Öykü kahramanı devamında “*Sadece çalışmamı, üretmemi, verilen görevi yerine getirmemi istiyorlar*” (s.18) diyerek geleneksel toplumun kadına yüklediği iş yüküne başkaldırır. Fakat söylenmekten öteye geçemez ve kadın bütün emirleri harfiyen uygular. “*Düşünmem onlar için gereksiz zararlı gözüyle mi bakıyorlar, lüks olarak mı görüyorlar bilmiyorum*” (s.18) cümlesi ise toplum karakterinin dışına çıkmakla eşdeğerdir. Bu cümlenin toplum kabullerini oluşturan “saçı uzun aklı kısa” ifadelerinin de bir dayanağı olarak ortaya atıldığını söylemek mümkündür. “*Zararlı gözüyle mi bakıyorlar*”(s.18) tümcesi öykü kahramanın gözünden, kadının gücünü gizliden açığa çıkarır. Çünkü kadının akıllı olması geleneksel toplumun çıkarlarına her bakımdan ters düşer.

“*Belki De Şanslıydı*” öyküsünde köy ortamında gerçekleşen bir kız kaçırma hadisesi cereyan eder. Kırsal kesimde ataerkil yapılanmanın daha baskın olduğu, Nazire'nin hislerinin hiçe sayılıp kendisinden yaşça büyük zengin bir adam tarafından kaçırılması sonucu içine düştüğü şu durum ile açıkça gösterilir:

“*Nasıl yapacaktı peki kendinden 40 yaş büyük, babası yaşında herifle? Daha gonca bir güldü Nazire*” (s.34)

Nazire kendisinden kırk yaş büyük bir adama istenci olmadan bir eşya gibi satılır. “*Adam koskoca müteahhit*” (s.33) olarak yansıtılmasında öyküde yer alan diğer kadınların mutluluk anlayışlarının “zengin bir koca” ile sınırlanması, kırsal toplumlarda hayat şartlarının daha zor olmasıyla ilişkilendirilir. Bu anlayış, kadınların “paralı koca” bularak huzura erebileceklerine dair inanıştan kaynaklanır. Bu yüzden Nazire’nin kendinden yaşça büyük bir adam tarafından zorla kaçırılmış olmasını köyün diğer kadınları tarafından kışkanılır. “*İçinde hafif bir kıskançlık dalgası kabarıyordu. Keşke benim de başıma böyle bir devlet kuşu konsaydı*”(s.33). Köyün zengin kocaya sahip olamayan diğer kadınları için Nazire’nin çok şanslıdır. Kendi dünyaları olmayan bu kadınların tüm yaşamı kocalarının kendilerine sağladıklarıyla sınırlıdır. Zengin kocaya gittiği için kışkanılan Nazire’ye kimse kendisinden kırk yaş büyük bir adam tarafından zorla kaçırılmış olması dolayısıyla üzüntü duymaz. Ataerkil toplumlarda oldukça yaygın olan “genç kadınla evlenme” kadının genç olması dolayısıyla erkeğin hizmetini daha iyi görebilmesi için yapılır. Bu açıdan *genç kız tam bir edilginlik içindedir; (çünkü) ana-babası tarafından evlendirilmekte birilerine verilmekte’dir. Oğlanlarsa kendi başlarına evlenmekte. Kendilerine birer kadın almakta’dırlar* (Beauvoir,1981:15). Evlilik kurumunun oluşturulma biçimi de kadın-erkek arasındaki cinsiyet ayrımının bir göstergesidir. Çünkü kadın bir erkeğe verilir, erkek ise kendisine bir kadın alır. Vermek ve almak fiilleri kadının edilgen konumunun bir başka adlandırılışıdır. Bu açıdan düşünüldüğünde Nazire’ye de seçme şansı verilmeyip bir erkek tarafından alıkonulduğu görülür.

“*Merhaba (İçli Bir Aşk Mektubu)*” öyküsünde mektubun gönderildiği kişi evli olmasına rağmen cinsel yalnızlık çeker. Geleneksel toplumlarda kadın bedeni erkeğin beğenisine sunulan bir eşya/nesne niteliğindedir. Cinsel birliktelikte erkeğin doyuma ulaşması yeterli görülür. Bu doğrultuda öykü kişisi televizyon izlerken birbirine değen dudaklar görünce uyanan duygularından utanır.

“*Televizyondaki filmi izlerken bir manyetik alanın içinde gönüllü tutsaklar örneği birbirine yaklaşan, yavaşça dudakları birleşen insanları görünce uyanıveren duygularından utanmıştın*”(s.38)

Öykü kişisi vücudundaki bu çağrıyı “yasak arzu” gibi niteler ve dışılığını bastırmaya çalışır.

“*İçimizden Biri*” adlı öyküdeki başkışı Kemal’in cinsel doyumsuzluk yaşaması ve karısı Nazan’ın bu doyumunu karşılamakta yetersiz oluşu sonucunda karısının kendisini küçülterek, “*istersen geneleve gidebilirsin*” (s.67) ifadesi ile “erkeğinin gönlü olması” uğruna kendi kadınlık gururunun ve dişiliğinin aşağılanmasına müsaade eder. Yazarın “*kadına birey gözüyle bakılmadığını*” (Altınkaynak:?) düşündüğü toplumda, öykü kişinin erkeğin cinsel tatminsizliği karşısında kendini düşürerek çözüm üretmesinde örtük bir biçimde feminizme değinildiği görülür.

“*Çelimsiz Çiçek*” öyküsü, Hülya ve Türkan isimli iki arkadaşın düğünden sonra bekâretini korumadığının açığa çıkmasıyla baba evine dönen gelinlerinin arkasından söylediği ağır hakaretlerden oluşur. Öyküde yer alan “*aman kızım sen sen ol, en değerli varlığın bakireliğindir*”(Y.M.D. s.72) söylemi daha çocuk yaştaki kız çocuklarına evlenene kadar hatırlatılır. Bekâretin değerli bir hazine gibi korunup açılacağı günü ve sahibini beklemesi gerektiği noktasında katı bir inanış vardır. Kadının bekâretini kaybetmesi düşkün/hayat kadını sıfatına maruz kalması ile eşdeğerdir. Kadının da her erkek gibi cinsel arzularını gidermesi kirli/aşağılık bir kadına dönüşeceği anlayışını doğurur. Bu yüzden geleneksel toplumlarda “bakirelik” kadının sadece evleneceği erkeğe teslim edilmek üzere korunur. Çünkü kadının evlilik öncesi cinsel birlikteliği hoş karşılanmaz. Öyküdeki iki kadın da gerdek gecesinde kabul görmeyen gelinlerinin kadınlık onurlarını düşünmeden “bakire olmadığına dair” önyargıda bulunurlar. Dedikodusu yapılan gelinin doktor rapora almasıyla erkeğin iktidarsız pozisyona düşürülmesini hazmedemeyen iki kadındaki bu düşünce tarzı, bir erkeğin asla iktidarsız olamayacağına dair kesin kabullerden meydana gelir.

“*Benim kardeşim için erkek değil, bir hafta boyunca karı-koca olamadık demiş, şıfıntı. Tabii, benim kardeşim onu, soyunup yanına yattığı yataktan “düğünden önce olsun istemiyorum” deyip uzaklaştırdı. Turgay işte böyle sapına kadar erkek çocuktur. O şıfıntının sözlerine yanına koyarsam ne olayım...*”(Y.M.D. s.71)

İlkel toplumlarda kadının ahlaken çökmüş olmasıyla eşdeğer tutulan bekâret olgusu, erkeklige zarar verilecek söylentilerden daha önemsiz görüldüğü için “bekâretini kaybetmiş kadın” dedikodusu yaygınlık gösterir.

“*Her Şey İçin Geç Kalmak*” öyküsünde karşı komşusunun balkonuna bakarken geçmişi gözünün önüne getiren Asiye Hanım, Havva’nın mutsuz evliliğinde kendi

yaşantısını bulur. Havva'nın öyküsü, erkek egemenliği toplumlarında yoksullukla mücadele edilirken kadına uygulanan her türlü yaptırımın mubah olduğuna dair süregelen anlayışın örneklerinden biridir. Havva alkolik, işsiz, aldatan bir kocaya tahammülü geçim derdinin bir sonucu gibi görür.

“Af diledi. Ben de affettim. Ne de olsa kocam. İlk erkeğim Asiye abla...”(Y.M.D. s.82)

Havva alkolik bir kocanın uyguladığı şiddet sonucu baba evine dönse de baba evini daha huzursuz bulur. Çünkü geleneksel toplumlarda kadın evden ayrıldıktan sonra o eve dönüşü ancak misafir gibi olur. Bir huzursuzluktan kaçıp başka bir huzursuzluğa sığınan Havva yeniden dönmek zorunda olduğu kocasının bir iş tutturacağına olan inancından kolundaki bileziklerden de olur. Havva aynı zamanda Asiye'nin gençliğine ayna tutar. Havva gibi Asiye de koca zulmüyle ömrünü heba eden kadınlardan biridir. Genç yaşta babası yaşındaki adama bir eşya gibi satılan Asiye hanımın, kocasından kurtulmak için kurduğu planlar gerçekleşmez. Asiye hanımın içsel diyalogunda geçen:

“Hadi diyelim katlandım. Arkamdan neler düşünmezler. Çektiklerimi, sıkıntılarımlı anlayabilirler mi? Annemiz kendini kurtarmak istedi. Haklıydı derler mi? Yoksa orospuluk etmeye gitti. Rahatını tepti bizi terk etti mi derler? Pişman olup geri gelsem yüzüme tükürmezler mi?”(Y.M.D. s.79)

Ataerkil toplumlarda feminizm açısından dikkat çeken hususlardan biri de *“ataerkil yapının dedikodu mekanizmasıyla”*(Erdal,2017:156) örülmüş olmasıdır. Toplum kendine yabancı olanı dışlar/küçültür. Asiye de kadınlığına /iffetini zeval getirmemek için bütün zulme katlanır.

“Bahar Dalı” öyküsü, kahramanı Kamil'in kendisine huzursuzluk yaratan karısına şiddet uygulamayı kendinde bir hak bularak *“beni yönetmek mi istiyorsun, kılıbık etmek istiyorsun”*(Y.M.D. s.95) sözlerini sarf ederek karısına şiddet uygulamasını anlatır. Geleneksel toplumlarda kendisinden beklenen davranışı sergilemeyen erkek, ataerkil toplum tarafından dışlanır, halk söylemiyle *“hanım köylü”* olmakla suçlanır. Bu yakıştırmayı duymamak adına Kamil, karısına şiddet uygular. Bu şiddetin bir diğer nedeni de kadın, geleneksel toplumlarda erkekten gizli bir şeye karar veremeyen ve gizli işler yürütemeyen asalak bir varlık olarak düşünülür. Fakat Makbule bu kabulün dışına

çıkmaya cüret ederek kocasına söylemeden eve bir buzdolabı getirir. Kamil otoritesini sarsan bu hareketi erkekliğine sığdıramaz ve karısına psikolojik ve fiziksel şiddet uygular. Aynı zamanda ilk tanıştıklarında aşkın her halini yaşadığı ve değer verdiği karısına, evliliğin ilerleyen dönemlerinde uyguladığı şiddetle Kamil, radikal feministlerin “*kadını köleleştirdiği gerekçesiyle aşka ve evliliğe karşı çıktıklarına*” (Öztürk,2009:120) dair düşüncelerini destekler niteliktedir. Feminizmde ‘aşk’ kadını erkek karşısında edilgen duruma düşüren, özgürlüğünü kısıtlayan duyguların başında gelir. Makbule’nin makûs kaderi Kamil’e âşık olduğunda örülür. Makbule, aşkın doğası gereği halden hale girer ve özgürlüğünden feragat eder. Erkeğe bağımlı yaşama biçimini de başlatmış olur.

Kadının “kadınlık vasıflarını” taşıyıp taşıyamaması erkek egemenliğini kanıksamış toplumlarda anne-kadınlar için de bir problem oluşturur. Yaş almış ve dünyaya bir erkek evlat getirmiş bu kadınlar eşlerinden zulüm görseler de kendi oğullarının da gelinlerine karşı tıpkı kocaları gibi davranmalarını isterler. Yazarın “*kadın, kadını tanımıyor, anlamıyor, sevmiyor*” (Kırer,?) düşüncesiyle temellendirdiği öykü kişileri, kadın-erkek eşitsizliğine kadının da neden olabileceğine örtük gönderme yapar. Kamil’in annesi de oğluna evlendiği zaman “*kadını aldığın gün başını eğmek gerek oğul. Yoksa yüzüne sıçrar*”(Y.M.D. s.96) diyerek kendine yapılan zulmün erkekler tarafından bütün kadınlara yapılması gerektiğini savunur. Kadın bu defa kendi hemcinsi tarafından değersizleştirilir.

“*Buzdaki Çatlak*” öyküsü ömrünü şiddet görmekle bitiren Lütfiye’nin trajik yaşamını anlatır. Lütfiye Hanım çocukluğundan itibaren her türlü hizmetini gördüğü kocasından şiddetin aldatmanın ve aşağılanmanın her türlüyle karşılaşmış fedakâr öykü kahramanlarından biridir. Zeynep Aliye “*öykü kadınlarını işlerken aslında toplumun erkeklerini anlatmak istediğini, çünkü doğu toplumu olarak bu ülkede kadın ,erkeği mutlu etmek, onun ihtiyaçlarını görmek için*”(Kırer,?) varlık gösterdiğini söyleyerek ironik bir biçimde feminizme gönderme yapar. Bu öyküde eşitsizlik, hayatının her döneminde aşağılanan Lütfiye Hanımın kâbusa dönen bütün yaşamı kocası üzerinden anlatılır.

“*Tam otuz beş yılı her an dövölmek, kovulmak korkusuyla geçirmişti. Aklına geldikçe çıldıracak gibi oluyordu. Öyle bir adamla beraberliğe çelik bile dayanamazdı, ben dayandım dedi*”(Y.M. D.s.112).

Kadına uygulanan şiddetin hiçbir biçimi feminist düşünürler tarafından kabul edilemez. Şiddet aynı zamanda kadını sindirme/pusturma şeklidir. Kendi yaşamında özne olamayan tüm kadınlar gibi Lütfiye Hanım da zalim bir kocanın korkusundan kaderine razı olur. Feminist bakış açısıyla irdelenmesi gereken bir diğer nokta da öykü kahramanının dayak yediği bir gün sesleri duyup gelen komşularının teselli etme şeklidir.

“Bunca yıllık yuva yıkılır mı? Tövbe Tövbe... Yapmak zor, yıkmak kolaydır. İyi erkek var mı? Sen bizlerin başındakini ne sanıyorsun kardeşim. Ağu içtik hoşaf suyu dedik. Dayak yedik, morartıları soranlara, herif bu gece gene rahat vermedi. Öpüp sıkıp durdu her yanlarımı dedik. Erkek milleti bu hem döver hem sever.”(Y.M.D. s.115)

Diğer kadınların da aynı durumdan mustarip olması bir yana kadını teselli etme şekilleri de erkeği yüceltme biçimindedir. “Erkektir bu hem döver hem sever” algısı, özellikle de kırsal kesimlerde kadınların “*durumunu kabullenip siniyor, boyun eğiyor, acı çekiyor*”(Kırer,?) olmalarından kaynaklanır.

“*Karton Hayatlar*” ‘da senaryo yazar Bahar’ın, Sevgi ve Şeref’in aşk öyküsünü anlatırken kendi gerçeklerinin de gün yüzüne çıkmasıyla anlatılan vehim bir hayat öyküsüdür. Bahar, annesinin, üvey babası tarafından sürekli dövülmesi ile geçen kötü çocukluk anılarını Sevda karakteriyle özdeşleştirir. Üvey baba sadece şiddete uğratan değil aynı zamanda tecavüze de yeltenecek derecede kadın düşkün bir adamdır. Karakteri Sevda’nın gözünden üvey baba şöyle aktarılır:

“Gün boyu içen, dayak atan, var olan her şeydeki dişi yanı bulmaya çalışan bir kocaya katlanan kendi annesinden farklı değil mi? (D.İ.s.212)

Bahar’ın zedelenen ruhu ve istismar edilen bedeniyle, tutunacak dal olarak gördüğü Şeref’in de erkek olarak geçirdiği zorlu hayatı anlatılır. Bahar tüm varlığıyla ait olmak istediği Şeref’i de kaybedince yaşama tutunmak istemez. Üvey babasının “*bir kara kâbus gibi üzerine çöktüğü gece*” (D.İ.s.216).Başına gelen olay erkeğin arzu nesnesi haline gelen birçok kadının yaşam trajedisini oluştururken istismarı gerçekleştiren kişi hiçbir şey olmamış gibi yaşamını sürdürür. Üvey babadan ziyade kadının bir koca bulmasının nimet olduğu günlerde büyümüş olan bir annenin, kızının sönüp giden yaşamını düşünmeden cinnet halini kocasını kaybetmekten korkarak geçirmesi kadının

hemcinsi tarafından ezildiğini gösteren vehim bir olaydır. Annesi, Bahar’a Sevda’nın benliğinde tecavüze uğrayan bir evlat olarak asla duymak istemediği şu sözleri paylaşır:

“Sevda’nın (...) sokakların yalnızlaştığı bir gece yarısı, annesini,’ kocamı ayarttın orospu !’haykırışıyla baş başa bırakıp hıçkırıklar içinde boğularak caddelerde koşacağını”(D.İ.s.216)

Halini gören başka bir kadın, Bahar’ın/Sevda’nın bu aciz anından faydalanmak ister ve Bahar/Sevda bir hayat kadını olarak yaşamına devam eder. Öyküde kadının hemcinsi tarafından sömürüldüğünü gösteren ikinci hadisedir. Acıyla dolu yaşamını sefaletle sürdürmek istemeyen Bahar, bu yaşantısını hayatının sonuna kadar sürdürür. Kararlarını başkalarının aldığı yaşamında bir tüketim nesnesi olarak yaşamaya devam eder.

“Bir Lale Leyla” ile öykünün devamı niteliğinde olan *“Bir Leyla Lale”* öykülerinde kim olduğunu bilmeyen bir adamla gönül ilişkisi yaşayan bir çocuk sahibi Leyla’nın sonuçsuz aşkı anlatılır. Aşk feminist anlayışta kadını köleleştiren bir duygu olarak anlatılır. Leyla yatak odasında cinsel birliktelik yaşadığı adama bağlı olduğunun farkına varmadan gitmesini yok olmasını istemez. İstemediği için kendisini cinsel bir obje gibi gören kafasına estiği her anda gelen bu adamın kaba saba bütün hallerine katlanır. Leyla uyanan dişiliği sonucu bedenini bütün kadınları öteki gibi gören bu adama teslim eder. Ruhsal ve cinsel yalnızlık çekmesinden dolayı düştüğü boşluktan karşısındakine koşulsuz şartsız boyun eğer. Kadının zayıf anlarındaki fedakâr tutumu erkeğin kullanmaktan zevk aldığı anların da başında gelir. Leyla yalnızlığını giderirken kadınlığa da güvenerek Semih’in sık sık yanına gelmesini ister. Fakat Semih, *“Ne zaman geleceğime ben karar veririm... Bunu bil”*(V.K.s.15) diyerek Leyla’yı aşağılar. Geleneksel toplumlarda eskiden beri süregelen “kadının soru sorma hakkının” olmayışı Semih tarafından Leyla’ya karşı güç silahı olarak kullanılır. *“Ama sen başka birine bakarsan...”*(V.K.s.15) tehditleri savuran Semih, kışacları içine aldığı kadını sadece kendisiyle birlikte olmaya zorlayarak “kapatması” yapmak ister. Erkek egemen toplumlarda süregelen arabesk ruhun karşılığı olan “ya benimsin ya da toprağın” anlayışı Semih için Leyla’ya karşı oynanan “kıskanç erkek” rolüdür. Çünkü kıskanılmak birçok kadında bağlılığı artırır. Leyla da kendisiyle tensel çıkarı için birlikte olmak isteyen bu adamdan bulduğu sevgi kırıntılarıyla dişiliğini daha çok kullanır.

Diğer bir öykü olan “Bir Leyla Lale” öyküsünde ise Leyla haftalardır gelmeyen Semih’e öfke duyar. Kendi içinde bir hesaplaşma yaşar. Semih ise Leyla’nın asla duymak istemediği ve tüm kadınların aşağılanıp değersizleştirildiği bir cümle kurar.

“Sana hiçbir faydamın dokunamayacağını ta en baştan söylemedim mi? Benim için bütün öteki kadınlardan bir farkın olmadığını söylemedim mi? Ve sen de bunu kabul ettin, değil mi? Öyleyse?”(V.K.s.186)

Leyla bu kez tüm öteki kadınlar içinde bir ötekidir. Erkeğin kadına istediği gibi hükmetmesi kadının da acizliğinden buna müsaade etmesi sonucunda kadın-erkek eşitsizliği meydana gelir. Leyla, aşağılanmasına rağmen ezilmeye ve istemediği halde tensel birlikteliği sürdürmeye devam eder. Bunun temelinde ise kadının eskiden beri erkeğin “koruyup kollayan sahip çıkan” yönüne koşulsuz şartsız boyun eğmesi vardır.

“Ölüm Salıncağı” adlı öyküde bekâretini kaybetmiş bir genç kızın intihara zorlanan trajik yaşamı anlatılır. Dünya, sevdiği adama kendini teslim etmiş olmanın bedelini ödemek zorundadır. Aşkına teslim ettiği bedeninin darağacına asılması gerekir. Yeryüzünde yaşaması, lekeli bir kadın olarak toprağa ayak basması bile yasaktır.

“Sonuçta ziyle batmış gövdesiyle mübarek toprağa ayak basması, yiyip içmesi, nefes alması bile külliye haram. Yaşadığı her saniye günahı kazanlar dolusu artıyor.”(B.B, s.19)

Dünya artık kendisini istemeyen bu topraklardan çekilmek zorundadır. Dünya, intihar planları yaparken Hakan’ı suçuna ortak etmez. Çünkü her ne olursa olsun bir erkeğe bedenini teslim eden kadın artık itibarsız ve aşağılık olur, böyle bir kadınla ilk erkeği olmasına rağmen Hakan bile bir gelecek kurmayı düşünmez.

“Hem Hakan’ın kabahati yok (...) kendini teslim eden bir kızın, en başta o erkek gözündeki tüm itibarını yitireceğini unutmaktan daha büyük suç olur mu ?”(B.B.s.19).

Erkeğin hem zevkini yaşaması hem de durumdan masumane bir şekilde kurtularak dokunduğu kadını artık itibarsız/aşağılık hale getirmesi ile anlatıcı, toplumun kemikleşmiş yargılardan olan kadın-erkek eşitsizliğinin öldürücü sonuçlarına gönderme yapar. Kişinin cinsiyet ayrımı gözetilerek ölümüne dahi karar verecek hakkı kendinde bulan toplum genç bir kızın solup giden hayatı karşısında *“eğer bütün insanlar doğuştan özgürse nasıl oluyor da kadınlar köle doğuyor?”*(Mitchell,1984,s.33) sorusunu sordurur.

Öykünün geneline bakıldığında *“her gerçeğin görünen ve görünmeyen yüzleri olduğu vurgulanarak olayları yalnız görünen tarafa bakarak değerlendirenlerin bazen bir insanın yaşamına mal olabilecekleri”* (Kale,1989:142) hatta bunu bizzat isteyebilecekleri anlaşılır.

Dünya’nın kendini öldürmesi için kardeşi tarafından söylenen *“ben kefilim. Erkek gibi kızdır o”*(s.15) cümlesi ironik bir anlam taşır. Dünya, kardeşi tarafından söylenen bu cümleyle mutluluk duyar, yediği dayakların işittiği lafların acısı azalır. Çünkü Dünya az da olsa kendisine güvenildiğini düşünür. Diğer taraftan “erkek gibi” sıfatına nail olması da Dünya’ya gücü empoze eder ve kendini yüceltici bir boyut kazandırır. Sırf kadın olduğu için potansiyel suçlu olarak görülen ve kadın düşkünü akbabalara yem olan Dünya son demlerinde erkek gibi görülmesinden memnun olmasında yaşama ve yaşamdan zevk alma hakkının sadece erkeklere verilmiş olması yatar.

“Oya Bebek” öyküsünde anlatıcının arkadaşının oyuncak bebeğine duyduğu kıskançlıkla karışık hayranlık dile getirilir. Anlatıcı kız çocuklarının oyunlarını oynamak zorundadır. Aksi meydana geldiğinde anne ve babasından dayak yer. Bu yüzden ailesinden gizli erkek çocukların oyunlarına dâhil olur. Kadın-erkeğin eşitsizliği daha çocuk yaşlarda öğretilir/dayatılır. Kadın için dünya *“içinden çıkamadığı bir cezalandırma labirenti”* (Korkmaz,2015:179)’ne dönüşür.

“...ben gizlice oğlanların arasına sızıp onlarla bilek güreştirir, misket oynar, âşık atar ya da sokağın sonuna, hatta otobüs durağına yarış yapardım. Bu arada övünmek gibi olmasın ama mahallede en yüksek duvardan atlama birinciliği kız olmama karşın şahsıma aitti”(B.B,s.37).

Öykü kahramanı gizlice karıştığı erkek oyunlarında kazanmış olduğu başarıdan dolayı mutluluk naraları atar. Çünkü kız çocuğunun bir erkeği geçmesi her yaşta ve her dönemde hoş karşılanabilecek bir durum değildir. Öykü kahramanının içinde gizil olarak taşıdığı eril gücün farkına varmasıyla güçlü kadın uyanışı başlar.

“Böceklerle Ölüm” diğer öykülerden farklı olarak kadın-erkek eşitsizliğine sebep olan ve kadını. dışlayıp değersizleştiren öykü kişisi bir annedir. Oğlunun birlikte olduğu kadını kendisine ve ailesine layık görmediği için aşağılar hatta onu bir hamam böceği gibi tanıtır. Cinsiyet ayrımcılığından fazlasıyla etkilenen birçok kadın, erkek evlat dünyaya

getirdiğinde onların da eşlerine babaları gibi davranmaları gerektiğine inanır. Modern görünümlü bazı ailelerde de bu eşitsizliği bozan unsurların başında köklü/paralı bir aileye sahip olmaları gelir. Öykü kişisi de soyun devamlılığını sağlayan erkek evladının kendilerine yakışır biriyle dünya evine girmesi gerektiğine inanır. Bu yüzden kendi hemcinsini aşağılar ve ucuz/düşkün bir kadın gibi gösterir.

“Oğlu, aile şerefının tek temsilcisi, soyağacının biricik fidanı; yegâne ümidi Murathan’ı bütün bu kepazeliğin farkında değil mi? Neden bütün bunlara göz yumuyorsun sevgili yavrum? Murathan’ım, anlamıyor musun bize uygun değildir bu kız?”(B.B.s.78)

Öykü kişisi Sevim Hanım oğlunun sevdiği kadına karışma hakkını anne olarak kendinde bulur. Kadın-erkek arasında cinsiyet farkını düşünmeksizin sadece para kazanan kişinin gücü elinde tuttuğunu zanneder. Bu yüzden oğlunu;

“O saçma sapan ne idiği belirsiz gecekondu dilberine bu tatmin hissinin yaşatmayacak Sevim. Bu kadar bedava değil bu iş; kararlı. Dik durmalı. Dudaklarına muzaffer, vakur gülümsemesini takıp... Sırtı da dik, çenesi yukarda: gerçek bir soylu tavrıyla.”(B.B.s.80)

Hareket eden Sevim Hanım soyluluğu maddiyatla temellendirip aşkın varlık alanını sınırlandırır. Sevim Hanım kadınların ancak maddi açıdan kendilerine denk birine âşık olmaları gerektiğine dair yanlış bir tutum içerisinde. Parasızlığı soylu olmamakla bütünleştirerek oğlunun gönül kapılarını açan kadının, *“şeytanla işbirliği yapıp oğlunu baştan çıkar”* (B.B.s.82) dığını düşünür. Aşkın kadının baştan çıkarıcı yönüyle oluştuğunu erkeğin başka türlü bir kadını sevmesinin mümkün olmayacağını ifade eden Sevim Hanım erkeği yüceltir kadını pasifize eder.

“Bekâret Boncuğu” adlı öykü kitabında yer alan *“Som Altın”* *“Hazine”* *“Kırlangıcın Ölümü”* *“Gerçek Kapısı”* öyküleri toplumsal cinsiyet ve namus bağlamında değerlendirildiğinde *“bekâret”* konusunu çok fazla irdelemeleri bakımından bekâretin/namusun *“cinsiyetçi yaklaşımla bedene indirgenmesi, kadına atfedilmesi”* (Erdal,2017:164) feminist anlamda değerlendirilecek bir başka önemli noktadır. Geleneksel toplumlarda saflık-temizlik anlamında evlenmemiş kadınların *“el değmemiş”* liğinin nişanesi olan bekâret kavramı sadece kadının değil onu yetiştiren anne

ve babanın da masumiyeti anlamına gelmektedir. Yazarın da bu yaygın anlayışla büyütülen genç kızları çokça işlemiş olmasında bakireliğin “*zamanla kadını erkeğin emanetçisi yaparken, erkeği ise kadın bedeninin iktidarı ve bekçisi konumuna taşıma(sı)*”(Erdal,2017:164-165) yatar. Kadınlara, daha küçük bir kız çocuğu iken hazine olarak dikte edildiği bekâret “*Som Altın*” öyküsünde öykü kahramanı olan çocuk yaştaki Yeşim’in teyzesiyle diyalogunda geçer:

“*Som altın ne demek teyzoş?*

(...)

Peki, teyzesi hiç hazine gördü mü?

İri göğüslerinin ağırlığıyla, omuzları öne çökmüş gibi duran bedeni sarsıla sarsıla güler teyzesi. Kocaman taşlı yüzüklerle dolu elini, kızın göğsüne dayar. İşaret parmağıyla da göbek çukurunun aşağısını işaret ederek ‘o bir hazine’ der”(B.B. s.95).

Çocuk yaşta sayılabilecek kız çocuklarına idrar yaptıkları alan olarak gördükleri rahimin “hazine” olarak tanıtılması yerleşmiş köklü düzenin bir parçasıdır.

“*Hazine*” öyküsünde de aynı öykü kişisi regl olduğu gün hazinesini kaybettiği korkusuna kapılarak kan kardeşim dediği arkadaşının annesine durumu anlatması için ricada bulunurken geçen süre zarfındaki korkuları ve kaygıları gittikçe artar. Adet kanıyla bezeli külotunu yakmaya çalışırken ki başarısızlığı, Yeşim’in çaresizlik içinde masumiyetini kaybettiğine dair çırpınışının göstergesidir. Kendisine “hazine” diye tanıtılan rahiminden gelen kanla genç kızlığa adım attığını bilmeden çaresizliğe düşer. Baba-erkil toplum için adet kanaması eril döneminin başladığı ve çocukluk yaşamının sona ererek evlenebilir duruma gelindiğinin en somut kanıtıdır.

“Annesi görememeli. Hazinesinin bir savaş alanına döndüğünü öğrenmemeli. Uzun, bitmek bilmez bir korku tüneli burası. Her şey yalnızca kâbus olmalı. Hazinesi kan revan değil.”(B.B.s.98)

Geleneksel aile yapısının çocukluktan itibaren kız ve erkek çocuklara cinsiyetlerine gören farklı davranmayı aşılması sonucu Yeşim, genç kızlığa adım attığını bilmeden çocukluğundan beri kendisine öğretilen hazinesini kaybetmenin üzüntüsünü duyar. Ayrıca geleneksel toplumlarda ilk adet kanamasının anneye söylenmemesi, genç

kızlığa ilk adımın saklanması anne-kız ilişkilerinde de toplumsal cinsiyet ayrımının etkisi görülür. Çünkü regl biyolojik bir durumdur fakat anneler bunun normal bir süreç olduğunu anlatmak yerine hazineyi kaybetmekle korkutmayı tercih ederler. Kız çocuklarının böyle şeyleri konuşması dahi ayıplı ve yasaklıdır.

“*Kırlangıcın Ölümü*” adlı öyküde gerdek odasında hazırlanmış bekâretinin bekçisini ve ilk erkeğini bekleyen daha çocukluk günlerine doymamış bir genç kızın camına vurup yere düşen kırlangıcı olduğu yerden almak isterken kendi trajik gerçeğiyle yüzleşmesi anlatılır.

“*Balkona çıkarsa odadan ayrılmış sayılır mı?(...)Fakat zıfaf odasından çıkması hiç doğru olmaz.(...)Hele gerdek odasında sinirlensin, olacak iş mi!*”(B.B.s.107)

Toplumun kadının izdivacıyla statü yapacağına dair oluşan anlayış ile ilkel toplumlarda çeşitli argümanlar kullanılır. Bunlardan biri de “zıfaf odası’dır. Kadının güzelleştirilerek erkeğin beğenisine sundurulduğu bu odada kapı, gelenekler veya hurafeler gereği gelinin üzerine kilitlenir. Kilitlenen kapı değil genç bir kadının bundan sonraki yaşamıdır. Kadının gerdek odasına girmesi ile bundan sonraki yaşamında erkeğine boyun eğen ve soyun devamlılığını sağlayan kadın konumunda olduğuna dair söz niteliği taşır. “*Liberal feministler, kadınların haksızlığa uğrama sebebinin cinsiyetlerine bağlı olarak onları cahilliğe iten toplumsal şartlar ve ayrımcılık olduğunu iddia ederler*”(Dikici,2016:526).Cinsiyet ayrımı gözetilerek kız çocuklarına doğdukları andan itibaren kadınlığın esasları öğretilerek erkeğin iradesine bırakılması aşılır. Bunun sonucunda erkek çocuklar da yüce/lider vasıflarını çocukluktan itibaren edinirler.

“*Gerçek Kapısı*” öyküsünde ise evlenmek üzere olan Zahide isimli genç kadının bekâretini kaybetmiş olabileceği ihtimaliyle düğün günü içine düşen kurtla verdiği psikolojik savaş anlatılır. Zahide, beyaz gelinliğinin üzerine bekâret kanının temsili olan kırmızı kurdelenin babası tarafından takılmasından sonra “bakire” olmadığı anlaşılırsa düşeceği durumu verdiği/yaşadığı utancı düşünür. Bu sırada Zahide teyzesi tarafından kurbanlık koyuna benzetilir.

“*Kız babaları kırmızı kurdeleyi boşuna bağlamıyor ya kızlarının beline. Kocası da çözüyor. Anlamı yok mu? Elbette anlamı var. Kırmızı kan döküleceği anlamına gelir*

kurdele. Yoksa mavi olurdu, mor olurdu değil mi? Zahide çok cahilmiş hakikaten. Çok cahilmişsin dedi teyzesi. Hiç kurbanlık koyun görmedin mi?” (B.B.s.116-117).

Geleneğin masumiyet/saflık nişanesi olarak kabul edilen “*kırmızı kurdele*” ataerkil yapının genç kızlara uyguladığı psikolojik bir baskıdır. Ayrıca kadın, erkeğine kurban edilmesi anlamında bir metafor olarak da kullanılır. Kendini erkeğine kurban etmeyi bekleyen zahide için o an sırat köprüsünden farksızdır. Kaderinin Türkan gibi olmasını istemez. Çünkü toplum bakireliği gitmiş bir kadına düşkün/hayat kadını gözüyle bakar. Mahreminin dedikodu malzemesi haline gelmesinden de korkar.

“Gelmeyin dese, dese. Ben istemiyorum dese. Hilmi Bey’le biz anlaşıyoruz dese... Niye mecbur ki? Her kızın başına bir defa gelir, Allah’ın emri... Tamam, işte, madem çarşaf teslimi ufak bir formalite yalnızca... Ama kızın şanı, öyle mi? Herkesler bilecek alınının akıyla gerdeğe girdiğini” (B.B.s.114)

Sadece kadına mal edilen bekâret, ataerkil toplumda kadının bedeni üzerinden gerçekleştirilen sosyal yaptırımdır. “*Gelinin bakire olması onun masumiyetinin ve ailesine bağlılığının nişanesidir*” (Kılıçaslan ve Işık, 2016:119). İlk gece dökülen kanla kadın, tüm varlığıyla kocasının tapulu malı haline gelir. Aynı zamanda “*gelin, evlendiği günün ertesi sabahı bu nişaneyi kaynanasına ibraz etmekle (de) mükelleftir*” (Kalav,2012:158). Çünkü kadının çarşafa bulanmış kanını sadece damadın görmesi yeterli görülmez, damat annesi tarafından da tescillenmek zorundadır. Olası gizli oyunların önüne geçmek isteyen kayınvalidenin görmekle yükümlü olduğu çarşaf ataerkil toplumlarda kadınının kendi hemcinsi tarafından aşağılandığını, yazarın “*var olmayı savunan kadının karşısına yine en önce hemcinslerinin çıktığı*” (Altınkaynak ,?) düşüncesiyle, kadın-erkek eşitsizliğine örtük bir gönderme yaptığı görülür. Öyküde, kayınvalidenin çarşafı görmesi hem gelinin şanının yürümesi hem de gece karanlığında damadın türlü oyunlarla alt edilmesinin önüne geçilmesi anlamına gelir. Tüm bu ritüeller kadını değersizleştirip ötekileştirir.

“*Sus: Kız Doğdu*” öyküsü cahiliye döneminde kız çocuklarının diri diri gömülerek yok sayılmasını çağrıştıracı özelliğiyle bütünleşir, öykü kahramanı Sevinç’in doğduğu günden itibaren cinsiyet ayrımı gözetilerek istenmeyişi konu alır. Sevinç “*ana rahmi gibi ‘mutlak güvenlik ortamı’ denilebilecek ‘sıcak yurt ’tan* (Korkmaz,2015:177) dünyaya gözlerini açtığı gün istenmeyişinin makûs kaderi de başlamış;

“Annesi, ”Alacakaranlıktı doğduğunda; bahtın gibi”(B.B.s.127).

Sevinç’in ömrünün karanlık içinde geçeceği doğduğu günden anlaşılır. Kendini hiçbir yere ait hissedemeyen Sevinç babasının ölümünden sonra istenmeyen bir çocuk olarak daha fazla yük olmamak adına istemediği bir adamla evlendirilir. Bir sürgün hayatından başka bir sürgün yaşamına geçer. İçsel konuşmalarında “*Yatağına saldıran horultudan, onun yaydığı iğrenç ter kokusundan, kaba saba hoyrat gülüşlü, koca pençeleri her an saldırmaya hazır kurt adamdan*”(s.128) kurtulmanın yollarını aradığı anlaşılır. Zoraki sürgün yaşamının ikinci evresi olan evlilik, Sevinç için büyük bir hayal kırıklığıdır. Kız çocuğu olarak büyümenin yükünü taşımaktan yorulduğu bazı anlarda cinsiyet ayrımcılığının şanslı tarafı olan erkeklige özenir.

“*Erkek olsaydı her şey farklı olurdu, bundan kim şüphe edebilir? Erkek olmak kadar şahane ne vardır ki? Dünyanın bütün altınlarını, mücevherlerini önüne dökseler istemez çevirirdi geriye*”(B.B.s.131).

Sevinç erkek olmayı dünyanın bütün hazinelerinden daha değerli görmesi kadın-erkek ayrımının trajik gerçeğidir. Çünkü erkekler için uygulanan yasaklar zinciri ve yaptırımlar yoktur. Bu geleneğin kendine aşıldığı erkek egemenliğinden ve erkeğin kendini yüceltmesinden kaynaklanır.

“*Sevgili Çivim Kaktüs*” adlı öykü kadın ve mekân ilişkisi feminist yaklaşım bağlamında değerlendirildiğinde yine bir ayrımcılık söz konusudur. Cinsiyet ayrımı gözetilerek “*eril bakışın şekillendirdiği mekânın, geleneksel yapı tarafından mahremiyet alanı olarak görülmesi*” (Alkan,1999:10) sonucunda öykü kişisi yaşı ve cinsiyeti gereği mahremiyeti koruma içgüdüsünden çocuk yaşta oyun alanlarından çekilerek evliliğe hazır bir kadın olması için eve kapatılır.

“*Sokağa çıkmanın henüz yasaklanmadığı, gelinlik çağına girmiş sayılmadığım günlerde sahip olduğum cicilerim, son derece düzgün, üstelik gövdesi iki farklı ağaçtan oyulmuş sapanım, döndükçe tepesindeki püskülü havalanan ve üzerindeki boyalar bir gökkuşağı gibi gözlerimi alan topacım, hatta yayım, kendim kesip biçtiğim oklarım, onları taşıdığım sadağım ve aşık kemiklerim; kibrit kutularına tıktığım turtılarım, sümüklüböceklerim sanırım başka hiçbir kız çocuğunun sahip olmayı hayal edemeyeceği gerçek bir hazineydi*”(B.B.s.184)

Öyküde küçük bir kız çocuğu olan kahramanın çocukluğa dair anılarını paylaşıırken kadın olmanın bıçak gibi kestiği yaşamında oyun arkadaşlarının da erkeklere özgü olması kadına çocukluktan itibaren verilmeyen değerin kanıtıdır. Öykü kahramanın kendine ait bir oyuncacı olmadığı gibi oyuncak bebekle oynamanın da kâfir işi olarak algılandığı dönemlerde büyür. Bu yüzden çalı çırpıdan da olsa bir bebeğe sahip olan öykü kahramanı bebeğin görülme korkusunu yaşarken ikiye bölünen çocukluk yıllarını anımsar: “*Aslında hayatım ilkokul beşe kadar sokak çocuğu, ondan sonrasındaysa ev kızı olmak üzere*”(s.184). Çocuk oyun merkezinden koparılıp bedenen ve ruhen idrak edemediği yaşlarda “yetişkin kız” olarak görülür ve kendisini seçen bir erkeği beklemek üzere evde kapatılır. “*Bir süre sonra yurdum olan sokağa çıkmam yasaklandı. Büyümüş at gibi bir kız olmuştum. Örtünme zamanım gelmişti*”(s.185). Muhafazakâr toplumlarda kız çocuğunun ergenlik çağına girmesiyle olgunlaşan ve irileşen vücudu örtmesi gerekir. Bunun en iyi yolu da örtünmektir. Bu yüzden kız çocuklardan kendi iradeleri dışında örtünmeleri istenir. Ataerkil toplumun bir diğer eşitsizlik örneği de kız çocuğuna küçük yaşlardan itibaren uygulan fiziksel şiddettir. Bu toplumlarda kadına yönelik şiddet “*erkeklerin güçlerini ve iktidarlarını koruyabilmek için başvurdukları en önemli argümanlardan biridir*” (Saygılıgil,2016:250). Öyküde günleri kafese dönen kız çocuğu günlüğünün abisi tarafından okunması sonucu fiziksel şiddete uğrar. Geleneksel toplumun öncülük ettiği “kız kısmını başıboş bırakmaya gelmez” anlayışıyla yurdum dediği oyun alanından koparılan bir kız çocuğu olan öykü kahramanı, günlüğünde geçen erkek ismi yüzünden işlemediği bir suçtan dayak yer.

“*Gerçekten de beynim uçar gibi olmuştu. Atkuyruğum bileğine dolalı vaziyette ‘Ulan kim bu Mustafa Karaman denen orospu çocuğu? Oğlanlarla okulda da olsa konuşmayacaksın demedim mi?’ diye odanın içinde fıldır fıldır bir döndürüyordu ki, kim olsa benim durumuma gelir*”(B.B.s.187).

Kadının babası ve ağabeyleri tarafından bulunan koca adayı dışında başka bir erkekle konuşması ile otoritenin sarsılacağını düşünen ağabey kardeşine şiddet uygulama hakkını erkek olarak kendinde bulur. Geleneksel toplumlardaki şiddetin temel sebebi erkeğin gücünü ve iktidarını koruma arzusudur. Özellikle kırsal kesimde istediği kadına bakma veya beraberlik yaşama hürriyetine sahip ağabey söz konusu kendi kız kardeşine geldiğinde durumu “nefsine aykırı” olarak değerlendirir ve racon keser.

“*Alçı Bebek*” adlı öykü de “*Sevgili Çivim Kaktüs*” öyküsündeki küçük kızın babasından gizli annesiyle ortaklaşa evine getirdiği alçı bebeği yakalatmasıyla bebeğin parçaları gibi ezilen bedeni ve alt üst olan psikolojisi konu edinir. Tek yükümlülüğü/oyuncakları “*kurabiyeler, tavada kızarttığım patatesler, annemin yaptığı içle hazırladığım dolmalar ya da duvarımdaki çivi*”(B.B.s.190) olan öykü kahramanı kız evlat olarak doğmanın ağır yükümlülüğü altındadır. Toplumun kadına biçilen rollerin başında gelen “yemek yapma” eğitimi kız çocuklarına erken yaşlardan itibaren verilir. Bu eğitimler, kadınların sadece beden değil fiziki olarak da erkeğe hazırlığının göstergesidir. Çünkü iyi bir kadın kocasına mükellef sofralar hazırlamakla yükümlüdür. Bu da kadına çocuk sayılabilecek yaştan itibaren ev işleri gördürmekle mümkün olur.

“*Yalan Kalesi*” adlı öyküde kocası tarafından terk edilen Nalan’ın kadınlık gururunun aşağılanmasıyla örülü yaşamından kesitler sunulur. Başka bir kadına giden Haldun’un ihanetine sebep olarak karısı Nalan’ı göstermesi, geçmişten günümüze gelen yanlış diktelerin bir sonucu olarak öyküde yer alır. Kadının rollerinden biri olarak görülen “erkeğini mutlu etme” anlayışı ve öyküde de bu anlayıştan yoksun bir kadının kocasını kaybetme ihtimalinin yüksek olduğu anlatılmaya çalışılır. Nalan’ın içsel konuşmalarında geçen:

“*Hem ‘mutlu değilim’ dedi. Sen benim istediğim kadın olamadın dedi*”(B.B.s.181)

Cümlesi Haldun için istenen kadın olamayan Nalan’ı terk etmesi için haklı bir sebep olarak gösterilir. Feminizm açısından dikkat çeken hususlardan biri de erkeğin birden fazla kadına gitme hakkı varken kadının başka bir erkekle ilişkisi olduğu anda şiddete maruz bırakılması, aşağılanarak psikolojik ve fiziki baskı görmesidir.

“*İblisten Kurtulmak*” adlı öyküde yer alan kadının erkekten yaşça küçük olması gerektiğine dair yaygın anlayış, ataerkil toplumun getirdiği cinsiyet ayrımlarından biridir. Kadının, doğurganlığını kaybetmemek adına ve “kadın erken çöker” anlayışından hareketle küçük kız çocukları babaları hatta dedeleri yaşındaki insanlarla evlendirilirler. “*Erkeğe avantaj sağlayan bu anlayış, evlilikte kadının yaşça erkekten küçük olmasına dair genel bir kabulü beraberinde getir(ir)* (Erdal,?,155). Öyküde genç yaşta evlendirilen Sanem hem annesiz hem de despot bir babanın kısıkcında büyür. Kız olarak büyümenin olumsuz sonuçlarını daha önceki öykülerde açıklık getirilen diğer kız çocukları gibi sanem de yaşar.

“‘Seni everdim’ dedi babası. Bir çırpıda, gözlerini duvardan İbrahim’in fotoğrafından hiç ayırmadan söyledi bunu. Sonra devrilmiş suratında hiçbir ifade değişikliği olmadan yineledi: ‘Seni everdim’(...)Sonra birazdan içeri girecek olan kocası ne isterse onu yapmasını çünkü bundan sonra sahibinin o olduğunu söyledi. Son anımsadığı sözlerse, ‘Bu evden ancak kefeninle çıkarsın’ oldu.”(B.B.s.199)

Sanem, anne şefkatinden mahrum büyümüş küçük yaşından itibaren kocaya verilmek üzere hazırlık gördürülen ve sonrasında hiç tanımadığı bir adama verilerek kötü giden yaşamı daha da içinden çıkılmaz bir karambole sürüklenen öykü kişisidir. Öyküde yer alan Hz. İbrahim’in Allah yolunda oğlunu kurban etmemesi için gönderilen “kurbanlık koyun” birçok öyküde, kızların erkekler için harcanması anlamında metafor olarak kullanılır. Sanem de kendini bir kurbanlık koyun gibi hisseder. Erkek egemen toplumlarda kadının baba evinden çıktıktan sonra kocasına tabi olacağı anlayışı doğrultusunda Sanem de babası tarafından yeni sahibine teslim edilmek üzere evlendirilir. Kırsal kesimde süregelen bir diğer anlayış ise “bu evden gelinlikle çıktın kefenle dönersin” anlayışıdır. Sanem de bundan dolayı kendisini kurbanlık koyun olarak görür. Çünkü kurban edilen biri ancak kefene bürünebilir. Öykünün ilerleyen sayfalarında ise Sanem’in ölen kocasının dedesi yaşında olduğu trajik bir şekilde öğrenilir.

“Çok şey yaşadı o günden sonra. Ama yine de en çok ağlayıp dövündüğü gün, dede kocasını toprağa verdiği gündür. Defin sonrası üveylerinin hepsi birden üstüne hücum edip, bir lokmacık sabisiyle köyün dışına sürdükleri o gün, daha kötüsünün de olabileceğini düşünmüş, şükretmişti”(B.B.s.202).

Babası tarafından hiç düşünülmeden bir eşya gibi dedesi yaşında bir adama verilen Sanem’in küçücük bedeni dede kocasının efradının istilasına uğrar. *“Küçük yaştaki kızlarla evlenen erkekler genellikle geleneksel erkek egemen ideolojiyi benimseyen kişilerdir”(Aslan,2019:45).*Bu kişilerden biri olan Sanem’in dede kocası, kendi zaafları ve sahip olduğu parasıyla/gücüyle torunu yaşındaki kız çocuğuyla evlenmeyi hak sayar.

Kadının bedeni üzerinden sömürüldüğü öykülerden biri *“Margherita’nın Kanatları”* adlı öyküdür. Semih ve Gülser’in şöminenin başındaki romantik yakınlaşmalarıyla başlayan öykünün asıl iskeletini Gülser’in, sadece bedeni için arzulandığını düşünerek kendini geri çekmesi oluşturur. Hayatında pek çok kadın olan Semih, bu reddedilmeyi hazmedemez ve Gülser’in *“böyle istemiyorum, biraz*

konuşalım”(Ç.G.s.8) sözlerini cinsel ihtiyacını gidermek için gelen bir kadına fazla bulup uzaklaştır. Çünkü erkek, ataerkil yapı gereği reddedilmemesi gereken bir canlı olarak yaşam sürer ve iktidarlığının sarsılmasına izin vermez bu yüzden kadını uzaklaştırmak ister. Gülser’i inciten sadece kovulmak değil, Semih’in duvardaki ‘Margherita’nın Kanatları’ adlı resmi yorumlarken sarf ettiği sözlerdir.

“Orijinali üzerinde X ışınıyla yapılan inceleme, tablodaki modelin Raphael’in gizli tuttuğu sevgilisi olduğunu ortaya koymuş. Hatta Raphael’i, ihtirasa sürükleyerek ölümüne neden olan kadın buymuş. Adı Margherita... Bir fahişe.”(Ç.G.s.11)

Radikal feministler, aşkın kadını küçülttüğünü düşündükleri için aşka karşı çıkarlar. Onlara göre aşk, *“kadınlara eziyet etmenin psikolojik bir eksenidir”*(Donovan,1992:288-289). Nitekim Gülser de Semih’e duyduğu aşk yüzünden bir çıkmaza düşer. Aklı ve kalbi arasında bocalar. Duyduğu “fahişe” sözcüğünden sonra Semih’in tüm onu seven kadınlara bakış açısının “fahişe” olduğu gerçeğiyle karşılaşır ve bir yıkım daha yaşar.

“Bir dalganın sırtından uçarken çakılıp kaldığını hissetmişti o an Gülser. Özellikle ‘fahişe’ sözcüğünün vurgulanması sırasında. Hele erkeğin yüzünü buruşturarak ve tiksindir gibi tonlaması üzdü, incitti Gülser’i... Hatta yaraladı. İçindeki yakıcı duyguları bir buz tabakası çevreledi sanki.”(Ç.G.s.10)

Erkeğin, kadının duygularını okşamadan, düşlerini, umutlarını paylaşmadan *“sevgiyi umursamadan, bedenini patlayıcı ve içgüdüsel bir biçimde cinsel gereksinimlerin hızla doyurulması”*(Welldon,2019:38) için kadın bedenini bir meta’ya çevirmesi kadın-erkek eşitsizliklerinin başat sebebidir. Gülser inanmak istemediği bu gerçekle ilgili iç hesaplaşma yaşar. Duygularını ve kendini hiçe sayan bu adamın yanından ayrılmak isteyip istemediğine dair bir savaş verir.

“Deklanşörde Tek Kare” öyküsü kadına yapılan “beden tacirliği” üzerinden feminizmin inceleneceği öykülerden biridir. Servet Bey-Gürol-Sevim arasında geçen bir aşk çıkmazı öyküsüdür. İki adam ve bir kadın arasında beliren bu çıkmazda Sevim, Gürol’un ilgi göstermesini beklerken geceye dâhil olan Melis, daha güzel ve çekici bir kadın olduğu için Gürol’un ilgisini kendi tarafına çeker. Bundan sonraki süreç Sevim’in Gürol’un kayan ilgisinin muhasebesini yapmakla geçer. Aşkın yıkıcı etkisinin görüldüğü

öyküde gecenin sonunda Gürol'un gece boyu tüm ilgiyi Melis'e göstermesine rağmen cinsel birlikteliği Sevim'le yaşamasında erkeklerin sevgi ve aşkın gücünü umursamadan önüne gelen her kadınla yaşadığı cinsel birliktelikler, kadının “nesne” konumundan “özne” konumuna geçemediğini gösterir.

“Gürol'un eli göğüs dekoltesinden içeri giriyorken, kolay bir kadın yerine konulmuş olabileceğinin tedirginliğini de duyuyor Sevim. Ama genç kızlar gibi nazlanan kadınlardan hoşlanmaz erkekler... Hem artık değişti dünya. Yok, öyle namus filan... Ancak kafasındaki soru kurcalayıp duruyor Sevim'i Aralarında duygusal bir ilişki olmadığının kanıtlanması için Melis'le o kadar samimi olmaları gerekiyor muydu? Memesini avuçlayan eli de kendinden uzaklaştırmalı ama buna gücü yetmiyor. Beyninin bir yanı gibi gücünün bir bölümü de ona karşı”(Ç.G.s.37).

Bu süreç Sevim'in kendini “basit” bir kadın gibi hissetmesine neden olsa da Gürol'u kaybetme korkusu yaşamasından ve önünü alamadığı cinsel arzularından dolayı zihnine akın eden tüm düşünceleri iterek kendini Gürol'a bırakır. Gürol, Sevim'i “*cinsel yalnızlığımı giderici bir kimlik*”(Şahin,2017:255) olarak görür. Bunun en büyük kanıtı ise birleşme sırasında söylenen ‘*Melis, diyor Gürol' Sana deli oluyorum!*’(Ç.G.s.38) cümlesi doğrultusunda aşk, kadınları erkekler karşısında zayıf/edilgen bir duruma düşürmesi dolayısıyla özellikle radikal feministlerin karşı çıktıkları bir duygudur.

“Her An Tektir” öyküsünde Hande, “baba zulmü” gören öykü kahramanlarından biridir. Çocukluğundan itibaren erkek egemen toplumların en başat örneklerinden olan “şiddete ve alkole bağımlı baba” figürü Hande'nin yaşamının merkezi konumundadır. Erkeklerin kadınlarına olan şiddeti ve bunun normal olduğuna dair tutumları geleneksel toplumların arkasına sığındığı ve kendini haklı çıkardığı eylemlerdir. Fotoğraf bölümü öğrencisi Hande yaptığı çalışmada, attığı her fırçada sevgisiz ve çaresizlik içinde geçen anılarının resmini çizer.

“Tamam... Tamam... Ben iğrenç aşağılık bir herifim. Rezil bir babayım. Tamam. Sana acı vermek istiyorum, anlıyor musun? Çünkü siz de bana acı verdiniz. Ananla sen...”(...)İşimden bile sizin yüzünüzden atıldım... Orospu ananla senin yüzünden. Ha söyle, anlıyor musun?

Hande'nin sevgisizlikle örölmüş kaderinin başkişisi olan "baba" "*erkek kısmının celalli olması gerektiğini düşünen*"(Erdal,2017:158) ataerkil yapının yücelttiği bir kişiliktir. Baba bu yüzden karısına ve kızına psikolojik ve fiziksel şiddet uygulamayı kendinde hak görür. Çünkü "ailenin reisi" olarak karısına ve kızına sahip çıkmak zorundadır bu da ancak şiddetle olur, kendisine öğretilen bu yanlış tutum iki insanın cinsiyetleri üzerinden yapılan bir kırımdır. Ve eşitsizliğin yegâne sebebidir.

"*Altın Dişin Fatması*" öyküsü Fatma'nın Mustafa'yla olan evliliğindeki sıkıntıları anlatılırken Fatma'nın annesinin Fatma'yı teselli etme şeklinin de erkek egemen toplumların özelliğine göre yapıldığı görülür. Özellikle kırsal kesimlerde "*anacığının, mahzun bir kabullenmişlikle "Erkek bu kızım, n'apcan! Tabiatları kötü!"*" (P.F.B.s.38) anlayışı annelerin, kızlarının kocalarından şikâyet etmelerinin önüne geçmek için kullandıkları klasik teselli sözcükleridir. Kadınlar değiştiremeyecekleri makûs kaderleri karşısında öğrenilmiş çaresizlik yaşar. Bu kadınlardan biri de Fatma'dır. Öyküsünün başında "*boyu devrilesice,*" "*huyun kurusun*" (P.F.B.s.38) olmak üzere ağzına geleni saysa da annesinin teselli sözcüklerini hatırlayınca kaderine teslim olur : "*Bir omuz silkişle 'Napcan, erkek bu...' dedi. Huyuna gitmeden olmazdı!*"(P.F.B.s.42). Mutsuz evliliğine devam etmek için kocasının yollarını gözlemeye başlar.

"*Bir Ada Kadını*" öyküsü de "kadına şiddetle örölmüş başka bir öyküdür. Öykü kahramanı, sevdiği kadın tarafından sürekli terk edilir, başka adamlardan şiddet gördükten sonra geri dönen Handan'ın yaralarını sarmakta bulur kendini. Radikal feministler kadını küçülttüğü ve köleleştirdiğinden dolayı aşka karşı çıkarlar. Ekrem'in, Handan'dan söz ederken;

"*Kullandığı 'köle' sıfatı (...)Köle handan...*"(P.F.B.s.182).

Diyerek haykırması, öykü kahramanının en çok huzursuz olduğu durumlardan biridir. Handan sevdiği adamlardan gördüğü bu şiddete, aşkı dolayısıyla katlanır. Günlük yaşamının bir parçası haline getirdiği "aşırı parçalanmış" ruh haliyle yaşamaya devam eder.

"*Bir Savaşın Haritası*" öyküsü bir kadına nişanlısı tarafından hediye edilen kazak üzerinden kadın-erkek eşitsizliğinin anlatıldığı öykülerden biridir. Öykü kahramanı hediye edilen kazağa kendisinden bir şeyler ekler çıkarır; ama hiçbir şey kazağın tek

başına verdiği havayı ve güzelliği vermez. “*Beş mi altı mı? Sayısını bilmiyorum, gömlek giyindim çıkardım olmadı...*” (D.V.s.12). Öykü üzerinden kadınların eğitim haklarının da elinden alındığına dair bazı ipuçları verilir. Kadın, cinsiyeti üzerinden eğitim hakkından mahrum bırakılır ve erken yaşlarda okuldan alınarak eşe ve anneliğe hazırlanır. Erhan da nişanlısının okumasını istemez bunu öykü kahramanı şöyle dile getirir. “*Erhan’a kalsa okulu bitirmeme de gerek yok ya! Zaten benim için, doğacak çocuklarımız için evde yeterince çalışacaksın...*” (D.V.s.10) söylemi öykü kahramanında burukluk yaşatır. Kahraman bu otoriteden rahatsız olduğu için nişanlısından gelen kazakla bir savaşa girer.

“*Tanıyı koymuştum sanırım: Dik başlılık. Kendini fazla önemsiyor, ezdirmek istemiyordu. Bu tiplerden hoşlanmam. Kendim de yumuşak başlıyım.*” (D.V.s.15)

Öykü kahramanı kazağın uyumsuzluğuyla tartışırken kendi kişiliğini de ele verir. Kabul ettiği “yumuşak başlılık” sadece kendi karakteri değil tüm kadınların erkekler karşısındaki fedakâr tutumlarının bir sonucudur. Nişanlısının almış olduğu kazağa kendisinden bir şeyler katmak istemesinin altında kendi kaderine boyun eğmemek için verilen büyük bir mücadele yatar. Aynı zamanda öykü kahramanı kazağın hiçbir şeyle uyum göstermeyerek benin küçümsendiğini düşünür. Bu yüzden kazak, öykü kahramanın tartışmak istediği nişanlısını sembolize eder. Kazakla yani “erkek” mücadelesinin bir diğer nedeni eğitime ket vurulmak istenmesidir. Çünkü “*Patriyarkal toplumlarda kadınların eğitimden cinsel kimlikleri yüzünden yoksun*” (Saygılı, Haykır,2019:368) bırakıldığı gözlemlenir. Kadın kendine yüklenen “kadın ve anne” rolünü yerine getirmek zorundadır. Erhan’ın öncelikli olarak doğacak çocuklarını düşünmesi de erkeğin çalışan kadının annelik rolünü yerine getiremeyeceğine dair kaygı duymasından kaynaklanır. “*Geleneksel ve ataerkil yapının biyolojik özellikler dışında farklı anlamlar atfettiği annelik rolü*” (Erdal,2017:160) toplumsal cinsiyet açısından öykü kahramanına da enjekte edilir.

“*Aşı Boyalı Köşkte Bir Akşam Yemeği*” öyküsü iki sevgilinin akşam yemeği yemek üzere çıktıkları vapur yolculuğunda yaptıkları konuşmalardan oluşur. Öyküde erkek ileri yaşlı bir profesör olmasına rağmen sevgilisinin tercihlerine saygı duymayan ve onu aşağılayan bir kişiliktir. İlk aşağılama sevgilisinin fiziksel özellikleri üzerinden başlar.

“O dediğin beyaz. Sende iyi durmaz; zaten soluksun”

“Yaşlı olduğumu ima ediyorsun, evet. Öyle ya Kadıköy’ü seviyor olman da uyumsuzluğumuzun bir ölçütü”(P.F.B.s.146)

Erkeğin kendisini gerçekte yaşça daha büyük olmasına rağmen sevdiği kadını yaşlı ve soluk bulması kadına yönelik şiddetin psikolojik şeklidir. Öykünün devamında ise erkeğin psikolojik baskısı bu defa sevgilisinin evine gelen temizlikçi kadını hedef alır.

“Küçümsüyorsun kadını da yaptığı işi de. Profesör olman temizlikçileri aşağılamayı gerektirmez”(P.F.B.s.147).

Kadının mesleki açıdan değersizleştirilmesinin yanında profesör birinin dahi cinsiyetçi yaklaşımla kadını ötekileştirdiği görülür. Bu bakımdan öyküde profesör tarafından sürekli aşağılanan tarafın hep kadın olması feminist açıdan dikkat çeker. Çünkü profesör unvanına sahip bu kişinin topluma bakışı cinsiyetçi ayırım üzerinedir. Bu yüzden kadını ve kadının yaptığı her işi küçümser.

Zeynep Aliye, kadın- erkek eşitsizliğini, kadının çektiği acıları, gördüğü şiddeti her öyküsünde dile getirir. Erkek egemenliğine bu kadar çok yer vermesi, ilkel toplumlarda erkeğin kadından daha güçlü olduğuna dair inanıştan kaynaklanır. Eril güç, iktidarı kadına şiddet uygulayarak, ezerek ve aşağılayarak elinde tutmaya çalışır. Bu durum pek çok öyküde kadınların büyük bir bunalım geçirmelerine ve yaşadıkları çaresizlik sonucunda kötü yola dahi düşmelerine neden olur. Kadın değersiz ve daima kimliksizdir. Erkek ise soyun devamını sağlar bu yüzden varlık nedeni kadından daha çok önemsenir. Zeynep Aliye yazdığı birçok öykü kitabıyla bu eşitsizliğin nedenlerini sorgulatar. Bu sorgulanmanın daha net anlaşılması için bütün argümanları kadını pasifize eden nitelikte kullanır.

Tablo 1. Öykülerin Feminizme Yöneliş Biçimleri

Şiddet	Eğitim	Annelik	Kadın Bedeni/Cinsellik	Aşk	Evlilik	Bekâret
Her Şey İçin Geç Kalmak	Bir Savaşın Haritası	Yeni Bir Güne Giriş	İçimizden Biri	Merhaba (İçli Bir Aşk Öyküsü)	Belki de Şanslıydı	Çelimsiz Çiçek
Bahar Dalı		Böceklere Ölüm	Bir Lale Leyla			Ölüm Salınacağı
Buzdaki Çatlak			Bir Leyla Lale			Som Altın
Karton Hayaller						Hazine
Oya Bebek						Kırlangıcın Ölümü
Sus: Kız Doğdu						Gerçek Kapısı
Sevgili Çivim Kaktüs						
Alçı Bebek						
Her An Tektir						
Altın Dişin Fatma'sı						
Bir Ada Kadını						

Tabloda da görüldüğü gibi öykülerde feminist unsurların en çok görüldüğü kavram şiddet ve bekârettir. Sonrasında ise annelik ve kadın bedeninin öykülerde feminist unsurlar bakımından çokça yer aldığı gözlemlenir.

2.1.6.3. Psikolojik Sancı: Acı/Izdırıp

Zeynep Aliye'nin öykülerinde “acı” farklı boyutlarıyla yer alır. Acının ana ekseninde; sadakatsiz ilişkiler sonucunda haksızlığa uğrayan ve mağdur edilen kadınların, “aldatan veya aldatılan eş” sıfatlarıyla, karmakarışık bir ilişki örgüsünde çektiği acılar sonucu oluşan dramatik hadiseler yer alır. Öykülerin bütününe içine alan “acı” ve bunun sonucunda oluşan “çaresiz kalış”, Zeynep Aliye'nin temellendirdiği “zor dünyanın” içinde tutunmaya çalışan öykü kişilerinin acının değişik yönleriyle sınındığını gösterir. Çünkü “*insan ne kadar yüceyse, acısı da o ölçüde fazladır*” (Schopenhaur, 2019:70). Bu yüzden acı, pek çok öyküde çok boyutlu olarak aksettirilir ve doğumdan ölüme kadar devam eder. Sadece kadın-erkek ilişkilerinde kadının mağduriyeti değil, haksızlığa

uğrayan her insanın yaşadığı çaresizlik, cinsel dürtülerle baş etmede zorlanma gibi birçok neden gösterilir. Her anlamda yıkıcı etkisini hissettiren anne- baba tutumları, anneden miras kalan hayat kadınlığı, korunmak ve kollanmak zorunda olan bekâret olgusu, tutunma mücadelesini kaybetme sonucu oluşan büyük çöküş: İntikam ve intihar da acının farklı versiyonlarının görüldüğünün kanıtıdır.

2.1.6.3.1.Aşk Acısı

Zeynep Aliye'nin öykülerinde aşk tek taraflı yaşanır ve acıdan beslenir. Çünkü *“acı; sıkıntı veren bir durumdur ama aynı zamanda dünyanın zorluklarına karşı önemli bir savunma aracıdır”*(Breton,2010:13). Bu savunma aracını kadın- erkek öykü kişilerinin çoğu kullanır. Kadın öykü kahramanlarının yanı sıra erkek kahramanlarında da aşkın karşılık bulmadığı görülür. Bu yüzden denilebilir ki onun öykülerinde aşk, daima sorun teşkil eden bir biçim olarak anlatılır. Bu da öykü kişilerinin çoğunda aşkın platonik yaşandığını ve kişide acıya sebebiyet verdiğini gösterir. Kadın ve erkek arasındaki umutsuz bekleyiş, tanımadan başlayan birliktelik gibi durumlar ideal aşka ulaşmaya engel olur. Yazar öykülerinin ana eksenine aşkı yerleştirir. Çünkü; *“İnsan ile aşk, sosyal statü, gelenek gibi birçok farklılıkları aşarak ruhundaki sonsuzluk ve özgürlük arzularını gerçekleştiren”*(Korkmaz,2008:129) bir uyum içerisindedir. Fakat öykülerde aşk kişiyi bir nesne durumuna iten ve acıya sebebiyet veren durumlarıyla yansıtılır. Acılar *“aşkı”* çaresizlik ve imkânsızlığa dönüştürür. İki insanı birbirine bağlayan en masumane duygu olan aşk, öykü kişilerinde umutsuzluğu yönüyle huzursuzluk yaratır ve acıya sebep olur. Yazarın bir söyleşide *“aşktaki imkânsızlığı sevdiğini”*(Er, Şekerci,?) söylemesiyle öykü kişilerinin imkânsız aşkın kuyusuna bile bile yazar tarafından itildiğini ve kişilerin ancak mücadeleyle bu kuyudan çıkabileceklerini söylemek mümkündür. Kadın veya erkek öykü kişileri aşklarında öteki konumundadır. Seilmeyen veya sevdiklerine ulaşamayan öykü kişilerinin öteki konumuna itilmelerinde aşkın sadece cinsellik düzeyinde yaşanmasının da neden olduğu söylenebilir. Aşkın, kalpten çıkıp bedene sığınmasında, ilişkilerin kişiyi *“özne”* olmaktan çıkartıp *“nesne”* olmaya zorlaması ve sonuç olarak da aşkın gerçekliğini yitirerek kişiyi bir *“cinsel meta”* ya dönüştürmesi vardır.

“*Bekaret Boncuğu*” öyküsünde Sevinç’in aşık olduğu adamla yaşadığı cinsel birliktelik sonucu pişmanlık duyması, yanlış kişiyi sevdiğini ve aşkına karşılık bulamadığını gösterir. Sevinç’in hissettiği “kullanılmışlık ve bir kenara atılmışlık” duygusu ile duyumsadığı acı, başka biriyle nişanlanmasıyla bakire olmadığının açığa çıkacağına dair duyduğu endişeyle ikiye katlanır.

“*Keşke kurusa, donsa içindeki nehir. Bu kadar acı çekmese. Ne etsin Sevinç, nerelere gitsin? Oldu bir yol. Bir rezil, aşağılık, kokusunu salıp büyüledi Sevinç’i; sonra çiçeğini kokladı. Oysa mum çiçeği koklanmaya görsün; kararır fildişi teni*”(B.B.s.49).

Sevinç’in âşık olduğu adam tarafından terk edilmesinin ardından bu kişiyi “*rezil, aşağılık*”(s.49) bir kişilik olarak betimlemesi mağdur arketipinin gözüyle çaresizliğin anlatıldığı bir başka yoldur. Aynı zamanda Sevinç’in kimselere söyleyemediği acısıyla yüzleşmekten korktuğu da “*mum çiçeği*”(s.49) metaforuyla açığa çıkar. Mum çiçeklerinin birden fazla kişi tarafından dokunulup koklanmasıyla kararan renklerini, Sevinç; bekâretini kaybeden bir genç kız olarak kendisinin kararması ve saflığını yitirmesi ile açılar.

“*Bir Çiçek Gördüm Kokladım*” öyküsünde karşılıksız aşkı yüzünden takıntılı bir ruh haliyle bir türlü elde edemediği kadının yarattığı tahribatla yaşamaya çalışan öykü kişisi yer alır. Diğer öykülerin aksine bu defa acıyı iliklerine kadar hisseden kişi bir erkek kahramandır.

“*İnsanın kendine güvenini sarsan, yok edici bir güzellik; öte bir güzellik; aşkın... İncelik, zarafet ve gurur. Belki en iyi bu tanımlardı onu. Vakur bir ifadeyle yaklaşmak isteyenlerle arasına duvar örüyordu. “Ben daha iyilerini hak ediyorum ”diyen tepeden bir bakış, iddialı, kendini müthiş beğenmiş kibirli bir duruş. Hayatımda ilk kez bu kadar şaşkındım; hatta kızgın, öfkeli. Belki de içimdeki örtülü ezilmişliği uyandırmıştı*”(B.B.s.91).

Öykü kişisi aşkına karşılık bulamaması sonucunda açığa çıkan çaresizliğini “*örtülü ezilmişlik*”(s.91) ifadesiyle dışa vurur. Umduğunu bulamama hissini üzerine eklenen aşağılanmışlık, öykü kişinin tüm kadınlardan nefret etmesini gerektirecek kadar büyük yaralar açar. Bu durum “*saklanmış nevrotik anılar magmasının dışavurumu*

gibidir”(Korkmaz,2015:179). Reddedilmişlik hissinin açığa çıkardığı huzursuzluk, öykü kişinin nevrozlu bir ruh haline bürünmesine neden olur.

“Omzunda melek dövmeli genç bir kadınla karşılaştım aynı gün. Şişmandı, kıpkırmızıydı suratı. Gözleri kaybolmuş yüz hatları et yığını altında kalıp kaybolmuş. Pompayla hava basılıp şişirilmiş bir surat dokunmak istedim ona da. Meleğinin kanatlarından birine tutunmak. Aslında içimden, o kanatlardan birini kırmak geçiyordu ya Kimse, hele de bir kadın, melek olamaz çünkü”(B.B.s.92).

Öykü kişinin içsel konuşmalarından kadınlara karşı nefretle dolu olduğu anlaşılır. Sadist ruhlu bir zihniyetle kadınlara zarar vermek ve böylece acısını dindirmek istediğini söylemek mümkündür. Yazar, nevrozlu kişilik özelliği gösteren kahramanın ailesinden bahsetmeyerek onun *“değer duygusunun mekânları olan sevgi ve şefkatten de örtülü bir biçimde sürülmeye çalışıldığını”* (Korkmaz,2015:178) hissettirir. Öykü kişinin, anne şefkati ve baba güvenliğinden mahrum büyüdüğü ve bu yüzden bir yere ait olamayışının eksikliğini duyduğu anlaşılır.

“Yalan Kalesi” adlı öyküde kocası tarafından aldatılarak terk edilen Nalan’ın çektiği psikolojik ve fizyolojik acı dile getirilir. Nalan, aldatılan ve terk edilen bir kadın olarak yanlış bir insanı sevmenin vermiş olduğu acıyı damarlarında dolaştırır. Sevgisizlik ve terk edilmişlik bilinçaltında, kollarıyla bedenini sımsıkı çevreleyen bir ahtapota dönüşür.

“Acı yakıp kavuruyor içini. Canına takmış tırnaklarını çekiyor, söndürüyor, uzatıyor. Ahtapotun bir kolu boğazında, bir kolu belini kavramış, bir kolu iç organlarına dalmış, bir kolu dallanarak gözlerine girmiş, bir kolu saçını kavramış”(B.B.s.182).

Nalan’ın tüm vücudunu sarmalayan acının şiddeti ahtapot imgesiyle gösterilir. Nalan, acısının kendisini ana rahminden atıldığı anda bulduğunu da sezdirerek yaşadığı çaresizliğin büyüklüğünü açıklamaya çalışır. Aynı zamanda öykü kişinin adının *“Nalan”* olarak düşünülmesi, bu ismin; inleyen, sızlayan feryat figan eden anlamına geldiği düşünüldüğünde yazarın öykü kişisini daha doğar doğmaz acıyla tanıştırdığına dair ironik bir gönderme yaptığını düşündürür. Çünkü kişinin ismi karakterine ayna tutar. Bu yüzden Nalan, acıyı daha cenin halindeyken anne karnında kök salmasıyla ve doğar doğmaz adının Nalan olmasıyla iliklerine kadar işler.

“Üstelik çok kısa sürede ortaya çıkıp dal budak salan köksüz bir duygu değil acı. Ana rahmine düşmüş minicik bir ceninken sürgün verdi, sonra da ayakları üzerine dikelmeyi başardı”(B.B.s.179).

Dünyaya geliş amacının acıyla baş etmek olduğunu bilen Nalan, ayakları üzerinde durmaya çalışırken on beş yıldır sevdiğini zannettiği kocasının aldatmasıyla yeniden acıyı iliklerine kadar işler. Çünkü *“acı çekme zihinsel bir süreçtir ve sebep olacak durumlar kişiden kişiye değişmektedir”*(Demirkol, Namlı, Tamam,2019:207).Dünyaya gelmesiyle baş gösteren “acı çekme” eylemi Nalan’ın aldatıldığını öğrenmesiyle şiddetini artırır ve fiziksel acıya dönüşür. Yazarın sıklıkla bahsettiği *“Sadomazoşist kimliğin temel özellikleri arasından sayılan”* (Soylu,2003) kendine eziyet etme öykü kişisi Nalan’da da mevcuttur. Nalan, acı çekmekten ve haksızlığa uğramaktan yakınmasına rağmen psikolojik acısını bastırmak için ellerini ısırgan otuyla dolu bir suya kanatana kadar bastırarak haklı olduğunu kendine eziyet ederek göstermeye çalışır. Fiziksel acıyla, ruhsal acısını dindirebileceğini düşünür.

“Gözlerini yumup ellerini daldırdı leğene. Buz gibi suyun içinde ovalayıp durduğu ısırgan yapraklarının ince, tüysü dikenleri dolayıp biber gibi yakıyor. Sudan ellerine oradan bütün gövdesine yayılan soğukla tir tir titriyor gövdesi... Ellerindeki yanma, batma, sızı hissi arttıkça gözlerinden yaşlar akmaya başladı.”(B.B.s.183)

Yazarın, öykülerinde acıya bu denli yer vermesi onun; *“modernizmin ciddi biçimde kalıntıları, (olduğunu) hatta yer yer ağırlığı olan feodalizmin, insanları müthiş bir sorumluluk, görev duygusuyla”*(Soylu,2003) çevrelediğini düşünmesinden kaynaklanır. Çünkü modernizmin sonucunda oluşan kapitalizm, insanları birbirinden uzaklaştırarak yabancılaştırır. Öyküde öteki konumunda yer alan Nalan, sevgisizlik ve sadakatsizlikle yürütemediği yaşamındaki ruhsal bozukluğu fiziksel şiddetle dengelemeye çalışır. Ellerini kanatarak iç beninin yaşadığı acıyı hissetmeyeceğini düşünür. Asıl trajik gerçek buradan sonra başlar çünkü Nalan kocasını hiç sevmediğini itiraf eder. Bu ise Nalan’ın sadomazoşist yönünün evliliğinden itibaren var olduğunu gösterir. Çünkü sevmediği bir adamın varlığına on beş yıl katlanarak acıyı kanıksayan Nalan’ın yaşadığı ruhsal bunalım, ellerinin ısırgan otuyla kanatılmasından daha vehimdir. Öykü, Nalan’ın itirafıyla çözülür.

*"Sana yalan söyledim... Seni hayatımca sevmemi... Yalan... Yalan... Yalan
söylediiiiiiimmmmmmm! Ahtapot kollarını gevşetiyor."*(B.B.s.183)

En başından beri kendisini çepeçevre saran ahtapotun kollarını Nalan'ın itirafından sonra gevşetmesinden sonra aslında öykünün en başından itibaren ahtapot olarak kendisini çevreleyen varlığın kocası Haldun olduğu anlaşılır. Haldun tüm yaşamı boyunca Nalan'ı bunalan, boğazlayan konumdadır.

“*Diş İzleri*” öyküsünde vefasız sevgiliden hırsını almaya çalışan bu yüzden de akvaryumundaki piranaları kışkırtan Emre’nin saplantılı aşkı anlatılır. Öykünün adı olan “diş izleri” Emre’nin ruhunu kısıkcı altına alan Jülide’den başkasına ait değildir. Emre kaybettiği Jülide’ye karşı duyduğu saplantılı aşkı, unutamadığı acımasız ve güzel öğretmeni Okşan Hanım ve şiddetin her türlüsünü gördüğü polis babası ile hastalıklı bir kişilik özelliği gösterir. Yaşanmışlıkları ve terk edilmişliği yüzünden ergenlikten itibaren oluşmaya başlayan şiddet uygulama isteği, kösnül duygularla öykü kişilerinin çoğunda bulunan sadomazoşizmi açığa çıkarır. Çünkü Emre anne şefkatinden yoksun büyüyen, karşılaştığı ilk güzel ve çekici kadınlardan biri olan Okşan öğretmeni tarafından ellerine cetvelle vurulsa da kendisindeki örtülü erotizmi ortaya çıkardığı için bu durumdan gizli bir hoşlanıtı duyan mazoşist kimlikli biridir. Emre, elleri kanarcasına dayak yese de acısını sahiplenen hastalıklı bir kişilik olarak güzel kadından gelen acının bile güzel olduğuna inanır.

“*Kan kırmızıya boyalı dudakları, aynı kana bulaşmış kıvrık, uzun tırnakları, diri göğüslerini bütün ayrıntılarıyla sarıp yokuş aşağı inerken orada kalın bir kemerle sıkıştırıveren Jarse bluzu, arkasını dönüp tahtaya formül yazarken erkek öğrencilerin fantezi dünyasını ürpertili bir tatlı heyecanla harekete geçiren yırtmaçlı dar eteği ile Okşan Hanım... Cetveli ısıklık çalarak, Emre’nin titreyen, yumulmaya hazır küçücük avucunun içinde yeni bir çizgi oluşturmak üzere inerken, işte o an Okşan Hanım gerçek bir piranaya dönüyor...*” (D.İ.s.8)

Yazarın, Okşan Hanımı ve tekelinde bütün kadınları bir piranaya benzetmesinde piranaların küçük ama yırtıcı tatlı su balıkları olması ve eşlerini dahi yemeleriyle bilinmeleri sebep olur. Bu yüzden yazar, Okşan Hanımı ve Jülide’yi güzel ve yırtıcı yönlerine dikkat çekmek adına “pirana metaforunu” kullanır. “*Evcil ortamdaki kan emici balıkların, yaşamın gündelik akışında, sevgi ilişkilerinde gizli sadomazoşizmi simgeleyen*

bir eğretilen olarak çizilmesi” (Atasü,1999:46) Emre’nin kadına yönelik bastırıldığı şiddetin Jülide’ye olan saplantılı aşkıyla açığa çıkmasına neden olur.

“Omuzlarından tutup sarsmak, tokatlamak, kızın beynindeki bütün erkeksi görüntüleri boşaltmak istercesine öpmek ağzını... Bedenini ısırtıklar içinde bırakmak... Kendi ruhundaki diş izlerini unutuncaya kadar diş izi açmak istiyordu Jülide’nin ruhunda ve bedeninde ”(D.İ.s17).

Emre içinde sakladığı sadist kimliğini Jülide’ye olan saplantılı aşkı sonucunda açığa çıkarır. Ruhunda Jülide tarafından açılan diş izlerinin aynısını vefasız sevgilisinde görmek ister. Bunu akvaryumuna hapsedtiği piranalar aracılığıyla açığa çıkarır. Jülide’ye olan öfkesine hâkim olmakta güçlük çeker.

“Piranalar huzursuzlaşmaya başlıyorlar. Hareketleri hızlanıyor. Sanki kanlı etin kokusunu aldılar. Yüzleri daha duygusuz, bu yüzden de korkunç artık... Jülide’yi düşünüyor Emre... Onu delicesine kışkırttığını, ondan nefret ettiğini, onu delicesine kışkırttığını, ondan nefret ettiğini”(D.İ.s.16).

Emre acı çekmeyi benimsediği gibi acı çektirmeyi de istediğinden sadomazoşist toplumun parçalarından biri olur. Sevdiğine ulaşamayışı bir huzursuzluk yaratır ve bastırılmış şiddet açığa çıkar. Emre, Aynı zamanda sadece ruhen değil beden de hastalıktır. Cüzzamlı (Lepra) biri olarak niteler kendisini. Elini kaplayan yaraları sonrasında hastalığının araştırmasını yaparken annesizliğinin onda yarattığı acıyı da hissettirir.

“Cüzam bakterileri plasentayı geçemez ve büyüyen dölüte ulaşamazlar. Bu yüzden yeni doğmuş bir bebek hastalığa yakalanmış olamaz. Hastalık her zaman anneyle çocuğu arasındaki yakın ilişkiyle bulaşır.-Ahhhh... Anne... Anneciğim! Emre’nin annesi olmadı hiç. Ona bulaştıracığı lepra yanında sevgi, mutluluk, sıcaklık yaşatacak bir anneyi hiç anımsamıyor” (D.İ.s.10).

Emre hastalığıyla açığa çıkardığı annesiyle ontolojik bağı kuramamış olmasını anlatırken, küçük yaşından itibaren acı eşiğinin güçlü olmasındaki en büyük nedenin de sevgisizlik olduğunu ortaya çıkarır. Böylece Jülide’ye olan saplantılı aşkının nedeni de açığa çıkar. Emre Jülide’de annesini bulduğunu, annesine ait fotoğraflara bakarken itiraf eder.

“Birden Jülide’yi görüyor fotoğrafta. İki kadının inanılmaz benzerliklerini yakalıyor. Sürmeli gözleri, küçük çenesi, hafif yassı burnu, geniş burun delikleri, sık dalgalı koyu renk saçlarıyla Jülide tıpkı Emre’nin annesi”(D.İ.s.11).

Emre’nin sevdiği kadında annesini görmesi Freud’un Oedipus Kompleksiyle ilişkilendirilir. Erkek çocuğun anneye olan düşkünlüğü, sonrasında cezalandırılma korkusuyla (iğdişlik) vazgeçişe dönüşür. Bu durum erkek çocuklarda anneye karşı gizlenen cinsel dürtülerini sevdikleri kadınlara yönlendirmelerine neden olur. Anne oğul arasında bağımlı ilişki yürütülmeye devam ettikçe erkek çocuk hayatına giren bütün kadınlarda annesini görür. Erkek çocuklarının anneleriyle kurduğu sağlıklı ilişki sonrasında *“Nefret dolu, kaba, sadist ve duyarsız”* (Wellson,2019:65) oldukları düşünüldüğünde Emre’nin aşkında bu kadar saplantılı olmasında annesiyle kuramadığı sağlıklı ilişkinin neden olduğu söylenebilir.

Öykünün sonlarına gelindiğinde Emre’nin ruhsal ve bedensel hastalığı etkisini artırır. Jülide’ye duyduğu imkânsız aşkı da ağırlığına son raddesine kadar zorlar. Sadomazoşist ruh haliyle kendisine acının en büyüğünü yaşatır elini aç pirinalara kaptırır.

“Kaldırıyor kepçeyi Emre, o ara bileğinde bir gariplik duyumsuyor, tuhaf bir hissizlik hali... Japon çırpınıyor, yüzgeçleri şaşkın; kepçeyi akvaryuma götürüyor Emre... Bileğinde bir boşluk, kuruluk... Ters çeviriyor kepçeyi... Kepçe, balık ve bir şey daha düşüyor akvaryuma: Bileğinden kurtulan eli...”(D.İ.s.21)

Jülide’ye olan saplantılı aşkı sonucunda girdiği ruhsal bunalım sonucu psikolojik çöküş yaşayan Emre, acıyla başlayan yaşamında acının dozunu biraz daha artırarak elini pirinalara yem yapar.

Aşk acısını çeken erkek kahramanlardan biri de *“Noktürn”* öyküsünün kahramanı Erhan’dır. Erhan deli gibi sevdiği Gülseren’i sadece kocasıyla paylaştığını düşünürken, kredi kartı olarak kullandığı başka bir sevgilinin daha olduğunu öğrenmesiyle büyük şok yaşar. Gülseren’in aynı anda birçok kişiyi idare etmesinin açığa çıkmasıyla Erhan, içsel bir konuşmayla ona olan nefretini haykırır.

“Nefret ediyorum ondan... Hiçbir kadından ya da erkekten nefret etmediğim kadar nefret ediyorum... Alçak aşağılık... Kullandı beni... Nasıl saf duygular beslediğimi bile bile... Birlikte daha ne güzellikler yaşayabilirdik oysa...”(D.İ.s.32)

Erhan'ın Gülseren'e olan aşkı varlığından haberdar olmadığı ikinci bir kişi yüzünden nefrete dönüşür. Aynı zamanda yazar, Erhan'ın Gülseren'in evli olduğunu bilmesine rağmen Gülseren'in "o kredi kartım"(s.33) dediği üçüncü bir kişiyi öğrenince tepki göstermesinde modernizmin toplum değerlerini alt üst ettiğine dair ironik bir göndermede bulunur.

"Onu kutsallığım saydığım kadını bütün o süre boyunca kocasının dışında başka bir erkekle daha paylaştığımı ayımsayamamamın utancı, öfkesi..."(D.İ.s.31)

Erhan, kutsal bir varlık olarak kabul ettiği Gülseren'e karşı öfkeli ve çaresizdir. Bir yanı öfke kusarken bir yanı onu geri getirmek arzusuyla dolup taşar. Ayrılık acısına daha fazla dayanamayacağını hissettiğinde ise Gülseren'e çiçek göndermeyi düşünür, aşk acısının yarattığı huzursuzluğa daha fazla dayanamayacağını hisseder.

İmkânsız aşkın acıya neden olduğu öykülerden biri "*Belki 'nin Çevrimi*" dir. Öykü kahramanının yıllar sonra karşılaştığı Tanya'yı görmesiyle bastırdığı aşk acısı açığa çıkar. Başkişinin yalnızlığa sığınmasının nedeninin Tanya olduğunu geçmiş anılarına giderek anlatır. Böylece kendisini yalnızlığa hapseden ana etkenin Tanya'ya kavuşamamak olduğu anlaşılır.

"Tanya'sın değil mi? Asıl adının kendinin de çok unuttuğu, tüm varlığını devrime adanmış güzel kız... Ama ayrıldık... Gitmek zorundaydın. Aramızda gizli bir sözleşme varmış gibi adını bile söylemekten kaçındığımız o kentte... Zaaflar vurulmalıydı çünkü. Kendimizi önemsemenin yoluydu hatta göstergesiydi aşkı küçümsemek..."(D.V.s.100)

Öykü kahramanının Tanya'yı yeniden gördüğü zaman sarf ettiği sözlerden, bulunduğu ortamda aşkın ve zaafların yasak olduğu anlaşılır. İmkânsızlıklar içinde sevdiği bir kadın olan Tanya, aşkın öznesi ve bir türlü ulaşamadığı için varoluşunu anlamlandıramadığı kayıp sevgilisidir. Çünkü "*âşıklar için sevgili, varoluşlarının yeniden yapılandırılması adına yeni bir dünya ve varoluş şeklidir*"(Deveci,2014:170). Tanya'ya ulaşamadığı için varoluşunu anlamlandıramayan öykü kişisi, yeniden var olma ve yeni bir dünya kurma durumlarından mahrum kalır.

Öykü, adından da anlaşılacağı üzere bir "ihtimal" üzerine kurgulanır. "*Umutlarıma kar yağdı...' diyorum bir söz bekliyorum senden, içimi ısıtacak tek bir söz. Örneğin 'Karın ömrü kısadır' diyebilirsin...*"(D.V.s.101). Bu ihtimal, öykü

kahramanının Tanya'ya kavuşma ihtimalidir. Öykü kişisi, umuduna kar yağdıran Tanya'dan aldığı “*karın ömrü kısıdır*”(s.101) yanıtıyla çektiği aşk acısının son bulacağına dair bir beklenti içine girer.

“*Bütün Merhabalara <Elveda>*” öyküsü mektup tarzında yazılan ve evlilik teklifini reddeden öykü kişinin iç dökmelerinden oluşan umutsuz bir aşk öyküsüdür. Trajik bir boyuta ulaşan kavuşamamak durumu öykünün ana eksenini oluşturur. Öykü kişinin sevdiği adamdan gelen evlenme teklifine ait duyguları şu şekildedir:

“*Evlenme teklif ettiğinde yüreğimde cehennemden karagülü açtı apansız... Evlilik, salt iki kişiyi ilgilendiren bir olgu görünmez bana çünkü aileler girer devreye...*”(D.V.s.120).

Öykü kişinin, gelen evlenme teklifine verdiği olumsuz yanıt sonucunda da acı çektiği görülür. Öyle ki âşık olduğu adamla bir yuva kurmayı cehennemde açan bir karagüle benzetir. Birbirine âşık iki insanın ilişkilerini evlilikle sonlandırmaları beklenirken öykü kişisi birtakım korkuları bahane ederek çok sevdiği adamdan vazgeçer. Fakat bu vazgeçiş de öykü kişisinde acıya sebep verir ve cüzdanda saklanan fotoğrafı yakmaya başlar. Ayrılık acısı öykü kişisini sadece ruhen zedelemeyiz. Öyküde bu andan itibaren “*acı ete kemiğe bürünüyor ve küle dönüşüyor*”(Kuşkonmaz,2004:45).Fotoğrafla beraber yanan el ile öykü kişinin sadamozoşist bir tutum sergilediği anlaşılır.

“*Küçük vesikalık resmini çıkarıyorum cüzdanımın gizli cebinden. Senden asla ayrılamam diyen sıcak dudaklarını öpüyorum hiçkırarak. Sonra çakmağın ateşini tutuyorum boynuna. Başlangıçta hafif, gitgide hızlanan, yoğunlaşan bir alevde kararıyor yüzün. Yanıyor parmak uçlarım, atardamarım. Yansın... Bu acıyı unutmayacağım, unutmamalıyım...*”(D.V.s.120)

Terk edilen sevgilinin yanan resmiyle, öykü kişinin parmak uçları da küle döner. Böylece ruhsal acı fiziksel acıya dönüşür ve öykü kahramanı kendine acı çektirerek mozoşist birinin eylemlerinde bulunur. Çünkü mazoşizm: “*kişinin hakaret edilme, dövülme, bağlanma, kırbaçlanma ya da başka bir biçimde ıstırap çekme eylemi ile ilgili*” (Güdücü,2016:11) bir davranış biçimidir. Bu davranış biçimini benimseyen biri, kendine eziyet eder ve sapkınca davranışlarda bulunur. Bu yüzden öykü kişisi yanan ve küle dönen parmak uçlarındaki fiziksel acıyı hissetmesinde, sevgilinin fotoğrafı yakılırken “*bu*

bilinçli yitirmenin içsel acısına yanan parmak uçlarının acısı da “(Kuşkonmaz,2004:45) eklenince acısı kat kat artar.

“Bugün Fırtına “ öyküsünde aşk acısı, birey olma mücadelesi veren Dilek’in, yasak aşkı Polat’a ulaşamamasından kaynaklanır. Dilek eşiyle aynı evde iki yabancıyı oynarken yalnızlığının ve bunalımının ana kaynağı olarak Polat’ı görür.

“Yalnızlık bunalımının öncelikle insanı tüketen bir şey olduğunu bilmiyor mu Polat? Özellikle de kadınlara ve en dar, en geniş anlamalarıyla Dilek’in kendisine ait... Ama Polat, Dilek’in tek aşkı, tutkusu, yıllardır uzaktan uzağa tapındığı erkek, bugüne kadar onun ne kadar yalnız olduğunu anlamadı.”(V.K.s.85)

Öyküdeki dramatik aksiyon Dilek’in yalnızlığının sebebi olarak görülen Polat’ın telefonları açmaması üzerine kurulur. Dilek, evliliği, eşi ve eviyle olan bağını koparıp tek aşkı olarak gördüğü Polat’ın izini sürer. Açılmayan telefonlar ise Dilek’in *“sancılı iç aydınlanmasını, yani mutsuz bilincin öyküsünü anlatır”*(Korkmaz,2015:261).Dilek, Polat’la beraber aşksızlığını ve Mehmet’e olan yabancılığını fark eder. Bu uyanma, sancılı bir iç aydınlanmayı da beraberinde getirir. Çünkü Dilek, kocası Mehmet’i bir yabancı gibi görmeye başladığı an Polat’a saplantılı bir âşık gibi bağlanır. Aynı zamanda öykünün çoğu yerinde Dilek’in sürekli evin anahtarını kaybetmesinden bahsedilir. Buradaki *“anahtar”* dikkat çeken bir imgedir. Çünkü *“açkı”* görevini üstlenmesiyle *“anahtar”, varoluşsal bütünlüğünü sağlamaya çalışan Dilek’in “bilinçaltı ve bilinçdışı arasındaki farkındalık boyutudur”* (Deveci,2003:184). Bu yüzden Dilek, sürekli kaybettiği anahtarıyla kendi alanına yani evine, eşine ve evliliğine ait olamayışının farkına varır:

“Hatta asıl sorun etmesi gereken şeyi, yani evinin anahtarını yine kaybettiğini unuttu gitti. Günün keşmekeşi içinde tüm öteki özel sorunlarla birlikte belleğinin buzdolabına takıldı. Oysa gerçekten önemli; çünkü kaçınıcı kez kaybettiğini bile bilmiyor artık. Anahtar kaybetmek bir tutku ya da bir saplantıya dönüştü onda”(V.K.s.80).

Anahtarını sürekli kaybetmesini sorgularken kullandığı *“belleğinin buzdolabı”*(s.80) ifadesi; Dilek’in evine karşı duyduğu soğukluğu ve isteksizliği de vurgulaması bakımından önemlidir. Fakat Dilek’in asıl huzursuzluk duyduğu ve belleğinin buzdolabına kaldırdığı kişinin Mehmet olduğu şu cümlelerden anlaşılır.

“Suratı buruşuyor Mehmet gelince aklına. Daha doğrusu asıl sorun Mehmet. Basit bir kayıp olayının neredeyse ihanet gibi görülmesi olacak şey mi”(V.K.s.81-82)

Dilek’in bilinçaltında, Polat’a gitmesi için bir engel olarak görülen Mehmet, varlığı dolayısıyla da büyük bir acıya sebebiyet verir. Öyküdeki yeri Dilek için; “hayatı paylaştığı bir arkadaşan” ziyade sevenleri ayıran, anahtarı olmadığı için açılmayan “kilitli bir kapı” dır. Dilek bu kilitli kapı yüzünden sürekli kapının dışında kalır. Dilek’in, Mehmet’le olan iletişimsizliği; “kapanan açılmayan kapılar” metaforuyla açıklanır.

Dilek’in karşılık bulamadığı aşkı ve açılmayan telefonların yarattığı acı bir süre sonra acımasızlığa dönüşür. Polat’ın sırta kadem basmasını hazmedemez. Geriye döner ve bir fotoğraf karesiyle öfkeli ruh halini açığa çıkarır.

“Düzenli hazırlanmış bir albümün sayfalarını çevirir gibi çeviriyor Dilek. İlk fotoğraf, Polat’ın bu evin telefon numarasını verdiği konuşmaya ait... Dilek aramıştı, her zamanki gibi... Polat, “Burada çoktan gece yarısını geçti derken Dilek’in gözlerinin önünde dev New York gökdelenleri sıralanmıştı. Polat’ın telefondaki sesi, yaşadığı New York’un gökdelenlerince soğuk, yabancı, iticiydi çünkü. Yüzü kasılmış nerdeyse bir ayna gibi onlarca yerinden çatlayacak; gri puslu gökyüzü, mask olmuş sanki yüzüne... İncecik çiseliyor belli ki kimliksiz bir yağmur. Bir sevgilisi olduğunu söylemişti Polat.”(V.K.s.84)

Polat’ın sesi ile Dilek, New York gökdelenlerinin soğuk, yabancı, itici yönünü özdeşleştirir. Polat’ın yüzünün bu kadar kasvetli, kasılmış ve bir anda çatlayıp tuz buz olan bir aynaya benzetilmesi Dilek’e söylediği “bir sevgilim var” cümlesiyle doğrudan ilişkilidir. Çatlayıp tuz buz olan Polat’ın yüzü değil Dilek’in hayalleridir. Yaşadığı hayal kırıklığı ile Dilek, âşık olduğu adamın hayatında başka biri olduğunu öğrenince tuz buz olur. Adeta kendi aynasında bir varoluş sancısı çeker. Bu yüzden “*kimliksiz bir yağmur*”(s.84) belirir. Çünkü Dilek iki adam arasındaki aidiyetsizliği dolayısıyla acılıdır. Öyküde iç sesinden dökülen “*iki erkeğin hayatında birden olmak ama ikisine de ait olmamak.*”(s.96) sözleri de acısının derecesini gösterir.

Öyküde Polat’ın ihmalkâr tavrıyla özdeşleşen bir diğer durum da Dilek’in Hitler benzetmesidir:

“Dilek, şu an vardığı noktada Hitler’in bütün kadınların kendisine sevgi, şefkat, ilgi borçlu olduğuna inanan bir ruh hali taşıdığına karar veriyor: Son derece bencil,

yalnızca almak üzerine kurulu bir ruh hali bu... Hiçbir kadına karşılık olarak aynı sıcacık duyguları vermedi yaşamı boyu... ”(V.K.s.89).

Dilek’in Hitler’in aşk anlayışından bahsetmesinin altında Polat’ın Dilek’in aşkı karşısındaki zalimliği ile Hitler’in baskın, bencil ve diktatör tavırlarıyla özleşmesi vardır. Hitler öyküde Dilek’in “acımasızca katledilen aşkını” ifade eden bir imge değer olarak kullanılır.

Dilek, içsel kaosu yarattığı sancıyla kıvrılırken, bir sorgu yargıcı gibi kendini sorgular ve tutunacak bir liman arar:

“Beni bir limana kadar yedekte çekiniz”

“Tehlikedeyim”

“Tehlike işaretleriniz anlaşıldı”

“Size yakın kalacağım”

“Dümen suyumda beni izleyiniz”

“Uzakta Kalın” (V.K.s.88-89)

Dilek, aradığı ve aynı zamanda tehlikeli gördüğü limanını ararken de sancılıdır. Mehmet’in iticiliği Polat’ın soğukluğu onda huzursuzluk yaratır ve Dilek’i bir liman arayışına sevk eder. “Liman” metaforik içeriğiyle de Dilek’in aşksızlıktan yorgun düştüğünü ve kendini ait hissettiği birine duyduğu ihtiyacı anlatır.

“Yükseliyor Gölün Suları” öyküsünde evli bir adama duyduğu saplantılı aşkıyla çektiği acıların anlatıldığı Lale’nin yaşamı yer alır. Lale yazarın diğer öykü kişilerinin aksine hafifmeşrep bir kadın özelliği gösterir. Aşkın karşılıksız olduğunu bilmesine rağmen Orhan’a gizli mektuplar göndermekten vazgeçmez.

“Orhan...”

Sen artık için için mırıldanmakla yetinemediğim, haykırmak istediğim... Sen onulmaz saplantım, sapkınlığım, yaşam amacım, var oluş nedenim” (Ç.G.s.98)

Lale’nin ontolojik bağını Orhan’la ilişkilendirerek onu varlık nedeni olarak kabul etmesinin yanında saplantılı yönünü de kendi yazdığı mektupta itiraf etmesi oldukça

dikkat çekicidir. Lale, aşkın imkânsızlığıyla bastırıldığı duygularının zaafına yenilmekten kendini alıkoyarak Orhan’a olan aşkından takındığı pervasız tutumun yanı sıra bir o kadar kırılgan, üzgün yönleriyle öyküde yer alır. İçindeki hüzünden ve platonik aşkın yarattığı acı bombardımanından kurtulmak için kendini eşsiz bir gölün manzarasına bırakmak ister.

“Yani şu göl, bahçeler, gökyüzü, güneş onda sağıltıcı bir etki yaratmalı; nicedir unuttuğu sevincin, coşkunun yeniden canlanmasını sağlamalı...”(Ç.G.s.99)

Gölü seyrederek içindeki boşluğu doldurmaya çalışan Lale, *“Orhan’ın kendisine dönmeyeceğini bildiği bir kavşakta”*(s.99) olduğunun farkında acısına merhem olacak başka birini arar. Fakat *“bir boşluğun başka bir boşlukla doldurulması. Kim bilir belki de bu Orhan’ın yokluğunun neden olduğu acıdan daha fazla sarsıntı”*(s.99) oluşturabileceğinden başka biri fikrinden de vazgeçer.

Lale’nin huzur bulduğu ve kendini seyrettiği göl, öyküde metaforik anlamda kullanılarak ayna yerine geçmesi bakımından önemlidir. Lale, gölün ritmini, dalga sesini kendi kalp atışlarına benzetir. Orhan’a olan duygularının artmasını gölün coşmasıyla özdeşleştirir:

“Yoksa gölün kalp atışları mı? Eliyle öteki bileğini kavrayıp nabzını bulmaya çalışıyor; evet gölün nabzıyla kendininki aynı. Bu demektir ki, yaşayan bir göl karşısındaki: Mutsuzluğu, acı çekmeyi bilen, aşkı tanıyan... Hatta şu an bile doludizgin bir aşk yaşıyor olabilir”(Ç.G.s.100).

Lale’nin nabzının atışını gölde görmesi ve gölü canlı bir varlık olarak düşünüp aşkı, acıyı yaşayabileceğine dair tahmin yürütmesi gölle kendisini özdeşleştirmesinden kaynaklanır. Lale’nin bilinçaltına ittiği tüm durumlar ayna/göl metaforuyla açılır. Çünkü *“Lacan’ın ayna teorisine göre kişi tarafından benliğin tanınması ayna evresiyle başlar”*(Uğurlu,2015:235). Bu yüzden Lale, göldeki aksiyle kendi benliğini oluşturmaya başlar. Ayna/göl metaforu Lale için anneyi de sembolize etmesi bakımından dikkat çekicidir.

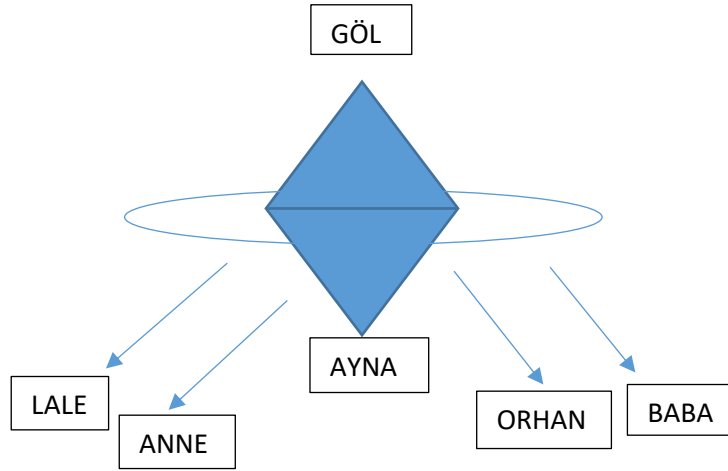
“Göl, anneciğiymiş gibi sarıp kucaklayarak gitgide daha çok kavrarken bedenini, Lale’ye ait olduğu bütüne kavuşmayı, onunla tek bir beden olmayı vaat ediyordu aslında”(Ç.G.s.102)

Lale'nin gölde annesini bulması ise suyun “*arketipsel sembolizm bakımından anne rahmini*”(Özcan,2018:438) çağrıştırdığının bilinmesinden yeniden doğuşu sembolize eder. Lale, gölle tek beden olmayı arzularken güven kuağı olarak bilinen ana rahmine geri dönmek istediğini hissettirir. Ayrıca ana rahmini simgeleyen göl “*koruyucu işleviyle baskıların erişemediğı, hükümsüz kaldığı bir bilinçaltı mekânıdır*”(Korkmaz,2015:249). Lale, bilinçaltı mekânına yerleştirdiğı annesine özlemini göl aracılığıyla dile getirir.

Göl/ayna metaforu üzerinden kendi saplantılı âşık durumunu da dile getiren Lale, iç beniyle yüzleşmek içindeki aşk acısını ve geçmişe yönelik kötü yaşantılarıyla doldurduğu yaşamını dile getirmek ister.

“Hatta tedirginlik belki de korku... Derininde sakladığı bir giz. Bir daha güneşle buluşamayacağı saplantısı belki de... Onları sonsuza dek ayırabilirler... Ne korkunç”(Ç.G.s.109)

Lale'nin Orhan'a olan saplantılı aşkının aksini gölün güneşle olan bağlantısında bulmuş olması da gölün Lale için kimi zaman kendisi kimi zaman annesi kimi zamanda Orhan olarak nitelendirildiğini ifade etmesi bakımından önemlidir. Öyküde bu durum “*suda Orhan olsaydı böyle paslanmazdı yüzü*”(s.108) cümlesiyle aksettirilir. Göl, Lale'nin arzuladığı ve olmasını istediğı “her şey”dir. Dünyadaki varoluşunu simgelemesi bakımından önemlidir. Aynı zamanda öyküde, geriye dönüşlerle Lale'nin babasından bahsedilirken de göl metaforunun kullanıldığı “*babasının kaba hatlı, esmer yüzü beliriyor*”(s.115) ifadesinden anlaşılır. Babasına duyduğu yoğun ilgi ile annesinin gözyaşlarıyla dolup taşan göl ile Lale'nin tüm yaşamına tuttuğı ayna şöyle şema tize edilir.



Şekil 3. Göl/Ayna metaforunun yansıma biçimleri

Gölün, Leyla’daki yansıma biçimleri bazen özlem duyulan bir anne bazen nefretle ilginin karışımıyla hayal edilen bir baba bazen de imkânsız aşkın mimarı olan Orhan’a dönüşür. Gölün açımlandığı en önemli alan ise Lale’nin kendisiyle yüzleşmesidir. Lale, önce kendisini sonra kendisinde hayal kırıklığına neden olan tüm sevdiklerini gölde görür. Göl, Lale için acının sembolik bir ifade biçimidir.

“*Su ve Işık*” öyküsünde T.’nin karşısına çıkan Su’ya duyduğu aşk, yıllardır süren yalnızlığına ve aşksızlığına son vermek için umut olur. Öykü kişinin yalnızlığı ve tutunamayışı isminin T. olmasıyla ilişkilendirilebilir. “*Daha hiçbir şey olamamış kendi bile olamamış*” (Uzun,2019) bu karakter için Su, yalnızlık labirentinin çıkış anahtarıdır. Fakat T. bu anahtarı bulduğu gibi yitirmesiyle bir acı girdabına düşer.

“Kızın yanında olmasını daha çok isterdi şimdi. Üşüyerek sarılmalıydı battaniyeye. Hayatına ilk giren ve hiçbir yaşamında unutamayacağı erkeği düşleyecek de olsa yüzüne baktıkça... Ağlasa da yastıkta boğarak sesini... Yıllar boyu her gün ciğerini yemeye gelenleri asla atamayacak olsa da kâbuslarından, razıydı.(Onu sevmek, korumak, dizlerine yatırıp saatlerce saçını okşamak, korkunç bir hazla dudaklarını dudaklarına yapıştırmak)(A.Ö.s.6)

T., karamsarlığı ve sancıyla geçen yalnızlığına umut olan Su’nun, bir gün başka bir erkeğe kapısını açacağını bilmesine rağmen yanında olmasını ister. Çünkü T. için Su;

yitip giden yaşamının karanlık penceresinden içeriye sızan bir ışık gibidir. Aynı zamanda T.nin cinsel yalnızlık çektiği de görülür. Karamsarlık ve yalnızlıkla dolu yaşamına bir ışık gibi doğan Su, T.deki masumane ve çocuksu yanları da ortaya çıkarmasından Su'nun genç yaşlarda bir kadın olduğu anlaşılır. Su, T. için *“belki benim yalnızlığımı kırabilir belki bana bir arkadaş olabilir belki benim o karanlık dünyama ışık saçabilir umudunu taşıyan”* (Uzun,2019) biridir. Kendi kabuğundan çıktığı bir günde lunaparkta tanıştığı Su, aynı zamanda T.deki çocuksu yönün ortaya çıkmasına ve yeniden hayaller kurmasına imkân sağlar.

“Su, balonların arkasından bakıyordu hala. Dev bir vazodaki dev bir bukete benziyorlardı. Derken çevresindeki her şeyin küçüldüğü, oyuncağa dönüştüğü duygusuna kapılmış gibi iyice sokulmuştu T.'ye. Elini tutmuştu.(Sevilmek, korunmak, okşanmak, dudaklarının erkeğin kocaman ağzında eridiğini duyumsamak, insan sıcağından gevşemek...) Ve babama o kadar benziyorsunuz ki... Ancak, onun ne beklediğini hiç bilmiyordum. Ördüğü taş duvarların ötesine geçmek çok zordu... Sonra başını adamın omzuna yaslamıştı” (A.Ö.s.6).

Su'nun küçük bir kız çocuğu gibi T.'nin şefkatli kolları arasına sığınmasıyla babanın güvenli kucağından yoksun büyüdüğü anlaşılır. Fakat T. Su'ya özlemini duyduğu her şeyi vermeye hazırdır. Buna rağmen içine düştüğü belirsizlik ve karşısına çıkan duvar onda bir çaresizlik yaratır. Duvar öyküde, *“kısıtlanma, hapsolme ve kapanma gibi soğuk-nesne çağrışımlarıyla”* (Deveci, 2012:269) T.nin yaşadığı çaresizliği gösteren bir simge değerdir. Aynı zamanda T. *“ıssız bir tip”* (Uzun,2019) olmasıyla *“açılamamanın vermiş olduğu yabancılaşma duygusunu”* (Deveci,2019:269) yaşamasıyla da çaresizdir. Çünkü yıllardır *“kapalı duran çekmeceyi sonunda açtıranın Su olduğunu bilmesine karşın kızın gidişini”* (s.7) engelleyememek onda huzursuzluk yaratır. Su T. için yeniden doğuş ve tıkanıp kaldığı yalnızlık mahzeninden çıkış anlamına gelir. Fakat T. Su'nun üç adamla gidişini engellemeyerek kendini yeniden yalnızlığına hapseder. *“Yaşamında belki ilk ve son kez doğru zamanda, doğru yerde bulunma şansını kaçırmamalıydı. Bu gecikmeli treniydi onun ”* (s.7) T. kaçırdığı gecikmeli treninin arkasından kendisiyle bir çatışmaya girer. Bu çatışma Su'nun gidişini engelleyemediği gibi dönüşünü da sağlayamaz.

“Olağan Günlerden Biri” öyküsü bir kadın kahramanın uzun süredir beklediği mektubu aldıktan sonra açığa çıkan aşkını anlatır. Öykü kişisi, artık gelmesinden ümidi

kestiği mektubu görmesiyle duyduğu heyecanı anlatırken çektiği aşk acısını da dile getirir.

“Zarfin ucunu yırtarak açmaya çalıştı. Baktı, yıllar boyu kanayan yarasına merhem olacak diye bekleyip de gelmesinden artık tümünden umudunu kestiği mektup zedelenecek, yapışmış kısımdan denedi bu kez”(A.Ö.s.72)

Öykü kişinin kanayan yara olarak gördüğü, sevdiği adamın göndermediği mektupla tuz buz olan yaşamıdır. *“Ruhsal kendiliğin tüm çıplaklığıyla açımlandığı”* (Deveci,2014:124) mektupta başkisi aşk acısıyla geçen günlerin hesabını tutar. Ümidini kaybetmişken gelen mektupla bastırılan duygular yeniden açığa çıkar ve aşk, umuda dönüşür. *“Biliyorum ben... Yirminci yüzyılda can çekişen aşkı yaşatmaya gitti”(s.74)* ğini söyleyen öykü kişisi, can çekişen ve sönmeye yüz tutan aşkının yeniden alevlenmesiyle umutlanır. Gelen mektubun arkasından hiç düşünmeden *“yüreği dışında her şeyi geride bırakarak”(s.74)* aşkının peşine düşer.

“Bir Sabah Kapınızı Çalacaksınız” öyküsünde başkisinin elindeki fotoğraflarla tazelediği geçmişinde, anılarıyla açığa çıkan yarım kalmış bir aşk anlatılır. Öykü kişisi birlikte çekilmiş bir fotoğrafı gördükten sonra imkânsız aşkına yazdığı mektupla drama dönüşen yaşamına yer verir.

“Niye böyle zehir zıkkım bir paragrafla<Merhaba> dediğimi sormadın. Sakın sorma çünkü seninle aramızdaki iletişim, ortak acılardan geçerek kurulabilirdi. Bin yılların hep gitgide büyüyen karmaşasında hiç karşı koymadan sırtlandığımız, en büyük kanıt diye bizden sonrakilere devredeceğimiz acılarla...”(A.Ö.s.86)

Öykü kişisi imkânsız aşkının yaşattığı huzursuzlukla kaleme aldığı mektubunda sevdiği kadına sitem dolu cümleler yer alır. İkisi arasındaki tek ortaklığın da yaşanan acılar olabileceğini söylemesi kahramanın yaşadığı acının büyüklüğünü anlatır. Kişiler arasında acıdan başka bir ortaklık kalmaması, iki kişi arasındaki en özel çekim olan “aşkın” işlevselliğini yitirmesine ve acıya dönüşmesine neden olur. Kırgınlıklarını *“kaftamda, ruhumda binlerce milyonlarca kırılma”(s.86)* sözleriyle ifade eden öykü kişinin yaşadığı aşk acısı nefrete dönüşür, kendini toplumdan soyutlar ve kendilik değerlerine yabancılaşır. Bunu *“Evet bir yerlerde ateş-kan-nefret yağıyor. Ama en çok da insan ilişkilerine saldırıyor”(s.86)* sözleriyle ifade eden öykü kişisi aynı zamanda

aşksızlığın yarattığı “*çatışkı ile (...), toplumdan ve doğadan uzaklaşarak izole olur*” (Deveci,2007:91).Kendini toplumdan izole ettiği yaşamına sebep olarak gördüğü imkânsız aşkını, nefret ve sitemle birbirine karışan duygularıyla yanında olmaya davet eder.

“Bütün bu yazdıklarımın sonra, bütün bu yazdıklarına karşın sana şunu söyleyebilirim: Yanımda olmalıydın”(s.87)

İmkânsız aşkına yaptığı bu çağrı aynı zamanda öykü kişinin yaşamına kaldığı yerden devam edeceğine dair bir işaret olur. Mutsuz ve aşksız geçen zamanın bundan sonraki günlerde de aleyhine işleyeceğinin farkındadır.

“Sıradan Bir Aşk Öyküsü” sevdiği kadının kaza haberini alan, durumunun ciddiyetini koruduğunu öğrenen ben anlatıcının yaşadığı şokla başlar. Etnik kurgu ve acı veren hadise ise sevdiği kadının yanında bir erkek olduğunu ve erkeğin öldüğünü öğrenmesiyle başlar. Öykü kahramanın yaşadığı şok sonrasında dilinden dökülen acı dolu cümlelerle oluşmuş bir mektuptan oluşur.

“Soğuk, duygusuz, alıp götürmelere alışkın bir kasım yağmuru. Gözüm seğiriyor. “Yaşamsal tehlikenin sürdüğünü söylüyor telefondaki ses. Sonra ekliyor: “Yanımdaki erkek kaza anında ölmüş ”Kıyılarıma çarpıp duruyor sözleri. Yanımdaki erkek ha! (A.Ö.s.94).

Kahramanın sevdiği kadının hayati tehlikesinin olduğuna dair duyduğu acı ile yanında bir erkekle kaza yaptığına dair yaşadığı nefretle karışık duyguları iç iç geçer. Bu durumda öykü kişinin bir iç hesaplaşma içine girdiği şu cümlelerden anlaşılır: *“Kahretsin, acımalı mıyım? Niye? Sonuçta zavallı bir insan mı? Saçma... Ve aynı kişide yoğunlaşıyor aşkımız öyle mi? Peki ya nefretim?”(s.94).* Öykü kişisi aldatılmak ve sevdiği kadını kaybetmek arasında bir çatışma yaşar. Fakat buna rağmen sevdiği kadına duyduğu ihtiyacı söylemekten çekinmez.

“Hep ve hala senden ayrılıyordum çünkü. Kopa kopa ayrılıyordum. Sana gereksinmem vardı... ve <Gelmesi yakındır> dediğimiz günler geride kalmıştı” (A.Ö.s.95).

Öykü kişinin bir “gerekseme” olarak gördüğü sevdiği kadının yokluğu, yaşanan güzel anıların hatırlanmasıyla yeniden hayat bularak mektuba aksettirilir.

“Eylülle gelmiştin. Mehtabın peşine düşmüş, kentin bütün caddelerini, sokaklarını dolaşmıştık o gece. Ay ışığı bizi deniz kıyısına, yanardöner kumların olduğu yere kadar götürmüş, oradan da kendini sulara atmıştı. Biz mi? İzlemeyi sürdürmüştük elbette. Bırakamazdık, vaz geçemezdik, büyülenmiştik çünkü...”(A.Ö.s.95)

Kahramanın sevdiği kadınla bir deniz kıyısında ay ışığını seyrettiği zamanları hatırlamasıyla duyumsadığı aşk, masumiyetini aldatılmayla kaybeder. Çünkü yaşanan, *“modern hayat içinde kaybolan, tutunamayan kadın ve erkek ideolojik çatışmaların yer aldığı kaba bir gerçeklik içinde doğal ayrıntılarda hissettirilen melankolik”* (Uslu, 2017: 784) bir aşktır. Yazarın birçok kahramanında olduğu gibi bu öykü kişinin de aşkı buruk yaşamasında ve kent yaşamını bir getirisi olan aldatılmayla sonuçlanmasında modern hayatın getirdiği sağlıklı kadın erkek ilişkileri vardır. Ayrıca öyküde aşkın anlatıldığı mevsim olarak geçen *“eylülle gelmiştin”*(s.95) ifadesi eylülün metaforik anlamda kullanılması bakımından önemlidir. Çünkü *“Eylül, evrenin yeniden doğmak üzere ölüme hazırlandığı bir aydır. Bu ayda yaşam ve ölüm, olgunluk çizgisinde buluşur. Bir hesap ve vuslat mevsimidir”* (Korkmaz,2015:264). Eylül, aşkları başlatan bir hasat mevsimi olması dolayısıyla öyküde yer alır. Eylül aynı zamanda *“varoluşsal bir farkındalığın tezahürüdür”* (Deveci,2013:2913). Böylece eylülle öykü kişisi vuslata ererek yeniden doğduğunu gösterir. Yazar öykünün devamında yine mevsimsel bir işaret bırakır. Bu kez de ayrılığı dile getirmek için kış mevsimine metaforik bir gönderme yapar: *“Yanılmamışım ilk kar başlamış... Biliyorsun, tek isteğimdir, mevsimin ilk karı düşerken birlikte, aynı ışık altında aynı camın arkasında olmak”* (s.96) ifadesiyle kahraman, eylülde vuslata erdiğini kışın ise ayrılık yaşadığını sezdirir. Kışın soğukluğu ile aşk büyük bir uykuya dalar. Çünkü kış mevsimi uyumanın ve unutmanın sembolik anlamda bir ifadesidir.

“Bir Ada Kadını” öyküsünde ben anlatıcının kendisini sevmeyen ve her fırsatta bırakıp giden bir kadına karşı duyduğu aşk anlatılır. Handan, kendisini deliler gibi seven öykü kişisini terk ederek maço ve şiddete meyilli bir adamın kollarına atılır. Sonrasında ise gördüğü şiddete daha fazla dayanamayarak kahramana geri döner. Handan’ın her geri dönüşüyle alt üst olan duygularıyla baş etmeye çalışan ve sevilleceğine dair umuduyla ayakta kalan kahramanın yaşadığı trajedi dile getirilir.

“Ruhunun karanlık güçlerce ele geçirildiğini, bakışlarında bas bas bağırarak, katiline âşık bu kadının; sunak taşına uzanmaktan vazgeçip bana döneceğini hayal etmem mümkün değilse bile yitirmemeliyim umudumu. Alnında incecik çizgi daha. Önünde diz çöküp, ”Handan” diye binlerce kez ismini tekrarlayabilirdim. O incecik çizgi dâhil deli oluyorum sana. Seni seviyorum, seni seviyorum, ne yaparsan yap seni seveceğim Handan... Kalkıp uzaklaşsam? Ya da kahreden bu sessizliği, çekingenliğimi sınırlarımın dışına sürüp hesap sorsam: ”Söylesene, bunca zaman sonra beni bunun için mi Handan seni seviyorum...””(P.F.B.s.177)

Kahramanın Handan’a olan aşkını dile getirirken yaşadığı çaresizlik ve yeniden gideceğine dair korku tüm benliğini içine alır. Öyle ki iç sesinde hesap sormak isterken kendine hâkim olmaya çalışmasında Handan’ın defalarca bırakıp gitmesinden sonra yaşadığı hayal kırıklıkları vardır. Öyküde geçen “*sunak taşına uzanmak*”(s.177) ifadesinde sunak taşının, kurban kesilme yeri olarak bilinmesinden hareketle Handan’ın her defasında kendisini kurban eden adama gitmesiyle ilişkilendirilir ve metaforik bir anlam kazanır.

Handan’a olan aşkıyla çaresizliğin ve acının kucağına düşen “*kendilik değerlerinin silindiği bu ortamda, birey tekbaşınalığını ve yersiz-yurtsuzluğunu bütün boyutlarıyla yaşar*”(Deveci,2012:444).Kendilik değerlerine aykırı bulduğu ve sevgisizlik nedeniyle tek başına kalan kahraman, aynı zamanda katiline âşık olan Handan’a baktıkça seçilmeyişinin acısıyla da bir çatışma yaşar. Öyle ki Handan’ın yaralarıyla bütünleştirir. Kendini, acısını paylaşır, yaralarını sarmak için yanıp tutuşur ama bir yanı yeniden hayal kırıklığına uğramamak için kendisine engel olur. Buna rağmen kahraman, Handan’ın yaptığı her harekette sevgi kırıntıları arar.

“Eğer ona dönersem köpeğim ölsün” dedi. İçimdeki umut fitilini ateşlemişti. Beni inandırmakta kararlıydı: bir elini kutsal kitaba basmış bir ses v yüz ifadesiyle ekledi; Sigarayı bırakırken de bir daha sigara içersem başıma taş düşsün demiştim. “Eli boynundan, dudaklarına uzandı: “Ama hayali, içimde bir kasada hep duracak...””(P.F.B.s180)

Handan’ın hakikatli sözleriyle içine umut tohumları ekilen kahraman, öğrenilmiş çaresizlik içinde “*ne kadar acı çektiğini nasıl göremez; bakışlarımdaki yalvarışı nasıl olup da çözemez ki*”(s.181) diyerek acıyla karışık sitem eder. Öyküde aşk; kahramanı

çaresizlik içinde bırakan bir yaraya dönüşür. Öyle ki her defasında canhıraş çılgınlarla geri dönen Handan'ın verdiği gerçek dışı sözler ve gitmeyeceğine dair göstermelik kararlı duruşunun ardından verdiği kayıplar kahramanda tedavi edilemez duygusal açılmalara neden olur.

Öyküde yazarın sıklıkla yer verdiği sadamozoşist bir yönelim de söz konusudur. Öyle ki Handan'ın kendisine eziyet eden ve acı veren bu adama her defasında geriye dönmesiyle acısını kanıksadığını söylemek mümkündür. Yazar *“insanların sadomazoşist bir yanı olduğunu veya mazoşist bir tutumla ulaşılamayana ulaşmak istediğini bu yüzden acıya alışık olduğunu”* (Uzun,2019) ifade ederken Handan'ın eziyete uğrayan ruhuna ve bedenine rağmen aşkını sürdürmesine ironik bir gönderme yapar. Kahraman ise Handan'ın çektiği acıları sitemle iç içe geçen duygularıyla aksettirilir.

“İncitilmiş, acılı, zavallı parmakları bir kez daha avuçlarımda. Porselen saydamlığındaki koyu kırmızı ojenin pırıl pırıl parladığı kâğıt beyazı parmakların yerini haşlanmış ete benzeyen parmaklar almış. Peki neden Handan, neden aşkım, neden bir tanem, sevgilim, her defasında aynı hatayı yapıp ona gidiyorsun?” (P.F.B.s.181)

Öykünün sonunda Handan'ın yaşadığı acıdan dolayı öykü kişisine yönettiği *“Doğru söyle ben çirkin miyim?”* (S.183) sorusu ile şiddete uğramayı çirkinlikle bağdaştırması, yazarın fiziksel anlamda yetersiz kadınların şiddete uğrayabileceğine dair ironik bir göndermede bulunması bakımından önemlidir. Ayrıca kahramanın bu soruyu verdiği yanıt olan *“Karşına çıkan erkeklerin hepsi kara adamıysa, bir denizkızını anlamadıysa elden ne gelir ki!”* (s.183) Cümlesi iki ayrı kutupta yani zıt karakterde insanların bir araya gelmelerindeki sakıncayı dile getirmenin yanı sıra *“bize kaba ve kötü davranan insanların peşinden gitmenin getirdiği”* (Uzun,2019) sıkıntıları “kara adamı” ve “deniz kızı” karşılaştırması ile bağdaştırır.

“Gülleri Sevmek Nasıl Bir Şey” öyküsünde Lale'nin ağzından Ekrem'e duyduğu aşk anlatılırken *“Dünya Düz Olmalıdır”* öyküsünde Ekrem'in ağzından Lale'ye duyduğu aşk anlatılır. Birbiriyle bağlantılı bu iki öyküde yazarın diğer öykülerden farklı olarak denizi, kumu, ay ışığını aşkı anlatan birer sembol olarak kullanması kahramanlarının yaşadığı buruk aşkların doğayla ilişkilendirilerek verilmesi bakımından önemlidir. Lale Ekrem'in gidişinden sonra ona olan ihtiyacını kumsala yazdığı yazıyla itiraf eder:

“Bütün bu kumsal şahittir. Hayatının en büyük itirafıydı. Birazdan tüm kumsalı dolaşarak gelecek olan Ekrem, orada kumun göğsüne yazılmış olan itirafı okuyacaktı: “Sensiz yaşayamam Ekrem. Bunu ciddiye al. Sensiz olmaz!”(P.F.B.s.155)

Lale'nin sensiz yaşayamam dediği Ekrem'e olan aşkını itiraf ettiği sahile yazılan *“bunu ciddiye al”*(s.155) ifadesi Lale'nin eksik kalan yaşamına Ekrem 'siz devam etmeyeceğine ve intiharı düşündüğüne dair ciddi bir söylemdir. Dalgalar sahilin kumlarını örttüğü gibi Lale'nin duygularının dışa açımı olan yazıları da yok eder. Lale'yi kaybettiğine dair inançla tüm yazılanlardan habersiz Ekrem de *“Ne Lale'ye ne de bir başka kadına kendisini terk etmelerinin fırsatını vermeyecek. Kimseye böyle bir haz yaşatmayacak”* (s.160) diye telkinlerde bulunur. Öykülerde birbirlerine duydukları aşkla sona gelen yaşamlarını sorgulayan iki kahraman kadın-erkek ilişkilerinde, kavuşamama trajedisinin ayağını oluştur. Birbirlerine seslerini duyuramayacak şekilde yalnızca denizin sahilin ve kumların aşklarına şahitlik ettiği bu iki *“tutunamayan iki yalnız çünkü hayat birbirlerine açılma fırsatı ve cesareti vermemiş”*(Uzun,2019) kahraman, vuslata erememenin verdiği çaresizlikle mücadele eder. Lale, sesini duyuramadığı Ekrem'e *“bir dalganın tepesinden haykırıyor: “Sensiz yaşayamam Ekrem. Bunu ciddiye al sensiz olmaz!”*(s.162). Ekrem'e olan sevdasına dalgalar şahitken, Ekrem 'siz bir yaşama elveda demesine de da dalgalar şahit olur. *“Deniz apansız yıkılıyor tepe üstü ve Lale'ye ait ne varsa çekiyor içine”*(s.162).Öyküde iki kişiyi ayıran yönüyle sembolize edilen denizin türlü oyunlarından sonra Lale'yi içine çekmesiyle, Ekrem'in yalnızlığına da demir atılır. İki öykü kahramanı da aşklarını yaşamamakla ve birbirlerine açılammamakla daha fazla mücadele edemezler. *“Ekrem de Lale de acılar içerisinde geçmiş iki insan o acılardan terk edilişlerden kaybedişlerden sonra acılarını birbirlerine salta bileceklerini düşünmeleri de bir işe yaramaz”*(Uzun,2019). Lale'nin yaşamı sonlanır Ekrem'in yaşamı ise eksik kalır. İki öykü kahramanı da aşksızlıklarıyla bu mücadeleyi kaybeder.

“Buraya Kadar” öyküsünün başkışisi, Orhan'a duyduğu aşkın ve aldatılmışlığın acısını olduğu gibi öyküde yansıtır. *“Evet, benim Endymionum'du Orhan”*(D.İ.s.160) sözüyle ululaştırdığı sevgiliye karşı duyulan his öykü boyunca etkisini sürdürür.

Zeynep Aliye'nin öykülerinde aşk acısı, imkânsızlıklarla dolu bir yaşamın kıyısına tutunmaya çalışan öykü kişilerinin çok zorlandıkları biçimleriyle yansıtılır. Evliliklerde yaşanamayan aşk ve ilgisiz eşler yasak aşklara fırsat verir. Öykü kadınlarının

yanında erkekler de çektikleri aşk acıları yüzünden mutsuzdur. Yazarın kahramanlarının çoğunda aşk acısı sadamozoşist bir yönelime neden olur ve duygusal acının yanında fiziksel acıya da sebebiyet verir.

2.1.6.3.2. Var Olma-Tutunma Savaşı

2.1.6.3.2.1. Öç Alma Dürtüsü

Ontolojik anlamda ispatlanmak isteyen birey haksızlığa uğradığında kendisini aşağılanmış hisseder. Bu durum kişide aşırı öfkeye neden olur ve huzursuzluk yaratır. Öykülerde pek çok karakterde görülen hayal kırıklıkları, adatılma, kötü yaşam şartları sevgisizlik gibi durumlar, kişilerde depresif duygular uyandırır. Bu duygular da beraberinde öç alma duygusunu harekete geçirir. Zeynep Ali'nin öykü kişilerinin çoğu despot bir baba ve sindirilmiş bir anneyle büyümenin sonucunda babaya karşı cephe alarak bir intikam mekanizması ile büyürler. Pek çok intikam öyküsünün de ortak paydasında suskunlukla büyütülen acı ve nefret tohumları vardır. Özellikle “*sabra dönük suskunluğun intikam duygusunu yoğunlaştırdığı ve bu yoğunluğun güçlü bir öç alma şekline dönüştüğü ifade edilir*” (Deveci,2020:82). Bu yüzden nefret duygusu birçok öyküde intikam almaya neden olur. Acı ve nefret duygusu kişinin karşı tarafı da huzursuz etme isteğini uyandırır ve intikam alma savaşımı başlatılır. Var oluş sancısı çeken öykü karakterlerinin çoğu kendilerini ispatlamak ve iç huzursuzluklarını gidermek için intikama başvurur.

“*Ertelenmiş Bir Gece*” öyküsünde, aşksızlığın tekelinde yalnız ve çaresiz bir adamın çektiği acı sonucu dünyaya bakış açısının intikamla dolu olduğu gözlemlenir. Çünkü öykü kahramanı aldatılan bir eş ve kızını göremeyen bir baba olarak öfkeli ve huzursuzdur.

“*Kızım geliyor aklıma. Annesinin sevgiliyle doyumsuz sevişmelerini mi izliyor şu an? Beni özlüyor mu? Evin duvarlarını aşan hep yasakları arşınlayan babasını bir gün anlamasını bekleyebilir miyim, kendimi hiç anlamayacak olduktan sonra? Bana acıyabilir ama bu mümkün...*” (A.Ö.s.49)

Kahramanın yaşadığı huzursuzluk kabuğuna çekilmesine neden olurken acısına defalarca kızını görmeye gitmesine fakat görememiş olması da eklenir. Tam da bu noktada kahramanın kadınlara duyduğu nefret, intikam sinyali vermeye başlar.

“Nicedir unutmuştum. Hiçbir boşluğum da yoktu örümcek ağlarıyla kilitli dehlizlerimde. Geriye dönüşümün faturasını nasıl ödeyeceğim şimdi kendime? Parçası olduğum iskemlemden, söyleştiğim akşamsefalarından kopartılıp getirildim” (A.Ö.s.47)

Kahramanın uzun bir zaman yalnızlığıyla baş başa kaldığı, tıklıp kaldığı dehlizde oluşan örümcek ağlarından anlaşılır. Yaşadığı karamsarlık ve ört bas ettiği acı, davette gözlerini alamadığı Ayla’sıyla sıkışan yüreği ile kat kat artar. Bu durum, bilinçaltına ittiği gerçeklerle beraber gün yüzüne çıkar.

“Ayla kim peki? Yumuşacık okşayan eli tutmaya hazır, karanlıktan başını yaslayacağı bir omuz hayaliyle dehşet hoşlanan, bahçesinde aşılı güllerin, ebrulilerin şarkılar söylediği bir evliliğin düşlerini kuran kız mı? Yoksa yumuşacık okşayan ele kendini sunmaya hazır, karanlıktan (...) O’nu çözemediğim, O’ndan korktuğum için mi, <Güzel şarkılar gibi hüznü, hüznü şarkılar gibi güzel> bu gece...” (A.Ö.s.48)

Ayla’nın kadın-erkek ilişkilerindeki yönünü sorgulayan öykü kahramanı uzun bir süredir kendini kapattığı karanlık yaşamının içindeki aydınlık yüzü Ayla olarak görmesi de nefretinin bir nebze azaldığını düşündürür. Fakat sonrasında öykü kahramanın yengesi Okşan’a, annesine ve abisi Hayri’ye ait duygularına yer vermesiyle bilinçaltına ekilen intikam tohumlarının nedeni gün yüzüne çıkar. Kahraman iki çocuklu bir ailenin seilmeyen ve ötekileştirilen ikinci/1 çocuğudur. Kadınlara duyduğu nefretin temelinde anne sevgisizliği ve buna bağlı olarak oluşan nevrozlu kişilik yapısı vardır. Kahramanın anne şefkatinden mahrum büyütülmesiyle yaşadığı acı ve nefret duygularının içe içe geçmesi *“ister büyük, ister küçük olalım hepimiz kuşkusuz ana sevgisine tutunmanın özlemi içinde”* (Fromm,2000:48) olmamızdan kaynaklanır. Kahramanın annesiyle ilişkisi *“benim, annemle ilgili olarak yarattığım trajikomik masal”* (s.48) sözleriyle açıklanır. Öyküde annesini trajikomik bir masalın kahramanı olarak gören öykü kahramanı, hiçbir yerdeliğini beninin derinliklerine hapsettiği nefretle gün yüzüne çıkarır. Öykü kahramanı anneye duyduğu nefret ve abiye duyduğu kıskançlık tohumlarını yengesi Okşan’la yasak aşk yaşayarak intikama dönüştürür.

“Okşan’a sarılmaya, etinin sıcaklığını etimde duymaya hiç tahammülüm yok, ne de isteri kriziyle kasılıp gevşeyen bedenini yatıştırmaya. Onunla,(orgazm anı dışında)hiçbir önceye ve sonraya katlanabileceğimi sanmıyorum. Yok hayır nedenini bilmeden tiksiniyorum”(A.Ö.s.49)

İçinde gizil olarak taşıdığı intikam ateşini Okşan’la yaşadığı cinsel birliktelikle açığa çıkaran öykü kahramanı sevgisizlik ve nefret duygusuyla çevrelediği yaşamının sorumlusu olarak annesini gösterir.

“Ağabeyim döndü aramıza. Unutmak için mi, anımsamak için mi peş peşe boşaltıyor kadehleri... Belki hiçbirisi değil... Yaşamıyor ki zaten, unutacak, anımsanacak hiçbir şeyi yok ki... Karısı çatık suratıyla yiyeceklerden alıyor hıncını. Korsesinin patlayacağını, etlerinin ortaya döküleceğini düşünüyorum. Annem, oğluna sevgiyle bakıyor, bütün sıcaklığını onun yüzüne bırakıyor, bana çevirirken başını”(A.Ö.s.49)

Öykü kahramanının annesine ve abisine ait gözlemlerine yer verirken annenin bütün sevgi dolu bakışlarının abisine bırakıldığını düşünmesi yaşadığı şefkat eksikliğini açığa çıkarır. Ayrıca Okşan’a ait gözlemlerinin kötücül ve beğeniden uzak olması da bu yakınlaşmanın salt intikam duygusunu hareket ettirmek için oluştuğunun kanıtlarından biri olarak sunulur.

“Aynada Tüy Sesleri “ insani değerlerin önemini yitirdiği ve vicdani muhasebenin yapıldığı öykülerden biridir. Başkişi Buket’in üzerinden vicdani derslerin verildiği öyküde yoksulluk ve çaresizlikle mücadele eden bir tamirhane işçisinin trajik yaşamı anlatılır. İntikam izleği ise Buket’in babasının, paranın gücüne kendini kaptırması sonucu kapısına gelen işçisinin avans teklifini reddetmesiyle oluşur.

“Buket, babasının Bilal’i bağışlayacağını, harçlık verip göndereceğini düşünüürken tam tersi olmuş, daha az önce “tansiyonum yükseldi, kendimi kötü hissediyorum” diyen adam sanki bir canavara dönmüş, bas bas bağırarak Bilal’e de cenazesine de küfrü basmıştı (...) Buket, içinde gerçek bir fırtınanın sarsıntılarını duymuştu, babasından nefret etmişti o an...”(A.Ö.s.45).

Kapısına gelen dayısını yeni kaybetmiş bir işçiye kovmaktan beter eden baba, yozlaşan ahlaki değerlerin olumsuz bir örneğidir. Buket ise insani değerlerin varlığını gösteren ve umut vadeden özelliğiyle öyküde iyiliği sembolize eder.

“Hele Bilal’in ertesi sabah şantiyeye gidip işbaşı yaptığını öğrendiğinde dünyası kararmıştı. Yoksulluk en sonunda kişinin onurunu da mı yemeye başlıyor? Diye sormuştu kendisine” (A.Ö.s.45).

Buket’in içindeki sesin sorguladığı “parasızlık”, insanların çaresizliğine neden olur ve bu da Bilal gibi pek çok insanın kendi onurunu yok sayması anlamına gelir. Yazar, Bilal’in yaşam öyküsüyle ülkenin trajik durumunu ironik bir biçimde dile getirir. Böylece Bilal, ülkedeki yoksulluğu temsil eden bir karaktere dönüşür. Buket, babasının paranın gücüne ve kudretine kapılarak insanlara tepeden bakan yönünü eleştirir ve ona karşı nefret duygusunu benimser. Buket’in nefreti beraberinde intikama dönüşür. Tamirhanede bir gazetenin içine sarılı yığınla parayı alıp kaçarak babasına bir ders verir. Ve Bilal’in intikamını da almış olur.

“Tezgâhın üzerinde bir gazeteye sarılı olarak duruyordu paraları. Bir an onları almamayı geçirdi içinden. Salim Usta’ya iyi bir ders verebilirdi böylelikle... En kanlısından bir meydan savaşında göğüs göğüse çarpışıyordu karşıt duyguları. Bir titreme sardı bütün varlığını.(...)Beynindeki raflar tamamen boşaldı sonra. Bir an duraksadı. Elinin gölgesi birkaç saniye paraların sarılı olduğu gazete kâğıdının üzerine düştü. Sonra tutup paketi aldı, çantasına attı, hızla kapıya yöneldi... Tahir usta peşinden gitmeye davrandı. Dönüp bakmadı Buket”(A.Ö.s46).

Buket’in babasına ders vermek adına elindeki gücü/parayı alarak oradan uzaklaşması yozlaşan insani değerlerin yeniden kurtarılması için atılmış büyük bir adımdır. Böylece Bilal’in ve onun nezdinde yoksullukla mücadele eden tüm insanların intikamı alınmış olur. Buket, insani değerlerin yok olmadığını göstermesi bakımından da önemli bir kişiliktir. İçindeki çatışmaya rağmen onurunun kırıldığına şahit olduğu Bilal’in intikamını almaktan vazgeçmez.

“Yağmur Damlasında Fırtına” öyküsünde Bülent’in çapkınlıkla geçen günlerinin perde arkasında geçmişte kendisiyle sevgili olan bir kadının, eski sevgilisinden almak istediği intikam hırsı vardır. Bülent’in lise çağlarında bir beğeni duyduğu kadının eski sevgilisini kıskandırmak için kendisini kullandığını anlaması büyük hayal kırıklığı yaşatır ve bu durum bir bilinçaltı arketipine dönüşür. Bundan sonraki süreç ise Bülent’in tüm kadınlardan nefret etmesi ve yaşadığı acının intikamını birçok kadınla birlikte olarak almaya çalışması üzerinden anlatılır.

“Aysel’i anımsadı yine... ‘Gel, bugün okulu kırıp sinemaya gidelim...’deyişini. Bülent, kızın kendisini terk etmeye kalkan sevgilisini kıskandırmak ya da ondan intikam almak istediğinin farkında değildi, kızın dudakları dudaklarına yapıştığında... Bir an aynı heyecanı duyumsadı... Sonra hınçla sildi ağzını... İlk öpüştüğü kızdı Aysel... Ertesi gün, sevgilisiyle güle söyleye yanından geçip gittiğinde, baş edilmesi zor bir öfkeyle yumruklarını sıkmış, hincını asla yatıştıramayacak küfürleri sıralamıştı...”(A.Ö.s.30)

Bülent’in hovardalıkla geçen yaşamına rağmen kendisini bitkin ve çaresiz hissetmesi, hayatında yer alan birçok kadında *“hep mutluluğu”*(s.32) aramasıyla ilişkilidir. Öyle ki Bülent, *“yüreğinde uzun zamandır gülümsemeyen yeri yokladı. Artık paslanmaya başlamış”*(s.32) olduğunu hisseder. Çünkü tüm bu duygusuz, tensel birliktelikleri tek gecelik ilişki şeklindedir. Yakasına yapışan bu mutsuzluk itkisiyle kadınlardan kaçışının altında Aysel’in yaptığı olumsuz davranış vardır. Aysel’e olan nefreti bilinçaltında yer eder ve bundan sonraki yaşamını tüm kadınlardan intikam alarak sürdürür.

“Altıncı Parmak Çivi” öyküsünde Zeynep Aliye sosyal yaralardan biri olan uyuşturucu kullanımına ve bunun sebep olduğu ölümlere değinir. Öykü *“Eroine bir kurban daha”*(D.İ.s.68) ifadesinden anlaşıldığı üzere Nuray’ın eroine kurban edildiğinin haberinin yayılmasıyla başlar. Güzin’in en yakın arkadaşını kaybettiği bu elem verici hadisede Nuray’ın esrarengiz ölümü sorgulanırken Güzin’inde de üzüntü verici yaşamının ayrıntıları açığa çıkar. Öyle ki iki yakın arkadaş bedenleriyle para kazanır ve Güzin son gece Nuray’ın başına ne geldiğiyle ilgili iz sürmeye çalışır.

“Sonrası yok... Gece hiçbir ipucu taşımıyor Nuray’la ilgili. Finalde Güzin bir tür ölüm evinden dönerken, Nuray pusulasını ölüm ülkesinin sapağına çevirmiş demek...”(D.İ.s.72)

Güzin’in *“bir tür ölüm evi”* olarak nitelendirdiği *“genelev”* öyküde ölümü çağrıştıran *“içinden çıkamadığı bir cezalandırma labirentidir”* (Korkmaz, 2015:179). Nuray bu labirentin sapağına hapseder kendini. Güzin ise trajik yaşamıyla ve arkadaşını yitirışıyle ölümü çağırır. Pek çok öyküde olduğu gibi bu öykü de *“kararan çivi”* metaforu kullanılır. Çivi bu kez Güzin’in dert ortağı haline gelir ve dert dinledikçe kararır. Nuray’ın ölümünün üzerinden bir ay geçmesine rağmen üzüntüsünün bitmediğini duvarda duran ve boş boş kendisine baktığını düşünen çivisine anlatır.

“Eroine bir kurban daha ... Bu sabah...”

Gözleri hemen karşısındaki duvarda bir noktaya takılı... Ama hayır, bir nokta değil, bir beton çivisi bu. Rengi kararmış, sıvası yer yer çatlayıp dökülmüş duvarda öylece tek başına bir beton çivisi... Bilmeyen biri bu çivinin işlevini, Güzin’in yaklaşık bir buçuk yıl önce çektiirdiği, hala aynı yerde asılı olan (...)fotoğrafın duvarda sabit kalmasını sağlamak, diye açıklayabilir. Ama değil (...) Bu kez ne yazık ki paylaşamayacağım seninle anlamında buruk bir gülümseme yerleşiyor ağzının titreyen kenar kıvrımına. Yalnızca Nuray yok artık diyor”(D.İ.s.73).

Nuray’ın acı ölümünü sindiremeyen ve bunu sırdaşı/çivisiyle paylaşan Güzin, öykünün ilerleyen yerlerinde kendi trajik yaşamına ve neden bedenini sattığına dair önemli açıklamalarda bulunur. Öyküde intikam izleği Güzin’in çocukluğunu elinden alan ve her daim müdahale eden ablada etkisini gösterir. Güzin, yaşamına taş koyan ablasından nefret ettiğini haykırır. Bu yüzden eniştesi Ertuğrul’un kollarına bırakır kendisini. Bundan sonraki süreç ise yaşamına giren erkeklerin sayısını bilmemekle devam eder.

“Nefret ediyor ablasından. Her şeyin sorumlusu o...Bütün mutsuzluklarının, çektiği acıların nedeni. Hep ezdi Güzin’i, kıskandı güzelliğini, gençliğini, geleceğini... Kendi yaşayamadı bütün bunları diye onun yaşamasını da sindiremedi. Arkadaşlarını kıskandı; gülmesini, eğlenmesini kıskandı. Odasının duvarına poster astı diye, telefonla konuştu diye eve birazcık geç geldi diye, kısa giyindi diye, dersleri zayıf diye... Anlamadı hiç... Her şey için öfkelenildi... Mutsuz bir kadındı çünkü... Mutlu olanları görmeye dayanamıyordu”(D.İ.s.84).

Güzin’in yaşamında engelleyici unsur olarak görülen abla baskın yönüyle abla-kardeş kıskançlığının da körükleyicisi olur. Güzin’in ergenlik dönemindeki hırçınlığı da göz önüne alındığında ablanın gündelik yaşamın hemen her aşamasında bir gölge gibi belirlediği görülür. Bu da Güzin’in gelecek planında öç alma dürtüsünün körükleyicisi olur. İlk yaptığı şey de ablasının kocasını elinden alarak ona acı vermek olur. Eniştesi Ertuğrul’un kollarına bırakır kendisini.

“Ah! Enişte... Diye inliyor, Ertuğrul, kollarının arasında iyice hapsederek kızın belini fısıldıyor kulağına: “Ertuğrul de bana yavrum... Ertuğrul...” Dudaklarını iyice yaklaştırıyor, Güzin’in ensesinde, yumuşacık sarı tüyler arasında geziniyor arzulu

soluğu...(...) Her şey geride kaldı artık o günden bu yana kaç erkek girdi yaşamına, neredeyse sayısını unuttu. Hatta kiminin yüzünü bile anımsamıyor. Ama Ertuğrul başka... O ilk erkeği... Bunu niçin yaptığını hala tam olarak bilmeseyse de... Gerçi tüm erkeklerin ondan yararlanmak istediklerinden kuşkusu yok”(D.İ.s.85)

Öyküde Güzin, eniştesine sokulmasının nedeninin tam olarak ayırında değildir fakat öyküde bu durumu ablasının despot tutumlarına istinaden duyduğu intikam isteğinden yaptığını sezdirir. Abla-kardeş arasında olumlu bir duygunun yeşermemesi, Güzin’in ablasından nefret etmesine ve bütün yaşamını alt üst edecek olan eniştesine sokulmasına neden olur. Diğer öykülerde olduğu gibi bu öyküde de tutunamayan öykü kişilerinden biri olan Güzin, aile bireylerinden birine beslediği nefret dolayısıyla intikam ateşiyle yanıp tutuşur. Güzin’in başta eniştesi sonrasında birçok erkekle yaşadığı cinsi münasebet ve en sonunda fuhuş batağına saplanmasının altında kendisini sürekli engelleyen ablasına karşı duyduğu nefretin yön değiştirmiş etkisinin olduğu açıktır.

“*Vahşi Kelebek*” öyküsünde konsomatris bir annenin kızı olan Jülide’nin makûs yazgısı dünyaya gözlerini açar açmaz başlar. Çocukluğu annesinin beraber olduğu “yeni amcalar” yani üvey babalarının içki sofralarında geçer. Çocukluğu ve engel olamadığı yazgısı Jülide’nin nefretinin temel sebebi olur. Değiştiremeyeceği yazgisından kendisi gibi güzel ve kısacık ömrüyle bir tuttuğu kelebekleri öldürerek intikam alır.

“*Konsolun alt gözünden rakı şişesini çıkartıyor, yarısına kadar dolduruyor bardağı, bir dikişte yarıyor. Gözü mavi benekli kelebekte. Su bardağı konuğuna çatı olmuş. Ağzını musluğa dayayıp içiyor suyu, gözlerini kelebekten ayırmadan. Genzi yanıyor. Kelebek ölümün sınırlarında çünkü. Her an yaşamla bağı kesilebilir. Jülide bir katil, evet ama insan değil, kelebek öldürüyor. Kelebek katili çünkü nefret ediyor kelebeklerden: bunca güçsüz ve güzel oldukları için. Bir de aptallar... Kendilerini atıverirler pervaneler gibi ateşin göbeğine nefret ediyor... Bunun da ötekilerden bir farkı yok. Mavi-lacivert beneğine karşı farkı yok. Jülide müdahale etmeseydi bir örümceğin, bir böceğin yemi olacaktı. Aptal çünkü...*”(V.K.s.70-71)

Jülide’nin kelebeklerden nefretinin altında yatan “giz” kendisinin de bir kelebek gibi güçsüz ve güzel olmasıyla ilişkilidir. Bu yüzden içine düştüğü bataklıktan çıkamamayı, bir kelebeğin de bile bile ateşin etrafındaki dönüşüne benzetir. Öyküde geçen kelebek imgesi “*vahşi tehlikeli, dokunulmaması gereken. Yani saf bir güzellik ama*

dokunulduğunda vahşileşebilir; kirletilmemesi gerekir”(Yücesoy,2002). Jülide’nin içinde bulunduğu yaşamdan dolayı kelebeklerden nefret etmesinin sonucunda vamp bir kadın oluşur. Kelebeğin kırılgan, kadınımsı bir figürü ifade etmesi dolayısıyla Jülide, naif bir kadındır. Ayrıca yazarın birçok öyküsünde kelebeğe bu kadar yer vermesi kelebeğin güzelliğinin yanında dokunulduğunda oradan oraya kaçarak hırçınlaşması vardır. Bu anlamda kelebek, öyküler arası bağlayıcı birleştirici bir sembol olarak kullanılır.

Jülide’nin kelebekleri öldürerek bir defter yaprağının veya bir cam fanusun içine hapsetmesi Freudyen bir bakışla incelendiğinde aslında kendi özgürlüğünün kısıtlanmasını imler. Jülide, eksik geçen çocukluk anıları ve laçka bir ortamda büyütülmesinin bir sonucu olarak öfkesini kelebeklere yöneltir. Jülide’nin kendisini *“kelebekle özdeşleştirmesi bize aynı zamanda yetersiz anne imgesi ve babanın adının hiç olmadığı ilişki biçimine gönderme”*(İkiz, Tunaboğlu 2004:41) yaptığını sezdirir. Yetersiz anne imgesinin üzerine eklenen babasızlık *“bir tür ‘yetim’ oluş, bilinçdışı tutum ve davranışlar neticesinde kendini ele verir”*(Uğurlu,2007:1735).Bu yüzden Jülide, yetimliğini ve babanın güven kucağından mahrum oluşunu kelebeklere yönelterek ödünleme yapar. Jülide’nin anne ve baba iletişiminin yetersiz ve sağlıklı oluşunun altında yatan nedenlerden biri de babanın kimliğine ait tek bir ipucunun bile verilmemiş olmasıdır. Bu da Jülide’de köksüzlük sendromuna neden olur ve nefretle birlikte intikam duygusunu harekete geçirir. Kelebekler üzerinde çeşitli intikam fantezileri kurmaya başlar.

“Bir ölümden bir başka ölüme taşıdığı kelebeğe baktı yeniden. Ama sabah sabah kendinde gelişiveren bu duyarlığın pek de hoş olmadığını düşündü. Vakit de, öğleyi geçiyordu. Bu saatten sonra vicdan azabı çekmesi aptalca. Kimsenin kimseyi umursamadığı bir dünyada... Üstelik kelebeği sonsuza dek kurtarmıştı işte... Kelebek farkında varmadan ölmüş de olsa Jülide yaşatacağı onu. İşleri yolunda giderse belki İstanbul’da kendi başına bir ev kiralar, duvarlarında yüzden fazla çerçevelenmiş kelebeğin asılı olduğu bu evin geniş mi geniş lüks mü lüks salonunda başarısını kutlardı”(V.K.s.76).

Jülide’nin işlerinin açılması ile gerçekleşecek İstanbul’daki lüks ev hayalinin başmısafirleri olarak gördüğü “ölü kelebekler” ile Jülide benlik inşasını yeniden kuracağının da sinyalini verir. Aynı zamanda yeniden doğuşunu kelebeklerin kurtarıcısı

olduğunu söyleyerek sezdirir. Öldürdüğü kelebekler dolayısıyla vicdan azabı duymamasına kendisine yapılan acımasızlığın sebep olduğu görülür. Bu yüzden Jülide için “*kimsenin kimseyi umursamadığı bir dünyada*”(s.76) merhamet göstermek aptalca gelir. Kendisine merhamet göstermeyen insanlardan intikamını kelebek katili olarak aldığı düşünür. Çünkü “*kişinin hoşlanmadığı duygu ve düşünceleri ortadan kaldırmak, bir anlamda yok saymak için benliğin ikiye ayrılması söz konusudur*” (İlkiz Tunaboğlu,2004:42). Jülide’nin de öldürdüğü kelebekler dolayısıyla benliği ikiye bölünür: güzellik ve vahşilik. Bu iki durumun yansıması da öldürmeye çalıştığı son kelebekte görülür. Aynasına konan simsiyah bir kelebeğin vahşiliği karşısında paniğe kapılan Jülide ona ulaşmayı arzulamakla birlikte bir o kadar da ondan korktuğunu fark eder.

“Aynaya ilişti bakışları o sırada, yüreği hop etti. Eli ayağı titredi. Ilık ılık bir şeyler aktı içinde. Deminden beri aradığı o müthiş güzellik aynanın üzerindeydi. Genzi kurudu. Demek düş falan değildi (...) Büyük olasılıkla zehirliydi. Adeta yapışmıştı aynaya. Dokunmak için parmağını uzattı Jülide, ama korktu”(V.K.s77)

Ayna metaforuyla açılan kelebek imgesi Jülide’nin duyduğu suçluluk psikolojisiyle dev bir kelebeğe dönüşür. Aynı zamanda “*ayna metaforu da gerçeklerle yüzleşmeyi sağlayan bir kullanım olarak görülür*”(Uslu,2016:175). Jülide’nin gerçeklerle yüzleşmesi sonucu engelleyemediği saldırganlık dürtüleriyle öldürmeye çalıştığı bir kelebek değil aslında Jülide’nin kendisidir. Çünkü düşkün bir kadın olarak yükselme hayali beraberinde erkeklerin parasını sömüren doyumsuz bir kadını meydana getirerek Jülide’yi vahşileştirir. Bu yüzden Jülide’nin son öldürmeye çalıştığı kelebek “*bir lider kelebeğe yakışacak kadar büyük ve ürpertici*”(s.77) görünür. Jülide’nin liderliğini imleyen bu görünüm kötü giden yaşamın bir sonucudur. Çünkü Jülide makûs kaderini değiştirmek ve daha refah bir yaşam sürebilmek için güzelliğini kullanır ve aynasına konan kelebek gibi vahşileşir.

“*Tutkunun Elleri*” öyküsü kahraman anlatıcının kuaför salonundaki gözlemlerine yer verdiği üçlü öyküden biridir. Öyküde anlatıcı, kuaför Naci’yi gözlemler. Çok sevdiği mesleğinde yaşadığı yorgunluk, at yarışlarına olan hayranlığı, karısına duyduğu soğukluk ve de tüm bunların sebebi olan abisi Şadan’a beslediği nefret tek tek anlatıcı tarafından çözümlenir.

“Kendi dışında her şey onun için fazlalıktır aslında. Hatta zaman zaman kendisi bile kendisine fazla geliyor. Dayanamıyor kendisine... Her şeyden nefret ediyor şu an; herkesten ve kendisinden (...) Evet, evet her şeyden bıktı. Tek sevgilisi gibi gördüğü saçlardan bile”(R.M.s.155).

Kendi dışında her şeyi fazlalık olarak gören Naci'nin melankolik ruh halinin nedenleri sorgulandığında abisi Şadan'a duyduğu kıskançlık açığa çıkar. Naci'nin kuaförlük mesleğini tercihinde bile babasının gözünde kıymetli bir yerde olan abisine erişme isteği vardır. Bu durum bir bilinçaltı arketipi olarak Naci'de gizliden gizliye açılma isteği uyandırır.

“Niçin mi karşı çıkmadı babasına: Kıskançlık belki... Belki ağabeyinin yakışıklılığı... Belki annesinin dizinin dibinden ayrılmama isteği... Belki korkuları”(R.M.s.158)

Naci'nin abisine duyduğu kıskançlığın altında fiziki anlamda hissettiği yetersizlik, annesine olan düşkünlük ve babasından göremediği sevgi eksikliği vardır. Naci *“kendilik değerleri ile yüzleşen bireyin varoluşunu tamamlama aşamasında yaşadığı çatışmalar dizgesinin”* (Deveci,2003:189) bir sonucu olarak bedbin karamsar bir yaşam sürer. Varoluşunu sorgularken hayattaki tek zevki olan at yarışlarına da müdahale edilmesiyle abisi Şadan'a duyduğu nefretle yaşadığı huzursuzluk ikiye katlanır.

“Sanki bütün saçları, bıyıkları dökülüyor şu an... Öylesine bıkkın. İsteksiz! Bıraktı onu her şey... Üstüne üstlük bir de atlar, bir de Ayça kız... Üstelik dördüncü ayağa kadar her şey yolundayken... Tutup favori atın yatması... Ama Naci yarışta bir şike kokusu aldı. Ayça Kız'ı da jokeyinin dizginlediğinden emin! Yoksa onun gibi bir at için peynir ekmek gibiydi bu yarış. Yani olacak iş değil o noktaya gelip takılıp kalması. Öte yandan Şadan'ın suçu olduğunu düşünüyor karışmasaydı, Akif Bey'i çıkartmayacaktı Naci... Listesindeydi! Bir kez daha ağabeyine uzanıyor hınç dolu bakışları...”(R.M.s.154)

Naci'nin yaşamının önünde en büyük engel olarak görülen abisi Şadan, çok sevdiği at yarışlarına da müdahale ederek içindeki nefret nifakını arttırır. Abisi Şadan'ın ailenin göz bebeği olması, Naci'nin yaşamı boyunca kurtulamayacağı yetersizlik duygusuyla yaşamasına neden olur. Kuaförlük mesleğini de babasının gözünde abisi gibi olmak arzusundan seçer. Bundan sonra ki yaşamı, dokunduğu her saça tutku

bulaştırmakla geçer. Fakat bir süre sonra zevkle yaptığı işi de kendisine mutsuzluk vermeye başlar. Hayatının her anlamında karısı Servet’le olan ilişkisinde, kızı Yasemin’in ele avuca sığmayan hallerinde, ailedeki konumunda ve asla abisi Şadan gibi olamayışının altında yatan mutsuzluk itkisiyle baş etmeye çalışır. Bu yüzden tüm yaşamına nefret hâkim olur.

“*Fatma’nın Saçları Uzamıyor*” öyküsü anlatıcının kuaför salonundaki gözlemlerine yer verdiği üçlü öyküden bir diğeridir. Bu öykü Fatoş’un gözlemleri üzerine kurgulanır. Fatoş, kuaföre gelen küçük bir kız çocuğunun saçını kestirirken yaşadığı korku üzerinden kendi geçmişine gider. Küçük bir kız çocuğu olduğu dönemde sırf kâkül kestiği için uğradığı hakaretler ve gördüğü şiddet sonrasındaki tüm yaşamını nefret ve intikamla geçirmesine neden olur.

“*Ben cezalandırılmalıyım... Önce saçlarım kesilmeli elbette; tarlada yol açar gibi. Gerçi bu ceza bir başlangıç yalnızca. İnsan içine çıkamayacak olmam, cümle âleme rezil edilmem, hatta okuldan alınmam yetmez. Günaha girdim...*”(R.M.s.126)

Fatoş’un kendisini günaha girmiş hissetmesinin tek nedeni saçını izinsiz kesmiş olmasıdır. Öyküde “*baba nefretinin tohumları evde atılmıştır*” (Uğurlu,2007:17217). Kahramanın saçlarının kesilmesi babanın gözünde namusuna leke düşürmek anlamındadır. Bu yüzden şiddete başvurur. Yazarın birçok öyküsünde olduğu gibi bu öyküde de kahramanın nefret tohumları intikam fitilini ateşler. Fatoş’un baba nefreti ile evden uzaklaştığı gece kendisini teselli eden üniversite öğrencisi Erol abisiyle yaşadığı cinsel birliktelik, “*küçük bir çocukken var oluşunu, baba karşıtı bir konumda anlamlandırdığını ortaya koyar*”(Uğurlu,2007:1728). Kendisini her anlamda eksik, yetersiz ve kötü bir kız çocuğu olarak nitelendiren öykü kahramanı tüm yasaklara karşı gelerek hiç tanımadığı birinin kollarında teselli bulur.

“*Hıçkırıklarım artarak ona sokuluşum. O ana dek olduğundan çok daha farklı... O güne dek ancak yaz tatillerinde, o da en fazla perdenin arkasına sinerek gözetlediğim, belki bir-iki kez apartmana giriş çıkışlarımızda karşılaşmamıza rağmen beni bir türlü fark etmeyen bu üniversiteli genç erkeğin sıcaklığıyla büyülenmiş gibi. Yoksa birilerinden, bir şeylerden intikam mı?*”(R.M.s.131)

Fatoş'un despot bir babaya ve çaresiz/suskun bir anneye sahip oluşu onu bir arayışa sürükler. Kendisini Erol abisinin ve sonrasında başka başka insanların kollarında telkin ederken yaptığı davranışın bir intikam olup olmadığını sorgular. *“Bu açıdan “intikam” da “intikam alma” isteği de gerçek hayatın bir parçasıdır. Hakkının yenildiğini ezildiğini, kendisine ait olanın elinden gasp edildiğini düşünen herkes intikam alabilir”* (Yusufoğlu,2011:292-293). Bu yüzden Fatoş, çocukluğunun ve çocukluk hayallerinin kötü adamı olan babası tarafından haksızlığı uğradığını düşünür. Babaya olan nefretinin bir sonucu olarak onun tasvip etmeyeceği davranışlarda bulunması da kaçınılmazdır. Babaya duyulan nefret, Fatoş'un türlü intikam fantezileri oluşturmaya ve hafifmeşrep bir kadın olarak yaşamını sürdürmesine neden olur.

“Kişilik Terzisi” öyküsü anne-kız arasındaki çatışmayı anlatan ve bir türlü kabul edilmeyen kız çocuğunun trajik yaşamı üzerine temellendirilir. Özellikle annenin ötekileştirdiği ve kendisine fiziki anlamda benzetilmesinden dahi rahatsızlık duyduğu öykü kahramanı, bu sağlıksız aile ortamından nefret eder. Nefret duygusu intikam alma isteğini uyandırır.

“Okul müdürü amcanın saçımı okşarken, “Gözlerini sizden almış kanımca,” dediği sırada, annemin yüzünde beliren öfke hayret karışımı ifade, zihnimde hala ince bir nakış (...) Sevgili annemin altdudağını kelebek kanadı gibi büküşü, omzunu silkip ensesini geri atması: “Aman Tanrım!” Gözlerini müdür amcanın gözlerine dikecek, çenesi kasılacak; işaret parmağı havada kıvrılıp dönecek, “Asla” diyecek itham eder bir tonlamayla... Ve noktayı koyan cümle:

“Babasının gözlerine de benzemez”(B.B.s.21).

Yazarın koyu harflerle yazdığı bu kısım, öykü kahramanının trajik durumuna okuru da tanık etmek içindir. Başkışı bir yere ait olamayışının yarattığı yurtsuzluk itkisiyle kendisini üzgün ve bunalımlı hisseder. Özellikle anne nefreti ve babanın edilgenliği kahramanda intikam alma düşüncesini oluşturur.

“Altdudağımı kanatırcasına dişliyorum. Evet, o haklı; çirkinim, yetersizim, pasaklıyım, beceriksizin tekiyim; gerçekten de” (B.B.s.23)

Öyküde annedeki narsistik doyumunu ifade eden bazı durumlar da gözlenir. Özellikle teknedeki kaptanın bakışlarını üzerinde hisseden anne, aldığı keyifle kendini

ele verdiğini başkişi şöyle ifade eder: “*O, kaptanın bakışlarındaki, giderek artan hayranlığın keyfini çıkarmakla meşgul*”(s.23). Bu durum da annenin kızına olan davranış şeklinin oluşmasında etkilidir. Anne, kendisine rakip olarak gördüğü kızını “hiçlik” psikozuyla büyütür. Çünkü “*anneleri yaşlanırken, genç kızların bedenlerinin taze güzelliği daha da belirginleşir. Özellikle anne menopoza yaklaşıyorsa, ortaya büyük bir rekabet duygusu çıkar*” (Weldon,2019:66). Kahramanın annesinde oluşan bu yaşlanma ve güzelliğini yitirme korkusu, anneliğini sabote eder. Kendisini her anlamda yabancı bir evde ve yabancı insanlar arasında büyütülmüş hissedenden öykü kahramanı bir bunalıma sürüklenir.

“*Denizin sonu var mı acaba? Nereye kadar gider bu deniz? Sonrasında ne var? Onlardan tamamen koptuğumun farkında değiller. Biletsiz bir yolcu olarak sürüklenen ruhumun aynı zamanda yaşadığı çatışmayı da göremez annem*”(B.B.s.23)

Ruhunu biletsiz bir yolcu gibi sürüklendiğini düşünecek kadar bunalıma giren öykü kahramanı yalnız ve bir başınadır. Anne ve babası tarafından üvey evlat muamelesi gören öykü kahramanın intikam meşalesi de alev alır. Özellikle annesine karşı tek kozu olan güzelliğini kullanarak intikam yemini eder.

“*Tehlikesi olmayan bir çözüme ihtiyacım var benim. Örneğin güzelliğim. Evet ya... İşte bu: Annemin yerden yere vurduğu fincan gibi gök gözlerim para etmeli. Başka; uzun bacaklarım, lepiska saçlarım, hatta bakireliğim!!! Evet ya. Daha önce neyi düşünmemişim ki? Belki en değerli varlığım o: sermayem. Ve annemde asla olmayan bir değer.(...) İnternette müşteri kızıştırabilirim. Becermek zorundayım. İnternette müşteri kızıştırabilirim örneğin. Malın değerini arttırıcı reklamlar:*

“***Çevreci, voleybolcu, master yapmış bir kız; bekâretine en fazla verenle yatacak!***”(…)

Hatta rezil olmalı annem, rezil olmalı babam. Kim olursa olsun fark etmez; en fazla parayı verenle yatmalıyım. Çünkü çok para kazanmalıyım, paraları onun yüzüne savurmalıyım” çünkü çok para kazanmalıyım, paraları onun yüzüne savurmalıyım”(B.B.s.31).

Yazarın birçok öykü kahramanında görülen bekâret kavramı bu öyküde de yer alır. Fakat bu öyküde diğer öykü kadınlarından farklı olarak “bekâret” kaybetmekten

korkulacak bir unsur olarak yer almaz. Öykü kahramanın cinsel birliktelik yaşamamış olması “namus” bakımından değil, internette müşteri kızıştırabileceği bir değer olarak yer alır. Bu da modernitenin bir sonucudur. Öyküde dikkat çeken noktalardan biri de öykü kahramanın eğitilmiş, kültürlü ve modern bir ailenin kızı olmasının sonucu olarak bir de voleybolcu olmasıdır. Bu durum da okurun dikkatine sunulmak için yazar tarafından kalın harflerle dile getirilir. İntikam izleği üzerinden bakılacak olursa bazı psikanaltik analizler sonucunda öykü kahramanın anne/sizliği ondan gelebilecek tüm tepkilere olan açlığını gösterir. Çünkü annenin hayal kırıklığı yaşaması bile öykü kahramanı için bir tepki niteliğindedir ve kaile alındığını gösterir. Bu durumu Welldon, “*annesini soğuk ve uzak algılayan bir başka hasta da, hamileliğine tepkisini “Annem beni öldürecek” sözleriyle gösterdi. Besbelli, annesinin ona duygusal bir tepki vermesi ve böylece onu bir insan ve bir kadın olarak kabul etmesi umudunu ifade ediyordu*”(2019:69) sözleriyle ifade eder. Öykü kahramanı annesinin ve babasının duygusal bir tepki verebilmeleri için onları düşkün bir kadın olmakla korkutur. Çünkü bu durum pek çok kadında “*annesine yönelik fantezilerini onarma fırsatının aksine, somut bir eylemle ondan intikam alma olanağı verir*”(Welldon,2019:69).Öykü kahramanı da annesini korkutarak ondan intikam almayı planlar. Breton böyle kişileri “*hiç kimseye verilecek hesabı olmayan özgür bir insan*” (Deveci,2012:955) olarak niteler. Bu anlamda kendisini bir başına hisseden öykü kahramanı sağlıklı aile ilişkilerine rağmen ayakta kalma mücadelesi vererek özgürleşir.

“*Kuğuya Dönüşmek*” öyküsü de anne-kız çatışmasının işlendiği öykülerden biridir. Mahinur’un annesi tarafından “fare suratlı” olarak görülmesine neden olan ve yüzündeki yanık onu estetik ameliyatı olmaya sevk eder. Mahinur’un, doğduğu andan itibaren “*ana rahmi gibi ‘mutlak güven ortamı’ denilebilecek ‘sıcak bir yurt’tan mekânsal anlamda dışlanma veya sürülme*”(Korkmaz,2015:177) yaşadığını doğduğu gün lohusa annesinin istemediği bir kız çocuğu olmasıyla dile getirilir. Annenin çirkin bulduğu “fare suratlı” olarak gördüğü kızını kabul etmeyişi Mahinur’un tüm yaşamına etki edecek elem verici bir hadisedir. Anayurt Oteli’ndeki Zebercet gibi Mahinur’un trajik yazgısı da doğumuyla başlar.

“*Annesi çok sonra anlatmıştı lohusa bir kadın olarak ilk hissettiklerinin neler olduğunu. Amanın bu fare yavrusu da nerden çıktı diye bas bas bağırdığını söylerken Mahinur bozuntuya vermemeye, hatta gülümsemeye çalışmıştı. Amanın bu fare, pardon sıçan yavrusu nereden çıktı, demiş annesi. Hemşire hanım çocuğumu çalmışlar, karışmış*

çocuğum, diye hastaneyi birbirine katmış gün boyu. Hatta sütünü emzirmemekte direnmesi sonucu humma olmuş, sütü geri tepmiş. Öyle ya, çocuğunu istemek her kadının hakkı. Diyesiyniş ki, “Alsın sahibi bu maymunu, versin annesinin minik kuzucuğunu”. Kimsenin minik kuzucuğu olamadığı için belki, en çok acıyı eksikliği bu yüzden duydu”(B.B.s.66).

Mahinur’un dünyaya gözlerini açtığı anda şefkat kucağı olan annesi tarafından bir maymun olarak görülen kız çocuğu olduğunu öğrenmesiyle yaşadığı incinme, onu her şeyden nefret eden bir insan yapar. Tutunamayışının ve yüzünün çirkinliğini hayatının her döneminde hisseden Mahinur, adıyla oluşturduğu tezatlığa da isyan eder.

“Annesi koymuş adını. Sanki alay eder gibi bir Mahinur. Sinirlendiğinde fare surat diye çimdiklemelerine bakılırsa bir kerecik bile sevmemiş kızını. İnsan kızını sevmez mi hiç?(...) Biblo gibi kızlardan biri olsaydı, öğretmenleri de, aynı sıraya oturmamakta direnen Mehmet dâhil bütün arkadaşları da. Hatta Mahinur bile severdi kendisini. Ama bitti”(B.B.s.68)

Mahinur’un hastane odasında yüzündeki yaradan kurtulmaya ramak kala, anılar magmasından dökülen kötü günlerin tek sebebi olarak görülen çirkinlik, tüm yaşamında Mahinur’u ikincil bir duruma iter, yabancılaştırır. “Çünkü öznelliğinin/özgürlüğünün farkında olmayan insan için kendisi bile yabancıdır”(Deveci,2012:955). Bu yabancılaşma Mahinur’un değişim ve dönüşüm isteğini alevlendirir.

“Ve kendine özel albümün ilk fotoğrafı bugün çekilecek. Objektifin gözüne baka baka verecek poz. Sonra güzel çirkin herkesle fotoğraf çektirecek. En kısa zamanda ertelenmiş bütün doğum günlerinin kutlamasını yapacak. Bugün kişisel tarihin başlangıcı”(B.B.s.68).

Mahinur’un kişisel tarihinin başlangıcı olarak gördüğü estetik operasyon, kendilik değerlerini bulabileceği ve ontolojik bağını kurabileceği önemli bir gelişmedir. Öyküdeki intikam izleği ise Mahinur’un sınıfın en güzel kızı olduğunu kendi ağzıyla söylemek zorunda kaldığı Serra’ya duyduğu nefretle başlar.

“Allah cezanı versin Serra... Serra, senden nefret ediyorum. Serra, kadife teninden, ıslıl ıslıl mutlulukla parlayan gözlerinden, hafif kalkık duran minik burnundan,

yuvarlak küçük çenenden, şakak kemiklerinden nefret ediyorum. Serra, öğretmenin sana olan sevgisinden sınıftaki ayrıcalığından nefret ediyorum... ”(B.B.s.71)

Mahinur’un Serra’ya olan nefret duygusunu ifade ediş şekli dahi Serra’nın fiziki görüntüsünün kendisinde uyandırdığı hayranlık doğrultusundadır. Kendisini dış görünüş bakımından yetersiz gören Mahinur, güzel olan ve sevilen her şeyden nefret eder. Öğretmeninin Serra’ya olan ilgisinin dahi güzellikle alakalı olduğunu düşünecek kadar benliğini yitirir. Mahinur tıpkı Zebercet gibi *“yeryüzünde yapayalnız bir sürgün gibidir. Dünya onun içinden çıkamadığı bir cezalandırma labirentidir”*(Korkmaz,2015:179). Bu cezalandırma labirentinden ancak yüzündeki yaradan kurtulduğunda çıkabileceğini düşünen Mahinur’un *“bilinçaltı, bu yalıtık mekânın mahzeni gibidir”* (Korkmaz,2015:179). Öyle ki yüz değişince tüm belleğinin de kötü anıları bertaraf edeceğine inanır bu yüzden bilinçaltında depolanan tüm acıları yok etme derdine düşer. Yüzündeki değişim sonucunda Mahinur’u hiç sevmeyen annesinden, okulun en güzel kızı olan ve bu yüzden küçük düşürüldüğü Serra’dan, onu sevmeyen öğretmeninden, kendisiyle aynı sıraya oturmamakta ısrar eden Mehmet’ten intikamını alacağına inanır. Özsaygı problemi yaşayan Mahinur yenilenen yüzü ile bir kuğuya dönüşeceğini imler. Mahinur için bu durum benliğinin yeniden inşası anlamına gelir.

“Bir Şahmeran Uyanması” yazarın 1999 İstanbul depremini anlatması doğal afetin neden olduğu toplu ve trajik ölümlerin gerçekleşmesi bakımından diğer öykülerden farklıdır. Yazarla yapılan bir söyleşide *“bu öyküde doğanın nasıl intikam aldığını anlatıyorum”* (Uzun,2019) ifadesi öykünün intikam izleğinde yer alması gerektiğini düşündürdü. Depremin/doğal afetin gerçekleşmesini, *“doğanın kendisine yapılanların karşılığını asla bırakmayacağını intikamını müthiş bir şekilde alacağını anlatmaya çalıştım”* (Uzun,2019) şeklinde tanımlaması, yazarın doğanın korunması gerektiğine olan inancını gözler önüne serer. Öyküde, toprakların çimentoya bulanması, üzerinde iş makinelerinin dans etmesi ve içlerinden dev binaların yükselmesiyle yaşadıkları huzursuzluğun iç monologla dile getirildiğini söylemek mümkündür.

“En büyük sıkıntısı nicedir rahat uyumamak çünkü. Çünkü günün yarısında deliksiz uyku çeken bu insanlar günün öteki yarısında doğrudan O’nunla uğraşıyorlar: Detektörleriyle kabuğuna dayanıp ışınlar göndererek mantosunda lekeler oluşturuyorlar, makineleriyle yarattıkları sarsıntılarla iç ritmini bozuyorlar... Aslında bu insancıklar

onun muhatabı olamazlar elbette; hiç kuşkusu yok. Zayıf, çaresiz, zavallı böcekler çünkü onlar. Âma bilinçsizce de olsa, üzerine üzerine geliyolar sürekli. Hatta sinirlenirse gözünün hiçbir şeyi görmeyeceğini, ortalığı yakıp yıkacağını, istemese de bunu yapmak zorunda kalacağını çok iyi bildikleri halde...”(V.K.s.102)

Öyküde “O” olarak işaret edilen toprak, kendisine yaşatılan huzursuzluk nedeniyle birer “zavallı böcek” (s.102) olarak gördüğü insana karşı öfke doludur ve intikam planları yapar. Bu nedenle öyküde diğerlerinden farklı olarak intikam, iki sevgili, anne-kız veya baba-kız arasında oluşan nefret duygusundan oluşmaz. Yazar, yazgısal olanı, bir intikam olarak nitelendirir ve bu yüzden öyküde intikam izleğini bir farkındalık olarak ustaca kullanır. Aynı söyleşide yazar deprem için “*Bir şahmeranın uyanmasına neden oldu, yani yaşanan şey o kayaçların yer altındaki o gücün artık yeter anlamında ayaklanması ve hayatların nasıl yok oluşunun depremle ilgili bir seçki olarak*” (Uzun,2019) meydana geldiğini söylemesi de öyküde Şahmeran ifadesinin neden kullanıldığının düşünülmesine neden olur. Şahmeran, mitolojik anlamda yer altında yaşayan yarı insan yarı yılan görümü bir canlıdır. Bu canlı, yeraltının hâkimi ve yılanların şahı olarak bilinir. Fakat efsaneye göre Şahmeran’ın varlığı insanoğlunun ihaneti yüzünden son bulur. Bu durumu Nilgün Çıplak “*gizemli olumlu yönüyle ortaya çıkan Şahmeran, sözünde durmayan insanoğluna karşı affedici, sevecen ve iyiliksever yönleriyle dikkat çek (tiğini)*” (Uğurlu,2007:1698) sözleriyle ifade eder. Çünkü Şahmeran insanoğlunun ihanetine karşılık ölümsüzlükten ölümlü olmayı seçecek kadar iyilikseverdir. Bu açıdan bakıldığında öyküdeki Şahmeran imgesi, gücün yanında insanoğluna yapılan her iyiliğin ihanetle sonuçlandığını göstermek için kullanılır. Yazar, Şahmeran’ın bir insan tarafından öldürüldüğünü duyan tüm yılanların bir gün tüm dünyayı yok edeceklerini düşündürmek için öyküsünün adını “*Bir Şahmeran Uyanması*” olarak koyduğu düşünülür. Doğanın da kendisi üzerinde yapılan bu çarpık kentleşme ve yanlış yerleşmenin sonucunda “*insanoğlunun yaptığı ihanet ve haksızlıkla yüzleşme korkusunun oldukça sembolik bir ifadesi olarak*” (Uğurlu,2007:1701) depremleri meydana getirdiğini söylemek mümkündür. Böylece doğa, kendisine zarar veren insanlardan intikamını alır.

Zeynep Aliye’nin öykülerindeki “intikam” izleği nefret mantalitesiyle ilişkilidir. Karakterlerin başlarına gelen elem verici hadiselerden sonra duydukları öfke beraberinde nefret duygusunu geliştirir. Çoğu öykü karakterinin kötü çocukluk anılarının sonrasında

bunalımlarla dolu bir yaşam sürdüğü ve sonrasında nefret ağının onları intikam hırsıyla bürüdüğü su götürmez bir gerçekliktir. Yazar, intikam izleği ile Türk halkının yaşama bakış açısını okuyucuya psikolojik tahliller yaptırarak iletir. Bazı öykü kişileri babalarına duydukları nefretle intikama yönelir. Bazıları da anneleriyle sağlıklı iletişim kurmaları sonucunda intikama başvurur. Çoğunun intikam hırsı, nefretle büyütüldükleri aile bireylerine yöneliktir.

2.1.6.3.2.2. Var Olana Başkaldırı: İntihar

Varlığını anlamlandıramayan birey kendi istenciyle yaşamını sürdürdüğü dünyadan yok olmayı seçer. Böylece *“varoluşunun tek gerçeği halindeki ölümü, yazgısallıktan çıkarır; nedenleri ve sonuçları kendine ait olan seçimiyle yaşama(ya) “hayır!” der”* (Deveci,2012:229). Zeynep Aliye’nin öykülerindeki kahramanlar da bunalımlı ve karamsar halleriyle intihara meyillidir. Tutunamayan ve daima “öteki” konumunda olan birey, bu ikircikli durumdan yaşamına son vererek kurtulacağını düşünür. Çünkü yaşamları başkalarınca şekillenen öykü kişileri “intiharı” özgürleşme/kurtuluş için bir adım kabul eder. Böylece kendilerine verilen yaşama hakkından bile isteğe vazgeçerler. Öykülerin çoğunda intihar izleği, karakterlerin bazen eyleme dönüştürdüğü bazen de zihnini sürekli meşgul eden bir fantastik öge olarak açıklanır.

“Bekâret Boncuğu” öykü kitabında ise intihar, kadınların töreye karşı gelmeleri sonucu yaşama haklarının bulunmayışı hükmünün verilmesiyle ortaya çıkar. Ve daha çok öykü kişilerinin iradelerinin dışında verilir. Emile Durkheim’in, intihar düşüncesi Zeynep Aliye’nin intihar düşüncesiyle örtüşür. Durkheim, İntiharı, *“Bencil, Özgeci, Anomik ve Kaderci olarak sınıflandırıyor.[...]Bencil-özgeci intihar çeşidi, bireyin toplumla olan birleşimine (ya da birleşmemesine) dayanır. Toplumla uzlaşamayıp dışarda kalan bireylerin intiharını bencil olarak değerlendirirken, tam aksine toplumla ya da (ya da cemaatle) yoğun bir karşılık kurarak onun yararı için intiharı seçenleri özgeci gruba dâhil eder”* (Okay,2008:36).Böylece bu kitaptaki öykülerin çoğunun toplum yararını gözetmek için yazıldığı göz önünde bulundurulduğunda kişilerin intiharı özgeci gruba dahil edilir. Öykülerin çoğunda töreye karşı gelmemek için kahramanların intihara sürüklendiğini söylemek mümkündür. Bu öyküler : *“Ölüm Salıncağı” “Bekâret Boncuğu” “Sus: Kız Doğdu” “İblisten Kurtulmak”* öyküleridir. Bekâretini kaybeden ve

kirlenmiş sayılan kadın kahramanlar işledikleri günahın bedelini kendi canlarından vazgeçerek öderler.

“*Ölüm Salıncağı*” öyküsünün Dünya’sı teyzesinin oğlu Hakan’ın istismarına maruz kalmasına rağmen kendisini öldürmeye azmettirilir. Çünkü Anadolu’da, sebebi her ne olursa olsun iffetini koruyamayan bir kadın bedelini canıyla öder. Dünya da ailesi karşısında incinen gururu ile yaşamını sonlandırmak zorunda olduğunu fark ettikçe umutsuzluğa düşer. Bachelard’ın ifadesiyle “*bu dünyaya ait hiçbir zenginliği kabul et(meyen),yoğun ve mutlu bir yoksulluğa sahip oluşu*”(Deveci,2012:231) ile toplum normlarına koşulsuz itaat etmesiyle intihara zoraki niyetlenir.

“*Ev, kesin bir suskunluk içinde. Bunu daha çok bekleme halinin ürkek tedirginliği gibi hissetti Dünya. Babaannesi, babası, anası, kardeşi, beşiğindeki Saliha dışında herkes yatağında öylece gözleri açık beklemeye. Bir an önce olsun bitsin de rahatlasın herkes. Yük kalsın sırtlarından. Yüzlerindeki aladan kurtulsunlar*” (B.B.s.17)

Dünya’nın ölümünü beşikteki bebek dışında evdeki herkesin beklediği trajik hadisede, kadınların da bu zoraki intiharın nöbetini tuttukları görülür. Öyküde, aynı zamanda Anadolu’daki kadın panoramasının da gelenekler ve görenekler doğrultusunda çizildiğini söylemek mümkündür. Çünkü Dünya’nın nefes aldığı her an sadece erkekler için değil kadınlar için de bir yük olarak görülür. Bir genç kızın istismara uğradığı için kirli sayılan bedenini daha fazla evlerinde tutmak istemeyen aile bireyleri pusuya yatarak, dört gözle Dünya’nın intiharını bekler.

“*Beklemenin, olası sonuçlardan çok daha yıpratıcı olduğunu bir kez daha kabul etti. Kalktı, kalkmasıyla büyük bir boşluk doldu içine. Uzandı, ipi aldı*”(B.B.s.17).

Dünya’nın “*bir oyuna dönüşen yaşamın anlamsızlığını fark ettikçe umutsuzluğa kapıl(alarak)*”(Deveci,2012:230) bu anlamsızlığın girdabında boğulmaktansa yaşamdan yok olmayı tercih etmek zorunda bırakılır.

Törenin baskıladığı/sürüklediği öykü kahramanlarından biri de “*Bekâret Boncuğu*” öyküsünde yer alır. Sevinç’in düğün arifesinde bekâret sınavından geçemeyeceğine dair duyduğu endişe, intihar düşüncesini de beraberinde getirir. Kendisini sürekli yoklamaya tabi tutan gelenekçi teyze, Sevinç’in korkusunu iki katına

çıkartır. Düğün telaşının üzerine yaşadığı bekâret korkusu Sevinç'te intihar düşüncesini oluşturur.

“Cehennem, kirlenmiş gövdesini kabule hazır tek yer. Belki yanıtların en cesuru, en çılgını, en korunaksızı, en gururlusu bu: cehennem... Karanlığın hâkimiyetine secde etmek. Alnında kırmızı bant”(B.B.s.52)

Dünya'nın kirlenmiş gövdesini ancak cehennemin kabul edeceğine dair duyduğu inanç, aynı zamanda almış olduğu karardan dolayı da kendisini gururlu hissettiği tek yerdir. Kendisine acımayan aile efradına verebileceği en iyi cevap kirlenmiş gövdesini cehenneme armağan etmektir. Bu yüzden varoluşunu sonlandırmayı düşünür.

“Sus: Kız Doğdu” öyküsünde Sevinç, istem dışı yapmış olduğu evliliğinde yaşadığı şiddet ve gördüğü eziyet karşısında töreye karşı gelmemek adına susar. Kendisine tevarüs eden yazgının annesinden kaldığı *“ananın talihi kızına çeyiz a yavrum...”*(B.B.s.133) cümlesinden anlaşılır. Yediği dayaklar ve iğreti bulduğu kocasına olan sabrının tahammül sınırlarını aşması sonucu Sevinç, ruhsal bir çöküş yaşar. Toplum yararını gözetmekten vazgeçtiği ve tutunamadığı yaşamında var olana başkaldırarak intiharla yanıt vermeyi düşünür. Sevinç'in yaşamdan vazgeçiş ayni zamanda toplum yararını gözetmekten de vazgeçiş anlamını taşıdığından bencil intihara dönüşür. Sevinç, intihara olan meylini daha öykü başlar başlamaz dile getirir.

“Bu gece onun özgürlük ilanı anlamını yükleniyor. Özgürlük diye çığırdıklarında merak ederdi hep, ne ki bu özgürlük diye. Demek yüreğindeki çığılıkları salmakmış, ağlayıncaya gülmekmiş. Varsın bağıri yanık ilenmeleri karışsın sis düdüklerine, siren seslerine. Belki yapacağı tek şey var, o da anacağıının karanlığa gömüp üzerine bir avuç toprak atacağı umutlarına son bir ağıt yakmak. Sonra da hadi bana eyvallah. Veda için eksik bir şey olduğunu sanmıyor”(B.B.s.127)

Sevinç'in evlenmiş bir kadın olarak özgürlük kavramından habersiz büyümesi, öykülerdeki acı çeken ve asla kendilik değerlerini oluşturamayan tüm kadınlarla benzerlik gösterir. Sevinç için intihar çanları, özgürlük ateşinin fitilini ateşler. Yaşamdan soyutlanan kişilerden biri olan Sevinç, özgürlüğe olan merakını yaşamına son vererek gidermek ister.

Toplum normlarının dışına çıkmanın nerdeyse imkânsız olduğu birçok öykü kahramanından biri olan Sevinç, hayata kız olarak gözlerini açmanın en büyük yenilgilerden biri olduğunu kabul eder. “Kız doğmak kadar aşağılık başka ne vardır ki?”(s.131) söylemi gelenekçi toplumların kız çocuklarını hiç’leştirdiğinin en büyük kanıtıdır. Sevinç’in cinsiyetçi ayrımla büyütüldüğü toplumda, kendi istenci dışında yaptığı evlilik hatta tiksinti duyduğu kocasından “yatağına saldıran horultudan, onun yaydığı iğrenç ter kokusundan, kaba saba, hoyrat gülüşlü, koca pençeleri her an saldırmaya hazır kurt adam”(s.128) olarak bahsetmesi erkek egemen toplumlardaki bahtsız kadınlardan biri olduğunu gösterir. Zorlu yaşam mücadelesi ve seilmeyen bir eş, Sevinç’in yaşamaya olan direncini kırar ve iyiden iyiye kendisini bir intihar hazırlığı içinde bulur.

“At korkuyu üstünden rahatla. Bak, fark etmiyor musun geçiyo, çekiliyo, azalıyor yükseliyor; az kalsın uçuyor gibi. Hafifledi mi, ağırlaştı mı bilmiyor ama uçuyor gibi. Gibisi yok, oldu sonunda. Gövdesinin yatakla bağı tamamen kesildi; bütünüyle bir geyiğin sırtında artık. Arkası yıllardır ilk kez oda kapısına dönük, dizleri karnına dayalı, elleri göğsünde tek yumruk, avucunun içinde boşalmış ilaç tüpüyle bir geyiğin kanatlarında yükselirken, en gerilerden sıyrılıp öne çıkan parlak yıldızın, arkasında upuzun duvağıyla kayıp Kafdağı’nın ardındaki saklı bahçeye usulca indiğini de yüce Rabbim inşallah gösterir”(B.B.s.134)

Sevinç’in içsel konuşmalarından içindeki ölüm korkusunu özgürlük tutkusuyla alt etmeye çalıştığı anlaşılır. Aynı zamanda öyküde geçen “bütünüyle bir geyiğin sırtında”(s.134) ifadesinde geçen geyik, arketipsel sembolizm bakımından irdelendiğinde, mitolojide dişil sembolün karşılığı olarak yer alır. Geyik, öykü kahramanının içindeki animadır. Sevinç, kendisini bütünüyle bir geyiğin sırtında hissederek animasına dönme isteğinin sinyalini verir. Anneye dönüş anlamına gelen bu ifade Sevinç’in yeniden doğmak istediğini gösterir. Bu yüzden ölümü arzuladığını imler. Çünkü Sevinç için ölüm, ana rahmine geri dönüş ve yeniden doğuş anlamına gelmektedir. “Ana rahmi gibi kişiyi yeniden doğuşa hazırlayan”(Korkmaz,2008:146) geyik, Sevinç’in yeniden doğuş isteğinin sembolik bir ifadesidir.

“İblisten Kurtulmak” öyküsünde Sanem’in trajik yaşamı daha öncesinde pek çok izlekte anlatılmaya çalışıldı. Sanem, çocuk yaşta annesizlik ve dolayısıyla kimsesizlikle

mücadele eder. Babasının, üvey annesinin etkisinde kalmasıyla; zorlu geçen yaşamı daha da içinden çıkılmaz bir boyut kazanır. Çektiği acılardan daha büyük bir acı daha yaşamayacağını düşünürken dedesi yaşında bir adamla on iki yaşında evlendirilmek üzere bir kulübeye kapatılır. Bu andan sonrası Sanem'in hissizleştiği ve bedbaht bir geçmişten sonra bedbaht bir geleceğin de kendisini beklediğini düşünmesinden anlaşılır. “*Boşluk yeni bir kapıymış, her kapının arkası yeni bir uçurummuş; fark etmiyor*”(B.B.s.202). Kapanan kapılar Sanem'in tek başlılığının ve iletişimsizliğinin sembolik ifadesidir. Sanem öykü boyunca iki defa intihara kalkışır. İlki dede kocasının tüm karşı koymalarına rağmen kendisine sahip olduktan ve bir çocuk dünyaya getirdikten sonra gerçekleşir.

“Allah’ım çok günah işledim, çok kusurluyum sana karşı! Diyor, kurumuş gözyaşlarının yanaklarında açtığı yollardan sağanak gibi boşalıyor gözyaşları: Kesik kesik hıçkırıkları yankılanıyor: “Allah’ım, bu zavallı kulunu affetmezsin ama bıraktığım sabi sana emanet: Onu koru ya Rabbim! Ve kendini kapıp koyuveriyor tepeden aşağı.”(B.B.s.202)

Sanem'in kendisiyle ve dolayısıyla toplumla sosyal bağının kopmuş olmasını “*Durkheim, anomik intiharları kargaşa ortamında bireyin yaşamının ters yüz edilmesi*” (Okay,2008:36) olarak adlandırır. Ters yüz edilen yaşamında daha fazla bulunmak istemeyişi Sanem'i içsel anlamda bozguna uğratar. “*Yaşanan bozgunun gelecekte de değişmeyeceğini bilme, benliğiyle yüzleşen başkişinin kaçınılmaz son olarak gördüğü ölümü isteyişini zorunlu kılar*”(Deveci,2012:234).Geleceğinin de anlamlı olamayacağını düşünen Sanem de ölümün soğuk kucağına sığınmak ister.

Öyküdeki ikinci intihar girişimi ise Sanem'in dede kocasını kaybettikten sonra üvey çocukları (!) tarafından köyüne sürüldüğü günden sonra gerçekleşir.

“Çok şey yaşadı o günden sonra. Ama yine de en çok ağlayıp dövündüğü gün, dede kocasını toprağa verdiği gündür. Defin sonrası üveylerinin hepsi birden üstüne hücum edip, bir lokmacık sabisiyle köyün dışına sürdükleri o gün, daha kötüsünün de olabileceğini düşünmüş, şükretmişti. Sanem isyankâr olmadı hiç. Boynunu büküp, tevekkülle, “Kaderim böyleymiş, kimsenin kabahati yok; yüce Rabbim böyle yazmış. Elbette bir bildiği var,” dedi”(B.B.s.202).

Sanem'in koşulsuz bir tevekkülle yaşadıklarından kimseyi sorumlu tutmayarak, başına gelenleri "yazgı" ya bağlaması *"Avrupa'daki deneysel tıbbın ve fizyoloji ilminin verilerinden vülgarize bir biçimde yararlanan natüralist romancıların etkisine de işaret eder"* (Korkmaz,2015:258).Çünkü Sanem için başına gelen tüm elem verici hadiseler, doğuştan gelir. Allah'ın ona bahşettiği yaşamı kabullenir. Bu yüzden intihar girişiminde çokça af diler.

"Su ağzına doluyor. Gözlerini yumup bırakıyor ki ağırlığı çıksın bedeninden. Ama birden tıknafes olmuş sanki susuyor ırmak. Daha biraz önce fiyakalı bir intihara koşturuyormuş gibi taşları, çakılları şıkırdatarak, sıçratarak delicesine akarken şimdi neredeyse topukları üzerinde talimli bir köpek gibi beklemeye geçmiş. Büyük bir hayal kırıklığı yaşıyor Sanem"(B.B.s.204).

Öyküde dikkat çekici bir diğer nokta da Sanem'in ırmağın delicesine akan suyuna kendisini bırakma isteğinde, içinde gizil olarak barındırdığı animasının açığa çıkmasıdır. Sanem'in annesizlikle başlayan yaşamında çektiği tüm acılar anneye kavuşma hissiyatı verdiğinden, intiharı çekici kılar. İçinde çırpındığı ve ölümü çağırdığı ırmağın bir anda durulması *"Yüce Ana'(nın) doğanın kendisi olduğu için doğadaki her şeyde simgeleş(mesinden)"*(Gökeri,1979:27) kaynaklanır. İrmağın Sanem için bir anne simgesi taşımış olmasından, ırmak bir anne gibi Sanem'i kollarına alır ve bağrına basar.

"Kişilik Terzisi" öyküsü kızın, anne kompleksi üzerine oluşur. Annesinin genç ve güzel bir kadın olması ve Seda'yı kızı olarak benimsememesi, Seda'nın var oluşunu sorgulamasına neden olur. Bu yüzden Seda, tekne gezintisine çıktıkları esnada kendisini suya atma fikrine kapılır.

"Suyu yarararak ilerleyen teknenin ardı sıra oluşan köpük köpük yollarda bakışlarım. Köpüklerin arasına bıraksam kendimi. Sonsuza dek o dinginliğin içinde gönüllü kalabilirim"(B.B.s.23)

Yetersiz anne motifi Seda'nın kendini suyun köpüklerine bırakma isteğine ve bir dinginlik yaşama arzuna dönüşür. Çünkü annenin kadınsal yönü annelik yönünü bastırır ve Seda'nın anne şefkatinden mahrum büyümesine neden olur. *"Dişiliğin aşırı derecede gelişmiş olması, tüm dişi içgüdülerin, özellikle de annelik içgüdüsünün kuvvetlenmesi anlamına gelir. Bunun olumsuz tezahürü tek amacı doğurmak olan kadındır"*

(Jung,2019:28). Seda'nın annesi dişiliğini anneliğiyle gölgelemek istemez. Bu yüzden kızının kendisine benzetilmesine dahi tahammülü yoktur. Bunun altında yatan neden de annenin güzelliğinin, kızından yaşça büyük olmasından gölgelenmesidir. Bu yüzden anne, içten içe kızına karşı gizil kıskançlık besler. Kıskançlık anne-kız arasında rekabete dönüşür bu da Seda'nın annesinden kurtulmak için kendi yaşamından vazgeçmesi düşüncesini oluşturur. Aynı zamanda “*annenin kıskanılması ve ondan üstün olma isteği, genellikle felaketle sonuçlanan sonraki girişimlerin leitmotifidir*” (Jung,2019:29). Annenin yerine geçemeyeceğini düşünün Seda içten içe felakete sürüklenir. Kendisini annesine, babasına ve içindeki yaşadığı topluma yabancı hisseder. Ötekileştirilme ve çarpık aile ilişkileri Seda'nın intihara meyil göstermesine neden olur.

“*Gerekçesini Sizin Bulacağınız Bir Ölüm*” öyküsünde Ayten, en yakın arkadaşı olan Canan'ın gizemli intiharının nedenlerini sorgular. Yazar öyküde isminden de anlaşılacağı üzere Canan'ın ölümünü arkadaşı Ayten'in düşüncelerinden yola çıkarak okura çözümletmeye çalışır. Annesi dâhil, Canan'ın neden intihar ettiğine dair kimse bilgi sahibi değildir. Bu açıdan öykü incelendiğinde Canan'ın Hakan'la olan ilişkisini Ayten'le paylaştığı esnada yüzüne bir kara bulutun çökmesi ve gözünden yaş dökülmesi intiharının sebebinin Hakan olma ihtimalinin olduğunu düşündürür. Dolayısıyla öyküdeki intihar izleğinin oluşma nedeni aşk veya ayrılık üzerine konumlandırılır.

“*Gerçi kendi hakkımda da pek olumlu şeyler söyleyecek durumda değilim ya,*” Sesi üzgün, kırgındı. Yüzünde garip kasılmalar ve ürkütücü bir bakış vardı. Hakan'la ilişkimiz örneğin, diye sürdürmüştü. Seviyorum O'nu. Açıkça, yiğitçe bütün karşı koyucuları bir tarafa süpürerek birlikte olmalıyız. Oysa... Böyle gizli gizli buluşmak ağrıma gidiyor. Onursuzluk gibi geliyor... Durup yutkunmuştu. Ayten, o bakışları çok iyi anımsıyordu. Sanki kendisini, sonra arkasındaki duvarı delip geçiyordu. Canan'ın bakışları. Korkunun ecele faydası yok, demişti, dudaklarını ısırıp. Ayten, arkadaşının genzinden aşağı bir gözyaşı selinin aktığını fark etmişti.”(Y.M.D.s.89)

Canan'ın Hakan'la olan ilişkisinin iyiyi gitmediğini söylerken kullandığı “*açıkça, yiğitçe bütün karşı koyucuları bir tarafa süpürerek birlikte olmalıyız*”(s.89) ifadesi ilişkilerine engel olan bazı durumların olduğunu sezdirir. Birbirini seven iki insanın ilişkiye yiğitçe sahip çıkması beklenirken Canan'ın bu konuda hayal kırıklığı yaşadığı görülür. Gizli gizli buluşmayı onur kırıcı bulması da ilişkisinin yaraladığı diğer bir

konudur. Bu konuşmadan sonra Canan, annesi tarafından evin içinde tavana asılmış vaziyette bulunur. Bu durumu Ayten en yakın arkadaşı olan Canan'ın annesini ziyaret ederken öğrenir ve acılı annenin feryatları içine işler.

“Birkaç kez annesini ziyarete gitmişti Ayten. Kadın çılgın gibiydi. Hiç durmaksızın aynı şeyleri yineliyordu. Alışverişten dönmüştüm. Canan'ın işten gelip gelmediğini bilmiyordum. Elimdeki paketleri mutfığa bıraktım, mantomu portmantoya astım sora salona girdim. Burada duruyor, bilmiyorum niye yaptı diye hıçkırıyordu. O'nu orada asılı görünce... Dili bir karış dışarda, mosmor... Sonrasını bilmiyorum. Söyle Ayten niye yaptı. Sen onun en iyi arkadaşydın neydi sıkıntısı yavrumun”(Y.M.D. s.86).

Evladının tavana asılı vücuduyla karşılaşmış olmasının verdiği acıyla, yüreği yangın yerine dönen anne, kızının en yakın arkadaşı olan Ayten'e intiharın nedenlerini sorar. Canan'ın intiharı çözüm yolu olarak seçmesinde büyük kırılmaların veya kırılğanlıkların olduğu aşikârdır. Öykü boyunca arkadaşından ve onun konumundan bahseden Ayten, kültürlü bir kadının bu noktaya gelebilmesi için epey düşünmüş olduğunun farkındadır. Bu durumu en iyi *“Camus, intihar sanat eseri gibi yüreğin sessizliğinden yaratılır”* (Ulutaş,2011:52) sözleriyle ifade eder. Canan'ın yüreğinin acısı beraberinde sessiz ölümünü getirir. Kimselere bir şey demeden yok olmayı seçer.

Aşk/ayrılık acısı yüzünden oluşan intihar girişimlerinden birini de *“Diş İzleri”* öyküsünün kahramanı Emre gerçekleştirir. Emre'nin, Durheim'in intihar sınıflandırmasında bencil intihar grubuna dâhil edilen bu intihar girişiminde dikkat çekici unsur, Emre'nin çektiği acılar boyutunda bir intihar biçimi tercih etmiş olmasıdır. Emre'nin hiç sevilmemişliği, büyük yalnızlığı, çevreyle uyumsuzluğu ve evine kapanmışlığı yaşamın anlamsızlığı ile bütünlenir.

“Hiç sevilmedi zaten, hiç kimse tarafından... Hiç... Şimdi de Jülide... Kullandı, aldattı, aldatmak eskisi gibi haz vermediğinde de terk etti”(D.İ.s.21)

Emre'nin Jülide'ye olan aşkının aldatmayla sonuçlanması geçmişten getirdiği sevgi eksikliğine bir yenisini ekler. Kendisini kullanılmış hisseden Emre için değişmeden süregelen yaşamı, gelecekte de aynen devam edecektir. Emre, yaşadığı çaresizlikle kendini her yere yabancılaştırdığı gibi kendini yaşamında da eğreti görür. Bunun sonucunda intiharı seçer. Fakat diğer öykülerden farklı olarak Emre, acıyla geçen

yaşamını yine acılı bir ölümle bitirmek ister. Bunun sonucunda cüzzamlı elini, evinde beslediği pirinalara yem eder.

“Kavanoza yeniden daldırıyor kepçeyi. Son Japon yumuşacık dolanıyor safi ipek, safi çiçek... Kepçeyi balığın altına doğru uzatıyor, balık giriyor içine, yüzgeçleri büyük bir hazla uçuşarak... Kaldırıyor kepçeyi Emre, o ara bileğinde bir gariplik duyumsuyor, tuhaf bir hissizlik hali... Japon çırpınıyor, yüzgeçleri şaşkın: kepçeyi akvaryuma götürüyor Emre... Bileğinde bir boşluk, kuruluk... Ters çeviriyor kepçeyi... Kepçe, balık ve bir şey daha düşüyor akvaryuma: Bileğinden kurtulan eli... Piranalar fırlıyor köşelerinden”(D.İ.s.21)

Emre'nin ruhsal ve bedensel çöküş yaşamasıyla elini yem ettiği “pirana” vahşiliği-yırtıcılığı bakımından ve bunun yanında tatlı su balığı olmasıyla Jülide'ye çağrıştırır. Çünkü Emre için Jülide güzelliği ve yırtıcılığıyla bir piranadır. Dolayısıyla Emre'nin piranaya/Jülide'ye yem ettiği de kendi bölünmüş benliğidir. Bölünmüş benliği ile acının da en şiddetlisini seçen Emre, sadomazoşist bir kişiliğe bürünerek var olana tutunmak istemez ve intiharı tercih eder.

“Altıncı Parmak Çivi” öyküsünde Güzin, uyanır uyanmaz arkadaşı Nuray'ın eroinden ölüm haberini alır. Güzin'in yol arkadaşlığı yaptığı ve aynı batağa saplandığı en yakın arkadaşını kaybetmiş olması, onu derin acılara sürükler.

“Ne yapacağının bilmez halde, odanın içinde bir o tarafa yürüyor, bir diklemesine, çaprazına, daire çiziyor olduğu yerde... Bir masayı yumrukluyor, bir kapıya dayıyor yüzünü(...) Ne olursa olsun ağlamamalı... Banyoya geçip su çarptırıyor yüzüne... Kendine gelmeli... Ağlamamalı... Odaya dönüyor yeniden. Nuray'la ne çok birlikte oldular burada... her yerde her türlü yaşanmışlıkların izi var. Güldüler, ağladılar, kavga edip küfrettiler, kapılarını kapadılar birbirlerine, esrar çekip uçtular, sarhoş oldular kustular, şarkı söyleyip dans ettiler, şiirle hüznünlendiler.”(D.İ.s.69)

Güzin'in Nuray'la olan birlikteliğini anımsayıp hüznülenmesi sonrasında kendi çocukluğuna dair anılara gitmesiyle trajik yaşam öyküsü ortaya çıkar. Güzin'in düşkün bir kadın olarak yaşamını sürdürmesi, batağına saplandığı uyuşturucu yüzündendir. Fakat tüm bunların altında ergenliğe yeni girdiği dönemde, ablasına olan nefreti dolayısıyla yasak aşk yaşadığı Ertuğrul eniştesine duyduğu aşk vardır. Nefret ve cinsel açlığın iç içe

geçmesiyle başlayan bu yakınlık, ablasının hamile kalmasıyla, Güzin'i hüsrana uğratar ve evi terk etmesine neden olur. Kuramadığı güçlü aile bağları yüzünden Güzin'in tüm yaşamı alt üst olur. Nuray'ın ani ölümü de Güzin'de ölüm/intihar fikrini oluşturur.

“Ölümü zaten hiç umursamıyor. Ölümüne karşı garip bir yakınlığı var hatta. Tutunabileceği hiçbir nokta kalmadı yaşamda; ne de ayağını sıkıca, sağlam basabileceği bir zemin... Boş vermişliği, yılgınlığı, nefreti, terk edilmişliği, ölümü bir huzur uykusuna çeviriyor gözünde...”(D.İ.s.92)

Güzin'in kendini yaşamından bu denli soyutlamasına neden olan acı gerçekler, kendini ölüme yakın hissetmesiyle sonuçlanır. Çaresizlik ve tükenmişlik Güzin'i, huzuru ölümden bulabileceğine inandırır. Öyküde dikkat çeken yönlerden biri de Güzin'in *“kendisini anlamayacak bu toplumdan beklediği bir şey(in)”*(s.92) kalmamış olmasıdır. Çünkü bu ifade Emile Durkheim'in intiharın sosyolojik altyapısını oluşturduğu tasniflerden biri olan “anomik intihar” kavramıyla örtüşür. Toplumun insanların davranışlarını düzenlemekte yetersiz kalması ve özellikle de bunalım dönemlerinde insanların intihara yönelmesi kaçınılmaz bir gerçektir. Güzin ve Nuray'ın toplumdan beklentilerine bir karşılık bulamamış olmaları intihar fikrini oluşturur. Nuray, bir eroınman olarak fuhuş batağına saplanır ve yaşama tutunma mücadelesini terk eder. Güzin de arkadaşı Nuray'ın kaybıyla, tutunamadığı ve iyice batağa saplandığı yaşamdan kendi iradesiyle vazgeçmek üzeredir.

“Oyun bir gün bitecek ve onun gibi erken ölüm olacak. Nuray'ın yanına gidecek Güzin”(D.İ.s.93)

Güzin'in oyunu bitirme fikri (intihar) daha sonra eyleme dönüşür ve ölüm biçimi olarak da Nuray'ı içinde yaşatır. Güzin de Nuray gibi eroine kurban edilmek ister.

“Şiringanın ucunu dayıyor koluna. Pompayı yavaşça geri çekiyor. Kan sızıyor renksiz sıvının içine bir duman gibi. Hafif bir sızı kolunda... Şimdi enjektörün içindekini pompalayacak. Yavaş... Çok yavaş... Bu son uçuşu olacak çünkü. Bütün acılarının, ayrılıklarının, terk edilmişlerinin, korkularının sonu olacak”(D.İ.s.97).

Güzin'in ölüm hazırlığı yaptığı bu evrede dahi acılarını düşünmesi, yazarın yozlaşan insani değerlerin ve toplum gençlerinin çarpıklaşan hayat serüvenlerine yapmış

olduğu acı bir göndermedir. Anomik intihar gerçekleşmek üzereyken ve Güzin’in yaşamından vazgeçmesine çok az bir zaman kala, Güzin’in bir uyanma yaşadığı görülür.

“Haykırarak fırlatıp atıyor enjektörü... Sanki harap olmuş beyninin son sağlam lobunun direnmesi bu. Tek şey düşünüyor: Ölmemeli. Henüz çok genç... Henüz hiçbir şey yaşamadı ki baharı, güzü, yazı, kışı yeniden, yeniden çekmeli içine... Bütün çiçekleri koklamalı, bütün meyveleri dişlemeli (...) Bir an önce kurtulmalı bu çürümüşlükten, bataklıktan(...) Apartmanın kapısında elini kaldırıp bağılıyor:

“Taksi!”(...)

Bakırköy’e... AMATEM’e çek”(D.İ.s.100)

Güzin’in ölmekten vazgeçip yaşama tutunduğu bu evre, aynı zamanda batağına saplandığı uyuşturucudan da kurtulmak için verdiği büyük mücadeleye kurgulanır. Güzin, Nuray gibi yaşamından vazgeçmek yerine kendisine yapışan kötü/rezil yaşam şartlarından kurtulmaya çalışır. Öyküdeki intihar izleği pek çok açıdan açılabilir: Nuray’ın trajik ölümü/intiharı “anomik intihar” olarak adlandırılır. Çünkü Nuray, yaşanan toplumsal çöküntünün kurbanlarından biridir. Bu yüzden uyuşturucu bağımlısı biri olarak, toplumdan tecrit edilir ve bu durum onu fuhuşa ve sonrasında intihara sevk eder. Öyküde, ikinci bir intihar girişimi de Güzin tarafından gerçekleştirilir. Güzin de toplum tarafından ötekileştirilen uyuşturucu bağımlısı ve fuhuş kurbanı bir genç kız olarak arkadaşının ölümünden etkilenir. Sonrasında bu durumu kaldıramaz ve intihar girişiminde bulunur. Fakat Güzin, son anda özgürlüğün ölüm olmadığına farkına varır. Ölmek yerine iyileşmeyi seçer. Güzin, bu anlamda uyuşturucu bağımlılarının ikinci bir şansları olduğunu gösteren önemli bir örnektir. Öykü boyunca intihar, iki defa ve iki kişide gözlemlenir. Birinde eyleme dönüşür, diğerinde ise fikri olarak yoğun yaşanır hatta intihar için hazırlık da yapılır sonrasında da vazgeçilir. Hayatta daha sağlam durabilmek adına bazı iyileştirici çalışmalar yapılır. Güzin’in öykü sonunda AMATEM’e gitmesi, bu batağa saplanan tüm gençler için kurtuluş mücadelesi vermesi gerektiğine yönelik yazar tarafından verilen ince bir mesajdır. Aynı zamanda yazar bu öyküde Güzin’in kurtulma isteğini öykünün sonuna eklediği şiirde de dile getirir.

“Kokuşmuş bir hayatı

Saydam sütunlarını iterek

Reddediyorum”(D.İ.s.101)

Güzin’in uyuşturucu bataklığındaki halini kokuşmuş bir hayat olarak görmesi ve bunu reddetmesi yaşam mücadelesindeki başarıyı gösterir. Güzin ölüme ve tüm kirli oyunlara başkaldırır. Yine şiirde geçen “Ölüm ve yaşam bensiz artık”(s.102) söylemi Güzin’in ölüm ve yaşam arasındaki Araf’ta kalmışlığını da açıklaması bakımından önemlidir.

“*Halkalı Lale*” öyküsünde yazarın, toplumun sempati duyduğu bazı örgütlerin yozlaştırdığı/harcadığı kuşağa gönderme yaptığı görülür. Öykü kahramanı Lale’nin örgütten ayrıldığı için âşık olduğu Selim’den de ayrılmak zorunda kalması sonucunda yaşadığı bunalım gözler önüne serilir. Lale’nin öykünün başından itibaren yaşadığı bunalımı, kurtulmaya çalıştığı günlükler açığa çıkarır. Lale’nin Selim’e olan aşkının ve örgütsel faaliyetlerin en büyük delili sayılan günlük, aynı zamanda bir belge niteliği taşıdığından yok edilmek zorundadır.

“*Ben masumum... Bir savaştı yaşanan... Meşru bir şiddetti uygulanan...*” diyor Lale. Sözcükler, onu serin bir tılsımın kollarına bırakabilecek sanki...Öyle sıkı sarılıyor sözcüklere: “*Yine de bir başlangıç...İyiym...Beni kısıpına alan koşullanmalarım elveda!...Açmamak üzere kapadığım günlüğüm, elveda...Ancak Lale’nin kendini ikna çabasının yeterince başarılı olamadığı da kesin! Geçmişten kurtulabildiği söylenemez... Özellikle de bütün o korkunç günlerin tek tanığı olan günlüğü sürekli beynini kurcalıyor*” (D.İ.s.181).

Lale’nin geçmişine tutulan bir ayna görevi gören bu günlükler, yaşadığı trajediyi, örgütsel faaliyetleri ve korkulu günlerinin tamamını içinde barındırır. Bu yüzden Lale günlüklerini oradan oraya saklar. “*Hatta bir defasında yalnızca yarım saatlik bir süre içinde akla hayale gelmeyecek belki on beş farklı kuytuluğu gizledi günlüğünü, son kez sakladığı yer belleğinden silinir umuduyla*” (s.182). Fakat gizlediği yer yerden kolayca gün yüzüne çıkan günlükler, Lale’yi sürekli geçmişle yüzleştirir. Lale’nin kurtulmaya çalıştığı günlükleri değil kendi geçmişidir. Örgütsel faaliyetlerin içine düşürdüğü ağırlık ve Selim’e duyduğu aşk Lale’nin intihar fikrinin oluşmasına neden olur. Öyle ki

günlüklerle beraber yok etmeye çalıştığı bir de mektup vardır. Yazarın nesneler üzerinden kahramanlarının bilinçaltına uzandığını, kahramanın kurtulmaya çalıştığı günlük ve mektupta görmek mümkündür. Lale, mevcut durumun değişmeyeceğini “*Yollarımız asla buluşamayacak görünüyor Selim...*”(s.196) sözüyle açılar. Bu sözler aynı zamanda “*değişmeyende değişmeyen olma’nın çaresizliğini ve umutsuzluğunu yansıtır*” (Deveci,2012:234). Lale de değiştiremeyeceğini düşündüğü yaşamında, kavuşma ihtimalini nerdeyse imkânsız gördüğü Selim’ine duyduğu aşkıyla çaresizlik yaşar. Öyküde dikkat çeken noktalardan biri de yazarın Lale’nin bunalımını destekleyen İstanbul’u anlatmaya çalışırken montaj tekniğine yer vererek Tevfik Fikret’in “Sis” şiirine yer vermesidir.

“İstanbul kenti sana neler duyumsattı, yıllar sonraki ilk karşılaşmanızda? Söyle neydi, sevinç-öfke-pişmanlık?... ‘Bin kocadan arta kalan!’ diye tanımlayanlarla aynı safa geçip lanetlediğin bu kent sana yeniden yaşattı mı nefreti, iğrenmeyi? Beni özledin mi peki, benim de sesimi, soluğumu, kokumu yansıtan bu yıldızlı göğün altında?...”(D.İ.s.194)

Tevfik Fikret’in devrin sosyal ve siyasal panoramasını anlatmaya çalıştığı bu şiirde “sis” yapılan usulsüzlüklerin üzerini örten bir örtüdür. Şair kadim şehir İstanbul üzerinden dönemin padişahına göndermelerde bulunur. Bu şiirin Zeynep Aliye’nin öyküsünde kullanılmış olması Lale’nin kaçmaya çalıştığı örgütün birtakım usulsüzlüklere bulaşmış olduğunu düşündürür. Yazar bu durumu ünlü “Sis” şiirini montaj tekniği ile kullanarak ironik bir biçimde açılar.

Lale, aynı zamanda kendisine yapışan geçmişin yükünden kurtulmak için de bir tercih yapmak zorunda kalır. Çünkü “*birey, kendisiyle ve çevresiyle kurduğu ilişkilerin etkisi altında yaşamsal tercihler içerisine girer*”(Deveci,2012:124). Lale’nin umutsuz geçen günlerinin sonrasında gelecekte de bir beklentisinin kalmamış olması, ölümü/intiharı istemesini zorunlu kılar.

“Lale son kez görüyormuş gibi bakıyor, kitaplığa, koltuğa, duvardaki çıplaklığa... Sonra masaya çeviriyor yeniden bakışlarını. Semazen tunç bibloya, ‘Elem Çiçekleri ’ne, 5 genç insanın fotoğrafına, yarısı yanmış muma, kalemlere, kaşında gerçek bir kurşun taşıyan yüzüğe... Parlak, simsiyah bir kadife güle benzettiği, tetiği çekilmeyi bekleyen tabancayı alıyor. Gerçekten de ağırlığını yitirmiş silah, hafiflemiş; bir gül, karanfil, lale

kadar kalıvermiş... Hem ısınmış kabzası; ipeksileşmiş... Dikleştiriyor tabancayı, kolunu geriyor, gez-göz-arpacıktan, çekip gitmek üzere olan gökyüzündeki güneşi hedefleyerek bakıyor belki çok kısa, belki bir yaşam sürecektir kadar... ”(D.İ.s.196).

Lale'nin yaşamını bitirmek üzere olduğuna işaret eden en önemli noktalardan biri ölümün ağırlığını ve soğukluğunu silahın “*simsiyah bir kadife güle*”(s.196) benzeterek kırmasıdır. Lale için ölüm artık “*hafiflemiş; bir gül, karanfil, lale kadar kalıvermiş(tir)*”(s.196). Ölüme sebebiyet verecek olan silahın öldürücü etkisinin aksine naif bir çiçek olarak adlandırılmasında, ölüme kucak açan Lale'nin kararlılığı vardır.

“*Karton Hayatlar*” öyküsünde Bahar karakteri aynı zamanda senaryo yazarıdır. Öyküde Bahar'ın kaleminden Sevda ve Şeref'in zorlukla geçen yaşamlarındaki imkânsız aşkı anlatılır. Sevda, üvey baba istismarıyla evden kaçarak Halime Abla'sının ağına düşer. Ve hayatını düşkün bir kadın olarak idame ettirmek zorunda kalır. Şeref'in, Sevda'dan sonra girdiği bunalım sonucu babasından yediği dayanın bardağı taşıran son damla olmasıyla Şeref'in de yaşamı allak bullak olur. Fakat öyküdeki en trajik gelişme ise Bahar'ın başına gelen her şeyi Sevda üzerinden anlatmaya çalışmış olmasıdır. İşte bu yüzden Bahar/Sevda, sonunun iyiye gitmediğini gördüğü yaşamını daha fazla devam ettirmek istemez. Ölümü bir kurtuluş olarak görür.

“*Tek isteği kendisinden kurtulmak Bahar'ın. Bir barda geberesiye içtikten sonra bir köşede sızmak, geçici de olsa bu isteğini gerçekleştirmesinde bir yöntem olabilir. Ama sorunu kökünden çözmek istiyorsa eğer, beyninde, yüreğinde bekleyen bütün harfleri, simgeleri, şifreleri, kadınları, erkekleri sonsuza dek unutmak istiyorsa eğer, kentin en büyük meydanının ortasında şöyle kallavi bir ateş yakıp dosyasındaki kağıtları üstelik teker teker ateşin kıpkızıl kollarına atmak zorunda!...*”(D.İ.s.213)

Bahar'ın kendinden kurtulmak isterken bile hafızasını silmek istemesi geçmişinin ve biriken kötü anılarının altında ezilmiş olmasından kaynaklanır. Kent meydanında yakmak istediği Bahar'ın acıyla dolu yaşamadır. Tüm bu imkânsızlıklar onda ölüm isteği uyandırır.

“*Bir Sahaf Dükkânı*” öyküsünde Sahaf Mehmet Bey'in kitaplara olan aşkı aksettirilir. Yazar bu öyküde de nesneleri en iyi şekilde kullanarak, Mehmet Efendi'nin kitaplara tıpkı bir insanmış gibi davranmasını ve onlarla sıkı bir diyalog içinde

bulunmasını anlatır. Öykü, Mehmet Bey'in raftan aldığı her kitabın içeriğinden bahsetmesiyle ve onları konuşturmasıyla devam eder. Kitapların Mehmet Bey'in elinde çözülürmeleri ve içlerini dökmeleri sevildiklerini anlamalarından kaynaklanır. Yazar kitapların da sevgiyle büyütüldüğünü ve ancak kendilerini gerçekten seven birine içlerini dökebileceklerine dair ironik bir göndermede bulunur. Öyküdeki intihar izleği oldukça ilginçtir. Kitapseverlerden biri olan Mehmet Bey, raftan indirdiği bir kitabın okunmadığı ve yıllardır sayfaları açılmadığı için intihar girişiminde olduğunu gözlemler.

“Sümer Kanunlarını anlatan bir kitap bu defaki. Geçmişin gölgesi günün gerçeğiyle iç içe geçiyor. Aynada kalmış izler buluşup yeni çizgiler oluşturuyor... Bedenler birleşiyor. Birden bembeyaz oluyor Sahaf. Dehşet içinde arka arkaya çeviriyor oksitlenmiş sayfaları... Asit kılığında yürüyor ağacın özü... Yani intihar... Buna izin veremez Sahaf Mehmet Bey, soluk alıp vermesinin sağlanmaması halinde başlayan çürümenin bütün yapraklara hızla bulaşacağını biliyor. Bu ölüm orucuna ‘dur’ demek zorunda... Her kullanılan, ilgi görmeyen, seilmeyen kitapların eninde sonunda iradeleriyle seçtikleri bu ‘son ’un, insanlığa olduğu kadar kendilerine de büyük haksızlık olduğuna inanıyor çünkü Sahaf...”(D.İ.s.47)

Yazarın Sahaf Mehmet Bey üzerinden kitaplara hak ettiği değeri göstermeyen insanların bu vurdumduymaz tavırları karşısında, yozlaşan eğitim anlayışına gönderme yaptığı anlaşılır. Çürümeye bırakılan her kitabın kendini öldürerek, insanlığa bir ders vermeye çalıştığı sezdirilir. Öykü bu bakımdan oldukça evrenseldir. Aynı zamanda yazarın “*öykülerinde nesneleri kişileştirebilmesi*” (Atasü,1999:47) öykünün okuyucu üzerindeki etkisini arttıran ve yazarı daha da ilginç kılan bir diğer önemli özelliktir.

“Ada ve Kule” adlı fantastik öykünün kadın kahramanı da kendisini hapsedmiş bulduğu kulenin içinde bulduğunu “*tek çarem vardı, kuleyi çevreleyen denize atlamak*”(B.B.s.215) ifadesiyle aksettirir. Öykü kahramanı, çaresizlik içinde bir kapana(kuleye) hapsoluşunu ölümle sonlandırmak ister.

“Bert Bey” öyküsünde bunalımlı ve karamsar bir ruh hali taşıyan Bert Bey'in evli olmasına rağmen iç monologlarından karısı Leyla'yı aldattığı ve ona karşı duyduğu suçluluk duygusu “*ruhunu başka bir kadına sunmuş kocanıza ağzınıza geleni neden haykırmıyorsunuz?*”(P.D.B.s137) ifadesinden anlaşılır. Bert Bey'in içine düştüğü bu çıkmazın sonucunda intiharı gerçekleşir. Öyküde dikkatle verilen bir diğer nokta da Bert

Bey'in ölmeye karar verdiği gün “ölüm kokmaya başlayan odasına”(s.134) giren kelebeektir. Yazarın birçok öyküsünde kurgu tekniği olarak kullandığı “kelebek imgesi” bu öyküde güzelliği ve canlılığıyla Bert Bey'in ölmeye yatan ruhunda yaşamaya istek uyandırır.

“Ölüm kokmaya başlayan odasına yaşamının her saniyesini mutluluk arayarak geçirmek isteyen bir kelebeğin girmesi kaderin bir cilvesinden başka ne olabilir ki ! Hayıflanmalı bir omuz silkişle “Zavallı Kelebek” diye mırıldandı.”(P.F.B.s.134)

Bert Bey'in yaşamından vazgeçtiği ve ölmeye karar verdiği anda odasına giren kelebeğin de mutluluk arayışında olması, güzelliğin ve canlılığın geçiciliğine gönderme yapar. Yazar, “*hayatın bir kelebek kadar naif ve uçarı*” (Uzun,2019) oluşunu birçok öyküde olduğu gibi bu öyküde de anlatmaya çalışır. Aynı zamanda “*kelebek naifliğin ve güzelliğin adı olmakla birlikte kısa ömürlülüğü dolayısıyla zayıflığın ve kök salamayışın sembolü olarak örtük anlamda*” (Durmuş,2018:900) ölümü çağrıştırır. Bert Bey'in kelebeği gördükten sonra bu durumu “kaderin bir cilvesi” olarak değerlendirmesi kelebeğin ölüm ve yaşamı aynı anda düşündürmüş olmasından kaynaklanır. Kahraman, cesaretini toplayıp ölmeye karar verdiği anda bir intihar mektubu da bırakır. Ölümünden sonra kimseyi töhmet altında bırakmak istemeyen Bert Bey'in intiharı, Durkheim, tipolojisinde “*toplumla uzlaşamayıp dışarıda kalan bireylerin intiharını Bencil olarak değerlendir(diği)*”(Okay,2008:36) düşünüldüğünde Bencil intihar kapsamındadır. Bu yüzden ontolojik anlamda varlığını sürdürmekten vazgeçen Bert Bey, intihar eder.

“Onu, camlaşmış gözleri iki parmağı arasındaki ağzı kanlı mektup açacağına bakakalmış halde buldular. İçine gül yaprağı konmuş pembe zarfta, işlek bir el yazısıyla kaleme alınmış Bert Enç imzalı bir de aşk şiiri vardır. ”Tek sorumlu benim. Bağışlayın!” cümlesi yazılı küçük not kâğıdı tepesindeki buzul hiç erimeyecek dolmakalemin hemen yanında duruyordu. Cama yapışıp kalmış mavi kanatlı kelebeğe gelince, evin emektarı Hüsnâ Hanım dahi fark etmedi. Günün tarihi,21 Haziran 1959'du”(P.F.B.s.141).

Bert Bey'in intiharı sonucunda geride kalan; aşk şiiri, mektup ve cama yapışan kelebeektir. Öykünün başından itibaren Bert Bey'in ölüm düşüncesine eşlik eden kelebek, aynı zamanda imgesel olarak ölümü çağrıştırır. Trajik olan ise kelebeğin bir günlük ömrünü, hayatını sonlandırmak isteyen Bert Bey'in evinde geçirmiş olmasıdır. Yazar bu imgeyle yaşam ve ölüm arasındaki ince çizgiye ironik bir gönderme yapar.

“*Su ve Işık*” öyküsünde T.nin bir panayırda görüp âşık olduğu Su’nun elinden kayıp gitmesinden sonra duyduğu derin üzüntü anlatılırken öyküdeki intihar fikri Su’nun T.ile olan mutlu anının iki maganda ile bozulmasından sonra oluşur. Su’nun kim olduğu ile ilgili bilgi verilmezken yanına gelen adamların “*Şöyle biraz eğlenecektik... İstersen gel...*”(A.Ö.s.8) ifadelerinden düşkün bir kadın olduğu anlaşılır. T.nin “*yıllardır kapalı duran çekmeceyi sonunda açtırmanın Su olduğunu bilmesine karşın kızın gidişini engellemedi. Bu yüzden kendisini hiç bağışlamayacak*”(s.7) olmasında Su’nun yanına gelen adamlarla gitmeyi kabul etmiş olması vardır. Fakat Su, T. den uzaklaşmaya ve yaşadığı hayata daha fazla dayanamayacağının farkında oluşuyla “*intihar yoluyla hiçliğin kapısını zorlar*”(Deveci,2012:236). Eline boşalttığı ilaçlarla ölümü bekler.

“*Dolunay vardı. Bir uluma duyuluyordu. Giderek ayrıışmış, yaklaşmış ve kanona dönüşmüştü ses; hep daha da artarak sürmüştü. Bir ilaç tüpünün tıpası düşmüştü o ara. Küçük avucuna boşaltmıştı içindekileri. Tırnağındaki oje kadar kırmızı, minik minik haplar...(Ne garip, henüz yumuşacıktı çizgileri ve teni hala sıcaktı. Oysa çok önce bitmemiş miydi her şey?)*”(A.Ö.s.8).

T.nin âşık olduğu ve yıllardır kapalı duran çekmeceyi açan Su’nun ölümünü anlatmasında, gidişini engelleyememenin yaşattığı suçluluk duygusu vardır. Tutunamadığı yaşamına, bir ışık gibi giren Su’nun ani kayboluşu kahramanda derin izler bırakır ve “*aşk gözyaşındır*”(s.9) cümlesini kurmasına neden olur. Öyküde dikkat çeken bir diğer nokta da intiharın gerçekleştiği zaman diliminin gece karanlığı olmasıdır. “*Dolunay vardı. Bir uluma duyuluyordu*”(s.8) ifadeleri intiharın zifiri karanlıkta tercih edildiğini gösterir. Öykülerde sıklıkla kullanılan “*karanlık, bilinmez ve ulaşılamaz bir alandır. Diğer bütün korkutucu imgelerin üzerine kodlandığı karanlık, zihnin insana izah edemediği tüm tavırların da gizli olduğu koca bir dünyadır*”(Ercan,2019). Gece karanlığı kişide kaygıya ve korkuya sebebiyet veren imgelerin başında gelir. Bu yüzden öyküde intihar izleği karanlığın ürkütücülüğünü de içine hapsederek okurun içine en etkili bir biçimde işler. Yazar, karamsar halinin ve karanlık yanının bu denli görülmesini yaptığımız söyleşide şöyle ifade eder: “*Ahmet Haşim ve Sembolizm etkisinde kaldım. Biraz o karanlık var ya karamsarlık oralardan gelme, biraz da genetiğimde ruhumda olan şeyin izini sürüyorum*” (Uzun,2019). Yazarın Sembolizmin etkisinde kalmasının yanı sıra ruhunda da taşıdığı karanlık hava birçok öyküde olduğu gibi bu öyküde de ölümün soğuk yüzünü okura yansıtırken korkutucu ve kaygı verici bir imge olarak kullanılır.

“*Küçük Sevinçler Bulmalıyım*” öyküsünde, S’nin trajik yaşam öyküsüne yer verilir. Yeni boşanmış bir kadın olarak tek başına hayatta kalma mücadelesi veren S, tüm maaşını da çaldırınca beş parasız kalır. Bu zamana kadar hiç aramadığı abisini aramak zorunda kalır. Öykü S’nin telefon kulübesinde abisini ararken yaşadığı çaresizliği anlatır. S’nin korku ve açlıkla yaşadığı çatışma ümitsizliğini artırır.

“*Korku ve açlık*” diye mırıldandı. Telefonda yapacağım konuşmadan korkuyorum ve karnım aç... Günlerdir, yatağa uzandığında, otobüste, iş yerinde yani herhangi bir yerde ve saatte zangır zangır bir titreme sarıyordu bütün varlığını. İçini karıncalar basmış bir ağaca döndüğünü duyumsuyordu ağlama nöbetine tutulmadan hemen önce... Ve kendisine acıyordu”(A.Ö.s.17).

S’nin kimsesizliğini kucaklayan korku ve açlık, istemediği halde başkasından para istemesine neden olur. Fakat S, haftalarca telefon kulübesinden abisini aramadan geri döner. Bu durum S’nin gücünün sınırlarını zorlar.

“*Dayanma gücünün sonuna gelmişti... Sürekli olarak yorgundu... Günün ortasında, herhangi bir yerde yığılıp kalacağından korkuyordu. Uykuları da berbattı. Kaç gündür sabaha karşı oturma odasındaki koltukta ter su içinde ve soğuktan titrer halde buluyordu kendini*”(A.Ö.s.17).

S’nin ruhen ve bedenen çöküşü, ümitsizliğini de artırır. Sonunun bilinmezliği onda intihar fikrine sıcak bakmasına neden olur. Öte yandan da S, para bulamadığı için açlıkla sonlanacak yaşamını daha da kötü hale getirmek istemeden sonlandırmak ister.

“*Bir süredir de intiharı ve sözcüğün, çağrıştırdığınca basit, ilkel, kolay olmadığını düşünmeye başlamıştı... Ama bu yargısı, planlı intiharlar için geçerliydi. Geçende bir arkadaşına insanların yaşamları boyu pek çok şeyi, kendiliğinden gelişmesine bıraktığından söz ederken keşfetmişti bu düşüncesini. Arkadaşının savunduğu, intihar planı yapmanın temelinde dikkat çekmek, güvensizlik ya da korku olduğu görüşüne kesinlikle katılmıyordu. Yeri geldiğinde ölümün koluna girebilmek, ölümsüzlüğe şarkı söylemek, en büyük yüreklilikti...*”(A.Ö.s.18).

S’nin ölümün koluna girebilmek hatta ölümsüzlüğe şarkı söylemek olarak nitelediği intihar fikri, açlıkla olan mücadelesine yenik düşmektense ölümü kendi istenciyle gerçekleştirmenin daha doğru olacağına duyduğu inanıştan kaynaklanır.

Yaşamın pamuk ipliğine bağlı olduğunun ayırdında olan S, intiharı gururlu bir ölüm olarak değerlendirir.

Mektup tarzında yazılan öykülerden biri olan “*Sıradan Bir Aşk Öyküsü*”nde anlatıcı kahraman, sevdiği kadının kaza yaptığını ve yanındaki adamın öldüğü haberini aldığı anda aldatılmanın verdiği acıyla yıkılır. Nefretle karışık duygularını bir mektuba dökerken, âşık olduğu kadına ait güzel anılara da yer verir. Başkışının çektiği aşk acısı dolayısıyla ümitsizliğe düştüğü görülür. Adeta âşık olduğu kadını başkasına kaptırdığını öğrendiğinde yıkılır.

“Seni bir zamanlar sevmiştim. Ama artık âşık olduğum erkek değilsin. Birlikte güzel hiçbir şey yapamıyoruz. Yabancılaştık, farklılaştık, diyordun. Burayı bu şarkıyı unutacağım, diyordun. Bir sis bulutunun ardında yitiyordun sonra”(A.Ö.s.96)

Kahramanın aşkının artık karşılıklı olmadığını öğrenmesiyle yaşadığı çaresizlik, onun “*bölünmüş benliği ile hiçlik algısına*”(Deveci,2012:234) kapılmasına neden olur. Aynı zamanda kahramanın bölünmüş benliği, varoluşunu ispatlama gereksinimi duyduğundan aklında iki düşünce oluşur: Ölmek ve öldürmek. Öykü kahramanı mektubunda tükenişini, nevrozlu bir kişiliğe bürünerek açılar. Öyle ki sevdiği kadının ulaşamaz oluşunun cezasının onu bu hayattan kopararak vereceğine inanır.

“İşte böyle gecelerden birinde, bitmek bilmeyen, hatta üreyen gecelerden birinde, seni öldürmekten başka seçeneğim olmadığını düşündüğüm gecelerden birinde, eğilip suya bıraktım kendimi. Kız Kulesi’nin ardındaki balıkçı ağlarında bir çift gözyaşı olarak çekileceğimi bilerek. Artık düşlerim yoktu ve bu işi bitirmeliydim, beklemeyi öğrenmemişken henüz.”(A.Ö.s.97).

Öyküde kahramanın ölme ve öldürme fikrini gerçekleştirme zamanı olarak “geceyi” seçmesi, önceki öykülerde olduğu gibi burada da karanlığın insan üzerindeki korkutucu ve kaygı verici etkisine dikkat çekmek içindir. Öyküde aynı zamanda kahramanın “*iki farklı kişilikle (ölen ve öldüren konumuyla)*”(Deveci,2012:234) mağdur ve katil pozisyonuyla intihar edimini gerçekleştirmek istediği görülür. Fakat kahraman öldürmek edimini gerçekleştiremeyeceğini anladığında ise hem varoluşunu hem de sevdiği kadına duyduğu aşkı intihar ederek kanıtlamak ister ve kendisini suya atar.

“*Bir Savaşın Haritası*” öyküsünde kahramanla savaş içerisine giren bir eşya yani kazaktır. Yazarın nesne-insan ilişkisini kazak-insan tezatlığı üzerinden anlatırken kahramanın intihara olan meylini açığa çıkardığı gözlemlenir. Öykü kahramanına nişanlısı tarafından hediye edilen kazağın kadın-erkek ilişkilerini anlatabilmek adına yazar tarafından konuşturulduğu görülür. İstenmeyen nişanlıdan gelen kazak, bu birlikteliğe rest çekerek bir türlü giyilmek istenmemesiyle simgesel anlamda, öykü kahramanın istemediği birlikteliğin söze dönüşmüş bir halidir. Kazak, kahramanın evlenmek istemişini anlatabilmek adına intiharı şu sözlerle ifade eder:

“*Ve intihar*

Görkemli bir patlamaydı intihar yıldızlarda” (D.V.s.15)

Yıldızlardaki görkemli bir patlamaya benzetilen intihar, kahramanın iç sesi olarak onun intihara meyilli olduğunu ifade eder.

“*İntihar Aşk'tır*” öyküsünde alkol ve uyuşturucu bağımlısı bir kadının aynada gördüğü üç farklı yüzü: çocukluğu, gençliği ve yaşlılığı anlatılır. Üç farklı zaman diliminde ve çoğulcu bakış açısıyla geçen hadiselerde kahraman için ortak olan nokta: üç yüzün de karanlıkta kalmasıdır. Kahramanın bu karanlık durumu anlatırken “*karanlık, kendisini sevgi ve güven içinde duyumsayamadığı tek yeri ana rahmini çağrıştırıyor*” (D.V.s.45) ifadesine yer vermesiyle, öykü kahramanı yaşamında bir başına kaldığını ve bu yüzden hayattaki en güvenli mekân olan ana rahmine geri dönmek istediğini belirterek intihara olan yakınlığını imler. Aynada görülen her bir farklı yüz, öykü kahramanının gençlik, orta yaşlılık ve yaşlılık dönemlerini kapsar. Bu dönemler aynı zamanda kahramanın kendisini alkolik, fahişe ve yaşlanmış biri olarak hiç’leştirdiği dönemlere denk gelir. Bu yüzden kendisini “*Bense o hiç bile değilim...*” (D.V.s.45) ifadeleriyle yadsıyarak ölüme/intihara olan yatkınlığını anlatmaya çalışır.

“*Her Köprü Bir Uçurum*” öyküsünde Ben Anlatıcının ölümüne sebep olduğu yedi yaşındaki bir çocuğun ardından yaşadığı psikolojik bunalım sonucunda intihar etmesi anlatılır. Ben anlatıcı küçücük bir çocuğun ölümüne sebep olduğu için üzgün, fakat “*suç oranı sekize üçtü... Yani suçsuzdu*” (D.V.s.124). Bu durumun önemsenmeyip, kahramanın ölümüne sebebiyet vermesinin sorgulanması ve sadece sonuca odaklanması öykü

kahramanında derin yaralar açar. Çünkü ona göre kaza, mevcut düzenin bozukluğundan olur.

“Öyle ya yağmurlu bir havada, otoyolda ne işi vardı yedi yaşındaki bir çocuğun? Kimse, otoyolun evleri ayrı yakaya taşıyarak, köyü tam ikiye bölerek, papatyalari, kır menekşelerini buldozerlerle ezerek niçin yapıldığını sormadı ama... Ya da orada bir trafik lambası, üst geçit eksikliğini kimse fark etmedi...” (D.V.s.124)

Başkişi, kazanın nedenlerinden biri de kentleşen/dönüşen doğanın, betonarme yapıların bir sonucu olduğunu düşünür. Sanayileşen toplumun bir sonucu olarak doğanın tahrip edilmesi ve yerine otoyolların yapılması küçük bir kız çocuğunun da ölümüne neden olur. Fakat öykü kahramanı bu durumu kimseye anlatamadığı için psikolojik bir sancılanma dönemi geçirir. Çünkü başkişi aslında *“o çocukla birlikte kendi içindeki çocuğu da ezdiğini ne patronu, ne annesi, ne polisler duyumsayabilirdi”* (s.124). Bu yüzden ümitsiz ve acılı olan öykü kahramanı bir türlü aklından çıkaramadığı bu elemli hadise onun trajik ölümünü de hazırlar.

“Odasına çıkıp kapıyı içerden kilitlemiş, Bir Chopen koymuş kasetçalara. Annesi mutfakta en sevdiği yemeği hazırlamaktaymış o sıra...(Sabahleyin bunu özellikle pişirmesini istemiş annesinden... Nefrete bak anneye yönelik!) Jilette iki bileğini kestikten sonra yatağa uzanmış. (Yatağın üzeri kan içindeymiş çünkü) İyice kan kaybettikten sonra çıkıp balkona kendini onuncu kattan aşağı bıraktı anlaşılan. Daha yirmi beşindeydi...” (D.V.s.123)

Öykü kahramanın annesiyle bir çatışma içerisinde olduğunu, ona derdini anlatamamasından ve ölmeye karar verdiği gün en sevdiği yemekleri yaptırarak intikam duygusuyla hareket etmesinden anlaşılır. Öyle ki kaza, kahramanda kendi bedenini canice katledecek kadar büyük bir etki yaratır. Bileklerini kestikten sonra kendisini onuncu kattan aşağı atar bu da hayatta kalma ihtimaline karşı aldığı sıkı tedbirlerden biri olarak düşünülebilir.

Zeynep Aliye'nin öykülerinde intihar izleği genel anlamda, karakterlerin içine düştükleri bunalım sonucu gerçekleşir. Çünkü ölüm çoğu karakterin çıkmaza sürüklenen yaşamında bir kurtuluş yolu olarak görülür. Yazar, aynı zamanda toplumsal yaralara da örtülü bir biçimde değinir ve geleneksel toplumlarda bu bağnaz anlayış sonucu yitirilen

hayatların bir panoramasını çizer. Öykülerdeki intihar izleğini genel anlamda sosyal ya da bireysel birtakım sorunlar dolayısıyla yaşamına son veren öykü kişileri oluşturur.

2.1.6.3.2.3. Ölüm Algısı

Ölüm, insanın ontolojik anlamda mutlak sona yaklaştığı ve tamamlan/dığı trajik yaşam gerçeğidir. “*Ölüm bir bilinmezdir. İkinci defası olmayan bir olgu (fenomen/görüngü)dür*”(Biray,2013:148). Tüm canlılar için ölüm, durdurulamayan/engellenemeyen ontolojik bir kanıttır. İbrahim Kavaz da ölümle ilgili düşüncelerini “*Ölümün karşısında, ne yapsam, muvaffak olmuş bir aktörden farkımız olmayacak kadar, muvaffak olmuş bir aktör*” (1999:145) sözüyle aktarır. Ölümün ve ölme isteğinin öykü kahramanlarının çoğunda fazlaca bulunması yazarın karakterlerinin bunalımlı ve zor bir hayatın aktörü olmalarıyla ilişkilendirilir. “*Birey-toplum-evren bağlamında varlığını anlamlandırma çabası veren insanın, ölümü yaşam içinde konumlandırma itkisini dile getiren*”(Deveci,2006:42) yazar da öyküleri aracılığıyla kişilerini ölümün soğuk yüzüyle karşı karşıya getirir. Toplum içinde kaybolan ve kendilik değerini bulmaya çalışan, yaşamı boyunca acıyı omuzlamış pek çok karakterin içindeki özgürlük isteğini açığa çıkaran ölüm, kimi zaman da çaresizlik sonucu başvurulmuş bir mecburiyet olarak öyküde yer alır. Karakterlerin çoğu ölümü bir liman/kurtuluş olarak görür bu durum “*bireysel özünü yaratarak kendiliğini gerçekleştirmek çabası içindeki insan için ölüm, varlığın tamlığa ulaştığı, varoluşun tamamlandığı kaçınılmaz son*”(Deveci,2012:182) olarak görülür. Aynı zamanda insan “*öleceği gerçeğini bilerek yaşayan tek canlıdır. Diğer canlılar yaşama içgüdüleriyle hareket ederler ancak insan öleceğini bilerek yaşar*”(Aslan, 2012:3). Bu bilme insanın aynı zamanda yok olma/kaybolma kaygısını da açığa çıkarır. Çünkü en eski tarihten itibaren insanoğlu, var olmayı ve yok olmayı anlamlandırmaya çalışarak metafizik anlamda yaşamı ve ölümü sorgular. “*Bu açıdan, varoluşun tamlığına ulaşmadan yok olmak istemeyen birey, ölümden korkar*”(Deveci,2012:182). İnsan için korkuların en büyüğü yok olmaktır yani ölümdür. Bu yüzden insanlık tarihinde korkuya neden olan ilk hadiselerden biri de ölümlerdir. Ölüyü/ölümün korkutuculuğunu ve soğuk yüzünü karakterlerine birer örtü gibi örten Zeynep Aliye, ölümü sıkışmış/sindirilmiş insanın kurtuluş yolu olarak görür.

“*Eksik Büst*” öyküsünün anlatıcısı Ben’i iki farklı kimlikle anlatılır. Bu kimlikler simgesel anlamda eksik büst ve balerin biblo olarak yer alır. Öyküde, Bir kadın ve erkeğin

saklanmaya çalışmalarından ve büstü yok etme isteklerinden kanun dışı işlerle uğraştıkları anlaşılır. İyi-kötü insan ayrımının yapıldığı öyküde büst, bir şeylerden kaçan ve kendi olamayan erkeğin aksi olarak yer alır. Erkek kahraman, sürekli karşısına geçip baktığı büstte kendini görür.

“Adam arkasını döndü kadına şömineye yürüdü, büstün karşısında durdu. Gören, adamla büstün bir düello için karşı karşıya geldiklerini sanabilirdi ve aralarındaki inanılmaz benzerliği yakalayabilirdi! Yüzün cüzzam geçirmişe benzeyen yanı adamın yüzünün kötü bir kopyasıydı, taa sarı dalgalı saçlarına kadar! Belki de tam tersiydi, kopya olan adamdı!!!”(D.V.s.25-26)

Yazar, kahramanındaki ötekileşmişliği ve varoluşsal anlamda gördüğü yabancılaşmayı “kopya olan adamdı”(s.26) ifadesiyle anlatır. Aynı zamanda büstün parçalanmış yönü ve cansızlığı erkek kahramanın hissizliğine bir göndermedir. Bu yüzden yazar, adamı büstün bir kopyası gibi görür ve bu durumu anlatırken birden fazla ünlem işaretine de yer vererek adamlık/canlılık ve büst/cansızlık-ölülük arasındaki ilişkiyi ironik bir biçimde göstermeye çalışır. Konuşan balerin biblo ise öyküdeki eksik büstün/adamın karşısına geçen sindirilmiş kederli bir kadını sembolize eder.

“Dinamik hali, yanağındaki gamzesi, ısıltılı bakışlarıyla her an gülmeye hazır, coşkulu bir kadındı. Ama kâküllerinin yarı yarıya örttüğü iki kaşının arasındaki derin çizgi insanda daha farklı şeyler çağırıyordu. Belki de acı ve sevincin bütünleşmiş yüzüydü bu...”(D.V.s.25)

Kadının alnındaki derin çizgiler, imgesel anlamda kederli birinin ölüme olan çağırısı olarak yer alır. Aynı zamanda yaşam ve ölüm arasındaki trajik bağ, kadın kahramanın “iki kaşının arasındaki derin çizgi(yle)”(s.25) kurulur. Kadını sembolize eden balerin biblonun kederli hali öyküde “şaşkın ve üzgündü”(s.29) ifadesiyle dile getirilir. “O da yitirmişti doğrusunu”(s.29) söylemi biblonun da yalan ve gerçek arasında ikilemde kaldığını ve bozguna uğradığını ifade eder. Biblonun bu esnada, odanın içine süzülen akşam kızılılığıyla ölümü anımsadığı görülür.

“Güneş ışığı havasız bir akvaryumda solumaya çalışan bir balıkmışçasına açıp kapatıyordu ağzını. Kızıl bir gökyüzü hep ölümü çağırıyordu ona. Bir kitabın sayfaları arasındaki yaprağa dönüşmek üzere olduğunu ayırımsıyordu. Yorulmuştu, tükenmişti

gücü. Topu topu birkaç ışıklık incecik bir demetti artık. Belki demet bile denemezdi. Son bir çabayla kıpırdandı, pencereye baktı”(D.V.s.29).

Anlatıcı Ben’in “*yok olmak düşüncesi ile karşı karşıya olmanın bunaltısı ile içsel bir çöküş yaşa(dığını)*”(Deveci,2012:185) söylemek mümkündür. Bu bunalım biblonun gözünden anlatılır. Ölüm, biblo ve büstün el ele verip kaçacağı bir sığınağa/limana dönüşür. Yaşamda kendilerini “*havasız bir akvaryumda solumaya çalışan bir balıkmışçasına*”(s.29) gören büst ve biblo örtük bir biçimde insanlığın kötü gidişatına ve ruhsuzluğuna değinir. Ölüm, büstün yontucusu tarafından “*iki ayrı insan kafasının, burun sınır alınarak kesilip yan yana getirilmesiyle elde dilmişe*”(s.23) benzer ifadesinden, büstün anımsattığı iki ayrı insan kafasından kastın, yaşam ve ölüm arasındaki ince çizgiye dair ironik bir gönderme olduğunu söylemek mümkündür.

“*Ölüm ’ün Ölümü*” yazarın yaşam-ölüm-umut arasındaki ince çizgiyi anlamlandırmak için bu kavramları canlandığı fantastik öykülerden biridir. Öykünün en başında Yaşam, Ölüm’ün şatosuna kapatıldığı için yardım çılgınlıkları atar. Öyküde kendini Ölüm’ün kısılacından kurtarmaya çalışan Yaşam, yok olmaya başkaldırır ve Ölüm’ün soğuk yüzünü Umut’un sıcaklığıyla bastırmaya çalışır. Aynı zamanda hayata tutunmaya çalışan Yaşam’ın Umut’la olan evlenme isteği, bireyin kendini çıkmazda gördüğü ve son’un kucağına attığı anlarda beliren yaşama arzusudur. Öyle ki Yaşam, Ölüm’ün şatosunda dahi hep yaşa/t/ma isteğiyle doludur.

“*Bir gün mutlaka... diye mırıldanıyor sık sık. Tutsaklığının sona ereceğine inanıyor. Ne zaman, nasıl olacak bilmiyor ama o değişimi engellemeye kimsenin gücünün yetebileceğini sanmıyor... Bir kez bile Ölüm ’ün pustuğu yerden sinsice kalkıp tırpanını kurbanının sırtına sapladığı anı yakalayabilse her şey bitecek zaten...*”(D.V.s.31)

Yaşama isteği, ölümün öldürücülüğüne başkaldırır. Çünkü insan/birey “*var olmak için başkaldırmak zorundadır*” (Camus,2020:31). Yaşam’ın Ölüm’e meydan okuması, yaşama isteğiyle dolup taşan bireyin, yok olmaya meydan okumasına dair bir ironidir. Öyküde çaresizliği temsil eden Yaşam, zalim ve Azrail konumundaki Ölüm’ün karşısında Umut’la var olmayı seçer. Böylece Umut, Yaşam için bir sığınma imgesine dönüşür. Aynı zamanda “*öyküde umut arayışı ve beklenti anlamında “ummak” fiiliyle birleşen ölüm, yaşanılan çıkmazlardan kurtulmak için bir ‘son’ çaredir*”(Deveci,2012:189).Yazar bu son çareyi Yaşam’ı Ölüm ’ün şatosundan kurtarıp Umut’la evlenmesini sağlayarak arar.

“Onunla hangi koşulda olursa olsun mutluluğu yakalayabileceği inancıyla gülümsemişti Yaşam. Evet, birlikte güzellikler üretebilirlerdi. Adlarını Sevinç koyacakları milyonlarca çocukları olabilirdi...”(D.V.s.33)

Umut, tüm insanlar için bir uyanış kapısıdır. Ruhsal içtepidir. Yaşam’ın Ölüm’e olan tutsaklığını sonlandıran tek çaredir. Öyküde Umut’la evlilik hayali kuran Yaşam’ın doğacak çocuklarına koyduğu isim, tüm insanlığın sevinçle mutlulukla yaşayacağına duyduğu inancın göstergesidir. Sevinç, öyküde bir var oluş/dirilme simgesi olarak anlatılır. Yazar örtülü bir biçimde ölümden sonraki hayata da değinir. *“Bu bağlamda “yok olma” ve “gün isteme” ikilemi içerisindeki insan, ölümü bir korku miti olarak değil, yeni başlangıçların adı olarak algılar”*(Deveci,2006:42) Çünkü her ölüm aynı zamanda yeniden doğuşun belirtisidir. Ölüm’den sonra da hayatın devam edeceğine dair ironik bir açılmıdır.

“Bir Yangın İki Öykü” öyküsünde Anlatıcı Ben, Bölüm I ve Bölüm II’ de kendi yaşam serüvenini anlatır. Bölüm I’de, yaşam ve ölüm arasındaki trajik bağı tuttuğu balıklar üzerinden anlatırken Bölüm II’de ise baskın gelen yalnızlık dürtüsünü evindeki eşyalar üzerinden anlatmaya çalışır. Ölüm düşüncesi, Bölüm I’ de adının Mutlu olduğu anlaşılan kahramanda, balığın oltaya takılmasıyla açığa çıkar.

“Gitgide yavaşladı çırpınışı. Artık laf olsun diye bir debeleniştii...Belki de <Bitsin artık bu savaş, yorulduğum!..> demek istiyordu. İçindeki yaşama dönme arzusunun karşın teslim olmuştu...”(D.V.s.58)

Mutlu’nun yaşamda kalma arzusu, balığın çırpınışıyla açığa çıkar. Kahramanın yorgunluğu, oltaya takılan balığın yeniden suya dönmek istemeyişi üzerinden anlatılır. İhtimaller üzerine konumlandırılan balık tutma eylemi, kahramandaki ölme isteğini beraberinde getirir. Bu bakımdan balık, ölüm düşüncesinin derinleşmesine ve kahramanda *“yaşamın ölüme yakın olduğu”* (s.52) fikrinin oluşmasına neden olur. Aynı zamanda Mutlu, ölüm fikrini açıklarken isminin yaşamıyla olan tezatlığını da tartışır. *“Ya ismimi? Mutlu benim adım... Daha çok Hasibe’yi çağrıştıran birini <Nili> diye ünlenmesi sırasında görülebilecek ifade oluşuyor ismimi ilk kez duyanların yüzünde ...”*(s.54). Balık tutarken ismi ve benliği arasındaki karşıtlığı da dile getiren kahraman, böylece *“özelden genele, parçadan bütüne giderek insani olan’ı değişmeyecek olan’ı yakalamaya çalışır”*(Korkmaz,2015:279). Değişmeyecek olanı bulmaya çalışan

kahraman için kişinin dünyadaki yaşam faaliyetinin sonlanması manasına gelen ölüm, tuttuğu balığa yeniden yaşama şansı verme istenciyle “insani olmayı” buluşturur ve sıradan olmaktan çıkar.

“*Anahtarını Arayan Kilit*” adlı öyküde anlatıcı Ben, simgesel anlamda bir sanat galerisindeki duvara asılı olan aynanın içindeki çatlak olarak yer alır. Öykü boyunca karşısında duran saatle bir çekişme içerisinde olan çatlak, algısal yoğunlaşmada ölümün zamansal bir ifadesi olarak yer alan saate gönderme yapar.

“*Bunlardan biri de işte hemen karşıdaki duvarda asılı, belki çivisi oynadığı ya da ipi gevşediği için çarpık duran ve bu nedenle, ziyaretçilerin üzerinde her an düşebilecekmiş tedirginliği yaratan saat... On ikiyle altı arasında dümdüz çizgi çizen duruşunu hiç değiştirmiyor*”(R.M.s.90).

Çatlağın/aynanın içindeki varoluşunu sorgularken gözünün karşı duvardaki bozuk saate takılmış olması, “*kahramanın içinde ondan gizli işleyip duran saat imgesi zamanın, onun işleyişini; duyuş ise zamanla belirlenen bireyin varoluşsal farkındalığının açılımıdır*” (Arslan,2012:13). Zamanın durduğuna/zamansızlığa ve mutlak sonun gerçekleşeceğine dair bir işarettir. Çünkü çatlak, kendisini saatin karşısında “*öteki duvardaysa ben ve içimdeki bütün ötekiler...*”(s.91) olarak nitelendirir. Çatlağın aynanın içerisinde yer aldığı düşünüldüğünde Ben Anlatıcının içindeki tahribatı gizleyemediği ve kendisine ayna tuttuğunu söylemek mümkündür. Ben’in iç dünyasını ifade eden kimlikler, simgesel anlamda çatlak/ayna/bozuk duvar saati üçlüsü olarak ifade edilir. “Çatlak”, Ben’in ruhsal zedelenmişliğini, ayna ise karşısında duran bozuk saati göstererek Ben’in ölümüne doğru bir düşüşe geçtiğini gösterir. Zamanın “*on ikiyle altı arasında dümdüz çizgi çizen duruşunu hiç değiştirme(emesi)*”(s.90) ölümü ifade eden zamansal bir çağrıya dönüşür. Çünkü zaman, ancak yaşam sonlandığında durur. Öykünün ilerleyen bölümlerinde “*duvar ile sıkıştırılmış, kuşatılmış ve sınırlandırılmış bir yaşam simgesinde bozguna uğrayan*” (Deveci,2012:185) Ben’in/çatlağın kendisini, “*‘dün ve yarın’ın ortasındaki o kalın, saatin akrep ve yelkovanının tuhaf bir şekilde yutulduğu, **kuşatılmış derin çatlağım ben***”(s.91) olarak anlattığı görülür. Kaçınılmazlık karşısında yani “*‘dün ve yarın’ın*” içinde, yitik bir psikolojiyle kuşatılan kahramanın ölümün karşısında mağlup olduğunu göstermek için bu durum yazar tarafından kalın harflerle ifade edilir.

“*Gidenler –Geride Kalanlar*” öyküsü, başkişi Aliye’nin bir yakını kaybetmesiyle başlar. Aliye otuz beş yaşlarında olmasına rağmen ölümün zamansızlığından dem vurmaya başlar. Sevdiği birini kaybetmek kahramanda ölüm korkusuna neden olur ve bu yüzden ölümle ilgili yaşadığı duyguları, geriye dönüşlerle anlatarak geçmiş ve şimdi arasında bir köprü kurar.

“otuz dört yaşımı doldurdum. İlk gençlik yıllarımda otuz ve üzeri yaş grubuna çok soğuk bakardım. Uçurumun dibinde kayaları döven kocaman su dalgalarının yarattığı korkuyu duyar ürperirdim. Yani bu yaş, insanın yaşamında yapacağı en önemli şeyleri yapmış, hedeflerine ulaşmış olması demektir... Ölümler de ucuzlamaya mı başlıyor bu aralar nedir... Önceleri hep yaşını başını almışlar ölüyordu, yoksa bizim kuşak da yaşını başını almaya mı başlıyor”(Y.M.D, s.5).

Aliye’nin genç bir kadın olarak ölümü ensesinde hissetmesine neden olan durumun arkadaşının zamansız ölümü olduğu kadar kendini dünyanın yaşanılmazlığı karşısında aciz görmesinden de kaynaklandığını söylemek mümkündür. Sevdiği birini kaybetmek kahramanda ölüm korkusuna neden olur ve bu yüzden ölümle ilgili yaşadığı duyguları, geriye dönüşlerle anlatarak geçmiş ve şimdi arasında bir köprü kurar. Aynı zamanda öykü kahramanının yazarla aynı ismi taşıyor olması öykünün otobiyografik bir öykü olabileceğini de düşündürür. Aliye, öyküde ölümün karşısında kendisini karamsar ve umutsuz hisseder. Aliye’nin, Atilla’nın ölümünden ve arkasından karısının duyduğu üzüntüden sonra ontolojik alanda dünyada oluşunu sorgulamaya başladığı görülür. Kaybettiği arkadaşının üzüntüsü onda kaygıya ve korkuya neden olur. Bu açıdan bakıldığında kahramanın ölümü bir sağaltım aracı olarak kullandığını söylemek mümkündür. Kahramanın iç dünyasında yaşadığı çatışma ve ölümün zamansızlığı “*ölüm kolaylaştı. Hiç beklemiyorken çıkıveriyor insanın karşısına*”(s.7) ifadesiyle açığa çıkar. Aliye, “*ölüm kolaylaştı*” (s.7) derken yaşamın zorluğuna ölümün kolaylığına işaret ettiğini söylemeye çalışır. Çünkü ölümler kahramana göre erken gelerek aslında yazgının/sıranın ötesine geçer ve genç yaşlı ayırt etmeksizin yok etmeye başlar. Bu yüzden Aliye’nin öyküdeki kaygısı arkadaşının ani ölümü ve de sıranın kendisine de gelebileceği karşısında duyduğu belirsizlikten kaynaklanır. Belirsizliğin ötesinde ise sonsuzluk vardır. Ölümünden sonraki yaşamın sonsuzluğuna anlam veremeyişi huzursuzluğunu tetikler.

“Ölümün ardında yatan sonrasızlık korkutuyor. Çiçekli bahçelere, cik cik öten kuşlara yemyeşil yapraklı ağaçlara, mutlulukla işleyen yollara bir inanabilsem gerisi kolay. Duvarın arkasında kara boşluğun, evrenin sonsuzluğunun olduğunu bilince, akrepten biraz da bu yüzden nefret ediyorum”(Y.M.D. s.7)

Aliye, ölümden sonraki yaşamın sonra/sızlığını düşünerek içine düştüğü belirsizlikten kaynaklı depresif ruh haline bürünür. Bu ruh halinden kurtulabilmek için de hayale sığınır. Bu yüzden çiçekli bahçelerde koşuşturur. Hayal, aynı zamanda Aliye'nin güzel günlerin geleceğine dair umudunun tükenmediğine de işaret eder. Ayrıca çiçekli bahçelere erişebilme hayali ölümden sonraki yaşam yani; cennet ve cehennem ayrımıdır. Yazarın öyküde *“kaçınılmaz olarak bilinç ve bilinçaltı düzeyinde ölüme dair imgeler(e)”*(Bayındır,2013:335) yer verdiği de görülür. *“Duvarın arkasındaki kara boşluk”(s.7)* ölümün kara boşluğunu ve saatin içindeki “akrep” zamanın durmuşluğunu ifade eden tiyniyetsiz bir kavrama dönüşür. Aliye'nin ölümü bir sağaltım olarak kullanamadığını ve durumun daha da kötüye gittiğini *“ölüm karşısındaki çaresizlik bir bataklık gibi fokurduyor içimde”(s.7)* ifadesiyle hissettirir. Ölümün yutuculuğu, bataklık imgesiyle anlatılır. Kahraman, ölümden sonra insan bedenini kucaklayan toprağı birer bataklığa benzetir.

“Gerekçesini Sizin Bulacağınız Bir Ölüm” öyküsünde ölüm izleği, öykünün adından da anlaşılacağı üzere gizem doludur. Canan'ın intiharı en yakın arkadaşı olan Ayten'i derin üzüntüye boğar. Ayten, öykünün başında 28.yaş gününü kutlarken arkadaşı Canan'ı hatırlar ve onun ani ölümünden duyduğu üzüntüyü geçmişe giderek aksettirir. Ayten'in, her konuda anlaştığı ve akliselim olarak nitelendirdiği arkadaşı Canan'ın yaşamayı sevmesine rağmen yaşamaktan vazgeçişini anlamlandırmaya çalıştığı görülür.

“Düşünceleri bir anda O'na kaydı gene. Hastanedeki badem ağacını gördüğünde aynı şey olmuş, ama çabucak uzaklaştırmıştı arkadaşının görüntüsünü belleğinden. Bahar daha erken gelebilseydi gene asar mıydı kendini diye düşünmüştü. Makramedeki hercai menekşeyi çıkartıp masanın üzerine koyar, onun yerine kendi boynuna geçirir miydi ipi?”(Y.M.D. s.86)

Ayten, Canan'ın ölümünü sorgularken geçim derdi yaşayan ve zor şartlar altında yaşayan insanların yaşamlarına da yer verir. Ülkenin geri kalmışlığını Almanya ile

mukayese ederek vermek için Ayten'in teyzesinin kızı olan Jale'nin anlattıklarını ileri sürer.

“Jale, Ayten'in teyzesinin kızıydı. Almanya'da işçiydi. Her yıl yaz tatiline gelirdi. Bir konuşmaları sırasında, yılbaşına kadar kar yağmadığı yıllarda Almanların çılgına döndüklerini söylemişti. Ayten şaşırılmıştı elbette. Kayak, buz pateni yapamıyorlar, dağa çıkamıyorlar(...) Kışın sevilebileceğini o güne kadar nasıl olup da düşünememişti. Olayları hep tek yönden görmeye alıştırılmasının sonucuydu bu. Benim ülkemde yaşayan büyük çoğunluk için eziyetli, sevimsiz, pahalı. Ama bu, kış mevsimini suçlamam için yeterli neden değil ki...” (Y.M.D. s.85)

“Kuş Gibi Ölmek” öyküsünde ölüm kahramana hediye edilen bir “guguklu saat” üzerinden anlatılır. Saatteki kuşun yavaşlığı ve heyecanını yaşamına yoran kahraman: “ölümle yaşamın sırat köprüsünde ve hep ötemeyerek”(D.İs.167) ifadesiyle ölümün gerçekleştiğini nesne-insan bağdaşıklığı kurarak verir. Çünkü saatin içindeki kuşun ötmüyor oluşu, zamanın durduğunu ve ölümün gerçekleştiğini açılar. Bu yüzden öykü kahramanı kendisini saatteki guguklu kuşla eşleştirir. Oldukça karamsar ve histerik bir biçimde yaşamının sonuna geldiğini anlatır.

Yazar, bireyden yola çıkarak toplum ekonomisine ve yaşanan geçim sıkıntısına yer verir. Özellikle kış mevsiminin bu sıkıntının zirveye çıktığı bir mevsim olarak nitelendirildiği ve bu durumun Canan'ın ölümüyle dışa vurulduğunun görülmesi ölümlere sebebiyet veren bazı nedenlerin ekonomik kaynaklı olabileceğine dair manidar bir göndermedir. Öykü bu açıdan çözümlendiğinde Jale'nin, Doğu ve Batı'nın gelişmişlik düzeylerini karşılaştırması için öyküye yerleşen bir karakter olduğu düşünülür. Öykü temelde bir intiharı, totalde ise ölüme neden olabilecek bazı ekonomik nedenlere bir göndermede bulunarak toplumsal faktörlerin ölüme sebebiyet vereceğini anlatmaya çalışır.

“Bir Yaşam Öyküsü” yaşadığı köyden sağlık kontrolleri yaptırmak için gelen Hüseyin'in hastane bahçesinde sonuçlarını beklediği bir sırada ölümü anımsadığı ve buna hazır olmadığı gözlemlenir. Bu durumu aklından çıkarmak için de geriye dönüşlerle çok sevdiği ve özlediği karısı Emine'yle olan kaçma hikâyesini anımsar. Hüseyin aynı zamanda duyarlı ve çocuklarını düşkün bir babadır. Fakat doktorun hastalığının ileri bir evresinde olduğunu söylemesiyle tüm benliği ölüm korkusuyla sarsılır.

“*Prinkipo Fırtına Burcunda*” kitabında yazarın Büyükada üzerinden yok olan bazı insani değerlere göndermelerde bulunduğu görülür. Bu durumu anlatmak için de her bir öyküde denizi, lodosu, martıyı, gemiyi vb. birçok nesneyi kişileştirir. Aynı zamanda küçürek öykü olarak yazılan birçok öyküden biri olan “ ‘Ada’da Ölümün Rengi: Gökkuşağı” öyküsünde ölüm, mezarlığın üzerinde gezinen “kırmızı kanatlı iki kelebekle”(P.F.B.s.199) anlatılmaya başlanır. Ben anlatıcının bir mezarlıkta gördüğü iki kırmızı kelebek, kısa olan ömürleri ve kırmızı renkleriyle ölümü hatırlatır. Ben anlatıcının bu seyri yaparken “*balmumu maskemde hızla erime; eklemlerimde hızla gevşeme. Ölüm neme gerek, yaşamak nu kadar güzelken*” (s.199) ifadesini kullanır. Yüze sürülen maske ve oluşan vücut ağrıları yaşlanmaktan kaçışı düşündürmesi bakımından ölümü çağırıştır. “*Ölüm neme gerek, yaşamak bu kadar güzelken*”(s.199) ifadesi ise kahramanın sonsuz mutlakıyetten kaçmaya çalıştığını ve adeta ölüme meydan okuduğunu imler.

Ben anlatıcı, ölümden duyduğu korkuyu ve çaresizliğini bir duvar gibi gördüğü ölümden kurtulabilmek için bilinçaltında bastırır. Çünkü ölümün zamansız oluşu bireyin acizliğini doğurur.

“*O halde korku, çekince, tedirginlik, baskı iktidar, utanma; içimde yeni bir duvar oluşturan her şeyden kurtulma zamanı*”(P.F.B.s.200).

Tükenmişliğin açmazı olarak nitelendirilen ölüm, kahramanın pek çok duygusunu birden harekete geçirir fakat bunların en büyüğü korkudur. Kaygı ise ölümün ansızın gelebileceği düşüncesinden oluşur. Öyküde kullanılan duvar metaforu bireyin kendini güvende hissetme isteğinin bir sonucu olarak oluşur. Birey “*dış ile iç arasına duvar koyar, bu duvar bir mesafeyi ayrımı simgeler. Sınır durum nesnesi olur ve bir korkunun endişenin dindiricisi olma görevini üstlenir*” (Aydın,2016:126). Kahraman yaşam ve ölüm arasındaki ince çizginin farkına varır. İçindeki korkuyu dindirmek için yaşamla arasına duvar/set çeker.

Öykünün adından da anlaşılacağı üzere Ben anlatıcı, ölümün çeşitliliğini ve zengin fakir ayırt etmeksizin ölümün kaçınılmaz son olduğunu anlatabilmek için farklı farklı meslekten insanları mezarlığın bekçisi yapar.

“Karşımdaki mezarlığın bekçisi, psikolog, imam, muhtar, öğretmen olabilir ya da bir sosyolog, avukat, muhasebeci... İktidarının sarsıntıda olduğunu artık anlamış gibi, alnında tomur tomur ter, yüzünde sinsi bir ifade.”(P.F.B.s.200)

Modern yaşamda ölüm, insanın yeniden var olması yani ötekiyle kucaklaşmadır. Öyküde bu yeniden var olma gökkuşağı metaforuyla açılır. Gökkuşağı, çeşitliliği ve güzelliğiyle ölümün soğuk yüzünü kırar adeta bir sağıltım etkisi yaratır böylece düğüm çözülür.

“Düğüm çözüldü.

1-Görüyorum ki ölümün buradaki rengi gökkuşağıdır!”(P.F.B.s.200)

Ben anlatıcı, öykünün sonuna doğru ölümün rengini bulur ve düğümü çözer. Çünkü her ölüm birer gökkuşağı gibi yağmur altında açılmasıyla yeniden doğuşa gebedir. Her türlü acı, ölümle yok edilmek istenir. Böylece ölüm, kara bulutların arasında çıkan gökkuşağı kadar çeşitli ve güzeldir.

“Bir Derece Mavi” öyküsünde diğer öykülerin aksine tekne kişileştirilir. Suyun, denizin ve canlıların güzelliklerinden bahsetmesinin yanı sıra fırtınadan, hızından ve denizi nasıl alt üst edebileceğinden de bahseder. Nesne konumundaki anlatıcı, öykünün ilerleyen bölümlerinde *“bu yolculuğun, geri dönüşsüz bir gidiş, yalnızca ve hep gidiş olacağı kesin”* (D.İ.s.56) diyerek Yahya Kemal Beyatlı’nın *“Sessiz Gemi”* şiirini hatırlatır. Ölüm, izleğinin kullanıldığı bu şiirde de “gemi” ölümü hatırlatan bir simge değerdir. Tüm bunlardan yola çıkılarak yazarın *“bu yolculuğun geri dönüşsüz”(s.56)* olacağını imlemesiyle, ölümün tek taraflı ve son/lu gidişine bir atıfta bulunduğunu söylemek mümkündür.

“En Güzel Günbatımı” öyküsünde Sacit Bey, eşini kaybeder ve yalnızlığından bunaldığı için kendisinden yaşça çok küçük bir kadınla buluşmak üzere randevulaşır. Buluşma yerine gittiğinde ise gördüğü dik yokuşu çıkamayacağını anladığında ölümü ve yaşamın anlamsızlığını düşünür.

“ ‘Yaşamın provası yok ve bir yaşam boyu yaptığımız ne yazık ki Ölüm’ün provası...’ diyor. Ölümünden sonra olacakları az buçuk tahmin ediyor. İçi bulanıyor. Mezarı başında günah çıkartacakları engelleyebilse keşke. Kendisini yaşamında mutsuz edenlerin, üzenlerin vicdan azabından kurtulmamaları gerek!”(D.V.s.114)

Ölümün büyük harflerle ifade edilmesi, özel isim gibi görüldüğünü ve yüceltildiğini gösterir. Sacit Bey, Pelin ile ömrünün baharını yaşayacakken üzerine çöken yorgunlukla açığa çıkan ölüm korkusu, tüm yaşamını gözden geçirmesine ve ölümün gerçekliğine işaret eder. Çünkü birey, yaşamı boyunca ölümün soğuk yüzünden kaçır. Sacit Bey'in ölümü hatırlamasına sebep olan durum, yalnızlığına son vermek üzere Pelin ile randevulaşmasıdır. Sacit Bey'in aşırı heyecan yapması, nabzını hızlandırır ve ona ölümün yaklaştığını hissettirir. Çünkü Pelin kendisinden çok genç bir kadındır. Bu anlamda Ölüm, Sacit Bey için *“Ben-Öteki yüzleşmesi ile kendini sorgulayan birey için sığınağa dönüşür”* (Deveci, 2012:482). Sığınak Pelin'e kavuşmak üzere iken Sacit Bey'in nabzını yükselten nefesini kesen bir soğukluğa dönüşür. *“Pelin'le gençliğine kavuşabilme şansını yitire(n)”* (s.115) Sacit Bey, kendisini içine çekmek isteyen toprağa/sığınağına teslim olur.

Zeynep Aliye'nin öykülerindeki ölüm algısı bazen zihinsel huzursuzluğa neden olur bazen de trajik bir eyleme dönüşür. Yazar, kahramanlarının çoğunu bir çıkmaza sürükler ve bu çıkmazların çoğu gizemli ölümlerle sonuçlanır. Ölmek, çoğu öykü kahramanın ontolojik anlamda varlığını anlamlandıramadığı huzursuz yaşamdan kaçma edimi olarak yer alır. Çoğu öykülerde ölüm bu yüzden intiharla iç içedir. Yaşamının anlamsız olduğu dünyada tutunacak bir dal dahi bulamayan kahramanlar, bu zoraki var oluşa yok oluşa meydan okur. Bazı ölümler psikolojik bunalımların kaçınılmaz sonucu olarak öyküde yer alır. Birçok öyküde yazar, toplumun penceresinden bakarken bireyi ön plana çıkartır. Öyküler aracılığıyla tutunamayan, ötekileştirilen insanların yaşamlarının trajik ölümle sonuçlanacağını sessizce anlatır. Ölüm, bazı öykülerde bir bataklığa bazı öykülerde de bozuk bir saate benzetilir. Yazar bir yandan imgeler aracılığıyla, diğer taraftan bilincin ve bilinçaltının imkânlarından faydalananarak ölüme dair cümleler kurar.

2.1.6.4.Cinsellik

Zeynep Aliye, öykülerinde cinsel dürtüleri bastırmadan en şeffaf haliyle işler. Öykülerde cinsellik; kadın bedeninin metalaşması, doyumsuzluk, yozlaşma ve farklı eğilimler gösteren kişiler aracılığı ile vücut bulur. Toplumsal yozlaşmanın olduğu her yerde kadın bedeni de arzu nesnesine dönüşür. Öykülerdeki karamsarlık ve bunalım havası erotizmin de üstüne çöker. Çoğu kahramanda cinsellik; açlık, saldırganlık ve

şiddetle iç içedir. Kahramanlar “*cinsel ve saldırgan dürtülerini açıkça yaşayan*” (İkiz,2004:42) kişiler olarak karşımıza çıkar. Cinsel dürtüler bastırılmamakla beraber öykülerde cinsellik, duygusal bir boyutta yaşanmaz tamamen tensel doyuma erişmek için yaşanır. Aşk, cinsel birliktelik için göz önünde bulundurulacak bir unsur değildir. Hatta çoğu birliktelikler tek gecelik ilişkiler şeklinde olur.

Zeynep Aliye, cinselliği iktidarı ele geçirme aracı olarak değerlendiren tüm yaklaşımları reddeder. Bu yüzden erotizmin kadına yasakmış gibi gösterilmesine karşı çıkan öykü kahramanlarına sıkça yer verir. Kadınlar karamsarlık havası içinde olsa dahi cinsel arzularını isteklerini açıkça söyleyebilen kişilerdir. Aşksız cinsel birliktelikler de yaşayabilirler. Birçok birlikteliğin parafili şeklinde oluştuğunu da söylemek mümkündür. Temelde yazar, bireyden hareketle, erotizmini yaşayamayan, cinsel şiddete ve istismara uğrayan yozlaşan ve yozlaştırılan toplum kadınlarına seslenir. Çünkü yazar; cinselliğin “*sadece üreme amaçlı değil, böyle gözlendiği için Türkiye’de kadınların çok ciddi soranları*” (Uzun,2019) olduğunu düşünür. Temelde kadının bir tüketim nesnesi olmasına karşı çıkan Zeynep Aliye, cinselliğin de tek taraflı yaşanmasına karşı çıkar. Tüm öykü kişilerinin cinselliğini arzularını ve erotizmini en şeffaf haliyle, heyecanlarını yitirmeden yaşamalarına müsaade eder. Öykü kişilerinin çoğu, cinsel doyumunu birden fazla kadınla birlikte olarak karşılar. Doyumsuzluk yaşayan bu kişiler sorgulanmak istemeyen, kadını meta haline getiren, romantizmden uzak, kadın bedenini kirli cinsel birliktelikler için kullanan sapkın hastalıklı kişilerdir. Zeynep Aliye’nin öykülerinde cinsellik izleğinde, altını çizerek anlatmak istediği “*bencil çıkar ilişkilerinin hâkim olduğu güdüsel birleşmelerin insani*”(Şahin, ?) olmadığıdır. Çünkü cinsellik; kadın ve erkek için aşkın arzusuyla kucaklaşması, iktidarlık mücadelesine girişmeden, en özgün haliyle iki taraf için de yaşanması gerektiğini savunan bir mutluluk alanıdır. Bunun için Andre Breton, “*erotizm(in),insana yakışan tek sanat*”(Özcan,2017:127) olduğunu söyler. Cinselliğin, fizyolojik bir dürtü olduğunun unutulup sadece erkeğe yakıştırılması bazı öykülerde kadınının şehvetini ve dişiliğini gizleyerek bedenini tutsaklaştırmasına bazı öykülerde ise tam tersi erkeklerin para avcısı düşkün kadınların sermayesi haline getirilmesine neden olur. Aynı zamanda cinsellik, yaşamda örtülü bir biçimde mutsuzluğun ana kaynağı olarak görülür. Bu yüzden Zeynep Aliye “*cinselliğin üzerindeki örtüyü kaldırarak, edebiyatımızda, tabu niteliğini taşıyan erotizmin kapısından büyük bir cesaretle içeriye*” (Özcan,2017:127) girer. Zeynep Aliye, arzuların

ve romantizmin en masumane duygularla yaşanmasına müsaade ederken, aynı zamanda şiddet sapkınlık ve istismara yer vererek yozlaşan kadın bedeninin/ruhunun tükenişinde, cinselliğin bir suç aleti gibi gösterilmesinin neden olduğunu anlatmaya çalışır.

2.1.6.4.1.İstismar

Öykü kişilerinin çoğu, çocuk denecek yaşta tacize ve tecavüze uğrar. Zor şartlar altında büyüyen kız çocuklarının çoğunun trajik öyküsü akrabaları tarafından tecavüze uğramalarıyla başlar. Yaşadıkları travmanın sonrasını da gözler önüne seren Zeynep Aliye, bir kısmını zorla evlendirir. Bir kısmını “o yolun yolcusu” anlayışına kurban ederek kıdemli bir hayat kadını olarak para kazanmaya sevk ettirir. Kimini de hayatın bittiğini yüzüne vuran kötü akrabalarla donatarak intihara sürükler. Bazıları yaşananı “yazgı” ya bağlar ve bedenini sömürü haline getirmek isteyen “kötü abla”ların ticari kazançları için sermayeye dönüşür.

“*Karton Hayatlar*” öyküsünde senaryo yazar Bahar’ın üvey babası tarafından uğradığı istismar, karakteri Sevda aracılığıyla anlatılır. Düşkün bir kadın olmasının altında, çocuk yaşta başına gelen bu kötü hadise, kocasını ayartmakla suçlayan bir öz anne ve fütursuzca sokaklarda gezen Sevda’nın gözünü boyayarak abla şefkatiyle kötü emellerine alet eden Halime ablası vardır. Bahar, Sevda aracılığıyla tüm yaşamını değiştirecek olan o geceyi anlatır:

“Yalnız o geceyi unutmadı: Üvey babasının, üzerine bir kara kâbus gibi çökmesini... Annesinin kafasını vura vura çığlık çığlığa dövünüşlerini, Sevda üzerinden atlayıp geçtikten sonra kapının eşiğine yığılıp kalışını... Otobüs durağında karşısına çıkıp elini uzatan Halime Abla. Gerçi ablak yüzü, durmadan kırpışan kirpikleri, kıpraşan gözbebekleri, rastıklı kaşları, allıklı yanakları, kısa ondülal saçlarından daha rahatsız eden bir şeyler vardı Halime Abla’dan yayılıp Sevda’yı tedirginleştiren... Sesinde sinsî, kaygan, sürünerek yol alan bir alt çizgi mi? Hatta müthiş candan, ahenkli bir söyleyişle, “Vah kaymağım, neler etmişler sana...” derken bile... Evet ve ayrıca bunun yalnızca kalın bir alt çizgi değil, tüm anlamı taşıyan şifre olduğunu görmüştü Sevda gece yarısına doğru”(D.İ.s.216).

Gerçek bir babadan yoksun olan Sevda, güçsüz ve çaresizliğiyle edilgen konumda olan annesinden bulamadığı şefkatli kolları, en zayıf anında en aciz durumda olduğu bir

sırada Halime Ablasının ablak yüzünde bulur. İçine sinmeyen bir şeyler olsa da tatlı dile, başını okşayan bir ele olan ihtiyacıyla sorgulamadan Halime ablasının evin gider. Üvey babası tarafından istismara uğradığı, yolunu kaybettiği, teselliyi Halime ablasının evinde aradığı o gece, hıçkırıklarıyla uyumaya kendini zorladığı anda zilin çalmasıyla ikinci bir şok yaşar. Üç adamın kapıdan girişiyle Halime Ablası, Sevda'nın düşkün hayat kadınlığı serüvenini başlatır.

“Bu güzeller güzeli körpe, benim kızım...” Hadi kalk ciğerim... Bak kimler gelmiş... Kalksana hoş geldiniz desene misafirlerimize...” (D.İ.s.217)

Aynı gece yaralı bedeni üç kişinin daha işgaline uğrar. Hayat kadınlığı serüveni bu acı hikâyeden sonra başlar. Yazar “kötü kadın” olarak görülen kişilerin yaşam gerçeklerini bu yola neden ve nasıl düştüklerini gözler önüne sererek bu kişilerin masumiyetlerine, zorlu yaşam şartlarına ironik bir gönderme yapar. Öykülerde kadınlar bedeniyle çoğunlukla erkeklerin sömürsü haline gelir. Acizlik ve çaresizlik yüzünden düştükleri bu aşağılayıcı, yaralayıcı durumlara hayatta kalma adına katlanırlar.

“Köpek, Kadın ve Bir Adam” öyküsü yazarın topluma ve mevcut düzene aykırı davranan kişileri, kadına taciz ve köpeğe işkenceyle anlatmaya çalıştığı öykülerden biridir. Şenay'ın düşkün bir kadın olmasından yararlanmak isteyen üç magandanın tecavüzüne uğramasıyla yaşadığı trajik durum, sahibinden dayak yiyip işkence gören köpekle özdeşleştirilir. İki durumda da yozlaşan insani yönlerin yok ettiği iki canlının, çaresizlikle bütünleşen benzer yönlerinin gözler önüne serildiği görülür.

“Ne kadar nefret etse o kadar kurtulabilecek sanki karanlık, dar, uzun, nemli tünelden; bedenine girip yerleşmiş irinden, kin tohumlarından. Kin tohumlarının çimlenmesi ertelenebilir belki, ”Niye daha fazla direnmedi ki? Direnemez miydi? Sorularına kesin bir “Hayır” yanıtı verebilse... Belki onları engelleyemezdi, tamam; ama durduramasa da direnmeyi sürdürebilirdi. Korktu açıkçası... Korku ele geçirdi bütün varlığını ve sesini çıkarmadı” (V.K.s.36-37).

Şenay'ın korktuğu ve direnemediği konu, yaşamın karşısındaki yalıtık ve tutunamayan kişiliğidir. Düşkün bir kadın olarak hayatta kalma mücadelesi verdiği yaşamında bir de açlıkla mücadele ederken vücudunun üç magandaya direnç gösterememesi kaçınılmaz bir gerçektir. Savunmasızlığını sahibinden şiddet görmesine

rağmen onun yanından ayrılamayan köpeğe benzetir. Onun da gidecek bir yeri yoktur ve karın tokluğuna bedeninden faydalanılmasına müsaade etmeye devam edecek olmanın içinde yaşattığı dayanılmaz acıyla köpeği seyretmeye devam eder.

“Şenay, ilk bakışta, bütün bir geçmişini ve geleceğini gördü köpeğin, gidecek yeri olmadığını hemen anladı. Ama daha ilginç bulduğu, köpeğin acı çekmiş bir insaninkiyile aynı olan bakışlarıydı. Korkaklığını, zavallılığını, çaresizliğini, umutsuzluğunu tümüyle ele veren bakışlar”(V.K.s.38).

Geleneksel toplumlarda erkekler, kadını bir metaya dönüştürerek tüm haklarını işgal eden bir pozisyonudadır. Şenay da kadın olduğu için tüm bedeni ve ruhuyla işgal altındadır. Zeynep Aliye, öyküde kadın ve köpek üzerinden *“efendi-köle ilişkisi”* (Uzun,2019) bağlamında toplumu mercek altına alır. İktidarın/erkeğin otoritesini sarsmamak adına kadının acizliğinden ve köpeğin savunmasızlığından faydalanmasında toplumun ahlaki çöküşünü hızlandıran, kadın bedeni üzerinden kirli çıkarımlarda bulunan erkeklere karşı Şenay, savunmasız ve yurtsuzdur.

“Yok... Hayır! Elbette Şenay ötekilerden biri değil. Onlar köpeğin çılgınlıklarını duymuyorlar. Şenay’den başka kimse duymuyor köpeğin hıçkırıklarını. Herhangi birinin yüzünde ufacak bir acıma, endişe ifadesi bulmaya öyle ihtiyacı var ki. Ama gece onlar için vahşetin ta kendisi, korkunun ta kendisi değil”(V.K.s.44).

Gecenin karanlığı Şenay’ın bedeninin işgali, köpeğin de sahibinin saldırılarına maruz kaldığı zaman dilimidir. Ayrıca öyküde Şenay’ın, ısrarla ötekilerden biri olmadığını söylemesinin altında yatan üvey baba istismarının açığa çıkmasıyla, küçükken yaşadığı bu travma sonucu düşkün bir kadın olarak yanlış bir hayatın kurbanı olduğu anlaşılır.

“Çocukluğunda üvey babasının kendisini götürdüğü sirki anımsıyor. Aslında (garip ama) ilk kez anımsıyor o günü. Sanki yaşanmamış, ya da bir silgiyle silinmiş bir anının çıkıvermesi. Ne esrarengiz! Sirk bitene dek kucağından indirmemişti babalığı. Hep öpmüştü, okşamıştı. Nefesi çok kötü kokuyordu. Acıtıyordu bacaklarını okşarken. Korkmuştu”(V.K.s.44).

Şenay, öteki kadınlar gibi olmadığını söylerken “kötü kadın” olmayı kendisi seçmediğini, küçükken yaşadığı bu olay sonucu düşkün bir hayat kadınına dönüştüğünü söyleyerek masumiyetini ispat etmeye çalışır.

“*Vahşi Kelebek*” öyküsünde düşkün hayat kadınlarından olan Jülide, konsomatris olan annesi yüzünden çocukluğunu içki masalarında geçirir. Yazgısı daha doğar doğmaz başlayan Jülide, yaşam şartlarını iyileştirmek adına şehvetini ve kadınlığını kullanarak zengin ve rahat bir yaşam sürdürmeyi hedefler. Jülide’nin sevgisiz ve izbe bir ortamda büyümesiyle yaşayamadığı çocukluğu, farkında olduğu kadınlığının ve güzelliğinin bir bütünü olan kelebek imgesi “*hem kırılğanlık hem de narsistik doyumu ifade eden kadınımsı figür*” (İkiz Tunaboğlu,2004:41) ile özdeşirilir. Jülide, kelebeğin güzel ve kısa ömründe kendi bedenini ait bir şeyler ararken zamanın insafsızlığına yenilmemek için aynalarla da yakın ilişki içindedir. Çünkü Jülide için erotizmini ve dişiliğini yitirmesi, hayalini kurduğu güzel yaşamın elinden kayması manasına gelir. Hayalinin toplumun değer yargılarının tam tersi yönde çizilmesinde, düşkün bir annenin çocuğu olarak laçka bir ortamda büyütülmesi ve çocuk denecek yaşta annesinin “yeni amca” olarak tanıttığı (Jülide’nin fareye benzettiği) sevdalılarının kucaklarına erotizme bağışıklık kazandırılması için oturtulmasıyla şekillenir.

“*Jülide yeni amcayı kocaman bir fareye benzetiyor. Dev bir fare annesinin koluna abanmış. Farenin bakışları Jülide’nin bacaklarında. Bacakları, yüzü yanıyor... Sıkı sıkı yumuyor gözlerini Jülide... O döndükçe, kloş eteği havalandıkça biraz daha eğiliyor yeni amca; çenesi masaya degecek nerdeyse (...)*Farenin bakışları Jülide’nin bacaklarında. Farenin bıyıkları gitgide uzuyor Jülide’ye doğru...” (V.K.s.73)

Jülide’nin çocukluğuna ait bu anıyı öyküde paylaşmasında, doyumsuz insanların içki masalarına meze oluşu ve annesinin alkış tutmasıyla yitirdiği kendilik değerlerini hatırlaması neden olur. Aynı zamanda Jülide, iradesi dışında girdiği bu yolda zoraki bulunma nedenini açıklar gibidir. Dünyaya geliş nedeni, ağzı içki kokan bu yeni amcaların, çilingir sofralarının “erotik dişisi” olmak onlara haz vermektir.

“*Piknik*” adlı öykü birbirini seven karı kocanın mutluluğa uyandıkları bir sabah, pikniğe gitmeye karar vermeleriyle başlar. Sonrasında gittikleri ormanda şehir magandaları tarafından yaşadıkları saldırı ve tecavüzle, yazar; insanın ve doğanın nasıl yozlaştığını gözler önüne serer.

“Napiyorsunuz lan burda? Bıyıklarını kemiriyordu bir yandan da. Pis kinli, bir gülümseme vardı yüzünde... Öteki, daha kısa boylu olanı, kalın kara bir zincir tutuyordu elinde. Sesi de yüz çizgileri kadar yumuşaktı. “Aşna fişne, anlarsın ya... Ama sıra bizde...”

Sevinç’in kocası Tuncer’in gözü önünde en romantik anlarından birini yaşarken uğradığı tecavüz, sadece bedenini değil ruhunu da işgal eder. Tuncay’ın patlayan silahı ise acının katlandığı başka bir trajik hadisedir. Öyküde sadece Sevinç tecavüze uğramaz, güzelliğin huzurun yeri olan orman da kirlenir, kirletilir. Yazar öyküde, hem kadının hem de doğanın insanlar tarafından nasıl yok edildiğine anlatmaya çalışır.

“Aşkların Parmak İzleri” öyküsünde öykü kahramanı Sabah’ın geriye dönüşlerle aksettirdiği çocukluk anılarında, istismara uğradığı açığa çıkar. Kendisine şeker vermek isteyen birinin kucığına oturmasıyla hatırladığı bu trajik durum küçük bir kız çocuğunun yaşadığı travmanın da nedenidir.

“Haydi gel... Sana çikolata da vereceğim, diyor hırıltılı, bir ses. Kucığına oturtmak istiyor Sabah’ı. Kurdelesini örgülerinden sıyrılıp düşüyor o ara. Bağırıyor... Anneciğim! Anneciğim!”(A.Ö.s.38)

Sabah’ın acıyla geçen çocukluk anılarına eklenen istismar, hayatı boyunca hiçbir erkeğe bağlanamayarak etkisini sürdürür. Çünkü bilinçaltındaki sapkın erkek arketipi erkeklere olan güvenini zedeler. Bu yüzden sabah öykü boyunca Cem, Semih ve Berk arasında seçim yapmaya zorlanır.

“Ölüm Salıncağı” öyküsünde teyzesinin oğlu tarafından istismar edilen Dünya’nın ölüme sürüklenen trajik yaşamı anlatılır. Dünya, sevdiği adam tarafından tecavüze uğrayan ve sonra da sahip çıkılmayan kadınlardan biridir. Sarsılan güveni, incinen gururu ve tahribata uğrayan bedeni ile ortada kalır.

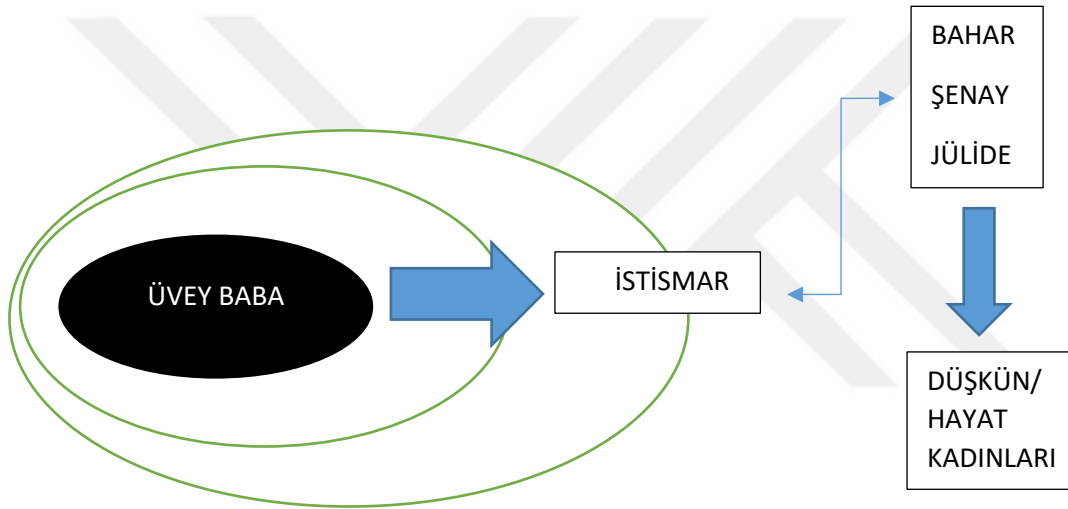
“Hakan, gözünün yağını yiyim, yapma. İndir beni kucığından.

—Bağırma kız duyacaklar, Allah’ıma kitabıma keserler ikimizi de”(B.B.s.17)

Hakan, Dünya’yı ikisinin öldürüleceğiyle korkutarak susturur ve Dünya’ya sahip olur. Fakat Hakan’a hiçbir şey olmaz. Çünkü ataerki toplumun tecavüzü, kadının hafifliğine bağlayarak erkeği pasifize ettiği bilinen bir gerçekliktir. *“Özellikle erkeğin*

cezalandırılmaması tecavüzde bile mağdurun suçlanmasına yönelik bu anlayış” (Ulutaş, Ulu,2016:112) ile Hakan, suç işlemesine nefsanî duygularına yenik düşmesine, gayriahlaki bir durum sergilemesine rağmen suçlu değildir. Çünkü ailesine göre Dünya bedenini teşhir ederek, Hakan’ı baştan çıkaran hareketlerde bulunur. Dünya’nın ailesi, kadının bir erkeğe karşı koymaktaki güçsüzlüğünü hesaba katmadan, Dünya’nın iffetini koruyamadığı gerekçesiyle yaşamının son bulması gerektiğine karar verirler.

Öykülerde istismara üvey babaları tarafından uğrayan kadınların, bataklığa sürüklenen yaşam biçimleri şöyle izah edilir.



Şekil 4. Üvey Baba istismarının şekillendirdiği yaşam trajedisi

Zeynep Aliye’nin öykü kadınlarının birçoğu çocuk denilecek yaşta üvey babaları tarafından cinsel istismara uğrayarak tüm yaşamları boyunca unutamayacakları ve asla “sağlıklı bir içbenlik/tümbenlik” (Korkmaz,2015:185) oluşturamayacakları trajik hadisenin bir parçası olurlar. Özellikle toplumun ahlaki değerlerinin birinci çöküşü olarak ifade edilen “fuhuş” batağına saplanan öykü kişilerinin çoğunun yolu, çocukluklarında “üvey babaları” tarafından istismar edilmesiyle çıkmaza girer. Yazar, “kötü kadın” olarak bilinen ve toplum tarafından ötekileştirilen bu kadınların hayat hikâyelerine yer vererek vicdanlara dokunur, farkındalık yaratır. Aynı zamanda istismara uğrayan kişilerin çoğunda görülen “babasızlık” veya öz babaya ait bir noktaya değinilmemesi, kişilerin

doğdukları andan itibaren babanın güvenliğinden yoksun büyümeleri ile tecavüze uğramaları arasındaki ilişkiyle orantılı sonuçlar elde edilir.

2.1.6.4.2.Cinsel Eğilim

Cinsiyet kavramı bireylerin dünyaya geldikleri andan itibaren biyolojik süreçler doğrultusunda şekillenir. Birey dünyaya kadın veya erkek olarak gelir. “*Cinsel kimlik, kişinin ait olduğu cinsi bilme hissidir*”(Yüksel, Cindoğlu,2006).Bu bilme hissinden hareketle toplum da kadın ve erkeğin cinsel kimliğine göre rol dağıtımında bulunur. Kadının “erkeksi”, erkeğin “kadınsı” yönlerinin baskın olması, kişinin toplumdan soyutlanmasına ve ötekileştirilmesine neden olurken dışlanan bu kişi veya kişiler kendi kabuklarına çekilerek toplumdan izole bir hayat sürmeye mecbur bırakılır. Geleneksel toplumlarda kadının veya erkeğin ayrıksı kimlikte bulunması sonucu bu kişi/kişiler öncelikle gülünç hale düşürülür sonrasında ise “kötü örnek olacağı” korkusuyla toplumdan uzaklaştırılır. Kadının veya erkeğin homoseksüel özellik göstermesi, bazen yetiştirilen çevre etkisiyle bazen de bir tercih sonucu meydana gelir. Anne-babanın özellikle de annelerin çocuk yetiştirmekteki rolleri düşünüldüğünde, annenin davranış şeklinin kız çocuğuyla erkek çocuğuna aynı olmaması gerektiği bilindiğinden ve bu ayrımın gözetilmediği takdirde “*anne kompleksinin etkileri kız ya da erkek çocuğa göre farklılık gösterir. Erkek çocuktaki tipik etkileri eşcinselliktir... Bazen de iktidarsızlıktır*”(Jung,2020:26). Jung, anne kompleksinin kadın ve erkekteki sonuçlarının farklı olduğunu söyler. Bu kompleks, erkekte eşcinselliği kadında ise hadım edilme korkusuna dönüşür.

Zeynep Aliye’nin öykü kişilerinin çoğunun farklı cinsel kimlik geliştirmelerinde, yetiştirilen çevre veya cinsel tatminsizlik sonucu homoseksüelliğe kayan zorlu yaşam şartları vardır. Öykü kadınlarının bazıları, eşlerinin cinsel tatminsizlikleri sonucu başka bir adama gitmeyi gayriahlaki bulduklarından homoseksüel eğilim gösterip hemcinslerine yönelirler.

“*İp*” öyküsünde annesiyle büyüyen Deniz’in, okuldaki Tahir Hoca’sına ilgi duymasıyla beliren cinsel eğilimin yarattığı trajik hadise anlatılır. Bu sırada sırada zihninde var ettiği “ahşap bir sandalyeye bağlı olarak oturan adam” hezeyanlarıyla yaşama tutunmaya çalışır. Yazar’ın bu öyküyü yazma nedeni, başından geçen

“öğretmenlik yaptığım yıllarda Yaşar isimli bir öğrencimin kadınsı davranışları olduğunu” (Uzun,2019) fark etmesidir. Aynı zamanda öykü kahramanının adının da “Deniz” olarak seçilmesinde, bu ismin hem kadın hem de erkek ismi olarak kullanılması ve kahramanın da “eril ve dişil” özelliklerini aynı anda sergilemesi ile bütünleştirildiğinde ironik bir anlam ifade ettiği söylenebilir.

Deniz, evin ahşap kapılarına zımparalarken, zımparanın ahşapla teması bir anda kendi içindeki “dişil” yanı ortaya çıkarır. Deniz, durduramadığı cinsel dürtüyle okşanmak/zımparalanmak ister.

“Sımsıkı sarılıyor ahşaba. Teni ahşabınkiyle bütünleşir gibi; ürperiyor. Dudakları aç, bedeni aç, ruhu aç... Bütün varlığıyla bir şeylere dayanma, bir şeyleri kavrama, ait olma isteği. Ahşabın da aynı şeyleri duyumsadığını sanıyor, haz aldığını... Sanki karanlığı böyle aydınlanacak, susuzluğu, açlığı böyle dinecek”(V.K.s.50)

Deniz’in sessizliği, bastırdığı dişil yanları onu “fetiş haline getirdiği nesnelerle (ahşapla) sevişmeye iter”(Korkmaz,2015:180). Ahşapla bütünleşme/birleşme arzusunun ahşabın cansız bir varlık olmasından dolayı gerçekleşmemesi sonucunda haz alamayan Deniz, Anayurt Oteli’nin tutunamayan Zebercet’i gibi bir şeye ve bir yere ait olmak istemesine rağmen öteki durumda kalmasıyla yalnızlığına son vermek ister. Bir yere ait olma isteği, hayal dünyasına sığdırdığı “ahşap sandalyesine oturan adam” la hastalıklı/şizoid bir kişilik göstermesine neden olur. Deniz kendisi için ölü durumda olan ahşaptan ümidi kesince kollarıyla kendi bedenini kavrar ve “Gel, okşa beni... Öp beni... Yumuşacık sar beni... Sev beni...”(s.50) der. Haz noktası olarak kendi bedenini seçmesinde Deniz’in canlı bir varlıkla/erkek cinsel birliktelik yaşama arzusu vardır. Fakat Deniz kendisine yetemediğini “fantastik sevişmeleri de dâhil, hiçbir zaman ‘kendisi olan ’bir davranış biçimi geliştireme(diğinde)”(Korkmaz,2015:179) anlar. Deniz, hayatta kalmak adına bastırdığı cinsel kimliğinin açığa çıkmasından korkar. Bu yüzden kendisini bir kukla gibi hisseder ve kafasının içinde gezinip duran “sandalyesi durmadan depreme tutulan genç adamdan kurtulacağı güne kadar da bu depremleri, fırtınaları azalarak da olsa yaşayaca(ğı)”(s.51) düşüncesine alışmaya çalışır. Kendini bir kukla gibi görmesinde yaratılışının erkek olması ve erkek gibi davranmak zorunda oluşu vardır. Çünkü bu seçim kendisine ait olmamakla beraber hayatta kalma mücadelesinde, başkalarının tercihine göre yaşamayı kabullenmeyi “kukla gibi yaşamakla” eşdeğer tutar. Deniz, sıkışıp kaldığı

dünyasında sandalyeye bağlı oturtulan adamdan kurtulamayacağını düşünürken, artık kukla gibi yaşamaktan ve ipin kuklacısının elinde bir o yana bir bu yana savruluşundan yorulduğunu hissedip isyan eder.

“Beyninden bağlı olduğu sandalye her an bir deprem geçiren genç adamı atamayacak. Başkalarının hayatını yaşamaktan bıktı. Bu hayat kendi hayatı olsun istiyorsa Kuklacıdan kurtulması gerek”(V.K.s.63).

Deniz’in hayali arkadaşı olan sandalyede bağlı oturan adam kendisinden başkası değildir. Bağlı olan Deniz’in duyguları özgürleştiremediği dişil yanındır. Ondaki bu kırılmayı yaşatan şey ise kendisine ilgi duyan Berk’in *“başka pencereden bakıyoruz hayata”*(s.63) sözü olur. Deniz hayata başka pencereden baktığının farkına vardığında etrafının da kendisini fark ettiğini anlar. Annesinin *“kürek ayaklı oğlum”*(s.53) diyerek erkeksi yönünü vurgulaması, Gülümser teyzesinin annesine gizliden söylediği *“Mutfağa sokma hiç, önlük mönlük giymesin. Kocaman delikanlı oldu artık. Sonra o süslü saati çıkarsın kolundan, o renkli fuları da... etraf serseri dolu”*(s.56) sözleri, yanından geçince kıkırdayan kızlar, bir kenara çekip sıkıştırıp öpen delikanlılardan anlaşılır. Böylece Deniz, açığa çıkan cinsel kimliği ile toplum tarafından *“psiko-sosyal bir tecrit unsuru olarak”*(Korkmaz,2015:178) ötekileştirilir. Deniz kendisini çekmeye çalışan girdaptan ancak Berk’e hissettikleriyle kurtulacağına inanır.

İzole edildiği yaşamın anahtarı olarak gördüğü Berk’e karşı ilgisinin erotik bir yönde ilerlemesi Deniz’in sürekli Berk’in vücuduna duyduğu hayranlığı dile getirmesinden anlaşılır.

“Berk’in güneş yanığı, canlı erkek güzeli yüzü belirdi. Dumanın ortasında ve bu kez gerçek gibi bir imgenin içine dalıverdi Deniz: Berk’in briyantınli kısa dik saçları, ela gözleri, tıraşı hafif uzamış dikdörtgen biçimli yüzü... Kulağındaki minik küpe... Sonra siyah atlet tişörtünün daha geniş gösterdiği omuzları, simsiyah kıllarla kaplı yanık tenli göğsü, kaslı karnı, dar kalçaları, baldırları. Onu ne kadar da özlemiş her şeyini...”(V.K.s.54-55)

Deniz, Berk’e karşı saklayamadığı cinsel isteğini onun fiziki yapısını hayal ederek gidermeye çalışır. Deniz’in cinsel isteği bir noktadan sonra pornografik düzeyde anlatılır. *“Deniz, öpse öpse... Alsa ağzına sonra, yudumlasa gül şarabına benzeyen sıvıyı... Bütün*

bedeniyle ötekinin bütün bedenini içine alır gibi”(S.60).Deniz’in, bütün bedeniyle Berk’i içine almak istemesinde kendisinde var olduğunu zannettiği “rahimle” baskın gelen “dişil” yanını açığa çıkarması vardır. Deniz’in bilinçaltında “doğurgan anne” nin yerine geçme arzusunun olduğunu “*ana rahminin güvenliğine geri dönmek için zaman zaman duyulan evrensel istek*”(Welldon,2019:47) den anlaşılır. Deniz’in, hem ana rahmine geri dönmek hem de Berk’ e “rahim olup” onu içine hapsetmek istemesinde de “eril ve dişil” yönünün bir çatışma içine girmesinden kaynaklandığını söylemek mümkündür.

Deniz’in Berk’e olan ilgisi, ahşabı zımparayla buluştururken duyumsadığı hazla aynı olduğu şu cümlelerinden anlaşılır: “*Berk’le kendisi arasındaki bağ, zımpara kâğıdıyla pencerelerin ahşabı arasındaki gereksinim bağı gibi*”(s.63).Deniz’in Berk’e duyduğu heyecan, zımpara kâğıdının ahşaba sürülmesiyle eşdeğer tutulur ve aşağıdaki gibi sema tize edilir:



Şekil 5. Erotizmin Kesişim Noktası

Deniz’in Berk’le kavuşması zımparanın ahşapla kavuşmasıyla özdeşleştirilir. Aynı zamanda Deniz, gereksinim olarak gördüğü Berk’i bu kadar arzularken çocukluk anılarından anekdotlar düşerek cinsel kimliğinin “dişil” yönde oluşmaya başlamasının altında örtülü bir biçimde “babasızlık” olduğunu sezdirir. Babasını yitirişiyle sevdiği ve değer verdiği herkesi kaybedeceğine dair oluşan güvensizlik hissi de “dişil” kimlik edinmesinde etkilidir. İçinde derin olarak hissettiği “*babası bile gittikten sonra kime güvenebilir ki?*”(s.61) duygusu ondaki anneye düşkünlüğün ve devamında gelişen dişil kimliğinin nedenidir. Deniz babasının gidişinin sonucunda yaşadığı güvensizlikle farklı cinsel eğilim gösterir. Bu yüzden daha naif, kırılgan, anaç bulduğu “kadınsı” kimlikle kendi ruhunu özdeşleştirir.

“*Çıplak Güvercinler*” öyküsünde kadınsı özellikler gösterdiği için ötekileştirilen ve akıl hastanesine kapatılan Selim’in güvercinler üzerinden kendi trajik yaşam gerçeğine yer vermesi anlatılır. Hastane odasında, güvercinlerin özgür bırakılmalarına rağmen neden geri döndüklerini sorgularken bir uyanmayla, bu durumun aslında kendisinin de

istenmediği bir yer olan evinden ayrılamayışıyla aynı olduğunun farkına varır. Selim de hastane odasında *“kendisini zavallı bir güvercin gibi hiçbir yere kımıldayamayan mutsuz bir çocuk gibi hisseder”* (Uzun,2019). Onu akıl hastanesine tıkayan sebep ise toplumun gayriahlaki bulduğu farklı cinsel eğilime olan yatkınlığıdır. Bu durum annesinin, Selim için kullandığı cümlelerden anlaşılır.

“Selim’i, yıllar boyu kendisini kanıtlamak için gücünün üstünde çaba harcamak zorunda bırakan, ama oğlunun yaptığı hiçbir şeyi, hiçbir zaman yeterli bulmayan Neriman Hanım... Şu anda gözlerinden kanlı yaşlar dökerek konuşuyor olmalı doktorla. Oğlu yüzünden yaşadığı mutsuzluğu, çektiği utancı; çünkü eşe dosta rezil olduğunu, soylarında böyle kız ruhlu, çitkırıldım, nazenin bir ikinci erkek olmadığını, bir elinde mendil, burnu akarak, anlatıyor olmalı...”(Ç.G.s.86)

Annesinin, tanımadığı insanlara Selim’i bu denli aşağılamasında; toplumun aykırı bulduğu bazı davranışların açığa çıkmasıyla, oğlunun kendini küçük düşüreceği korkusu vardır. Öyle ki Neriman Hanım , *“soylarında böyle kız ruhlu”* bir erkek olmadığını söyleyerek Selim’in kendi çocuğu olamayacağını “soya” değinerek üstü kapalı ifade eder. Öz anne tarafından kabul görmeyen Selim’e yapılan “öteki” muamelesinin temelinde annesine olan düşkünlüğü ve asla abisi gibi “ideal evlat” olamayışı vardır. Bu durum Selim’in cinsel kimliğinin oluşumunda oldukça önemlidir. Çünkü *“Çocuğun anneye olan saplantısının bastırılması, çocuğun içindeki dişil eğilimleri ve babaya duyulan nefreti arttırırken, sonraki yaşamında kadınlarla ilişki kurma bozukluklarına ve hatta eşcinsel bozukluklara yol açar”*(Korucu,2019:135). Selim’in hem kadımsı yönleri hem de baba nefreti oldukça baskındır. Annesi aşağılayıp onu yeteneksiz bir *“taklacı”*(s.87) olarak çağırır da *“annesini babasından çok sevdi(diğini)”*(s.92) itiraf eder. Bu da Selim’in *“iğdişlik kompleksi”*(Korucu,2019:135) yaşadığının ve annesine saplantılı olduğunu açığa çıkarır. Çünkü Selim için anne ne yaşatırsa yaşatsın asla nefret edemeyeceği bir varlık olarak idealize edilir. Bunun yanında Selim, babasına öfke duyarken kendince babasının, *“ruh ve fizik olarak kendisine hiç benzemeyen, futbol yerine voleybol oynamaktan hoşlanan, hep kızlarla arkadaşlık eden bir oğlu olduğu için, utanmakta haklı olduğunu”*(s.94) düşünür. Selim, ideal evlat olmasa da onlardan başka gidecek bir yeri olmadığını farkındadır. Bu yüzden *“güvercinlerin korkak olması”* (Uzun,2019) ile kendisini özdeşleştirir. Selim de başka gidecek yeri olmayan bir güvercin gibi korkak ve çaresizdir.

Cinsel eğilimin görüldüğü öykülerden biri de “*Cinimi Vermem*” öyküsüdür. Öyküde erkeksi tavır sergilediği için annesi tarafından yaka paça “cinciye, hocaya” götürülen bir genç kızın, suyun içindeki cinleri yakalamaya çalıştığı trajikomik hadise anlatılır. Geleneksel toplumlarda farklı cinsel eğilim gösteren pek çok insan aşağılanır, değersizleştirilir. Hatta “*ruhuna şeytan girmiş kadınlar olarak*”(Yüksel, Cindoğdu,2016:30) toplum tarafından gülünç veya korkutucu oldukları gerekçesiyle dışlanırlar. Öykü kişinin de fiziki görünüm itibarıyla “dişil” özellik göstermemesi alımlı ve çekici olmaması aynı zamanda sessiz ve içine kapanık bir yaşam sürmesi “cinli bir kız” olduğunun ispatıdır. Öykü kişisi önündeki suda cinleri görmeyi beklerken bilinçaltındaki homoseksüel yönünü açığa çıkarır.

“Eyvah ki ne eyvah... Kızın içine girmişler. Tevbeler tevbesi... Daha da baş edilmez olacak. Cin mi, peri mi? İyi saatte olsunlar mı? Hangi cinsten? Bir bilebilsem... Onu dinlerken hak vermemek elimde değil. Gerçekten tuhaf bir durum benimki. Şöyle bir düşününce kadının haklı olduğunu da görüyorum zaten. Ne zamandır içimde durmadan tırmalayan, tersleyip duran bir kedi var sanki. Daha doğrusu bana hükmediyor. Her hareketimi kontrol ediyor. Hatta uykuya tam dalacakken çıkıp terasta yatmamın ya da herkesi uyuttuktan sonra babamın elbiselerini giyinip sokağa çıkmamın nedeni o”(B.B.s.61).

Öykü kişisi, bilinçaltına ittiği “erkeksi” yönünü, içine cinin kaçırıldığına inandırarak kendini avutmaya başlar. Çünkü toplum kendinden olmayanı dışlar. Öykü kişisi de dışlanmamak adına içindeki cine tutunur. Elinde olmayan sebeplerden ötürü böyle bir eğilim gösterdiğinin farkında, aykırılığını bir nedene bağlayarak rahatlayama çalışır.

“*Dolunay Vardı*” öyküsünde Süveyda’nın cinsel istekle yanıp tutuşan bedeni vapurda gördüğü genç bir kızın yanına oturup başını omzuna koymasıyla açığa çıkan homoseksüel/lezbiyen yönüyle anlatılır.

“*Kolunu Süveyda’nın omzuna attı. Süveyda ilkin kasti kendini. Kararsızdı orada kalmakla gitmek arasında. Ama pürüzsüz, meltem gibi kadifemsi bir duygu ayrımsadı içinde*” (D.V.s.149).

Diğer öykülerin aksine Süveyda'nın farklı bir cinsel eğilim göstermesinde anne-baba tutumu veya kötü çocukluk anılarına yer verilmez. Süveyda, erotizmin sınırlarını genişleterek bedeninin cinsel açlığını doyumak adına kendi hemcinsine yönelen öykü kadınlarından biridir. Aynı isteği evine vardığı sırada yarı çıplak bir vaziyette kendini aynada seyrederken de duyar. Vapurdaki kadın Süveyda için Zebercet'in beklediği "Gecikmeli Ankara Treni ile Gelen " kadınla benzeşir. Kendindeki eğilimin farkına varmasını sağlayan vapurdaki kızın "*elini koyduğu omzundaki yer alev alev*"(s.150) yanarken, mutsuzluğunun kaynağını cinsel açlığını giderecek birinin eksikliği olarak görür. Çünkü Süveyda, "*Erich From'un Freud'un psikanalizinden aldığı cinsel birleşmeyi yaşamın odak noktası*" (Özcan,2017:145) yaparak erotizminin sınırlarının dışına çıkmak ister.

"*Aşk Üçgeni*" öyküsünde çocukken yaşadığı olaylar yüzünden cinsel tercihi değişen Ceren'in, oyun arkadaşlarını (akrep ve kelebek) söylediği andan itibaren cinsel tercihinin farklı olduğu da aktarılır. Ali Bey aracılığıyla Sinem'e olan duygularının açığa çıkardığı hadiseler üzerinden devam eder. Aşk ve tutku üç kişi arasında yer değiştirir. Sinem, Ali Bey'e ilgi duyarken Ceren'in Ali Bey'e yaklaşımından rahatsızlık duymasıyla Ceren'in dikkatini çeker. Her ne kadar bu ilgiden rahatsızmış gibi davransa da Sinem, Ceren'e karşı anlamlandıramadığı bir heyecan duyar.

"*Ceren, Sinem'in başından kayacakmış gibi duran beresinden aşağı dökülen, uçları dışarı kıvrık saçlarını okşamak için müthiş bir istek duyduğunu hissettiriyor bakışları, aralanan dudakları. Sonra sarı bluzun metal düğmelerine dokunup tek tek çözmek...*"(B.B.s168)

Ceren'in Sinem'e duyduğu hisler yavaş yavaş pornografiye kayar. Sinem, Ceren'in hislerinin farkına varmasıyla ve Ceren'e bunun imkânsız olduğunu söylerken kendisindeki cinsel eğilimin de farkına varır. Sonrasında durumu fark edip toparlanmaya çalışsa da içsel konuşmasında "*ikisinden yansıyıp aralarında ete kemiğe bürünen duygularla içinin kabardığını, zincirinden boşalmak üzere olduğunu hissedip*"(B.B.s.168) kendisini geriye çeker. Bundan sonraki hadise Sinem'in hislerini bastırması ve Ceren'in cinsel yöneliminin oluşmasının altındaki trajik gerçeğin açığa çıkmasıyla ilerler.

“Gel bakalım buraya. Belinden tutup kaldırıyor Ceren’i. Bu ilk ve son gönüllü oturuşu. Sonrasında erkeğin, kucağına her alış teşebbüsüne, sırf annesini daha fazla sinirlendirmemek için karşı koymuyor Ceren.”(B.B.s.170)

Sinem’i ikna etme çabaları sırasında Ceren, cinsel eğiliminin sebebi olan annesinin yaşamıyla, çocuk yaşından itibaren kucaklarında oturduğu erkeklere olan nefretini dile getirir. Ceren bir düşkün anne çocuğu olarak, pavyonlarda büyümesi sonucunda erkeklerden nefret ederek cinsel tercihini değiştirir.

Zeynep Aliye’nin çoğu öykü kişilerinde görülen cinsel eğilimin nedeni mutsuz aile ilişkileridir. Kahramanların yaşından bahsedilmese de ergenlik çağlarında oldukları anlaşılır. Cinsel kimliğin keşfinin en fazla olduğu bu dönemde yanlış anne baba tutumları ve aşırı toplum baskısı bilinçaltına itilen ve zamanı gelince çıkarılmayı bekleyen farklı eğilimlere dönüşür. Kişi veya kişiler biyolojik özellikler veya yetiştikleri çevrenin etkisiyle cinsel kimliklerinin tam tersi yönde gelişim gösterdiğinin farkına varır. Çoğu deşifre olmaktan, aşağılanmaktan korktuğu için içsel âleminde kendisini anlayan bir kalabalık yaratır. Ancak kendilerinden olan biriyle karşılaştıklarında eğilimlerini bastırmaktan vazgeçip açığa çıkarmayı düşünürler.

2.1.6.4.3. Sapkınlık

Zeynep Aliye, kadın-erkek ilişkilerini aşkın dışına taşıyarak tensel temas şeklinde verir. Bazı öykü kişileri cinsel arzularını bastırmakta zorlanarak ahlaki yozlaşmaya sebep olan sapkın davranışlarda bulunurlar. Öykülerin çoğunda cinsellik kadın bedeni üzerinden anlatılır. Cinsel yozlaşmanın fazlasıyla yaşandığını anlatan öykülerden bazıları da kırsal kesimde “çocuk gelin” lerin kendilerinden yaşça büyük olan kişilerle evlendirilmesi veya bir metaya dönüşmesiyle oluşur. Saldırgan dürtülerle, gayriahlaki cinsel davranışların sergilenmesi birçok öyküde yozlaşmanın artarak görülmesine neden olur.

“Bir Çıra Boyu” öyküsünde kahraman, iş çıkışı cadde ve sokaklarla ilgili gözlemler yaparken, sokakta gördüğü kadın-erkek ilişkilerini de yorumlar. Bu esnada kalabalık bir caddeden geçmeye çalışan kadının, erkeklerin içinden savuşup yoluna devam etmeye başlamasındaki zorluğu da dikkatlere sunar.

“İki orta yaşlı adam bir genç kıza teğet geçiyor o sıra, kızın poposuna değdiriyor birisi sırnaşık elini. Kızın yürümesi değişiyor, yalpalıyor, ansızın soluyor dudağının kenarındaki tomurcuk”(D.V.s.104)

Kadının sapkınlık karşısında ses çıkartamayıp şaşkınlık içinde yoluna devam etmeye çalışmasında, yazarın, erkeklerin sapkın davranışları karşısında susan/susturulan kadınların bir örneğine yer vererek farkındalık yaratmaya çalışması düşünülebilir. Amaç *“aynı toplumda yaşayan insanların, iteklenmişliğini”* (Şahin,?) gözler önüne sererek toplumun ahlaki çöküşünü dile getirmektir.

“Yaşamak Masal Değil” öyküsünde bir doktor kendi gözünden yaşadığı çevreyi anlatırken yaşadığı sapkın bir hadiseye yer verilir. Öyküde özellikle insanların yoksul ve zayıf kişileri ellerine bir imkân geçer geçmez hiç affetmeden bir sömürü nesnesine dönüştürerek sapkınca davranışlarda bulunduğu görülür.

“Oldukça uzun zaman geçmişti onu, pansuman odasında bir küçük hasta kıızı sıkıştırırken yakaladığım günden bugüne. Boğazındaki metal deliğe aspiratörü takmış kanlı balgamı söküüp çıkartırken, kızın bakire bacaklarına değdiriyordu önünü... Ben yaparım pansumanı Muammer Efendi, sen çekil demiştin sertçe”(Y.M.D.s.62)

Öykü kişinin, yoksul, hasta küçük bir kızın uğradığı sapkınlığa (sürtünmecilik), dayanamayarak pansumana kendisinin devam etmesi bu kız çocuğunun sapkın bir adamın kirli emellerine alet edilmesinin önüne geçmesini sağlar. Erkeklerin cinsel yaşamı bu kadar üst düzey bir duruma getirmelerinin altında, tüm kadınlarla birlikte olmayı istemeleri ve her durumda tatmin olamayıp doyumsuzluk yaşamaları vardır. Ayrıca daha zayıf buldukları için yaşça küçük kadınlara yönelerek sapkın davranışlarda bulunurlar.

“Köpek, Kadın ve Bir Adam” öyküsünde Şenay’ın sokak serserileri tarafından tecavüze uğramasının ardından sahibinin yanında yaralı, savunmasız duran köpeği gözlemleyip kendisiyle özdeşleştirilmesiyle Şenay’ın başına gelen trajik hadisenin köpeğin başına da geldiği görülür.

“Çok yorgun gözleri büyülenmiş gibi köpeğin sağ arka ayağından karnına, oradan tekrar geriye, bir mekik gibi gidip geliyor. Kıvrılarak, adım adım azarak yukarı çıkan, oradan yay çizerek köpeğin karnına ulaşan kurumuş kanlı yara izinden alamıyor kendini. Yaranın için için işleyişini kendi bedeninde hissediyor. İçindeki çekiliyor hızla,

çıplak kaldığı an, paraşütsüz bir iniş, kıyılır gibi... Kıp kıp bir açık yaraya dönüşmüş köpeğin neredeyse bedeninin yarısı kendi bedeni”(V.K.s.43)

Şenay’ın köpeğin açık yarasına odaklanarak kendi zayıflığını görmesiyle köpeğin de Şenay gibi zorba sahibi tarafından cinsel sapkınlığa ve şiddete uğradığını gözler önüne serer. “*Erkek veya kadının hayvanlarla cinsel ilişkiye girmesi zoofili*”(Sümer,2016:173) olarak bilinen bir sapkınlık türüdür. Köpeğin böyle bir sapkınlığa uğradığı, Şenay’ın köpeğin açık olan yarasına gözlerini dikip bakmasından anlaşılır. Sapkınca davranışlara alet olmasına rağmen köpeğin dışlanmasıyla kendi aşağılanması arasında bağlantı kurar Şenay. Çünkü düşkün kadınlar, gelenekçi aileler tarafından ötekileştirilir. Aşağılanan bu kişilere insani muamele yapılmadığı gibi kendisini ifade edemeyen aciz bir canlının sahibinden kurtulmak için çıkardığı inilti de umursanmaz. Köpek de kadın da sömürü nesnesine dönüşür. Şenay’ın köpekle örtüşen yaşam hikâyesinde, “*sahibinin sürekli taciz ettiği, zor kullandığı*”(Şahin,?) buna rağmen sahibini bırakıp gitmeyen köpekle, insani değerlerini yitirip sapkın ve sapıkça davranan yozlaşmış bireyler anlatılır.

“*Merhaba*” adlı öyküsünde cinsel yozlaşma, mutsuz evlilik yapan öykü kişinin eşinin seksüel tatminsizlik yaşamıyla, normal dışı, sapkın cinsel isteklerde bulunasından duyduğu tiksintiyi paylaşmasıyla açığa çıkar.

“*Günler geceler boyunca baş başa kaldığınız bütün zaman dilimlerinde sana empoze etmeye çalıştığınız şeyleri bir türlü benimseyememiştin. Bir köpekle sevişmenin nasıl güzel olacağını, hayvanın orgazma ulaştığı anda hiçbir erkekle olamayınca seni mutlu edeceğini ya da iri kıyım bir zencinin nasıl doyurucu olacağını elindeki porno kitaptan, resimleri göstererek anlatırken sesindeki titreyişler, heyecan duymasının belirtisiydi. Senin miden bulanmıştı*”(Y.M.D.s38).

Kadın, kocasının sapkınca erotik dürtülerini mide bulandırıcı bulur. Çünkü geleneksel toplumda hatta dünyada yasal olan kadın ve erkeğin cinsel birlikteliğidir. Diğer canlı varlıklara karşı gösterilen bu erotik uyarım kişinin hastalıklı sapkın bir ruh halinin varlığını ispatlayıcı niteliktedir. Öykü devam ederken bedeni, kocasının erotik dürtülerine alet edinen kadında bir başkaldırı görülür. Kadın, kocasına “*pis amaçların için kullanmayacaksın beni. Beni kendine benzetemeyeceksin*”(s.41) diyerek isyan eder. Yazara göre “*vahşet karambolünde direnmeye çalışsan*”(Şahin,?) kadınlarından biri olan öykü kişisi rızası olmadan yapılan her türlü işkenceye karşı gelir.

“Yüzünü Güneşe Çeviren Adam” öyküsünde Derya’nın korkuları, kaygıları anlatılırken çocukken bir adamın yanına yaklaşp kendisine şeker vermek bahanesiyle taciz ettiği gerçeği açığa çıkar.

“Sana her gün bir horoz şekeri ve kocaman balonlu bir sakız... Ne tatlı kızsın sen... Her gelişinde bunlardan vereceğim sana söz...”Belime inen yumuşacık kıvrır kıvrır saçlarını okşuyor Annemin, Bak Deryacığım, sakın kaybetme, emi? Düşerse al bana getir...”diyerek başına taktığı çiçek tokaları, avucumun içinde sıkı sıkı tutuyorum. Dizinin üzerine oturtuyor beni. Sert, nasırlı ellerine bacaklarımda gezdiriyor. Göğsüne bastırıyor bedenimi...”(A.Ö.s.24)

Derya’nın küçük yaşına rağmen kendisine iyi niyetle yaklaşmadığını düşündüğü şekerci amcasını hatırlamasıyla ortaya çıkan sapkınlığın “pedofili (sübyancılık):Ergenlik öncesi çocukları ya da ergenliğe yeni girmiş çocukları cinsel olarak çekici bulmak”(Akbaş,2012:4) olduğu anlaşılır. Bu sapkın kişiler, “çocukları cinsel nesne olarak”(Freud,1993:13) alır ve küçük yaştaki bireylere dokunmaktan onları seyretmekten haz duyar. Derya da bacaklarında gezen nasırlı ellerin kötü amaçlı olduğunu anlar. Küçük yaşta başına gelen bu hadise sonraki yaşamını etkileyen bir trajediye dönüşür. Çünkü Derya nişanlısına karşı cinsel hiçbir yakınlık duymaz. Kadınlığının ve erotizminin yitirildiğini düşünür, bu bir nevi frijit olma durumudur. Derya’nın bu durumu incelendiğinde, bilinçaltına itilen elem verici durumların kişinin sonraki yaşamını etkileyen bıçak sırtı olaylar olduğu anlaşılır.

“Yükseliyor Gölün Suları” öyküsünde enstest bir durumun olduğu görülür. Lale gölün aksinde benliğini sorgularken geçmişe ait anılarında, babasının kendisine gösterdiği yakın ilgiyi biraz daha özel bir hismiş olarak aktarır.

“Babası eğilip kucağına alıyor. Sımsıkı sarıyor kollarıyla. Öpüyor ellerini, kollarını, boynunu, dudaklarını. ‘Canım benim... Canım’ (Ç.G.s.110)

Lale’nin aktarımından öz babasının kendisine olan yaklaşımının baba-kız ilişkisinden öte olduğunu hissettirir. Aynı zamanda bu anının Lale için çocukluk zamanlarına ait olması sadece enstest değil pedofilik bir durum olduğunu da gösterir. Öykünün devamında bu durumu Lale, biraz daha ayrıntılı olarak anlatmaya başlar ve başlarda hissettirilen enstest durum artık ifşa edilir.

“Korkuyor Lale, geri adım atıyor, tutunacak bir yer arıyor. Omuzlarından tutup yumuşacık çekiyor babası: “Korkma bebeğim, kaçma... Baban seni çok seviyor... Sen bahçemdeki tek çiçeksin benim...””

Lale'nin babasının tavırlarından duyduğu endişe, babanın da kızına karşı sözde güvenlik sağlayacağı bir ortamda tatminkâr hareketlerde bulunmasına neden olur. Fakat baba, öz kızına karşı iyi niyetli bir yaklaşımda bulunmaz ve bu durum Lale'nin küçük yaştan beri içinde tuttuğu, sonrasında yaşamını yönlendiren kötü bir kâbus olarak kalır. Öyle ki yasak aşkı Orhan'a duyduğu saplantılı aşkının altında da bilinçaltında yer edinen bu elem verici hadisenin olduğu düşünülür.

“İblisten Kurtulmak” öyküsü de pedofilinin görüldüğü öykülerden biridir. Sanem adında on iki yaşında bir çocuğun üvey annesinin iftiraları sonucu evden uzaklaştırılarak dedesi yaşıta biriyle evlendirilmesi üzerine kurgulanır. Sanem'in tasvirinden, bastonlu sakallı bir adam olduğu anlaşılan bu kişi *“cinselliği ön plana çıkaran eğilimleri ile yozlaşmış bir tiptir”*(Deveci,2014:93).Öyle ki çocuğu bir cinsel nesne olarak seçerek toplumun ahlaki değerlerini alt üst eden dejenere olmuş bir kişiliktir.

“Kaçmaması gerekiyordu. Boynunu büküp kendisine biçilen cezaya razı olmalıydı. Hatalı. Sakınmaya çalıştı kendini; kafasını omuzlarının arasına çekti, yüzünü elleriyle örtmeye çabaladı. İhtiyarı zıvanadan çıkaranın bu karşı koyuş olduğu kesin... Bastonun sırtında yarattığı kütlemeyle çöküp kaldığı yerde, içindeki iliğin un ufak dağıldığını, liflerinin tek tek ayrıldığını, gövdesini bağlayan tüm bağların apansız çekilip hoyratça çekildiğini hissetti... Sonrası uzun bir karanlık.”(B.B.s.201)

Sanem'in bütün yaşamını hapsedecek olan karanlığı o gecedan itibaren başına musallat olur. Öyküde dikkat çeken bir diğer nokta ise yazarın Sanem'e sürekli *“dedem buyur”*(s.200), *“N'olur hacı emmi”*(s.201), *“dede koca”*(s.202) ifadelerini kullanarak, özellikle güneydoğuda yaygınlık gösteren enstest birlikteliklere ve çocuk gelinlere ironik bir biçimde gönderme yapmasıdır. Çünkü bu tarz sapkın eğilimi olan kişiler *“cinsel davranışlarını kendi öz çocukları, üvey çocukları ya da akrabalarıyla deneyimleyebilirler”*(Akbaş,2012:4). Sanem'in enstest bir sapkınlık yaşayıp yaşamadığı hakkında bir bilgi olmamasına rağmen babası tarafından on iki yaşında ancak *“dede”* olarak görebileceği bir adama verilmiş olması, enstest çağrışımlar uyandırır.

“*Bir Çiçek Gördüm, Kokladım*” öyküsünde cinsel açlık yaşayan ve dürtüsünü bastıramadığı için kadınlardan nefret eden şizofren bir kişilik vardır. Bu kişi, sevdiği kadını elde edemeyince tüm kadınlara karşı sapıkça ve sapkınca bakar. Öyküde başından sonuna bir bunalım vardır. Çünkü cinsel dürtü, muhatabını bulamayınca kişide huzursuzluk yaratır. Öykü kişisi, aşkına karşılık vermeyen kadına karşı sapkınca isteklerde bulunur.

“*Öyle tuhaf bir istek kaplıyordu ki varlığını. Birden eğilip öptüm dudaklarından. Tenime sürdüm tenini. Parmağım boynunda. Hırpalamak, sıkmak boynunu... Nasıl da titriyordu tüm bedenim. İnsanı tüketen, dilini damağını kurutan, kimyasını bozan bir heyecan fırtınası*”(B.B.s.93)

Öykü kişisinin sapkınlığı; “*Cinsel sadizm: Mağdura psikolojik ya da fiziksel acı vermenin kişiye cinsel heyecan*”(Akbaş,2012:3) vermesiyle oluşur. Bu tür sapkınlar kendilerine önce bir kurban seçerler sonrasında seçtikleri bu kişiye cinsel veya psikolojik acı vermekten haz alırlar. Öykü kahramanı da saplantı haline getirdiği kadına cinsel şiddet uygulamaktan keyif alır.

“*Aşk Üçgeni*” öyküsünde çocukken yaşadığı olaylar yüzünden cinsel tercihi değişen Ceren ve Ali Bey’e duyduğu ilgiden faydalanıp, kışkırtarak kafasını karıştırdığı içindeki homoseksüel yanını ortaya çıkardığı Sinem’in öyküsü anlatılır. Aşk ve tutku üç kişi arasında yer değiştirir. Sinem, Ali Bey’e ilgi duyarken Ceren’in Ali Bey’e yaklaşımından rahatsızlık duymasıyla Ceren’in dikkatini çeker. Her ne kadar bu ilgiden rahatsızmış gibi davransa da Sinem, Ceren’e karşı anlamlandıramadığı bir heyecan duyar.

Zeynep Aliye’nin öykülerinde cinsellik, bazen de sapkın davranışlar sergileyen öykü kişileri üzerinden anlatılır. Özellikle öykü kişilerinin çocukken uğradığı sapkınlıkları sonrasında dile getirmelerinde, bu istismarın yaşamları boyunca kendilerini etkileyen bir karabasan gibi çöktüğü anlatılmaya çalışılır. Yazar, cinsel sapkınlığı öykülerinde bu denli anlatarak, toplumun yozlaşan ve yitirilen ahlaki değerlerini gözler önüne serer.

2.1.6.4.4. Hazzın/Erotizmin Engellenmesi

Kadın ve erkeğin sağlam bir birliktelik sürdürmesi, sağlıklı cinsel yaşamla taçlanır. Cinsellik; aşkın veya tutkunun beden aracılığıyla karşı tarafa olan aktarımıdır.

Zeynep Aliye öykülerinde cinselliği en açık bir dürtü halinde verirken bazen de çeşitli nedenlerden dolayı cinsel yaşamı kocası tarafından tatmin edilmeyen kadınların huzursuzluklarını anlatır. Aynı zamanda kadınlar tarafından ilgi görmeyen erkeklerde görülen cinsel açlık kendini “*Psikocinsellik: Zihinsel cinsellik*”(Welldon,2019:21) olarak açığa çıkar. Böylece erkekler bastırdıkları cinsel dürtülerini hayallerindeki birlikteliklerle doyurmaya çalışırlar. İsteksizlik veya tatminsizlik öykülerde hem kadın hem de erkeklerde sıkça görülen bir durumdur. Temelinde istenmeden yapılan evlilikler, aşksız tutkusuz cinsel birleşmeler vardır. Bu durum kadın veya erkek öykü kişilerinde yasak aşk yaşamalarının birinci sebebi olarak gösterilebilir.

“*Beyaza Ulaşmak*” öyküsünde yalnız ve mutsuz bir kadının arkadaşları aracılığıyla tanıştırıldığı birine duyduğu heyecanla açığa çıkan cinsel dürtüleri ve öykü kişinin bunun önüne geçmek için verdiği mücadele anlatılır.

“*Dans edelim mi? Dedi sonra... Bir an ürperdim. Uzun zamandır kimseyle dans etmemiştim ki... Titriyordum. Kolunu belime doladı. Elimini avucuna aldı. Kendimi geri çekip çekmemek arasında bocalıyordum bu yakınlığı delicesine istiyorken... Duyumsadıklarımın hiç farkında değilmiş gibiydi... Korkunç bir tutkuydu ona karşı duyumsadıklarım*

Sedat’ı gördükten sonra içindeki erotizmin ortaya çıkması ve öykü kişinin peşinden gidip gitmeme konusunda kararsız kalmasında toplumun kadının erotizmini yaşamasına müsaade etmemesi vardır.

“*Gitmek mi alıp götürmesine evet mi demeliydim yani? Bırakmamalı mıydım kendimi ona? Oradaki ağacın altında bizi bekleyen kocaman anahtarı alıp şöminesi hala sönmemiş kulübeye... Duvar mı? Yıkmadık mı onu çoktan?*”(D.V.s.81)

Öykü kişinin yıkmaya çalıştığı duvar toplumun değer yargılarıdır. Kadınlık gururu ve artık örtbas edemediği erotizmi arasında kalmasının en temel nedeni budur. Bu yüzden doğal bir durum olan cinsel açlığını bastırmak durumunda kalır.

“*Fotoğrafa Bir Yüz*” öyküsünde Fatoş Hanım’ın kuaför salonuna gelen müşterileri gözlemleyerek müşterilerin meslekleri, yaşam tarzları ve cinsel yaşamıyla ilgili yaptığı analizlerden oluşur. Bir müşterinin görünüşünden onun ev hanımı olduğunu düşünerek;

“*Büyük olasılıkla cinsel doyumunu bugüne dek hiç tatmamıştır ve bundan da gizli gurur duyuyordur. Kocasını için için deliler gibi kıskanıyordur ayrıca...*”(R.M.s.105)

Fatoş Hanım’ın dış görünümüne bakarak değerlendirdiği kadının cinsel yaşamında doyumunu yaşamadığını düşünmesinin altında, geleneksel toplumda yaşayan kadının erotizmini belli etmenin ayıplanması vardır. Bu yüzden açığa çıkarılmayan kadınlıkla gizli gurur duyulur.

“*Fatma’nın Saçları Uzamıyor*” öyküsünde kuaför salonunda gözlem yapan Fatoş Hanım’ın, çalışanlardan biri olan Naci’nin öfkeli hallerine bakarak, onun donuk geçen cinsel yaşamıyla ilgili yorumlarda bulunmasıyla şekillenir.

“*Naci, tıpkı yaşlanmış bir motor gibi isteksizce kavıyor tarağı, makası... Bu adamın cinselliğiyle başının dertte olabileceğini düşünüyorum aniden; tarağı ya da makası tutuşu bile onun problemini işaret eden bir ipucu oluşturuyordur, kim bilir... Fantezilerini, heyecanlarını yitirmiş bir ruhla, varoluşunu sürdürmek için direnen cinsel güdünün yarattığı çatışmanın tam ortasında kalabilir*”(R.M.s.118).

Naci’nin makası, tarağı tutuşunda dahi cinsel yaşamındaki heyecanının yitirilmiş olması düşünüldüğünde cinselliğin, yaşamın düzgünce götürülmesinde çok önemli bir yeri olduğunu gösterir. Yazarın kuaför salonu gibi bir panoramada Fatoş Hanım’ın gözünden kadın-erkek ilişkilerini ve cinsel yaşamı yorumlatarak kadının da cinselliği konuşabileceğini ironik bir biçimde anlatmaya çalıştığı görülür.

“*Merhaba*” öyküsünde eşinden memnun olmayan bir kadının başka birine tutkuyla bağlanması ve eşinin sapkınca davranışları yüzünden bastırmaya çalıştığı cinsel dürtüler vardır. Öykü kişisi, yaşamına tanıklık ettiği bu kişinin arzusuyla tutuşan bedenini ve iki kişilik yatakta yaşadığı cinsel yalnızlığını anlatmaya çalıştığı görülür.

“*Kadınlığın, hayvanca bulduğun dişiliğin etlerini lime lime doğrarken, geceliğini parçalamıştın utanç ve haklılık duygularında alabora*”(Y.M.D.s.37)

Cinsel yalnızlığın alabora ettiği kadın için “*cinsel birleşme, tükenmek bilmeyen bir kayna(ğa)*”(Özcan,2017:145) dönüşür. Kadının dayanılmaz bir istekle geceliğini parçalamış olmasında erotizmini sapkınlığa dönüştürmemek adına verdiği gizli bir mücadele vardır. Kadın “*tenin tenle gizli ilişkisi*” (Özcan,2018:191) sini örtbas etmeye çalışırken bocalar. Özellikle televizyon izlediği bir esnada ekranda beliren romantik çiftlerden sonra “*bir manyetik alanın içine gönüllü tutaklar örneği birbirine yaklaşan, yavaşça dudakları birleşen insanları görünce uyanıveren duygularından*”(Y.M. D.s.38) utanır. Kadının evli olmasına rağmen erotizmini bastırmaya ve dişiliğini sümen altı etmesinde kocasının sapkın yaklaşımı ve de başka birine duyduğu tutkunun etkisi vardır.

“*Tükenen Duygular*” öyküsünde evliliğinde mutsuzluk yaşayan bir kadının geçmişi hatırlayarak eşiyle ilk tanıştığı gün kendisinde uyandırdığı duyguları yitirşi, kocasına karşı aşkının ve cinsel isteğinin zamanla azalmasına karşı duyduğu üzüntü dile getirilir. Öykü kahramanı, kocasına eskisi gibi cinsel istek duymayışını da paylaşarak mutsuzluğunu dile getirir.

“*Uzanıp kumlara, içimde ona ait olma, onunla sevişme için depresif duran isteği belli etmemeye çalışır, parmak uçlarıma dokunmasıyla elektriklenirdim. Şimdi tekrar o kumsala gitsek, benzer hiçbir duyguyu paylaşamayacağımızı biliyorum.*”(Y.M.D.s.100)

Öykü kişinin evliliğindeki heyecanı kaybetmesiyle yitirdiği cinsel erotizmi öyküde açıkça dile getirilirken dikkat çeken yönlerden biri de yazarın öykülerin geneline hâkim olan ezilen, aşağılanan, suskun kadının aksine bu öyküde modern bir kadın imajı oluşturmastır. Çünkü öykü kişisi kendisini kocasına dahi çok rahat ifade edebilmektedir. Her ne kadar kocasının bu heyecanı ilk günkü gibi yaşadığını düşünmüş olsa da kadın kendini ifade etmekten ve huzursuzluğunu söylemekten çekinmeyerek geleneksel kadının tam tersi bir özellik gösterir.

“*Akvaryumda Fırtına*” öyküsünün Din Adamı konumundaki kişisi, diğer bir öykü kişisi olan Şeytan’ın konuşmalarından etkilenmemeye çalışsa da içindeki cinsellik dürtüsünü vapurun en güzel kadınına karşı engellemekte güçlük çektiğini fark eder.

“*Kalkıyor vapurun en güzel kadını. İzin istiyor aradan geçerken. Erkeklerin bakışları, kadının etinin sıcaklığını olduğu gibi yansıtan bacaklarından yukarı kayıyor. Kalçalarını kendi kucağında, duyumsuyor Din Adamı. Ama kendine geliyor. Bir din*

adamı mı, sıradan bir insan mı olması gerektiğinin yol ayrımını yeniden yaşadığını düşünüyor” (D.V.s.144)

Din Adamı olarak adı geçen öykü kişinin kendi nefsanî duygularına konumundan dolayı engel olmaya çalışması yazarın, erkeklerin konumlarının veya mesleklerinin cinsel dürtülerine engel olmaya yetmediğine dair bir ironi yaptığını düşündürür. Böylece Din Adamının kendi cinsel dürtüleri ve mesleği arasında bocaladığı bir zamanda hazzını engellemeye çalıştığı gözlemlenir.

“Bir Reklam Arası” gotik öykü olarak adlandırabileceğimiz bu öyküde, isimsiz kahraman, bulunduğu restorantta vurularak yere yığılan bir kadının başına ne geldiğini sorgularken ona olan cinsel dürtülerini de açığa çıkarır.

“Bu el kesinlikle bir kadına aitti. Elegant dedikleri türden bir kadındı. Öyle ki bir erkeğe en cüretkâr daveti bile çok zarîfçe ortaya koyabilme becerisine sahipti. Önden ikiye ayırdığı gür, kızıl saçlarını ensesinde kadife bir tokayla yumuşacık tutturmuştu... Ten rengi? Gözleri elbette iri, sürmeli, baygın... Kalın dudakları hafif ıslak, aralık. Nar... Kırmızısı ojeleri. Koyu tonlu makyaj gözlerini yeniden düşündürdü” (D.V.s.156-157).

Öykü kahramanının sadece elinden yola çıkarak içselleştirdiği ve hayal dünyasına taşıdığı bu kadın, düşünce dünyasında oldukça erotik bir biçimde yer edinir. Öykü kahramanı, gizemli ve korkutucu gelen ölü bir kadından cinsel anlamda faydalanamayacağını anlamış olmasına rağmen bu ölü kadının kendisinde kösnül bir etki bıraktığını söylemek mümkündür.

“Tutku” öyküsü erotizmin üzüm tanesi ve koku duyusu üzerinden anlatıldığı dikkat çekici öykülerden biridir. Yazar üzüm tanesini oldukça tutkulu ve erotik bir biçimde anlatır.

“Gece yarısı bir üzüm tanesini, sıkı sıkıya tutunduğu salkımından koparıp aldığınız an mı?

Onun diri tenine dişlerinizi ilk değdirdiğinizde hissettiğiniz yeniden varoluşa benzeyen heyecan mı?

Yoksa özsuyun, ağzınızın kıyısından sızarken duyduğunuz delirtici lezzet mi?” (P.F.B.s.163)

Anlatıcı, üzüm tanesinin dişlerinin arasına aldığı ve suyunun aktığı anı erotik bir biçimde anlatırken cinsellik dürtüsünü açığa çıkarttığı görülür. Erotizmin insanda uyandırdığı etkinin ne kadar güçlü olduğunun üzüm tanesiyle veya kokuyla anlatılmaya çalışılması baskılanan cinsellik dürtüsüyle ilgilidir.

Zeynep Aliye'nin öykü kişilerinin çoğunun mutsuzluğu, baskıladıkları erotizmden de kaynaklanır. Yanlış evlilikler, heyecansız aşklar veya birliktelikler sonucu cinsel istek bastırılmaya çalışılır. Toplumun tabu haline getirdiği kadının “erotizmini belli etmesinin ayıplanması” da erotizmin saklanması bir diğer nedenidir. Bu durum, kadın veya erkek öykü kişilerinin çoğunda mevcut durumla idare etme sonucu ruhsuz cinsel birliktelikler meydana getirir.

2.1.6.5. Bir Kadın Sorunsalı: Bekâret ve Namus Olgusu

Kadının statüsünün ahlak kurallarına ve toplumsal değerlere bağlı kalınarak oluşturulduğu toplumlarda, “namus” bireyin kendisinden çok topluma ait bir sorun olarak düşünülür. Özellikle ataerkil toplumlarda “namus” adı altında kadına davranış biçimlerinin şiddet içerikli ve aşağılayıcı şekilde olması öykülerde “namus ve bekâret” kavramlarının bir kadın problemi olarak görülmesine neden olur. Namusun kadın bedeni üzerindeki nişanesi anlamına gelen kadının bakireliğini sembolize eden “bekâret” olgusu öykülerde kadın cinselliğini ilgilendiren bir diğer problemin ana kaynağıdır. Çünkü *“kadının cinselliğini yaşamasında belli sınırlar gözetilerek ve bu sınırlar dışına çıkıldığında sosyal dışlanmayla beraber töre cinayeti gibi cezai yaptırımlar da getirebilen namus olgusu, kadın ve erkek arasında adaletsizlik yaratmanın aracı olmaktadır”* (Öztürk,2012:108). Namus ve bekâret kavramlarının toplumsal bir sorun haline dönüşerek kadının kimliksizleştirilmesiyle oluşturulan birçok öykü, erkek iktidarlığına karşı duramayan zayıf/güçsüz kadınlarla doludur. Öykülerin çoğunda kadınlar ve kızlar “bekâret” baskısıyla büyütülür, özellikle çocuk kadınların ne olduğuna anlam veremedikleri bu olguyla korkutulmaları sonucunda psikolojik travma yaşadıkları görülür. Yazarın, namusu ve bekâreti bir kadın sorunsalı olarak gündeme getirmesinde, özellikle Doğu ve Güneydoğuda yaşanan kadın cinayetlerine dikkat çekmek için yer verdiği: *“Namus cinayeti denen bir kavram var. Ve öldürülen hep kadın oluyor. Kadını babasının ya da kocasının, olmadı kardeşinin hatta bir cemaatin malı olarak gören*

zihniyet geçerli bu ülkede”(Tuncel,?) ifadelerinden anlaşılır. Namus kavramının sadece kadın bedenine indirgenmesi ve erkeğin iktidarını perçinlemesiyle ilişkilendirilmesinde, ataerkil toplumun getirdiği savruk yapılanma vardır. Öykülerde özellikle vurgulanan bir diğer nokta gerdek gecesindeki bakirelik ritüelleridir. Masumiyetin ve saflığın nişanesi olan “bekâret kanı ” düğün gecesi yatağa serilen bembeyaz bir çarşafı taçlandırılır. Aynı zamanda evlenecek kızların beyaz gelinlikleri üzerine takılan “kırmızı kuşak” gelinlik kızın evlenmeden cinsel birliktelik yaşamadığını sembolize etmesi bakımından öykülerde sıkça kullanılır. Öykülerde kadın kahramanların çoğu küçük yaşlarından itibaren ataerkil toplumun bir gereği olarak cinsiyetçi yaklaşımla büyütülürler. Çoğunun çocuklukları elinden alınır, baba ve ağabeyleri dışında yabancı hiçbir erkekle konuşturulmaz, ergenlik belirtileri görüldüğü anda ise evlendirilirler. Kadın kahramanlar aynı zamanda küçük yaşlarda istismara uğrar ve cinsiyetçi ayırmda bulunan aileleri, bu durumu kadının günahı olarak adlandırıp hakkında ölüme varan cezai işlem başlatırlar. Kendilerini istismara uğratanların normal karşılandığı bir toplumun öteki tarafı olan kadınlar, erkeklere zayıflıklarından dolayı karşı koyamamaları sonucunda ise “günahkâr” olarak adlandırılır. Öykülerin çoğunda kadınlar, namus yükünü tek başına sırtına alarak aşağılanma ve ötekileştirilme ile karşı karşıya kalır.

“Ölüm Salıncağı” öyküsü yazarın Diyarbakır’da namus cinayetine kurban giden “Güldünya’nın hayatından çok etkilenmesi” (Uzun,2019) üzerine yazılan bir öyküdür. Kahramanın adının Dünya olması da bu etkilenmeyi açığa çıkarır. Dünya teyzesinin oğlu Hakan tarafından istismara uğrar, kirletilir ve hakkında töreye karşı gelindiği söylenerek ölüm hüküm verilir.

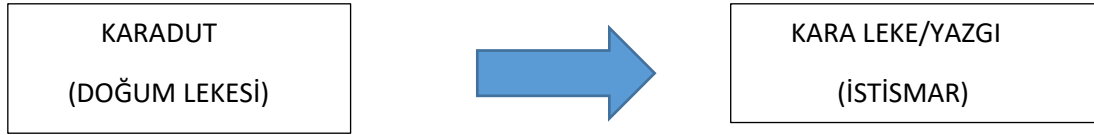
“*Namusunun babasının, kardeşinin namusu demek olduğunu unuttu. Kapkara bir leke sürdü soylarına*”(B.B.s.19)

Dünya, kendisini istismara uğratan erkek için ve soyun devamı için bir nesne/meta olarak varlık gösterirken geleneksel toplumlarda kadının “*başta kocası olmak üzere baba, oğul ve erkek kardeşin namusunu, adını ve onurunu korumak zorunda olan, onlara ait bir nesne konumundadır*”(Avcı, Koç, Bayar,2016:10). Dünya, soylarına kapkara bir leke sürdüğü ailesini düşünürken içine düştüğü bu karamsar durumdan kirli bedeninin toprak olmasıyla kurtulacağını düşünür. Ancak kendisini başına gelen hadisenin sonucunda suçlu görerek toprağa dahi kabul edilmeyecek kadar günahkâr hisseder.

“Olan oldu geçen geçti. Sular tersine akmaz; giden zaman geri gelmez. Sonuçta ziyle batmış gövdesiyle mübarek toprağa ayak basması, yiyip içmesi, nefes alması bile külliyyen haram. Yaşadığı her saniye günahı kazanlar dolusu artıyor”(B.B.s.19)

Dünya'nın istismara uğrayan bedenini toprağa layık görmemesiyle açığa çıkan elem verici hadise, töreye bağlı toplumlarda görülen erkekçi zihniyete mensup toplumlarda kadının evlilik dışı cinsel birliktelik yaşamasıyla (zorla veya değil) soyun kirletileceğine olan inançtan kaynaklanır. Toplumsal cinsiyet ayrıştırmada Dünya, “kötü kadın” imajına bürünürken erkek, normal hayatına devam eder. Kadının ölümüne sürüklenen yaşamı sonucunda erkeğe hiçbir suç yüklenmemesi toplumun “ahlaksızlık” anlayışının kadınlara atfedilmesi ile doğrudan ilişkilidir. Bu da toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin örneklerinden biridir. *“Benzer şekilde, çifte cinsel ahlak standardı da toplumsal cinsiyet eşitsizliğini yansıtan ve bir yandan da pekiştiren bir olgudur”(Avcı, Koç, Bayar,2016:11).*Dünya'nın töreye karşı gelmesi ve masumiyetini yitirmesiyle kesilen ölüm cezası sonrasında, Hakan'a hiçbir şey olmaması çifte ahlak standardının bir trajik sonucudur.

Öyküde dikkat edilmesi gereken noktalardan biri de Dünya'nın *“sağ baldırındaki kara dut lekesini”(s.17)* ima ederek bu lekeye neden olan olayın *“annesinin hamile olduğunu bilmezden önce o yıl ilk defa meyve veren bu dut ağacına çıkıp o güne dek hiç bu kadar iri, bu kadar güzel kokulmuş olmamış dutlardan neredeyse bir sepeti mideye indirdiği günden bir hatıra olduğunu”(s.17-18)* hatırlamasıyla Dünya'nın kara yazgısının doğumundan itibaren başladığını düşündürmesidir. Bu durumu Dünya başlangıçta: *“Rabbim ne diye böyle kapkara bir damga basar ki doğmamış bebeye?”(s.17-18)* diyerek sorgular ve sonrasında bir uyanma yaşar. Bu durumu *“muhakkak dut, kendinden bir işaret koymak istemiş olmalı ana rahmindeki bebeğe”(s.18)* sözleriyle kanıtlamaya çalışır. Dünya'nın namusuna zeval geleceği daha anne karnındayken belirlenen bir yazgıya dönüşür. Böylece öyküde yer alan “karadut” lekesinin bir “kara leke” olarak düşünülmesi, başına gelecek olan istismarın metaforik içeriğiyle bağlantılı olduğunu söylemek mümkündür.



Şekil 6. Karadut lekesinin metaforik açılımı

Dünya’nın doğuştan baldırında yer alan karadut lekesi ile “iffetini koruyamayan bir kadın” imajı çizilmesine, beraberinde “*ahlaki endişelerle “kirlenme”*” (Korkmaz, 2015:265) olarak değerlendirilen istismarın getirilmesine neden olur. Bunun sonucunda Dünya’nın, geleneksel toplumların arkasına sığındığı ve büyük bir tabu olarak kabul ettikleri töre gereği kendisini öldürmesi istenir. Bu da var olan cinsiyet eşitsizliğinin ve çifte ahlak standardının getirdiği en sert ve acımasız yaptırımlardan biridir.

“Aile meclisi toplanıp verdi kararı. Gerisi sana kalmış artık. Bin yıllık töreyi çiğnemeyecektin. Yüzümüzü yere eğdirdiğin gibi kaldırmak da sana kalmış”(B.B.s.14)

Dünya’nın annesinin hamileliğinden hatıra kalan karadut lekesiyle açılmadığı yazgısını aynı ağaca kendini asarak bitirmek zorunda olması da yazarın dut ağacıyla yaşam ve ölüm arasındaki trajik gerçeği örtülü bir biçimde anlatmasıyla ilişkilidir. Dünya’nın annesinin karadut yemesiyle bacağına yapışan dut lekesinin, sonrasında bir kara yazı olarak Dünya’nın yaşamına yön verdiği görülür. Dünya’nın dut ağacına kendini asmasıyla dutun “darağacı” görevi üstlendiğini, yaşam ve ölüm arasındaki ontolojik bağın da “dut ağacıyla” sağlandığını göstermesi bakımından önemlidir. Bu ağaç, Dünya için de farklı duyguları ifade eder. Öyküde özellikle ay ışığının altında parlamasıyla “*tıpkı bir ağaç gelin*”(s.17) ken, Dünya’nın yaşamını sonlandıracak ipi kollarına almasıyla da bir “*darağacı olmuş*”(s.19)tur. Dut ağacının yıllar süren değişimi Dünya’nın yaşamıyla örtüştürülür. Öyle ki “*damgasını bastığı Dünya’nın bedeninin toprak altına girmesini kaldıramaz*”(s.20) dediği dut ağacı, Dünya’nın ölümüne tanıklık edecek tek canlıdır. Ayrıca Dünya, dut ağacını bacağına bıraktığı işaret yüzünden ölümünün yegâne sebebi olarak da görür ve böylece dut ağacı Dünya için, “*içinden çıkamadığı bir cezalandırma labirentine*”(Korkmaz,2015:179) dönüşür.

“*Bekâret Boncuğu*” öyküsünde evlilik arifesinde olan Sevinç’in evlenmeden önce yaşadığı cinsel birliktelik sonucu yaşadığı pişmanlık, bekâretini kaybettiğine dair

duyduğu şüphe ile içine düştüğü trajik durum anlatılır. Sevinç, geleneksel toplumların birinci dereceden önem verdiği ve iffetli bir kadın olmanın tek şartı olan “bekâretini” kaybederek “el değmemiş kadın” özelliğini yitirir. Böylece Sevinç, sevdiği adamın kollarına kendini bırakarak toplum kanunlarına aykırı hareket eder. Bu yüzden evleneceği geceden geçebilmeyi ömrünün “sırat köprüsü” olarak adlandırır.

“İşin aslına bakılırsa Sevinç’in zebanileri falan dert ettiği yok. Yeter ki önündeki şu sırat köprüsünü atlatsın. Sonrasında dayak manyağı olmaya da razı”(B.B.s.45)

Sevinç, “sırat” olarak adlandırdığı gerdek gecesini dayak yeme pahasına atlatmak ister. Çünkü söz konusu olan kendi bedeni değil, ailesinin onuru ve gurudur. Bu durum aynı zamanda *“Sevinç’in evliliğinin ilk gecesini atlattıktan sonra her türlü zulme katlanmaya hazır bir ruh haline iten de, elbette yine evlilik dışı cinsel ilişki yaşayan kadınların öngörölmüş ortak kaderi”*(Ömürsuyu,2012) olmasından kaynaklanır. Sevinç, kendi bedeninin *“iktidarı ve bekçisi”* (Erdal,2017:165) konumunda olan kocasına teslim edemeyeceği masumiyeti yüzünden çaresizlikle Allah’a yalvarmaya başlar:

“Şimdi. Şu an. Hey güzel Allah’ım ne olur... Gücünden sorgu sual olunmaz; bu zavallı kulunu işit!”(B.B.s.45).

Öyküde dikkatle verilen bir diğer konu da “kırmızı kuşak” tır. Bu durum özellikle Sevinç’in gelinliğinin üzerine *“iki eliyle kavrayabildiği beline şöyle en cart kırmızı kurdele”* (s.48) taktığını söylemesiyle dikkat çeker. Türk kültüründe “kırmızı kurdele/kuşak” *“bekâreti simgeler ve bu nedenle, genç kızlıktan kadınlığa geçişi”* (Demir, Topbaşoğlu,2014:13) sembolize eder. Sevinç’in beline bağlanan “kırmızı kuşak” aracılığıyla da yazarın geleneksel toplumların namus kavramına örtülü bir biçimde değindiği görülür.

Sevinç’in, kaybettiğini düşündüğü masumiyeti yüzünden yaşadığı endişe tüm benliğini sarar ve mutlak sonu düşündürür. Ailesinin ahlaki ve namus yükümlülüğünün altında ezilen Sevinç için *“cehennem, kirlenmiş gövdesini kabule hazır tek yer”*(s.52) dir. Bu düşünce ile Sevinç, kendini ölüme hazırlar ve kirlenmiş bedenini cehenneme layık görür.

“Som Altın” ve *“Hazine”* öykülerinde, küçük yaştaki Yeşim’e “bekâret” çok değerli bir hazine gibi gösterilir. Etnik kurgu, çocuk yaştaki kız çocuklarının, anlam

veremedikleri bu hazineyi kaybetmeleri halinde başına gelebilecekleri düşünüp korkutulmalarıyla oluşur. Çocuk yaşlarında üzerlerine kadınlık sorumluluğu yüklenir. Küçük bedenlerinde büyük bir hazine taşıdıklarıyla ilgili safsatalarla oyun çağları ellerinden alınır. Bir kuyumcуда göz kamaştıran pahalı mücevherlerin özel bir kasadan çıktığını gören Yeşim’e bu durum annesi tarafından kulağına, şöyle fısıldanır:

“Gerçek hazineler kilitli kasalarda saklanır ”dedi, ”Ortalığa çıkarsa yağmalanır çünkü...”O gece yatağında, hazinenin kilitli kasada saklanmazsa yağmalanacağı düşüncesiyle delik deşik uykuya daldı”(B.B.s.96)

Yeşim’in annesi tarafından söylenen *“hazineler kilitli kasalarda saklanır”(s.96)* sözü ile bedeninde hazine olarak saklanabilecek ne olduğunu düşünmesi küçük yaşta bir kız çocuğuna ağır gelir ve Yeşim’de bu durum uykusuzluğa neden olur.

Yeşim’de uykusuzluk yaratan bu durum *“Hazine”* öyküsünde daha da artar. Çünkü Yeşim, genç kızlığa adım atmanın ilk aşaması olan “adet görmeyi” bekâretini kaybetmek zanneder. Aynı zamanda Yeşim, yazarın pek çok öyküsünde olduğu gibi küçük yaştaki genç kızların omzuna yüklenen namus ve bekâret kavramlarının altında ezilen öykü kişilerinden biridir. Küçük omuzlarına ağır gelen bu yük altında korkulu, ürkek aynı zamanda acı çeken bir beden vardır.

“Şiş parmaklarının ucunda tuttuğu yer yer tütsülenmiş külota bakışında acıklı bir çaresizlik. Baldırına yayılan uyuşma ve karıncalanma hissiyle umudunun tükenmesi at başı gidiyor”(B.B.s.97).

İç çamaşırına her baktığında acıklı bir çaresizlik hissetmesine neden olan durum, geleneksel toplumlarda bekâretin, kadının cinsel isteğinin ve iradesinin dışında dış güçlerin tekeline bırakılmasından kaynaklanır. Bu dış güçlerden ilki annelerdir. Yeşim hazinesinin korumalığını yapan annesinden, bir savaş alanına dönen bedenini saklayabilmek için bir mücadele verir.

“Kapkara eldivenler... Annesi görememeli. Hazinesinin bir savaş alanına döndüğünü öğrenmemeli. Uzun, bitmek bilmez bir korku tüneli burası. Her şey yalnızca kâbus olmalı. Hazine kan revan değil”(B.B.s.98)

Yeşim’in korku tüneli olarak adlandırdığı durumun her genç kızın yaşadığı doğal bir olay olduğunun anlatılmaması, aksine kaybetmekle “kötü kadın olma”nın eşdeğer

tutulması yaşanan korkunun asıl sebebidir. Bu korkuyu Yeşim, *“Hazinesi değerini yitirdi mi gerçekten?”*(s.99) sorusuyla sorgular. Yeşim’in hazinesini/ bekâretini ifade ederken “değer” kelimesini kullanmasında yazarın kadın bedenine altın benzetmesiyle bir değer biçildiğine dair ironik bir söylemde bulunduğu görülür. Öykülerde “namus ve bekâret” kavramları ifade edilirken bazı masalsı öğelere de yer verilir.

“Elinden tuttuğu adamın gülümsemesini, Kırmızı Şapkalı Kız’ın elinden tutan kurda benzetmişti. İçinde böcekler, tırtıllar; bir ses oradan derhal uzaklaşması için uyarıda bulunup duruyordu. Adamın, bir dakika beklemesini söyleyip bir bakkala girmesinden yararlanıp arkasına bakmadan var gücüyle kaçmıştı”(B.B.s.102).

Kız çocuklarına, gelenekten ve ahlaki değerlerden sapmanın sonucunda bir kurda yem olacaklarının anlatılmaya çalışıldığı “Kırmızı Başlıklı Kız” masalında Yeşim, elinden tutan adamı bir kurda benzetir. Öyküde “kurt” tüm kötü niyetli erkekleri sembolize eder. Ayrıca öykü, çocuk kahramanlara anlatılan masallar ve hayal dünyalarının içine karışan korku ile gerçek hayattaki olayları ve kişileri özdeşleştirmesi bakımından da önemlidir.

Durumun bir benzeri Yeşim’in adet kanıyla kaybettiğini düşündüğü bekâreti sonrası hayal dünyasına, masallarla bir anlam yüklemesiyle görülür. Bu durum kahramanların küçük yaştan itibaren ailenin namus yükünü üzerine alan tüm kız çocuklarını ifade etmesi bakımından önemlidir.

“Ali Baba’nın mağarada gördüğü kesik kelleler, duvarlara alınlarının ortasından çivilenmiş insan iskeletleri... Bu, mağaraya girme, hazineyi talan etme cesareti göstermeye kalkanlara, başlarına gelebilecekler açısından ciddi bir uyarı. Peki ya o mücevherlerin sahibi kadınlar onlar da mı cezalandırıldılar?”(B.B.s.100)

Yeşim, hazinesinin kırk haramiler tarafından yağmalanacağına dair korkusunu “Ali Baba ve Kırk Haramiler” masalından yola çıkarak dile getirir. Hazineyi/bekâreti koruyamamanın cezası olarak “kafaları kesik insanları” işaret eden Yeşim için *“babasının, Kırk Haramiler’in liderinden bile acımasız olabileceğini”*(s.100) düşündüren durum ise toplum baskısını ve ailenin namus yükünü omuzlamış olmasıdır. Aynı şekilde Yeşim ve diğer öykü kişileri, kötü bir kadın olursa kuleye kapatılacak prensese dönüşeceğini düşündüren durumlar da vardır. Tüm bu masalsı anlatımlar, namus

ve bekâret kavramlarıyla korkutulan ve töreye acımasızca kurban giden kadınların trajik öyküsüne gönderme yaparak ironik bir biçimde verilir. Kahramanların küçük kadınlardan oluşması, yazarın çocukların düş dünyalarına da ağır sorumluluklar yüklediğini ve ataerkil toplumların içerisinde büyüyen kız çocuklarının, oyun dünyalarının da kadın bedeni ve cinselliği üzerine kurulduğunu göstermeye çalışması bakımından önemlidir. “Öyküdeki erkekler de toplumdaki rolü ne olursa olsun, -baba, kardeş ya da koca- hepsi birer Kurt karakteri: Korkutucu, baskılayıcı ve cezalandırıcı” (Ömürsuyu,2012) tavırlarıyla anlatılır. Yeşim de hazinesini canı pahasına kötü Kurt’tan korumaya çalışırken yerle bir olmuş psikolojisiyle bilinçaltına ittiği, baskıladığı tüm çocukluk yıllarının kötü izleri, arkadaşı Tülay’ın kendisine yardım edeceğini düşünürken açığa çıkar:

“Kötü kadın kime denir?” “Sessizliğin içinden Tülay’ın ayak seslerini bulup çıkarabilir belki. Kapıdan gülererek girecek ve diyecek ki, “Boşunaymış korkun.” Ama bir daha yemin şart olsun, öyle oğlanlar gibi ağaçların tepesine tırmanmayacak. Yakan top oynayanlara kafasını çevirip bakarsa iki gözü önüne aksın. Hatta çeyiz sandığı için lif örmeye bile razı. Kendisinden istenen her şeyi, ama her şeyi... Hatta teyzesinin, “At gibi oldun,” demesine de kızmayacak artık. Geldiğinde özür bile dileyecek. Ama ikide bir “Kocaya versem gitmem demeysin,” diye söylenmelerine duyduğu kırgınlık geçmiş değil. O, içinde saklı”(B.B.s.103).

Yeşim’in bekâretini kaybettiğine dair duyduğu korku ile bilinçaltının açığa çıkmasıyla ortaya çıkan karamsar tabloda, yazar; kadınların küçük yaşlarından itibaren ezilen, hor görülen ve çocukluklarından dahi mahrum bırakılmalarından sorumlu olan ataerkil toplum düzenine eleştirisini kalın harflerle ironik bir biçimde dile getirir. Aynı şekilde, kalın harflerle belirtilen tüm durumlar Yeşim’in korkuları, hayal kırıklıkları ve kırgınlıklarıdır.

Yeşim’in toplumsal baskıyı üzerinde hissetmeye devam ettiği ve bilinçaltındaki korkularıyla yüzleşmeye başladığı “Peki ya şu anda kendisi “az kötü kız ” mı, ”çok kötü kız” mı; hangisi?”(s.105) ifadelerinden anlaşılır. Bekâretini yitirmekle eşdeğer tuttuğu “kötü kız” etiketinden kurtulmak isterken annesinin “Süte yeter ki leke düşmesin!”(s.105) sözünü hatırlar. Yeşim’in masumiyetine leke düşürdüğü korkusunu perçinleyen bu sözde geçen “leke” Yeşim’in namusuna/bekâretine zeval geldiğine işaret eden bir simge

değerdir. Süt ise masumiyeti ve saflığı ifade etmesi bakımından metaforik açılımıyla dile getirilir.

“*Sus: Kız Doğdu*” öyküsü de yazarın kahramanlarının masal/hayal dünyalarından yola çıkarak “namus” kavramına değindiği öykülerden biridir. Öykü kahramanı Sevinç, daha doğduğu andan itibaren “*Annesi,(nin) “Alacakaranlıktı doğduğunda; bahtın gibi”*”(B.B.s.127) sözüyle örülmüş yazgısıyla, trajik tükenişini başlatır. Erkek egemen toplumlarda kadınlar sadece “namus” kavramıyla ötekileştirilmezler, doğdukları andan itibaren eril iktidarın emrine girecek birer nesneye dönüşürler. Bu kişilerden biri de Sevinç’tir ve doğumuyla başlayan karanlığı ömrünün son anına kadar devam eder. Asıl karanlığı/yazgısı ise evlendirildiği adamla başlar. Diğer öykülerde çocukların masal dünyasının “ kötü kurdu” bu öyküde Sevinç’in intiharı düşünecek kadar bunalıma girmesine neden olan kocasına dönüşür.

“*Hiç güvenemiyordu kendine işin doğrusu ama yüzdü yüzdü kuyruğa geldi işte. Bundan sonrasını başardı say. Yatağına saydığı horultudan, onun yaydığı iğrenç ter kokusundan, kaba saba, hoyrat gülüşlü, koca pençeleri her an saldırmaya hazır kurt adamdan, boğuk boğuk, “Kız ne ediyon bakim” ulumasından sonsuza dek kurtuldu, az kaldı. Kırmızı Başlıklı Kız kurtaramamıştı, ama kendisi daha akıllı çıktı; sıyırıp aldı kendini”*”(B.B.s.128).

Sevinç’in “kurt adama” benzettiği kocasıyla alakalı sözlerinden, istemediği bir evlilik yaptığı ve kocasından tiksinti duyduğu anlaşılır. Kocasıyla ilgili benzetme dışında sürekli kullandığı “*yüzdü yüzdü kuyruğa geldi*”, “*bundan sonrasını başardı say*” “*sonsuza dek kurtuldu*” “*sıyırıp aldı kendini*” (s.128) gibi ifadelerden Sevinç’in kendine bir çıkış yolu arayışında olduğu görülür. Öykünün sonlarına doğru ise “*avucunun içinde boşalmış ilaç tüpüyle*”(s.134) cümlesi kocasından kurtuluş yolu olarak ölümü seçtiğini gösterir. Erkek egemen toplumlarda eril iktidarı yücelten kadınlardan biri olmaya devam etmemek adına ölümü kurtuluş yolu olarak seçen Sevinç, “*Kırmızı Başlıklı Kız Kurtaramamıştı*”(s.128) kendisini derken, kurdun/kocasının; karnına/hayatına girmeyi istememesine rağmen bundan tıpkı bir kırmızı başlıklı kız gibi kurtulamadığını anlatır.

“Namus” kavramı öykünün adıyla “Sus: Kız Doğdu” bütünleşerek Sevinç’in makûs kaderinin kız çocuğu olarak dünyaya gelmesiyle başladığını gösterir. Ataerkil toplumlarda kız çocuğu dünyaya geldiğinde sevinilmezken erkek çocuk dünyaya

geldiğinde çeşitli kutlamalar yapılır. Bu durum daha doğum anında eril iktidarın gücünü perçinler ve kadınları öteki konuma iter. Sevinç dışıl yönüyle ilgili sitemini **“Kız doğmak kadar aşağılık başka ne vardır ki?”** (s.131) sözüyle her daim dile getirir. Varoluş sancısıyla çekip gitmek isteyen öykü kahramanı, sonrasında tek kurtuluş yolu olarak ölümü seçer. Sevinç’in bunalımlı halleri annesinin baktığı falda belirir. Annenin dilinden dökülenler ise “erkeklik ideolojisini” pekiştiren niteliktedir ve aynı zamanda iki kadının yaşadığı acizliği/çaresizliği göstermesi bakımından önemlidir.

“Ananın talihi kızına çeyiz a yavrum... Şükretmek lazım, gözünün yağını yediğim. Ama yine de şanslıyız güzel kızım. Hiç değilse er kişi var başımızda, kıymetini bilelim! Gerçi o da biraz huysuz ama er kişi dediğin de başka türlü mü olur ?” (B.B.s.133).

Sevinç’in annesinin kızını telkin etme şekli dahi ataerkil toplumların erkeğin iktidarını korumak için kadını ikincil konuma düşürücü şekildedir. Bu toplumlarda kadını ve dolayısıyla namusu korumak için bir “namus bekçisine” ihtiyaç vardır. Sevinç’in annesi de bu anlayışla kızının bunalıma girmesine neden olan damadını **“Hiç değilse er kişi var başımızda”**(s.133) diyerek yüceltir. Bu ifade Sevinç’in babasızlığına da örtülü bir gönderme yapar. Sevinç, güven kucağı olan baba sevgisinden yoksun büyür. Anne aynı zamanda Sevinç’in çaresizliğini de bir yazgıya bağlayarak var olan duruma alışması gerektiğini söyler. Huysuz olarak nitelendirdiği damadını **“er kişi dediğin de başka türlü mü olur”** (s.133) diyerek kızını, erkeklerin **“üstün ve egemen olduklarına inandırmaktadır. Erkekler ataerkil toplum içinde kendi cinsiyet rollerinin egemen olması gerektiği yönünde yapılan toplumsal baskı, kadın düşmanlığı anlamına gelen mizojini kavramını da beraberinde getirir”**(Avcı, Koç, Bayar,2016:17). Bu yüzden bazı erkekler kadın üzerindeki gücünü göstermek için şiddete başvurur.

Kadınların toplumsal alanda “namuslu kadın” sıfatıyla değer kazanması ve aksini gösteren diğer kadınların ötekileştirildiğine dikkat çeken öykülerden biri de **“Kırlangıcın Ölümü”** öyküsüdür. Çocuk gelin olan öykü kahramanın gerdek odasında kocasını beklerken cama çarpıp yere düşen bir saka kuşuyla kendisini özdeşleştirmesi etnik kurguyu oluşturur. Asıl trajik olan kahramanın saka kuşuna yardım etmek isterken kendisinin acizliğini görmesi ve toplumsal baskıyla büyütülerek evlilik ritüellerine maruz kaldığına dair gerçeklerin açığa çıkmasıdır.

“Balkondan ayrılırsa odadan ayrılmış sayılır mı? Kanadı kırık kuş artık uçamaz ki. Üstelik yaralı kuşlar çok üşür. Fakat zıfaf odasından çıkması hiç doğru olmaz. Kuşu avucunun içine alıp yaralı kanadını, karnındaki sapsarı tüyleri okşasa, ona hissettirse yalnız olmadığını. Çocukluk, çocukça işler; bu saatten sonra geride kaldı biliyor. Ama zavallı da öylece buz gibi betonun üzerinde... Kapıyı açmak doğru olmaz. Bir gören olsa kim bilir neler düşünür. Hiç değilse kafacığını okşayacak. Hem kim görecektir ki karanlıkta öyle değil mi?” (B.B.s.107)

Kahramanının içinde bulunduğu çaresizliği anlatan birçok durumun açıklandığı öyküde kız çocuklarına yönelik ayrımcı davranışların küçük yaştan başladığını ben anlatıcının *“çocukluk, çocukça işler; bu saatten sonra geride kaldı biliyor”* cümleleri açığa çıkarır. Kahramanın oyun çağı bitmeden evlendirildiği yine aynı ifadeden anlaşılır. Bu anlayış biçimi cinsiyetçi bir yaklaşımla, erkek egemen toplumlarda kız çocuklarının bedenlerini ve dolayısıyla namuslarını korumakta yetersiz kaldıklarını düşünmeleriyle oluşur. Öykü kişinin gelinliğiyle, evlendiği adamı gelin odasında beklemesi de gerdek gecesi ritüellerindendir ve kadının bu odadan kocası gelmeden çıkması veya sinirlenmesi *“Hele gerdek odasında sinirlensin, olacak iş mi!”*(s.107) ifadesinden de anlaşıldığı üzere hoş karşılanmayan bir durumdur. Bu yüzden öykü kişisi saka kuşuna yardımcı olmakta tereddüt eder. Kahramanın yardım edemediği aslında *“saka kuşu “* değil kendisidir. Çırpınıp duran iç beni’dir, kendilik değerleridir. *“Şu an neden can çekişen bir saka gibi hissetti kendini? Hatta ölü bir saka!”*(s.107). Saka kuşu, kahramanın yaralı ve çaresiz oluşunun metaforik açılımıdır. Aynı zamanda saka kuşlarının fedakârlığı ve cesareti sembolize etmesi, yazarın öyküde saka kuşunu kullanmaktaki amacını göstermesi bakımından önemlidir. Yazar, kahramanın çocukluğundan vazgeçerek çocuk gelin oluşunu, kendi hayatından vazgeçecek kadar üstün bir fedakârlık örneği sergilediğini, *“saka kuşuyla”* sembolize eder.

Bekâretin, cinsiyetçi ideolojide ve namuslu kadın ayırımında önemli olduğu öykülerden biri de *“Gerçek Kapısı”* öyküsüdür. Zahide’nin evlenmek üzere olduğu adama karşı *“el değmemiş”* olmaktan yoksun oluşu huzursuzluk yaratır. Evlilik arifesinde olan Zahide’ye teyzesinin verdiği nasihatler *“kadının edilgen, duygusallığından dolayı akılcı davranamayan, cesaretsiz ve var oluşu ailesinin sınırları içinde meşru görülen bir varlık”*(Avcı, Koç, Bayar,2016:13) olarak görüldüğünü gösterir.

“Geçmişin, geleceğin, her şeyin kocan olsun; bunu kafana sok Zahidem. Kızın zayıf bileklerini kavramış, gözlerinin içine bakarak, sanki beyninin içine bunu kazımak ister gibi söyleyişinde, bir kesin inanç halini görüyordu Zahide”(B.B.s.110)

Zahide'nin teyzesi tarafından beyninin içine kazıya kazıya söylenen bu sözlerin temelinde “erkeklik ideolojisi” vardır. Teyze de kız çocuklarının “evlendirilmek” için büyütüldüğü ataerkil toplumun en bilindik kişilerinden biridir. Öyküdeki teyze karakteri kadının “ıffetini korumakla” yükümlü olduğu anlayışla bağdaşan gelenekçi teyzelerle uyum içerisindedir. Zahide'nin hiç tanımadığı birine tüm geçmişini ve geleceğini adamasını öngörür. Teyzenin söylemlerinden *“Koca, birden anneden babadan daha yakın oluyor”* (Ömürsüyü,2012) anlamının çıkarılması da Zahide'nin kafasında soru işaretlerine neden olur bu durum içsel konuşmasında şu şekilde açığa çıkar:

“Geçmişini bir yük gibi düşün, bırakıp yürü, ”dedi. Geride kalanları da kendi kafasına göre, karatahta silgisi var ya, onunla sildi Zahide. Bundan böyle dönüp geçmişe bakan ne olsun! Ancak teyzesine bir itirazı var. Kocasının, annesinden daha yakın olduğu meselesine katılmıyor, asla. “Öyle ya, anneden yakın olur mu elin adamı?”(B.B.s.110)

Zahide, geçmişini birer yük gibi görerek bırakır ve yoluna devam eder. Bu anlayışın temelinde ise; dünyaya geldiği andan itibaren cinsiyetçi ideolojiyle bir erkeğe sunulmak üzere büyütülen bir genç kızın acı dolu geçmişi vardır. Bu yüzden Zahide, tüm geçmişi silmeyi göze alır. Elin adamından daha yakın gördüğü annesi ise kendisine şefkat gösteren tek kişidir ve bu yüzden öncelik sahibidir. Zahide'nin annesine olan düşkünlüğü *“Bütün yapacağı (şeyin) annesi gibi olmak”*(s.111) olduğunu düşünmesine neden olur. Bu düşünce, erkeklik ideolojisiyle örülen toplumlarda kadının tek yapması gerekenin boyun eğmek olduğuna olan inançtan kaynaklanır. Yazar bu nedenle Zahide'nin annesine benzeme arzusunu gündeme getirir ve ezilen, kendilik değerlerine yabancılaşan tüm kadınlara ironik bir biçimde seslenir.

Zahide'nin içinde kopan fırtınaya rağmen teyzesinin düğün gecesiyle ilgili nasihatlerini dinliyormuş gibi yapması, bakire olmadığının açığa çıkacağı korkusunu fazlasıyla yaşamasından kaynaklanır. Gece olunca ne yapacağına dair türlü planlar yapar ve bu durum onun içsel konuşmalarına şöyle yansır:

“Zahide bir ödün kopartabileceği umudunu hala yitirmiş değil: Madem öyle, karanlık olsun içerisi. Hiç değilse gece lambası. Tek lamba da yeter, bak ne kadar aydınlatıyor odayı teyzoş. Ama teyzenin hali tavrı, tartışılmaz bir konu üzerinde direttiğini göstermekte: “Işığı söndürmek mi? Sakın ha böyle bir şey isteme... Her şey aşikâr, aydınlıkta!”(B.B.s.113)

Teyzenin üstüne basa basa *“her şey aşikâr, aydınlıkta!”*(s.113) söylemi, Zahide’nin masumiyetinin ve el değmemişliğinin kanıtlanması manasına gelir. Gece karanlığı türlü oyunlara mahal vermemek adına tercih edilmez. Öyküde yazar, teyze aracılığıyla gelenekçi toplumlarda varlık gösteren kayınvalideye “çarşaf gösterme” âdetine değinir.

“Sabaha Hilmi Bey’in annesiyle geleceğiz, ”diyor teyze, pek bir hevesli, sözlerini sündüre sündüre; Sen de çıkar el öpersin!” (B.B.s.113)

Türk toplumunun gelenek ve göreneklerinde yer alan “çarşaf görme âdeti” kadınların gerdek gecesini sorunsuz geçirdiklerine işaret ederken aynı zamanda kız evi ve erkek evi için de müjdeli haber yerine geçer. Çünkü *“bu haberi alan kız evi, ahlaki bir sınav vermenin, oğlan evi de geçmişî mazbut bir geline kavuşmanın kıvancını yaşarlar”*(Köksal,1997:215). Öyküde teyze de Zahide’ye olan inancın tam olmasının şevkiyle ve ahlaki sınavını tam vermenin gururunu yaşamak için düğünün ertesi günü kayınvalideyle beraber çarşaf görmeye geleceklerini söyler. Bu durum Zahide’nin ve nezdinde diğer bütün kadınların bu geceyi atlatmakta yaşadıkları sıkıntıyı gözler önüne serer.

“Gelmeyin, dese. “Ben İstemiyorum ”dese. “Hilmi Bey’le biz anlaşıyoruz, ”dese... Hem zaten Hilmi Bey bu gece dokunmasa hiç. Öyle kardeş kardeş, baba kız gibi yan yana uzanıp... İkisini ilgilendiren bir iş değil mi? Niye mecbur ki? Her kızın başına bir defa gelir, Allah’ın emri... Tamam, işte, madem çarşaf teslimi ufak bir formalite yalnızca... Ama kızın şanı, öyle mi? Herkesler bilecek alınının akıyla gerdeğe girdiğini. Çarşaf teslim edene kadar böyle ufak bir sıkıntı işte”(B.B.s.114)

Zahide’nin gerdek gecesi ritüellerinden biri olan “çarşaf gösterme” âdeti yüzünden yaşadığı çaresizliği dile getirilirken kocasına karşı cinsel isteksizlik duyduğu da onunla *“kardeş kardeş”* (s.114) yatmayı istemesinden anlaşılır. Kızın şanının bekâret

kanyla yürütüldüğü erkek egemen toplumlarla ilgili yazar: “her şeyi kadında sadece bekârete bağlıyorlar. Bir zara bağlıyorlar. İstekli veya isteksiz, zoraki ya da gönüllü bir ilişki içerisine girmiş olmak, ahlaklı bir ilişkiyse ve kendini satmıyorsa”(Uzun,2019) evlilik dışı cinsel birlikteliğin erkeklerde normal karşılandığı gibi kadın için de normal karşılanması gereken bir durum olduğunu ifade eder.

Öykünün ilerleyen bölümlerinde teyze, düğün adetlerinden olan “kırmızı kuşak” bağlama geleneğinden de bahsederken de bekâret olgusuna değinir. Namus kavramının kişinin kendisinden çok aileyi ilgilendiren bir durum olduğunu üstüne basarak dile getirmesi Zahide’nin huzursuzluğunu ve korkusunu arttırır.

“Kız babaları kırmızı kurdeleyi boşuna bağlamıyor ya kızlarının beline. Kocası da çözüyor. Anlamı yok mu? Elbette anlamı var. Kırmızı kan döküleceği anlamına gelir kurdele. Yoksa mavi olurdu, mor olurdu, değil mi? Zahide de çok cahilmiş hakikaten. **“Çok cahilmişsin,” dedi teyzesi. “Hiç kurbanlık koyun görmedin mi ?”**”(B.B.s.117)

Yazarın kalın harflerle belirttiği cümleler aynı zamanda kadının ve kadınlığın maruz kaldığı ayrımcı tutuma dikkat çekmesi bakımından önemlidir. Öyküde, pek çok geleneğin ve gelenekçi teyzenin Zahide’yi psikolojik bir buhrana sürüklediği görülür. Bu bakımdan yazarın “Türkiye’de bu kadar kadın cinayetinin çıkması, kadınların bu kadar basılmasından, bu kadar üzerine gelinmesinden kadın zihninin beyninin insanları yok saymasından kaynaklandığını”(Uzun,2019) düşünmesiyle doğru orantılıdır. Zahide de yazarın anlatmaya çalıştığı kadınların sesi olarak öyküde yer alır. Aynı zamanda kuşağın kızın babası tarafından bağlanması ve renginden dolayı “bakirelik simgesi”(Tuna,2006:154) olarak yer alması, babanın onuru ve haysiyeti anlamına gelmektedir. Ayrıca kalın harflerle yazılan ve teyzenin alaycı bir ifadeyle söylediği “**Hiç kurbanlık koyun görmedin mi?**”(s.117) ifadesi, ayrıştırıcı, erkek iktidarına mensup toplumlarda kadının adeta bir metaya dönüştürülerek koşulsuz şartsız kocasına teslimi anlamına gelmektedir. Kadın için “evlilik” baba otoritesinin bittiği ve koca otoritesinin başladığı bir evredir. “Kurbanlık koyun” benzetmesinde “hayatının öznesi olamayan birey/(kadın), kendisine başkaları tarafından sunulan hayatın nesnesi olmaya mahkûm”(Saygılı, Haykır,2019:372) edilir. Özne olamayıp başkalarının hayatının bir nesnesi olarak sürdürdüğü yaşamında kadın, istemli veya istemsiz her tür cinsel birliktelikten kaçınmakla ve iffetini korumakla yükümlüdür. Zahide de içinden

çıkamadığı bu durumla iç içeyken evlilik öncesi yaşadığı cinsel birlikteliğin sonrasında namusu dillere düşen arkadaşı Türkan'ın durumunu düşünür.

“Türkan, belinde kurbanlığın kurdelesini ile şu anı yaşıyorken nasıl bir korkuyla cebelleşiyordu ki? Geceliğin de, katli duran pijamanın da üzerinde güller. Peki ya vicdanını nasıl susturdu Türkan; içini nasıl rahatlattı acaba? (B.B.s.117)

Türkan'ın durumunun bir benzerini yaşayan Zahide'nin yaşadığı birliktelikten pişmanlık duyduğu *“Türkan; içini nasıl rahatlattı acaba?”*(s.117) cümlesinden anlaşılır. Zahide, teyzesinden duyduğu tüm cümlelerden sonra kendisiyle yüzleşerek iffetini koruyamayan bir kadının acizliğini hisseder. İşte tam da bu sırada Zahide'nin *“kendi olması gereken değerlerle yüzleşmesi, kaygı merkezli bir kötü niyet/inanca dönüşür”*(Deveci,2003:186) ve geceyi atlatabilmek için türlü oyunlar düşünen Zahide, hilekârlığa başvurarak kuşağının altına sakladığı içinde kırmızı sıvı olan bir şişeyi çıkarır.

“Hemen altında kadife bir kesecik. Ağzını büzen bağı gevşetince içinde koyu kırmızı ve yoğun görünümlü bir sıvı olan naylon kese çıkacak ortaya. Şükür sapasağlam. Bir elinde minelerle süslü çiçeği, bir elinde minik kese, ne yapacağını bilemez halde bakındı. Nereye koysa. Külot ya da sutyen olmaz; çıkaracak. Yastığın altı tehlikeli; Hilmi Bey'in ne yanda yatacağını bilmiyor ki. Karyolanın altı mı? Ama terlikler yerde, hani eğilip almaya kalkarsa Hilmi Bey... Komodinin çekmecesini? Hızla bir hamle; açmak için. Âma sıkışmış, belli. Nabızı genzinde güp güp güp. Halının püsküllerinin altı, ne de uzakta kalan gardırop hiç uygun değil. Yakın bir yer olmalı ama. Bu odada bir yer”(B.B.s.118)

Zahide'nin “suni bekâret” oluşturmaya çalışmasında canını ve ailesinin onurunu koruma düşüncesi vardır. Çünkü kadın, “namuslu” ve “namussuz” sıfatlarıyla toplumdan ayrıştırılır. Namuslu kadınlar toplum düzeninin devamını sağlarken namuslu olmayan kadınlar ötekileştirilir. Kadın bedeninin cinselliğe indirgenmesinde en ayrıştırıcı durum “bekâret” olarak adlandırılır. Bir kadının evlilik öncesi cinsel birliktelik yaşayıp yaşamadığı bekâretin bozulup bozulmadığıyla kanıtlanır. *“Bekâret kanının akması ile kızlıktan kadınlığa geçisin bir kirlilik referansı ile gerçekleşmiş olması zaten ötekileştirilmiş ve ikinci cins olarak alçaltılmış kadınlık kategorisine yeni bir eklenti yapar”* (Öztürk,2012:88). Ötekileştirilen, ikinci cins bir kadın olarak görülen ve cinsel deneyimi evlilik öncesi yaşayan Zahide'nin, düğün gecesi içine düştüğü çaresizlik de genel anlamda kadınların bedenlerinin sorumluluklarının kocaya ve ailesine verilmiş

olmasıyla alakalı geleneksel kanuna uygun hareket etmediğinden kaynaklanır. Bu yüzden pek çok öykü kahramanı gibi Zahide de geceyi kurtarmak için “suni bekâret” oluşturma çabasına girer. Amaç ailenin namusuna zeval getirmemektir. “*Ahlak düzeninin enikonu yozlaştığı bir ortamda, suni ve satın alınabilir bir unsur olarak, amaçsızca ve belirli bir yönü olmadan varlığını sürdürmekte*” (İlkkaracan, 2014:105) olan bekâret olgusu, kadının bedenini bir metaya dönüştürürken erkeğin de iktidarının pekişmesini sağlar.

“Namus” kavramının bekâret olgusuyla açımlandığı birçok öykünün yanı sıra bazı öykülerde de kahramanların ayırıştırıcı toplumda, yaşayamadığı çocukluk yılları sonrasında huzursuzluk yaşadıkları görülür. Bu öykülerden biri “*Sevgili Çivim Kaktüs*” öyküsüdür. Yazar; öykünün en başında ben anlatıcının ağzından çocukluğunu dönemlere ayırır. Kahramanın öykünün ilk cümlelerinden itibaren “*Sokağa çıkmamın henüz yasaklanmadığı, gelinlik çağına girmiş sayılmadığım günlerde*” (B.B.s.184) diyerek çocukluğunun iki ayrı dönemden oluştuğunun altını çizer. Bu durum, erkek ideolojisini benimseyen toplumlarda, kız çocuklarının eğitimden yoksun olduğu gibi oyun oynama hakkından da yoksun olduğunu gösterir. Bazı kalıplaşmış yargıların bir sonucu olan kız çocuğunun ergenliğe başladığı ilk evreden itibaren kafese/eve sıkıştırılarak oyun alanlarından tecrit edilmesi ile başlayan erinlik dönemini öykü kahramanı şöyle ifade eder: “*Aslında hayatım ilkokul beşe kadar sokak çocuğu, ondan sonrasındaysa ev kızı olmak üzere bıçakla kesilmiş gibi ayrılan iki ayrı dönemden oluşuyor*” (s.184). Anadolu’da özellikle kırsal kesimde kız çocuklarının ahlaki çöküş yaşamamaları için eve kapatıldıkları bilinen bir gerçekliktir. Yazarın da bu cinsiyetçi çöküşü dile getirmek için namus kavramının sadece kadınlar üzerinden dile getirilmesinden duyduğu rahatsızlığı belirterek öykü kişilerini sosyal anlamda zorluk yaşayan ve ötekileştirilen kişilerden seçer. Bu zorlukları yaşayan ve çocukluk ile ergenliğe girişini kendisine yapılan muameleyle dönemlere ayıran öykü kişisi, bu durumu geçmişe ait anılarına yer vererek açımlar.

“*Bu iki dönem iki ayrı zevk, duygu ve hayal dünyasının sınırlarını zorladığı için de pek çok çocuğun yaşamına bakarak şanslı sayılabilirim: Örneğin iki dal parçasını çapraz tutup iple sabitleyerek bir bebeğin iskeletini çatmaya kalkmam, ona elbiseler yapmaya heveslenmem, ilk çocukluk dönemimde yalnızca burun kıvracağım bir ilgiyken, ikinci dönemimde coşkulu bir heyecan duymama neden olabilmıştır. Ya da tam tersi; odunlukta yakalayıp kuyruğundan iple kıştırdığım bir akrebin kilitli olduğu, ancak özel*

seanslar için mahallenin çocuklarına kapağını açtığım kibrit kutusunu, sonraları çok aptalca ve iğrenç bulmam gibi”(B.B.s.184-185).

Ben anlatıcının çocukluk anılarının ikiye ayrılmasında; kız çocuklarının “namuslarının korunması” için ailenin/toplumun bazı sınırlamalar getirmesi etkindir. Bu yüzden birçok çocuğun oyun çağı elinden alınır ve böylece namusun koruma altına alındığı zannedilir. Öykü kişinin çocukluk dönemini “eril” ve “dişil” yönleriyle dile getirmesiyle içinde gizil olarak barındırdığı animus arketipini açığa çıkardığı görülür. Bu dönem ilk çocukluk zamanlarını içine alır. Çünkü “*anima ve animus kadın ve erkekte var olan, bilinç dışında gizli olan duygularıdır*”(Bars,2018:639.Bilinç dışında yer alan animus arketipi kahramanın ilk çocukluk dönemlerinde erkek oyunlarına merak sarması ve gizlice mahallenin diğer çocuklarına kibrit kutusuna sakladığı akrebi sergilemesiyle açığa çıkar. Kahramanın “dişil” yanının ortaya çıktığı ve evcilik oyunlarına merak sardığı dönemse çocukluğunun ikinci dönemidir. Bu dönem aynı zamanda eve kapatıldığı ve çocukluktan zorla çıkartılarak genç kız olmaya zorlandığı dönemdir.

“Fakat bir süre sonra, yurdum olan sokağa çıkmam yasaklandı. Büyümüş, at gibi bir kız olmuştum. Örtünme zamanım gelmişti, o kadar. Yaşamımın ikinci evresi böyle başlıyordu. Kendimi çok ender olarak bir kuleye kapatılan prenses gibi, ama çoğunlukla besleme kızlar gibi görürdüm. Aramızdaki fark herhalde beslemelerin kısa olan saçları yerine benimkilerin omuzlarına değen iki sıçankuyruğu örgü olmasıydı”(B.B.s.185).

Öykü kişinin yaşamının ikinci döneminde ergenliğe yeni giren bir genç kız olduğu ve bu yüzden bazı bedensel değişimler yaşadığı görülür. Fakat bu durum geleneksel toplumlarda artık kız çocuklarının gelişen ve olgunlaşan bedenlerini saklamaya çalıştıkları ve örtünmeye zorlandıkları döneme tekabül eder. Kendisindeki bedensel gelişimin farkına varan kahraman “*büyümüş, at gibi bir kız olmuştum*”(s.185) diyerek özgürlüğünü kısıtlayan durumunun fiziki anlamda yaşadığı değişiklik olduğunu sezdirir. Aynı zamanda zorla örtündüğünü söyleyerek muhafazakar toplumlarda kadınların her yaşta ve her dönemde namuslarını korumak adı altında, istençleri dışında bazı durumlarla karşılaştıklarına dikkat çeken yazarın gerçek yaşamında öykü kişisiyle benzerlikler bulunduğunu “*öte yandan evde bana da ‘saçı uzun aklı kısa’ muamelesinin yapılmaya başlaması ve saçlarımı kesmemin yasaklanması!... Beşinci sınıf öğrencisi olmuştum üstelik, örtünmem gerekiyordu. Genç kızdım, yakın akrabalara bile yüzümü*

göstermemeliydim. Okula gidiyor olsam da bir anlamda eve kapatılmıştım” (Elmas,1997:34) ifadelerinden anlamak mümkündür. Yazarın da geleneğe bağlı bir ailenin çocuğu olarak büyümesi bazı zorluklar yaşamasına neden olur ve bu durumun bir benzerini öykü kişilerine de yansıtır. Öykü kişinin kendisini “*çok ender olarak bir kuleye kapatılan prenses gibi*”(s.185) hissetmesinde yazarın pek çok öyküsünde kahramanlarını ilişkilendirdiği masal dünyasının yeniden açığa çıktığı görülür. Kırmızı başlıklı kızın yerini bu kez kuleye kapatılan prenses alır. Çocukların masal dünyasının da kendi yaşamlarındaki zorluklarla şekillendiğini söylemek mümkündür. Aynı metinde geçen “*ama çoğunlukla besleme kızlar gibi görürdüm (kendimi). Aramızdaki tek fark ise herhalde beslemelerin kısa olan saçlarının yerine benimkilerin omuzlarıma değen iki sıçankuyruğu örgü olmasıydı*”(s.184) ifadesinde, öykü kahramanı besleme kızlar ve kendisi arasındaki ayrıma dikkat çekerken “uzun saç” fark olarak göstermesinde yazarın kendi yaşamıyla özdeşim kurduğunu söylemek yerinde olur. Çünkü yazar bir söyleşisinde “*saçlarının kesilmesinin yasaklanması(ndan)*”(Elmas,1997:34) bahsederek kendisi ve öykü kişinin ayrıştırıcı toplumda eritildiğine ve kız çocuklarının ahlaki sorumluluklarının aileye aitmiş gibi davranıldığına dair ironi yapar. Öykü bu anlamda otobiyografik özellikler gösterir.

Kahraman kendini eve kapatılan prenses olarak gördüğü dönemlere ait anılarına yer verirken bir bebekle oynamanın yasak olduğu anları da paylaşır.

“Örneğin sonunda çalı çırpıdan da olsa bir bebeğe kavuşacağım hevesiyle dizinin dibinde kıvranıp dururken, annemin güzelim yeşil gözlerini fincan gibi açıp Ya baban görürse? Bakışı atmasıyla ikimize birden pençesini geçiren korku, iskeleti çatılmış bebeğimin belinden çıt diye kırılmasına ya da içine çaput tıktırılıp kafa olarak bağlanan yumrunun, anında koparılmasına yetebilirdi” (B.B.s.185).

Kahraman bir bebeğe sahip olmanın hayalini kurarken dahi acı duyar. Öyle ki çocukluğu dinin ve toplumun baskısıyla şekillenerek babanın zorbalığıyla içinden çıkılmaz bir hal alır. Kahramanın bebeğinin yakalanmasıyla, annesinin de duyduğu korku; öyküde sadece kahramanın değil genel olarak kadınların aşağılandığı ve ötekileştirildiğine dikkat çeker.

Kahraman erkek ideolojisinin baskın olduğu bir toplumda tıkanıp kaldığı evine/kafesine adapte olmaya çalışırken kendine kafesinin içinde yeni oyun arkadaşları

arar. Annesinin yaptığı kızartmalarda, sevmediği kişileri kızaran yiyeceklere benzetmesi ve cehennemde yanacaklarıyla sevinmesi kahramanın yaşamında kendisine acı verenleri cezalandırma isteği duyduğu ve dinin etkisinin olumsuz olduğu olarak yorumlanır.

“Fakat en çok da başta dediğim gibi, tavada çıtır çıtır kızaran patatesler, kabaklar, ocağı yağ içinde bırakan cızırtılarıyla patlıcanlar inanılmayacak bir güçle çekerdi beni kendine. Çünkü bir günahkârın cehennem ateşine atıldığında çekeceği çilelerin en ilginç örneğiymiş gibi izlerdim onları. Güneş altında kalmış solucanlar örneği kıvrım kıvrım kıvrılmaları, dilimlerin bir tarafı kızarınca öteki tarafına dönüşleri, kuruyup büzülüşleri, inim inim inleyişleri benim için derslerle doluydu... Senaryolarımın temel özelliği yalnızca kötü karakterlerin tava içinde rol alıyor olmasıydı. Ve üç oyuncum vardı ki onları asla değiştirmedim. Yani babam, yani yaşlı kırtasiyeci, yani abim. Ben tavanın başında kendine kötülük yapanları tek tek cezalandıran prenses olurdum.”(ss.186).

Kahramanın kızgın yağa attığı “kötü adamların” başında bekleyen bir prensese dönüşmesi, çocukluk yıllarına karışan despot baba ve abi modelini imler. Bunun yanında dini anlayışın da maksadını aşarak küçük bir kız çocuğunun hayal dünyasında acıya ve intikama sebebiyet verdiğini söylemek mümkündür. “Dinin” kadının “namusunu koruması” için ataerkil toplumlarda bir sömürü aracı olarak kullanıldığını yazar da kendi yaşamından örnekler vererek perçinler. Bir söyleşide yalnızlığının ve güçsüzlüğünün nedeni olarak dini görür ve bunu şöyle dile getirir: *“Din, yaşamına bir karabasan olarak girmişti. Her yağmur yağışında ‘kıyamet kopacak’ korkusuyla abdest alıp secdeye kapanıyordum. Geceler boyu düşlerimde saçlarıma asılan yıllarla boğuşuyordum. Her an günah işlediğim, günah işleyeceğim korkusunun paniğini yaşıyordum”* (Elmas,1997:34).Yazar kendi çocukluğunda yaşadığı günah işleme korkusunu, karakterlerine; onları biraz kırılğan bir imgeyle biraz da cesaretlendirerek *“kötülük yapanları tek tek cezalandıran prenses”*(s.186) olarak yansıtır. Öyle ki öykü kahramanı, cehennemi kendi babası ve abisi için istemekte ve küçük dünyasına bu insanları mizojinist olarak kodlayarak günlerini *“kafese dönmüş bir evin dört duvarı arasında”*(s.185) geçirir.

Öykünün ana ekseninde bulunan “çivi” de kahramanın evine/kafesine kapandığı günlerde, karanlık dünyasını aydınlatan bir dert ortağına dönüşür. Öykü kişinin şiddetle

iç içe yaşadığı evinde/kafesinde kendisine tek sırdaş olarak bu çiviye görür. Çünkü dertleşmek; “ötekileşmenin eşiğinden kurtulan aydınlanmış bilincin bütünleşme/kendi olma ayrıcalığına kavuşmasıdır”(Deveci,2003:188).Kahramanın paylaşarak kendi olma ayrıcalığına kavuşmasını sağlayan bu çivi, kendisine dert anlatıldıkça kararır. Çivinin kararması, kahramanın yaşadığı sıkıntının günden güne arttığını gösterir. Bu anlamda yazar, kahramanın iç sıkıntısını ve çaresizliğini “kararan çivi metaforuyla” açılar.

“Yatağımın karşı duvarındaki, her akşam konuşup bütün dertlerimi anlattığım, ağlayışlarıma ve kahkahalarım ortak ettiğim çivimi oyuncak olarak göremem tabii. Kendisi, hala en sadık, en vazgeçilmez dostum, biricik sırdaşım, sabır taşım, hatta hatıra defterimdir, diyebilirim”(B.B.s.187)

Öykü kişinin oyun dünyasından hızlıca alınıp eve hapsedilmesinden sonra “hatıra defteri”(s.187) olarak tanıttığı çiviye bu kadar sahiplenmesinin altında içine düştüğü yalnızlık ve çaresizlikle içini dökecek birine duyduğu ihtiyacı da açığa çıkarır. Bu trajedi de kahramanın çiviyle tanışmasına neden olan olayda görülür.

“Aslına bakılırsa, abimden armağan gibi bir şey. Hatıra defterimi okuyup eşek sudan gelene dek dövmeseydi çivimle belki hiç tanışmayacaktım”(B.B.s.187).

Hatıra defterinin okunmasıyla abisinden yediği dayak sonucunda hayatına dâhil ettiği hayali arkadaşı çivi, yaşadığı şiddeti atlatmasındaki en büyük yardımcıdır. Aynı zamanda yazar, ben anlatıcı aracılığıyla; öykü kişinin toplumun ve ailenin nazarında cezalandırılması sonucunda açığa çıkan karamsar tabloyu, dert ortağı olarak gördüğü çiviyle yumuşatmaya çalışır. Böylece kahraman yaşamındaki tutunma mücadelesinde bir hayali arkadaş edinerek “kapanan bilincini yeniden canlan(dırır)” (Deveci,2003:188).

Kahraman çocukluk çağında yaşadığı eve/kafese kapatılma ile kapanan bilincini çivisi yardımıyla açmaya çalışırken küçük yaşta yaptığı evliliği de dile getirir.

“Sevgili çivim. Evlendiğimde itinalı bir şekilde söküp yeni evime götürdüğüm ve hala yatak odamda, tam da karşı duvarımda, kapkara bir hüznle gülümseyen zavallı çivim”(B.B.s.189).

Kadın ikinci/l bir cins olarak eve/kafese hapsedilmesinden sonra erkeklik ideolojisiyle yaşayan toplumun bu hapsedilişi evlilikle sonlandırması öykü kişinin yaşadığı en trajik durumlardan biridir. Çünkü öykü kişisi ve nezdinde diğer bütün

kadınlar namus/lu kadın kategorisinde “gün yüzü” yani “erkek yüzü” görmemişlikleriyle değer kazanırlar. Bu yüzden öykü kişisi yaşadığı ev hapsinden sonra erken yaşta evlendirilir ve “*kapkara bir hüznle kendisini gülümseyen*”(s.189) çivisiyle yaşamını sürdürmeye çalışır. Çivin renginin “*kapkara*” oluşu da kahramanın yaşadığı sıkıntının büyüdüğüne ve çaresizliğinin arttığına işaret eden bir semboldür. Aynı zamanda yazar, öykü aracılığıyla geleneksel toplumlardaki erken evliliklere de örtülü bir biçimde değinir. Çünkü öykü kişinin evlendiği zaman da hayali arkadaşına veda edemediği görülür. Bu da daha çocukluk çağının bitmediğini ve bir yetişkin olarak hareket edemediğini gösterir.

“*Alçı Bebek*” öyküsü “*Sevgili Çivim Kaktüs*” öyküsünün bir devamı niteliğindedir. Ben anlatıcının çocukluk anlarına, cinsiyetçi ayrımla ve dini sömürüye ait bazı durumlarla yer verilir. Öykü kişisi erkek egemen toplumsal yapının bir sömürü nesnesi haline gelir ve “kız çocuğu” olduğu için güçsüz/savunmasız kabul edilir. Öykünün ana eksen kahramanın bir türlü sahip olamadığı oyuncak bebeği dolayısıyla yaşadığı trajik durumlardan oluşur. Bazı ataerkil toplumlarda dinin de etkisiyle oyuncak bebek gibi nesneler, “günah” kabul edilir, bu yüzden kahramanın babası, evine bu tarz oyuncaklar girmemesi konusunda yasaklar koyar. Fakat kahramanda, küçük bir kız çocuğu olarak bir oyuncığa sahip olma isteği, tüm yasaklara başkaldıran bir eyleme dönüşür.

“*Kurabiyeler, tavada kızarttığım patatesler, annemin hazırladığı içle yaptığım dolmalar ya da duvarımdaki çivi dışında oyuncuğım olmadı, hiç oynamadım diyemem elbette. Hatta bir defasında iki küçük dal parçasını çapraz tutup birleşme yerini iple sabitleyerek bir bebeğin iskeletini çatmıştım. Fakat sırtına giyecek bir elbiseye sahip olma ihtimali bile yoktu bebeğimin. Annem de güzel yeşil gözlerini fincan gibi açıp ‘Ya baban görürse?’ deyince dalları kırıp atmıştım. Babamdan gizli gizli yaptığımız lunapark gezilerinden birinde, attığım halkanın bir platform üzerinde durmadan dönen alçıdan yapılma bir kuğunun boynunu tutturmasıyla kazandığım, tek kolu kırık kadın heykelini nasıl müthiş bir sevinçle kucakladığımı sahiplendiğimi anlayabilmeniz, ne biçimde anlatırsam anlatayım kolay değil*”(B.B.s.190).

Babasından gizli yaptığı lunapark gezisinde kazandığı alçıdan bir bebeği bu kadar çok sahiplenip heyecanlanmasında içinde gizil olarak taşıdığı “özgürleşme” isteğinin kanat çırpıdığı gözlemlenir. Kucağına aldığı alçı bebekle tüm korkularını unutan öykü

kişisi sahiplenme hissiyle yasağa karşı gelir ve bu noktadan itibaren özgürleşme arzusu başlar. Özgürleşme arzusu, yazarın *“içimde özgürlüğe kanat çırpıp için için çarpınan, beni birlikte uçmaya çabalayan, korkularımın boşunallığını anlatmaya çalışan”* (Elmas, 1997:34) ruhuyla aynıdır. Bu yüzden öykü otobiyografik sayılabilecek öykülerden biridir. Yazarın çocukluk yıllarının izleri birçok öykü kişinin yaşamını da etkiler. Yaşadığı toplumun rutin “namus” kuşatmaları ve baba faktörü dolayısıyla istediği gibi bir çocukluk yaşayamayan öykü kişisi, korktuğu durumun üstüne gider ve onu yüceltir. Çünkü insan *“korktuğu şeyi savuşturmak istediğinde idealize eder”* (Jung,2020:45). Kötülükten korunma içgüdüğü, bir bebeğe sahip olma arzusunu çevreler ve kahraman idealize ettiği bebeğini eve alma konusunda kararlı olduğunu *“öte taraftan, bu bebeğin bir saatli bomba olduğunun farkındaydım. Onu babama rağmen eve sokmak, orada saklamak kolay cesaret edilebilecek bir şey değildi”*(s.191) ifadesiyle dile getirir. Oyun arkadaşını eve alınmış bir saatli bomba gibi gören öykü kahramanın bu riski göze almasına neden olan durum *“evcilik oyunlarında “kapıyı açıp kapatan” ya da “bir köşesinde duran besleme kız” olmaktan kurtulup başrole terfi şansı yakalamamı sağla(ma)”*(s.191) isteğinden doğar. Ben anlatıcı ailesinde “öteki” konumunda olduğu gibi evcilik oyunlarında da bir “öteki”dir. Bu durum kahramanı *“sağlıklı bir içbenlik/tümbenlik (self) algısı(ndan)”* (Korkmaz, 2015:185) uzaklaştırır. Hiç değilse evcilik oyunlarında, İçbenliğini/tümbenliğini sağlamak isteyen kahraman da kazandığı “alçı bebeğini/saatli bombasını” eve getirir. Çünkü *“insan var olmak için başkaldırmak zorundadır”*(Camus,2020:32). Ben anlatıcı da arkadaşları arasında var olmak/benliğini kanıtlamak ve besleme durumundan kurtulmak için babasının oyuncak bebek yasağına karşı gelir.

Kahramanın özgürlüğünü kısıtlayan özne konumundaki “baba”, kadının toplumdaki yerini daha alt seviyelerde gördüğünden yasağına karşı gelen kızına ve ona yardımcı olan karısına şiddet uygular. Geleneksel toplumlarda kadına yönelik şiddet; erkeğin kadın üzerindeki iktidarını perçinleyen ve bu yüzden sıklıkla başvurulmuş bir eylemdir. Amaç; erkeklik ideolojisi ve kendine has kanunları/yaptırımları olan toplumlarda “namusu korumak”tır.

“Kendimi odanın bir köşesine savrulmuş, yatarken buldum. Bacaklarıma, kollarıma cam gibi batan sertliklerin bebeğinin parçacıkları olduğunu daha ilk anda kavrayamamıştım. Canım çok yanıyordu. Bebeğimin fiziksel durumu benden beter olmalıydı ama sanırım en çok da yüreği incinmişti”(B.B.s.192)

Öykü kişisi uğradığı şiddet karşısında yaşadığı acıyı tarif ederken ruhunun incinmişliğini de “*bebeğimin fiziksel durumu benden beter olmalıydı ama sanırım en çok da yüreği incinmişti*”(s.192) sözleriyle bebeği üzerinden kendi ruhsal ve bedensel acısını dile getirir. Yüreği incinen bebek değil kahramanın kendisidir. Çünkü yasağa karşı gelerek diğer çocuklardan bir farkı olmadan yaşamak ve varlığını ispat etmek için evine bir bebek saklama cesaretini sergiler. Bu da onu kurallara karşı gelen/asi bir kadın konumuna sokar ve şiddete maruz bırakır. Kahramanın yaşadığı çaresizliği paylaştığı çivisi bu öyküde de dert ortağı göreviyle devreye girer. Ben anlatıcı son bulduğu oyuncacı da yitirdikten sonra yeniden çivisine geri döner, hayal dünyasında çivinin de kendisiyle konuştuğuna inanan kahraman için “çivi” ruhsal rehabilite merkezidir. Kahraman için “*bir cezalı, suçlu biri olarak günün her saatinde odama çekilip bir başıma kalabilme hakkım doğmuştu; çivimle dakikalarca sohbet etmek*”(s.193) isteği oluşur. Kendilik bilincinin oluştuğu ve bilinçaltının iç dökmelerle boşaltıldığı tek alandır. Bu açıdan bakıldığında “çivi” ile yazarın çocukluğuna ait, zor zamanlarında en üst paylaşım aracı olarak gördüğü hayali bir balinasının olması yine yazar ve öykü kahramanının kesiştiği noktalardan biridir: “*O durumda var olma ayakta kalma çabası içerisindeydim bunu da ancak sinerek ve susarak yapabilirdim. İşte o dönemde bir “balınam” vardı, en iyi arkadaşım, buna ihtiyacım vardı*”(Uzun,2019). Yazarın çocukluk yıllarında kendini dinleyen tek arkadaşı olarak gördüğü ; “*o günlerde bunun düşsel bir balina olduğunu bilemezdim kuşkusuz*” (Elmas,1997:34) dediği balinasıyla, öykülerin çoğunda yer alan kara çivinin işlevi aynıdır. Böylece kara çivi ile yazarın ruhsal yaşamında duyduğu acıyı, bir imgeyle/balinayla dile getirdiği görülür. Öykü kahramanının acısını dindiren bir imge olan “çivi” ile yazarın ruhsal yaşamını çevreleyen “balina” aynı görevi üstlenmesi bakımından da önemlidir.

“*İblisten Kurtulmak*” öyküsü birçok izleği barındırması açısından oldukça önemli bir öyküdür. On iki yaşındaki bir kız çocuğu olan Sanem’in annesizlik/ sevgisizlik ile başlayan trajik hayat hikâyesinde dedikoducu/fesat bir üvey anne ve despot/acımasız bir baba figürü ile çıkmaza giren yaşamı anlatılır. Sanem’in asıl çıkmazlığı ve bunaltısına neden olan durum ise dedesi yaşındaki bir adama nedensizce bir meta/nesne gibi verilmiş olmasıdır. Öykü pek çok izlek bakımından incelendiği için bu kısımda daha çok “namus kavramı” bakımından ele alınacaktır. Erkeğin kadını denetleme hakkını kendinde bulduğu “namus kavramı”, erkeklik ideolojisinin hâkim olduğu toplumlarda kadının

“öteki” konuma düşürüldüğü “hiçleştirildiği” kısaca “yok sayıldığı” bir dünyayı anlatır. *“Namus sözcüğü dillendirildiğinde ilk çağrıştırdığı şey kadının cinsel saflığıdır”*(Hamzaoğlu, Korunalp,2019:52). Kadının saflığı/masumiyeti olarak algılanan “namus” pek çok geleneksel toplumda sadece kadına cinsellik anlamında değil her anlamda da müdahale etmeyi ve sınır koymayı lüzum gören ilkel bir düşünce tarzının yaygınlık göstermesine neden olur. Öyle ki Sanem, üvey annesinin dedikoduları ve kabulsüzlüğü yüzünden ev/im dediği yaşam alanından uzaklaştırılmaya çalışılır. Ve asıl sürgün yılları bu süreçten sonra başlar. Çünkü Sanem, çok büyük bir handikap oluşturan ergenlik çağına girmeye başlar.

“Yaşı tam tamına on ikiydi. On iki yaş, köylük yerde bir kız için azımsanacak bir çağ değil kuşkusuz. Hele annesi yoksa yetişkin sayılır. Yani hatasının bedelini bir yetişkin gibi öder”(B.B.s.198).

Yazarın köylük yerde on iki yaşın önemine dikkat çekerken açığa çıkardığı “annesizlik”, Sanem’in anne şefkatinden mahrum büyüdüğünü ve aynı zamanda anneden yoksun olmanın köylük yerde ağır sorumluluklar getirdiğini dile getirmesi bakımından da önemlidir. Yazarın kahramana “Sanem” ismini vermesinin altında ismin “put veya put gibi güzel kadın” anlamına geldiği düşünüldüğünde; Sanem’in trajik yazgısı ismi taşıdığı andan itibaren başlar. Böylece Sanem, doğduğu andan itibaren kendisine verilen bu isimle iffetsizliğini ilan etmiş olur. Bu yüzden henüz on iki yaşındayken dedesi yaşındaki bir adamla evlendirilir. Kadının bu denli arka planda kalmasının altında *“fallosentrik (erkek merkezli)”*(Günay-Erkol,2011:147) bir anlayışın benimsenmesi vardır. Bu anlayışla yaşayan toplumlarda akrabalar da birer denetim mekanizmasına dönüşür. Sanem’in üvey annesi olduğu anlaşılan fakat öyküde “yenge” olarak aksettirilen bu kişi, kahramanın annesizliği ile başlayan yazgısının kötü sonuçlanacağını imleyen birinci kişidir.

“İkide bir, ”Anası olmayan kızın babası zaten yoktur”, derdi yengesi. Bunu her söyleyişinde, kolundaki, babasının iki gün önce merkezden getirip bileğine geçirdiği iki dal bileziği şıkır şıkır sallanmıştı. O an da nakışlı kiliminde”(B.B.s.199)

Öyküde Sanem’in başına gelen her kötü hadiseyi zihin dünyasındailmekilmek işlediği “kilim”, kahramanın kötü yazgısını açığa çıkaracak bir “bilinçaltı arketipidir”. Aynı zamanda bu arketip, on iki yaşındaki bir kız çocuğunun anne ve babası gibi *“değer duygusunun... Mekânları olan sevgi ve şefkatten* (Korkmaz,2015:178) yoksunluğunu,

gördüğü üvey anne zulmünü ve on iki yaşında dedesi olacak biriyle evlendirilerek yozlaşan toplum gerçeğini açığa çıkarması bakımından da önemlidir.

Üvey annesinin/yengesinin iftiraları sonucu evden uzaklaştırılan Sanem, babası tarafından elleri bağlı, yalınayak dağ ve tepeyi aşarak evlendirilmek üzere uzaklaştırılır. Sanem, kendisini savunmasız/bir başına hisseder çünkü “*çaresizliğin kucagındaki birey için, yaşamdaki bütün olanaklar ortadan kalk(mıştır)*”(Deveci,2015:178). Sanem’in sürgün yazgısı da başlamış olur.

“Nispeten düz, rahat yürünen yerlerde ipi gevşetiyordu babası. Ama asla dönüp bakmıyordu geriye. Sanki elinde öküzün yuları vardı da çekiyordu peşinden. O kararlı, karanlık duruştan Sanem’in çıkarsadığı, sebep her neyse babası tarafından gözden çıkarılmış olduğuydu.

“Belli olmaz, belki de boğar.”(B.B.s.197)

Sanem’in kendisini bir hayvan/öküz gibi görmesine neden olan ip/yular, babanın insafsızlığını dile getirmesinin dışında Sanem’in trajik yazgısına sebep olacak olan “yağlı urgana” dönüşeceğini de sezdirmesi bakımından önemlidir. Çünkü Sanem’in, babası tarafından evden uzaklaştırılarak/sürülerek kendisini bekleyen “dede kocasına” götürüldüğü anda “içsel ölümü” gerçekleşir. İç sesi, ölümün soğuk yüzünü “*belli olmaz, belki de boğar*”(s.197) sözyle mırıldanırken, Sanem, henüz nereye götürüldüğünü bilmeden ruhsal ölümünün gerçekleştiğinin farkındadır.

Sanem’in kendisini bir “öküz/hayvan” gibi hissetmesinin altında yaşadığı toplumun kadına bakış açısının; bir kadının bireyselleşmesine ve kendi farkındalığını oluşturma erişkinliğine sahip olamayacağına dair haksız anlayışla örüldüğü görülür. Sanem, cinsiyetçi ayırım, ahlak ve daha büyük meselelerin ortasında kalan ikincil bir kadın konumundadır. Babası tarafından üvey annesinin/yengesinin iftiralarıyla ötekileştirilmiş bir kız çocuğu olan Sanem, on iki yaşında olmasına karşın “*bedeniyle özdeşleşen namus kavramı, biyo-iktidar aracı olarak bedeni disipline edici bir norm olarak görülmektedir*”(Kalav,2012:158). Kız çocuğu olarak dünyaya gelmesi ile bedeni denetlenebilen bir nesne haline gelir.

“Seni everdim, ”dedi babası.

Bir çırpıda, gözlerini duvarda İbrahim'in fotoğrafından hiç ayırmadan söyledi bunu. Sonra devrilmiş suratından hiçbir ifade değişikliği olmadan yineledi: "Seni everdim. "Kasketinin siperliğini aşağı yukarı oynattı; terden parlayan alnını kaşdı. Bir iki dakika başka hiçbir laf etmedi. Sonra birazdan içeri girecek olan kocası ne isterse onu yapmasını, çünkü bundan sonra sahibinin o olduğunu söyledi. Son anımsadığı sözlerse, "Bu evden ancak kefeninle çıkarsın, "oldu. O kadar"(B.B.s.199).

İktidarın gücü elinde tutması için kadında ahlaki bulmadığı her türlü davranışı yok etmesi gerekir. Bu nedenle Sanem'in babasının "erkeklik otoritesini" kurtarması için seçilen bir kurban olduğu "*en büyük suçu kız olarak doğmakla işlediğine*"(s.197) inandığı gün başlar. Bedeni/benliği bir meta gibi babanın iktidarından koca iktidarına teslim edilir. Ayrıca, toplumun kadını ötekileştirdiği, sözde "namusu koruma" ve ritüellerinden biri de Sanem'e söylenen "*Bu evden ancak kefeninle çıkarsın*"(s.199) sözüdür. Kız çocuklarının evlendirildikleri adamlara koşulsuz şartsız itaati anlamına gelen bu söz, kocanın otoritesini pekiştirirken kız çocuğunun da evle/aileyle olan ilişkisinin kesilmesi demektir. Bu yüzden Sanem de "*yaşamın sunduklarının sınırlılığı ve kendi olanaklılığın bitişini duyumsayan birey* (gibi), *hiç'liğe sürüklenir*"(Deveci,2012:444). Bu hiçlik duygusu Sanem'in başına gelen hadisenin nedenini sorgulamaya iter ve babasının bir rüya görmüş olabileceğini düşünür:

"Belki de rüyasında indi emir..."Akla yakındı. Dahası, muhakkak öyleydi. Ak saçlı, aksakallı, nur yüzlü, kafasının üzerinde ışıktan bir hale olan ihtiyar yeni bir buyrukla sallamıştı asasını: "Kızını kurban edeceksin!" Karşı durulur mu böyle bir ilahi buyruğa?"(B.B.s.197-198).

Öyküde dikkat edilmesi gereken bir diğer husus da Sanem'in başına gelenleri, babasının görmüş olabileceği bir rüya üzerine yaşadığını düşünmesidir. Jung, rüyaların kaynağının bilinçdışı olduğunu söyler. Bilinci ve bilinçdışını dengede tutan rüya, Sanem'in kurban edilmesini bir sebebe bağlamak için yazarın başvurduğu arketiplerden biridir. Aynı zamanda Jung, "*rüyaların bir diğer fonksiyonu ise kehanetleri içermesi ve gelecekle ilgili bilgiler taşıması*"(Fordham,1983:144-145) olduğunu imler. Sanem'in babasının gördüğü bir rüya sonucunda, kendisine verilen buyrukla "*Kızını kurban edeceksin*" emrinin gelebileceğini düşünmesi bilinçdışının açığa çıkma şeklidir. Öyle ki sonrasında babası tarafından bırakıldığı kulübede, yatağın karşısında asılı duran

“İbrahim’in kucağında kurban edilmek üzere olan İsmail’in çerçeveli fotoğrafı”(s.198), yaşayacağı trajik gerçeğe tutulan bir ayna gibidir, yaşanacakları sezdirmesi bakımından önemlidir. Bunun yanında öyküdeki kimi yerler ile yazarın gerçek yaşamında bazı benzerlikler olduğu görülür. Özellikle yazarın evlendiği zaman ailesinin yanına ziyarete gitmek istediğinde kendisine söylenen: “*Gelinlikle çıktığın evden, kefenle girebilirsin*” (Uzun,2019) sözü ile öykü kahramanı Sanem’e evlendirilmek üzere dağ başında tek başına bırakıldığı kulübede, babasının söylediği “*Bu evden ancak kefenle çıkabilirsin*”(s.199) sözü birbirinin aynıdır. Bu bakımdan da öykünün, yazarın hayatından izler taşıdığını söylemek mümkündür. Ayrıca “namus” kavramının kız çocuklarını düşürdüğü durumu açığa çıkarması bakımından da önemlidir.

Kolektif namus anlayışının bir sonucu olarak kadının bir erkekle göz göze gelmesi günah, bunu yapan kadın da günahkâr kabul edilir. Öyküde Sanem, kulübeye gelen yaşlı adamın kim olduğunu ve ne için geldiğini anlamaya çalışır. Bu esnada, içsel konuşmasında kendisini, karşısındakinin bir erkek olması dolayısıyla asla bakmaması gerektiği konusunda büyük bir kabahat işlemiş sayar. Bu durum da “namusun” ve dolayısıyla “namus bekçilerinin” kadınlar üzerindeki baskılayıcı etkisini gösterir.

“**Dedem buyur,**” “*derken gözlerini kaldırıp baktı umut ve merhamet dilenir bir ifadeyle. Bu yüzden de niyeti kötü olmasa bile kabahat işlemiş oldu. Karşısındaki abisi, babası dâhil, kim olursa olsun, değil mi erkektir, yüzüne dikkatli dikkatli bakmak hem deve yüküyle günah, hem küfür, hem de saygısızlıktır.*”(B.B.s.200)

Sanem’in bir günah, küfür ve saygısızlık olarak adlandırdığı durum, çocukluktan itibaren kız çocuklarına verilen “namuslu kadın” eğitiminin bir sonucudur. Öyle ki Sanem, “**Dedem Buyur**” (s.200) dediği adamla evlendirildiğinin farkında olmadan bu kişinin yüzüne baktığı için kendini kabahatli bulur. Yazar, Sanem’in “**Dedem**” olarak seslendiği bu kişinin yaşı ve görünüşü dolayısıyla “dedeliğine”, aynı zamanda Sanem’in on iki yaşında bir kız çocuğu olduğuna dikkat çekerek; toplumun yozlaşan ahlaki değerlerine de ironik bir göndermede bulunur. Bu yüzden Sanem’in dedesi yaşında görünen bu kişiyi kalın ve siyah yazıyla ifade eder.

Sanem’in dede kocasının kötü niyetini anladığı anda ona karşı koymaya çalışırken de bocaladığı görülür. Küçük bir kız çocuğunun yaşlı bir dede tarafından istismarına dahi

karşı gelmemesi gerektiğini oluşturun düşünce mekanizmasının altında kolektif bilinçdışının getirdiği “namus/lu kadın” anlayışı vardır.

“Kaçmaması gerekiyordu. Boynunu büküp kendine biçilen cezaya razı olmalıydı. Hatalı sakınmaya çalıştı kendini; kafasını omuzlarının arasına çekti, yüzünü elleriyle örtmeye çabaladı. İhtiyarı zıvanadan çıkarmanın bu karşı koyuş olduğu kesin”(B.B.s.201).

Sanem, akrabalarının özellikle de yengesi olarak seslendiği fakat üvey anne olduğu anlaşılan bir kadının, namusu denetim mekanizması haline getirmesinden birinci derecede etkilenen kişidir. Kendi evinden psiko-sosyal bir tecrit unsuruyla, evlendirilmek üzere uzaklaştırılır. Küçük bedenine/benliğine büyük gelen bir adamın cinsel fantezilerini gidermek için bir meta gibi satılan Sanem’in ses çıkarmaması için de tembihlenmiş olması, yaşanan trajedinin büyüklüğünü gözler önüne sermesi bakımından dikkat çekicidir. Sanem’in karşı koyarken ihtiyarın sinirlenmesine neden olan durum ise adamın güçten düşmüşlüğüne rağmen “kadına “erkekçe” ihtiyaç duyabilecekleri ama ‘insanca’ ihtiyaç duymayacakları düşüncesi, ataerkil toplum tarafından yoğun bir şekilde empoze edil(mesinden)”(Avcı, Koç, Bayar,2016:18) kaynaklanmaktadır. Güçsüzlüğünün açığa çıkması ihtiyarda huzursuzluk yaratır ve kendisine karşı koymaması için Sanem’e şiddet uygular.

“Sanem kamburunu çıkarmış, büzüştükçe büzüşmüş halde beklerken, vızlamaya benzer tiz sesi, içinde bir uçurum çöküşüyle birlikte algıladı. Bastonun sırtında yarattığı kütlemeyle çöküp kaldığı yerde, içindeki iliğin un ufak dağıldığını, liflerinin tek tek ayrıldığını, gövdesini bağlayan tüm bağların apansız çekilip hoyratça koparıldığını hissetti”(B.B.s.201)

Sanem’in dede kocasının bastonlarına maruz kalarak içindeki karşı koyma eylemini tamamen yitirmesi de dedenin istismarı rahatça gerçekleştirmesine zemin hazırlar.

“Fatma’nın Saçları Uzamıyor” öyküsünde Fatoş Hanım’ın gözünden kuaför salonundaki müşteriler anlatılır. Fatoş Hanım, kuaföre saçlarını kestirmek için gelen bir kız çocuğunu görünce kendi geçmişini ve kötü çocukluk anılarını hatırlar. Gelenekçi bir ailenin ve despot bir babanın çocuğu olarak dünyaya gelmenin zorluklarını yaşayan Fatoş Hanım için çocuk yaşta izinsiz saçını kestiği zaman gördüğü şiddet yaşamının dönüm

noktası olur. Çünkü baba için bir kadın ancak evlendiğinde saçını kesebilir aksi halde namusunu yitirir.

“Evlenmiş demek... Kendi kendine kocaya varmış; çingeneye... Öyle ya saçını kesmiş! Ben de kafasını keseceğim!”(R.M.s.121)

Kadının saçını kesmesinin iffetini koruyamamakla eşdeğer tutulduğu öyküde baba, birer namus bekçisine dönüşür ve bunun için şiddete başvurur. Kuaförde saçlarını kesen kız çocuğundan kendi kötü çocukluk anılarına dönen Fatoş Hanım, Naci'nin eline aldığı makasla, babasının örgüsünün birini kestiği anları hatırlar. Bilinçaltı, bastırıldığı duyguları açığa çıkarır.

“Babamın elinde kocaman makasla bana yaklaştığı o geceyi anımsıyorum. Yüreğimin inanılmaz bir panikte...Kafam binlerce iğnenin birlikte batışıyla sancılanıyor...Tüylerim diken diken!..” (R.M.s.119)

Yazarın kalın ve koyu harflerle dikkatlere sunduğu bu cümleler, Fatoş Hanım'ın yaşadığı trajediyi gözler önüne serer. Sırf kâkül kestiği için şiddete maruz kalan bir kız çocuğu olarak, saç örgüsünden birinin kesilmesiyle babaya ve aileye olan koşulsuz şartsız güvenini de kaybeder.

“Babam belki kafamı kesebilir. Çünkü izinsiz kâkül kestim. Müslüman bir kızın saçları namusudur oysa hele evlenmeden önce asla kesilemez. Ancak kocasının izniyle... Ben bu geleneği çiğneyip aile namusunu, şerefini ayaklar altına aldım. Öyleyse...”(R.M.s.124)

Saçının kesildiği ve dayak yediği gece kahramanda bir değişim ve dönüşüm meydana gelir. Kesilen saç Fatoş için özgürlüğün anahtarı olur ve başkaldırı başlar. *“Durma” diye haykırıyor içimdeki ses “Korkma”... Hiçbir şey burada yaşadıklarından, bundan sonra yaşayacaklarından kötü olamaz...”*(s.127). İçindeki sese kulak veren Fatoş, evden uzaklaşmak için sığındığı bir köşede karşısına çıkan Erol Abisinin şefkatli kollarında teselli bulur. Gözyaşlarının silinmesiyle başlayan şefkat gösterisi Fatoş'un masumiyetini yitirmesiyle son bulur. Fatoş yitirdiği saçlarının acısını babasından intikam alarak dindirmeye çalışır.

“İlk kez kendi başıma kalışım, ilk kez kendi irademe uygun davranışım mı yoksa beni coşturan? Annemin zavallılığına, babamın acımasızlığına tepki mi? Boşuna değil

çünkü Erol Ağbi'nin, "Biliyorum, sen de istiyorsun!" deyişi. Sonra dudaklarım alev alev! Sonra bedenim çıldırmış bir kısrak... Bir şelale..."(R.M.s.131)

Fatoş'un saçlarının kesilmesiyle başlayan özgürlük serüveni aynı zamanda kahramanda bir geçiş dönemi sendromu oluşturur ve bunun sonucunda hür iradesiyle bir erkeğe teslim olur. Fatoş tuz buz olan gururu ve bedeniyle babasının ve dolayısıyla toplumun, alaşağı edeceği bir davranış sergiler. Erol Abisine teslim oluşunun altında esiri olduğu cinsel duygulardan ziyade kendi hür iradesiyle bir şeyler yapmak etkili olurken babaya duyduğu nefret de özgürlük fitilinin ateşlenmesine sebep olur. *"Kişileri gönüllü ahlak bekçiliğine soyunduran itki; Ovidius'un dile getirdiği "Kadının bekçisi namustur" anlayışına paraleldir"*(Kalav,2012:158). Bu paralellikle toplumun gönüllü ahlak bekçiliğini yapma görevini üstlenen baba, Fatoş'un nefret duygusunun ana kaynağıdır. Bu yüzden Fatoş, babasının asla olmasını istemediği bir şekle bürünür ve cinselliğini evlenmeden yaşayarak toplumun namus kurallarına aykırı davranır. Toplumsal baskı kahramanda yaşağı çekici hale getirir. Yaşamına; Erol abisinin gitmesiyle, tamirhanede çalışan Orhan abisini dâhil eder. Fatoş, *"cinsel açlığını fantastik kurgularda tatmin ederken bile, anılar magmasından"*(Korkmaz,2015:181) faydalananarak babasının saçının tek örgüsünü kestiği hadiseyi hatırlamasıyla açığa çıkan babasına ve dolayısıyla toplum kurallarına duyduğu nefret, bir başkaldırıya dönüşür. Böylece öykü kahramanın çektiği acıları bir nebze dindirmek adına kendisinden yaşça büyük insanlarla cinsel birliktelik yaşadığı görülür.

"Erol Ağbi okuluna döndükten sonra saçımdaki tek örgüyle birlikte çektiğimiz acıyı, yalnızlığı Orhan Ağbi dindirmese, bir başkası dindirecekti kuşkusuz. Kimi geceler evdekiler yattıktan sonra, balkon demirinden iyice eğilip Melahat Hanım teyzelerdeki tüm ışıkların söndüğünden de kesin emin olunca terliklerim elimde, anneannemin kara çarşafı sırtımda, küçük balkonun kapısından merdivenlere,(...)duvarın öte tarafındaki bahçede beni bekleyen Orhan Ağbi'ye ulaşmak! Orhan Ağbi'nin, ensemden yarım ay dolandırarak tokaladığım tek örgümü açıp okşamasını büyük bir özlemle bekleyerek geçen upuzun bir günün sonunda kendimi özgürlüğüme, daha doğrusu yaşamın kendisine salıverdiğim inanılmaz saatler!"(R.M.s.132).

Özellikle de yaşadığı psikolojik baskı Fatoş'u, toplum kurallarına aykırı hareket eden bir kadına dönüştürür. Üniversite öğrencisi Erol abisinden sonra tamirhane işçisi

Orhan abisiyle yaşadığı cinsel birliktelik toplum normlarına karşı gelme isteğinin hatta bir intikamın sonucudur. Kuaför salonunda, sessizliği dolayısıyla kendi genç kızlığına benzettiği manikürcü kıza ait düşüncelerinde *“Fatoş gibi, bir kere bile yağ-mazot kokulu bir tamirhanenin kuytulduğunda, tırnak diplerindeki motor yağı karası yıka yıka çıkmayan bir erkekle gecelememiştir”*(s.135) ifadesinden Fatoş’un *“düşüşün ilk heyecanı ile kendisinden öğrenmekle beraber ‘bir bilinç alevi’nin’ onu önlenemez bir biçimde”* (Korkmaz,2015:255) Erol ve Orhan abisinin kollarına ittiğini gösterir.Fatoş, kakül kestiği ve de vücut hatlarını belli edecek kıyafetler giydiği zamanları *“babasına göre ‘orospu kılığıyla” ve her an namusundan sorumlu birileri tarafından görüleceğini bile bile...”*(s.135) abi dediği insanların kollarında *“tek örgülü”* saçıyla şefkat bularak hatırlar. Kahramanın sürekli tek örgülü saçtan bahsetmesi de yine bazı geleneksel toplumlarda kadınların saçlarının uzunluğu veya kısalığının *“namus”* kavramıyla ilişkilendirildiğine dikkat çekmek içindir. Yazar *“kadınların ailenin geleneklerine göreneklerine aykırı davranmamak için birçok şeye boyun eğmek zorunda ”*(Uzun,2019) kaldıklarını söyleyerek Türkiye’deki kadınların trajik durumuna değinir. Fatoş da bu kadınlardan biridir. Saçı kesildiği için şiddet gören, zorla örtünen ve üzerine çarşaf geçirilen bir kadın olarak bastırılmış duygularının etkisiyle gayriahlaki bir tavır sergiler.

Öyküde değinilmesi gereken bir diğer konu da *“bekâret”* olgusudur. Fatoş, öykü boyunca topluma ve toplumun bir maşası konumunda olan babaya duyduğu nefretle oradan oraya sürüklenir. Evlilik vakti gelip çatığında ise yine kadının istenci dışında hareket edilir. Fatoş, kaderine razı gelmeyip bu zor yaşamında daima özgürlük mücadelesi verdiğine inanmış olsa da bekâretini yitiren biri olarak sağlıklı ve genç bir erkekle evlenmekten korkar.

“Ama ben farklıyım. Aynada gözlerimi yeniden bulup haykırıyorum:

“Ben farklıyım! Zorladım sınırlarımı. Aptalca boyun eğmedim kaderime! Karşı koydum. Yaşlı yatalak bir kocaya varışım bile bu yüzdendi!”(R.M.s.130)

Geleneksel toplumlar, fitne ve kaosa neden olmaması için kadını *“bekâret”* aracılığıyla denetim altında tutmaya çalışır. Bu yüzden *“bekâret”* kadının bedeninin iradesinin toplum tekeline bırakıldığı bir sorun olarak çoğu öyküde yer alır. Fatoş, aynadaki aksine farklı olduğunu haykırsa da yaşadığı toplumun kurallarına aykırı davrandığı için kaygılanır. Çünkü bekâreti olmadan namuslu bir kadın olarak kendini

ispatlaması mümkün değildir. Bu yüzden bu durumdan kurtulmak isteyen çoğu genç kadının yaptığı gibi “suni bekâret” hilesine başvurur.

“Aklımda somyanın rayları arasına gizlice sıkıştırdığım tavuk kanına bulanmış mendille bir parça kanlı pamuk... O gün yüreğimde ne vardı, unutmuşum! Bugünse tamamen boş artık... Mutsuzluklarım da tükendi bütün ötekiler gibi... Yoruldu saka kuşu... Kendine bile itiraf edemese de... Yoruldu...”(R.M.s.134)

Fatoş’un kendini bir saka kuşuyla özdeşleştirip yorgunluğunu ifade etmesi, yaşadığı trajediyi yansıtmaları bakımından önemlidir. Ayrıca “saka kuşu” cesareti ve fedakarlığı temsil etmesi bakımından öyküde metaforik anlamıyla kullanılır. Bu yüzden Fatoş yorgun bir saka kuşuna dönüşür. Kadının cinsel birlikteliğinin olmamasıyla gözetilen namus kavramını Lama, *“kadın artık vajinal kızlık zar’ını değil, “fiziksel ve toplumsal zar’ını el değmemiş vaziyette muhafaza etmek için çaba gösterir”*(Kalav,2012:160) ifadesiyle bekâretin sadece fiziksel değil toplumsal mana da el değmemişliği sembolize ettiğini işaret eder. Fatoş da fiziksel zararını kaybetmesine rağmen toplumsal zar’ını kaybetmeyi göze alamadığından gerdek gecesi hilekârlığa başvurur. Yazarın bekârete bu denli yer vermesinde toplumun bir denetim aracı haline gelen *“bekâret yüzünden yok edilen hayatlara”*(Uzun,2019) yönelmesi neden olur. Kendilik değerlerini oluşturamayan bireyin bedeninin ve ruhunun otokontrolünü bir erkeğe; babaya abiye veya kocaya teslim etmek zorunda kalmak huzursuzluk yaratır. Fatoş’un yorgunluğunun asıl nedeni de tüm yaşamı boyunca özgür olmak için verdiği mücadeledir. Mutsuzluk itkisine neden olan asıl durum ise toplumun birer tabu kabul ettiği “namus” kavramıdır. *“Sosyolojik boyutlu tükenişler, bozulmalar artarken; değerler dünyası silinir”*(Deveci,2012:465). Fatoş’un sosyal şizofrenik bir durum yaşamasına ve değerler dünyasına başkaldırmasına neden olan hadise, babasının/toplumun namusu ahlaki boyutla bir tutmaya çalışmasından kaynaklanır.

“Tek isteğim babamdan kurtulmak(...)Başıma gelebilecek bütün ölümler, bütün yalnızlıklar, bütün felaketler umurumda değil...”(R.M.s.128)

Fatoş’un saçını kesmesiyle başlayan acısı, saçının tek örgüsünün kesilmesiyle özgürlüğünü başlatır. Kâkül kesmesiyle “namussuz kadın” sıfatına maruz kalan Fatoş, sosyal baskılara intikam duygusuyla karşı gelmeye çalışır. Bu yüzden tüm yaşamı mücadeleyle geçer ve tüm bunların sebebi “baba” olarak görülür. Aileye ve özellikle de

babaya olan nefreti yasakları delmesine ve gayriahlaki hareket etmesine neden olur. Anne şefkatinden baba sevgisinden mahrum olması, teselliye başka insanların kollarında bularak ve hafifmeşrep bir yaşam sürer. Yazarın, “*beyinlerindeki hapishanelere kilit vurmaları gerek*” (Kırer,?) dediği öykü kişilerinden biri olan Fatoş birey olma mücadelesini verdiği gece kaybettiklerini “*yüreğim bedenimin halısı sanki; güm güm güm dövülüyor*”(s.126) dövünen bir halı gibi paramparça olan yüreğiyle duyumsar.

Öyküde dikkat çeken noktalardan biri de kahramanın kuaför salonuna gelen müşterilerden ve manikürcü kızıdan hareketle geçmişe ait anılarına yer verirken her defasında isminin değişik telaffuz edilmesidir. Kahramandaki yaşamsal değişimlerin tümü isminin kullanım/telaffuz şeklini de değiştirir. Özellikle kahramanın saçının kesilmesiyle uğradığı şiddet sonucu, değişim ve dönüşüm yaşamasına neden olan geceden sonra kuaförde “Fatoş Hanım” olan kahraman çocukluk anılarında “Fadime’ye” dönüşür. Bu durum öyküde Fatoş’un/Fadime’nin o gece, nitel bir değişimden geçtiği şeklinde verilir.

“*Gün ışıırken eve yeniden döndüğüm o geceden sonra artık hiçbir şeyin, istesem de eskisi gibi olamayacağını ayırdındaydım. Fadime, o gece nitel bir değişimden geçmişti çünkü. Yıkılan bir bendi aşan nehri izler gibi kendi ruhundaki çarpışmaları izlerken, ırmak yatağının erinç içindeki eski günlerine dönemeyeceğini, o duru, dingin atmosferin onun göğünü bir daha hiçbir zaman kuşatmayacağını anlamıştı*”(R.M.s.131-132)

Gelen telefonda adının Billur olduğu anlaşılan bir kişiye karşı yaptığı erotizmi çağrıştıran konuşmada kahramanın “*Ah, sen miydin Billurcuğum? Neredesin yavrum?(Bembeyaz boynunu, koyu kırmızıya boyadığı etli dudaklarını, süt beyaz kollarını, düşünüyorum)*” (s.134) dediği arkadaşının “*Fati, sen bir harikası!*”(s.135) karşılığını vermesiyle Fatoş’tan Fati’ye dönüşen bu isim kahramandaki değişimi de arz etmesi bakımından önemlidir. Fatoş’un aynı anda iki farklı kimlikle kuaför salonundan aktardığı yaşamında Billur’a hissettiği erotik duygular, erken yaşta başına gelen trajik hadiselerin ve intikam almak için yaşadığı cinsel birlikteliklerin sonucunda kahramanın animusunu açığa çıkaran bir bilinçaltı itkisine dönüşür. Son olarak da manikürcü kız ile kendini özdeşleştirmesi ile gidilen anılar magmasında Fadime’den Fatma’ya olan geçişi anlatır.

“Çay içer misiniz Fatoş Hanım?”

Bana artık Çin kadar uzak gelen bu yüze bakıyorum: Yıllar öncesinde katlayıp bir tek saç örgüsüyle birlikte çeyiz bohçama koyduğum ama naftalinlemeyi hiçbir zaman düşünmediğim Fadime olan bu kıza... Bir kez bile Fatma gibi eşarbının uçlarını çenesinin altından değil ensesinde düğümleyip, elleri güneşli havalarda içini gösteren incecik basma elbisesinin ceplerinde, diz kapağının altındaki düğmelerin hepsi açık, özellikle o saatlerde gençlerin akınına uğrayan kahvenin yanındaki bakkaldan ekmek almaya gitmemiştir”(R.M.s.135).

Kahramanın tek örgüsünün kurban edilmesiyle Fadime olarak başlayan yaşamı, dişiliğini fark etmesiyle Fatma’ya, Nefret ve intikam duygusuyla kesilen kaküller sonucunda güçlü kadını sembolize eden Fatoş Hanıma ve son olarak bilinçaltında gizil olarak taşıdığı animusun açığa çıkmasıyla Fati’ye dönüşmesi ironik bir biçimde verilir. Temelinde sosyolojik anlamda bir tükeniş vardır. Aileye ve özellikle de babaya olan nefreti yasakları delmesine ve gayriahlaki hareket etmesine neden olur. Anne şefkatinden baba sevgisinden mahrum olması, teselliye başka insanların kollarında bulmasına ve hafifmeşrep bir yaşam sürmesine neden olur. Yazarın, “beyinlerindeki hapishanelere kilit vurmaları gerek” (Kırer,?) dediği öykü kişilerinden biri olan Fatoş/Fadime, birey olma mücadelesini kendisini teslim ettiği gece kaybettiklerini “yüreğim bedenimin halısı sanki; güm güm güm dövülüyor”(s.126) cümlesiyle ve bir halı gibi paramparça olan yüreğiyle duyumsar.

Allah'tan geldiğini kanıtlamak için kullanılan cümlelerden birini Halide'nin kocası söyler. Öyküde alkol alıp karısını dövdükten sonra *“Dayak cennetten çıkmadır, cennetten çıkmadır, dermiş kahvedeki arkadaşlarına”*(s.32) ifadesi, kadına şiddetin erkeklere Allah tarafından gelen bir buyruk olduğunu imleyen yanlış bir anlayışın örneği olarak verilir.

Namusun şiddetle bağdaştırıldığı ikinci bir nokta ise Nazire'nin kaçırıldığı adamın elinden kurtulsa dahi artık geri dönemeyeceği, dönse de namusunu yitirmiş gibi görüleceğinden kapısının önünde sürekli onu taciz eden birileriyle karşılaşacak olmanın acısını yaşayacağı, Güler'in ifadelerinden anlaşılır.

“Omuzlarına çöken ağır çaresizlik bulutundan silkinip, kaçıp babasının evine gelmeli, dedi Güller. Ne olduysa oldu. Geçmişe yanmanın yararı yok. Kendini satışa çıkarmadı ya. Zenginse zengin herif. Zenginliği kendine. Para herkesi satın alamaz. Çıkıp gelsin babasının yanına. Bunları söylerken umutsuzdu. Beceremezdi. Becerse bile Yetimoğlu alır mıydı gayrı evine? Hem mahalleli ne derdi. Üstelik bir yığın it vardı, akşamlara dek av peşinde dolaşan köpekler gibi, karı kız peşinde dolaşan. Rahat bırakmazlardı ki kızcağızı...”(Y.M. D.s.33-34)

Nazire'nin zorla kaçırılmış olması ve istismara uğramış olması da dâhil olmak üzere eve geri dönüşünün yasaklanması ataerkil toplumlarda görülen namus anlayışının bir diğer oluşum şeklidir. Çünkü kadın namusunu korumakla mükellef bir varlıktır ve bu asli görevini yerine getirmediğinde buna istismara uğraması da dâhil, artık iffetini kaybetmiş basit bir kadın olarak görülür. Bu yüzden Nazire geri döndüğünde, etrafını it, köpek olarak ifade edilen fırsatçı erkeklerin saracağı belirtilir. Kaçırılan kızın geri dönmesi veya döndürülmesi ailenin namusuna zeval geleceği düşüncesini oluşturacağından Nazire'nin babası olarak gösterilen Yetimoğlu'nun kızını evine alamayacağından bahsedilir. Babanın kaçan veya kaçırılan kızı eve bir daha almaması “namus kavramının” periyodik uzantılarından biridir.

“Her Şey İçin Geç Kalmak” öyküsünde Asiye Hanım'ın ve komşusu Havva'nın eşlerinden şiddet görmelerinin ve de şiddetten kaçamamalarının altında namus anlayışı vardır. Asiye Hanım da komşusu Havva'da, gençlik dönemindeki tüm çaresizliğini ve acıyla geçen yaşamına dair izlere rastlar. Asiye Hanım geçmişini ve özellikle şiddetle geçen gençlik yaşamını düşünürken kaçıp gitmemesine neden olan durumun namusuna zeval getirmemekten kaynaklandığını imler.

“Uzun, çok uzun yıllar önce, kendi eline de böyle bir kurtuluş fırsatı geçmişti ama değerlendirememiş, elinin tersiyle iteklemişti. Bohçasını sırtına vuranın Alamanya yoluna düştüğü günlerdeydi. Kiracıları Fatma bir sabah erkenden çat kapı gelmişti.(...) O gün Fatma bir saatten fazla yalvarmıştı, birlikte başvuruda bulunmak için. Çocuklarını düşünmüştü. Biri kız, ikisi oğlandı. Götürse götüremezdi, bıraksa bırakamazdı. Evlat hasretine dayanabilir miydi? Onları koklamadan, öpmeden yaşayabilir miydi? Hadi diyelim katlandım. Arkamdan neler düşünmezler. Çektiklerimi, sıkıntılarımla anlayabilirler mi? Annemiz kendini kurtarmak istedi. Haklıydı derler mi? Yoksa orospuluk etmeye gitti. Rahatını tepti. Bizi terk etti mi derler? Pişman olup geri gelsem yüzüme tükürmezler mi?”(Y.M.D.77-78-79)

Asiye Hanım’ın kendini kurtarabilmesi ve gördüğü zulümden kaçabilmesi için eline bir fırsat geçmesine rağmen annelik duygusu ve yiyeceği kötü kadın damgasından korktuğu için bu fırsatı geri teper. Asiye Hanım’ın yaşadığı zulme “namusuna zeval getirmemek” için susması ve katlanmaya devam etmesi geleneksel toplumlarda evden kaçan kadının düşkün kadın olarak nitelenmesi anlayışından doğar. Bu yüzden pek çok kadın gibi Asiye Hanım da her şey için geç kalır ve namusuna zeval getirmemek için bu kaçış planına dâhil olmaz. Kendisini kaçmaya ikna etmeye çalışan Fatma üzerinden de evden kaçan kadının arkasından söylenen tüm kötü sözlerin incitici olduğunu bu yüzden bağrına taş basarak acısına katlandığını dile getirir.

“Kocasını günlerce utancından kimselerin yüzüne bakamamış, bir süre sonra da mahalleyi terk etmişti zaten (...) Arkasından söylenenleri duyduğu alanda yalanlamış, kadını sonuna dek savunmuştu. Allah için namuslu kadındı. Bunca yıllık komşuluğumuz var. Bir günden bir güne yolda yan yürüdüğünü görmedim.(...) Aman Tanım ne dedikodulardı onlar. Üstelik söyleyenler de hep kadınlardı. Güya elli kişiyle düşmüş kalkmış mış da mış mış. Her gece erkek alıyormuş eve. Herhalde kocasının da haberi varmış. Hatta dağa bile kaldırmışlarmış. Bunları duydukça tüyleri diken diken olmuştu. Sonra öfkeyle karışık bir korku bürümüşü içini. İyi ki gitmedim. Aynı şeyleri benim için söyleyeceklerdi bunlar, kuranı kitabı ortaya atarak dostuyla kaçtı bile derlerdi”(Y.M.D.s.79-80)

Yazar, “Yaşamak Masal Değil” öykü kitabında karakterlerinin çoğunu zorlu yaşam şartlarıyla baş başa bırakarak kitabın adını sıklıkla düşündürür. Asiye Hanım’ın

şiddete katlanmakla geçen yaşamında da bir çıkış yolu bulamaması ve kaçmaması arkasından namusuna zeval getirecek söylentilerin oluşmaması içindir. Bu yüzden Fatma'nın kaçtıktan sonra arkasından söylenenleri dile getirir ve ona uymadığı için yaptığının doğruluğunu savunur. Öyküde yaşamın trajikliği iki yönlü olarak anlatılır; ilki kendini kurtarmak, şiddetten dolayısıyla kocasından kaçmak isteyen bir kadının arkasından hemen “namus/suz” etiketinin vurulması, ikincisi ise Asiye Hanım'ın “kötü kadın” etiketinden korunmak için kocasının eziyetlerine katlanmaya devam etmesidir. İki açıdan bakıldığında da kadın “namusunu korumak” adına harcanan taraf olur. Kolektif namus olgusunun bir sonucu olan evden kaçan kadına, uğradığı zulüm veya istismar dikkate alınmaksızın düşkün kadın etiketi vurulması yaşamın masal olmadığına ve her şey için geç kalındığına dair trajik bir vurgudur.

Öyküde Asiye Hanım, “namus” olgusunun sebep olduğu problemlerden birine daha değinir. Kiracısı Fatma, kocasının yaptıklarına daha fazla dayanamayarak evden kaçar fakat arkasından söylenenler kocasının zalimliği ile ilgili değil kadınlığına dair ağır söylemlerdir. Ayrıca arkasından en çok dedikodu yapanlar ve kötü kadın olduğunu ima edenler ise daha çok kadınlardır. Bu da yine akraba ve eş dost denetim mekanizmasının vurucu tarafının kadın olduğunu hatırlatır. “*Baskı ve denetlemenin salt devlet ve erkek kaynaklı olmadığını; aynı zamanda kadınlar arası kontrolü göstermesi bakımından anlamlıdır. (Çünkü) Namus, toplumdaki her bireyin bir başkasını denetlemek için kullandığı araçlardan biri olarak şekillenir*”(Kalay,2012:160).Bu yüzden Asiye Hanım arkasından dedikodu yapılmaması için yaşadığı acıya katlanmayı tercih eder. Aynı şeyleri komşusu Havva'nın yaşamaması için kendi yaşamını anlatması da kadının çaresizliğinin kalıtsallığına dikkat çekmek içindir. Havva'nın alkolik, şiddete başvuran kocaya teslimiyeti, başka gidecek yerinin olmamasıyla da ilintilidir. Çünkü kadının her ne sebeple olursa olsun baba evine geri dönmesi namus açısından da hoş karşılanmayan bir durumdur. Bu durum ise Havva'nın kocası tarafından baba evine kovulduğu bir esnada söylediği “*giderim. Sanki buradan daha mı kötü olacak*”(s.77) ifadesinden anlaşılır. Namus anlayışının doğurduğu olumsuz sonuçların arasında yer alan noktalardan biri de evlenmiş bir kadın için baba evinin de rahat edebileceği bir mekân olmaktan çıktığıdır.

“*Bahar Dalı*” öyküsünde mutlu bir evliliği olan öykü kahramanı Kamil'in evliliğinin sonlarına doğru huzursuzluk yaşaması ve karısına şiddet uygulaması anlatılır. Bu öyküde diğer öykülerden farklı olarak kadın, hiçbir şeyden memnun olmayan ve

sürekli başına buyruk hareket eden yönüyle varlık gösterir. Kamil, karısı Makbule’de gözlemlediği değişiklikler sonucunda erkekliğini korumak için şiddete başvurur. Makbule’nin, kendisine danışmadan eve aldığı buzdolabı bardağı taşıran son hadise olur.

“Kendisine haber vermeden kadın başına gidip buzdolabı almıştı demek. Bu evdeki varlığının hiçbir kıymet-i harbiyesi yoktu yani. Parçalamak istemişti dolabı. Yumruklamış, mutfakta korkudan büzüşmüş duran karısına Allah verdi demeyip girişmişti. Beni yönetmek istiyorsun, kılıbık etmek istiyorsun. Beş paralık ettin beni milletin gözünde. Bu kadının kocası yok mu da gelip kendi başına buzdolabı almaya kalktı demeyecekler mi? Attığı tokatların, yumrukların sayısını bilmiyordu. Sonra kendine gelmiş, Allah belanı versin. Senin yüzünden katil olacağım, orospu, demiş evden çıkmıştı”(Y.M. D.s.95-96).

Kadına yönelik şiddetin altında yatan “dillere düşmek” lafzının etkisiyle Kamil, karısı Makbule’ye şiddet uygular ve gerekçesi de başına buyruk hareket etmesidir. Çünkü geleneksel toplumlarda namuslu bir kadının başına buyruk hareket etmesi hoş karşılanan bir durum değildir. Kadının özgürlüğünün elinden alınması, büyük ölçüde kadının namusunu korumakla ilişkilendirilir ve şiddete yol açar. Kamil de otoritesini sarstığı için Makbule’ye şiddet uygular. Çünkü koruyan taraf erkektir ve yönetiminin elinden alınacağı korkusu Kamil’in “*Beni yönetmek mi istiyorsun, kılıbık etmek istiyorsun*”(s.95) sözlerinden anlaşılır. Bu yüzden Kamil, tek kozu olan şiddeti kullanarak sorun yaratan karşı değer olarak öyküde yer alır. “*Kadın ve erkek arasında eşit olmayan güç ilişkilerinin bir sonucu biçiminde ortaya çıkan ve temel insan hakları ihlali kabul edilen kadına yönelik şiddet*” (Adak,2012:189) pek çok öyküde olduğu gibi bu öyküde de sıkça başvuru durumlarından biridir. Kadının kendisine haber vermeden bir eylem gerçekleştirmesi erkeklik ideolojisine ters bir hareket olduğundan Kamil, iktidarlığını koruyabilmek için şiddete başvurur. Dikkat çeken noktalardan biri de Kamil’in karısı Makbule’deki değişimi fark ettiğinde annesinin söylediği “*kadını aldığın gün başını eğmek gerek oğul, yoksa yüzüne sıçrar*” (s.96) sözünü hatırlamasıdır. Bu ifade namusun akrabalar ve özellikle de erkek anneleriyle bir denetim mekanizması haline dönüştüğünü gösteren durumlardan biridir. Kamil evlendiği zaman annesinden aldığı bu uyarıyı en başında dikkate almadığının pişmanlığını yaşar. Erkek egemenliği, erkek çocuk dünyaya getiren kadınların da yaşamlarının bir parçası olur ve bilinçaltında yer eden bu anlayış ile

oğulları söz konusu olduğunda kadınların kendi hemcinslerine de acımasızca davranmalarına neden olur.

“*Buzdaki Çatlak*” öyküsünde çocuk denilecek yaşta evlenip ömrünü dayak yemekle geçiren Lütfiye Hanımın yoksullukla iç içe geçen trajik yaşamı anlatılır. Çocuk yaşında evlendirilen ve yaşına uygun her harekette bulunduğu anda dayak yiyen Lütfiye Hanım’ın acıyla dolu yaşamı geriye dönüşlerle anlatılır.

“*On dördüne bastığı yıl evlenmişti. Daha çocuk sayılırdı aslında. Hatta biri gün seksek oynarken yakalanmıştı. Kapının önüne kiremit taşlarıyla çizdikleri son dörtgeni de geçmiş, tam çıkıyordu ki, kerpetenden beter bir şeyin kulağını yakaladığını fark etmişti. Eşarbından aşağı gürül gürül akan sarı saçlarından sürüyerek eve sokmuş, cebinden çıkardığı bıçağı boğazına dayayıp, seni öldürürüm, keserim, boğarım. Bir daha zinhar sokağa çıktığını ne göreyim, ne duyayım. Etraftaki herkese söyleyeceğim. Eğer kapı dışarı adımını atarsan bilmiş ol seni doğrar, leşini de kuşlara atarım, deyince adama inanmıştı. O günden sonra, kapının önüne, süpürme dışında başka bir nedenle yıllarca çıkmamıştı*”(Y.M. D.s.116)

Lütfiye Hanım’ın evlendiği ilk anı acıyla hatırlaması ile şiddete maruz kalmasının altında yatan nedenin yine geleneksel toplumlarda kız çocuklarının erken yaşlarda evlendirilmesiyle açığa çıktığı görülür. Lütfiye Hanıma kocasının kapının önünde oynadığı için şiddet uygulaması, kadın kısmının dışarlarda olmasının yanlış anlaşılmasından doğan ilkel anlayıştan kaynaklanır. Bu yüzden Lütfiye Hanım da canıyla tehdit edilir. Ataerkil düşüncenin en büyük temsilcilerinden biri olan Lütfiye Hanım’ın kocası, erkek kısmının güçlü ve cevval olması gerektiğini düşünenlerden olduğu için otoritesini Lütfiye Hanım’a şiddet uygulayarak kurmaya çalışır. Öyküde dikkat çeken yönlerden biri de Lütfiye Hanım’ın hem şiddet gören hem de aldatılan kadınlardan birini temsil etmesidir. Kocasının “*altmış beş yaşında hacca gidene kadar düşüp kalktığı kadınların sayısını kendisi de unutmuştu mutlaka. Eve getirdiklerinin, ya da dost tuttuklarının çetelesini tutmak mümkün değildi*”(s.113).Aldatılan ve şiddet gören bir kadın olarak öyküde yer alan Lütfiye Hanım’ın kocasının ileri yaşına rağmen başka kadınlarla birlikte olması da erkeğin sosyal olarak statüsünü yükseltmek ve otoritesini pekiştirmek için yaptığı eylemlerden biridir. Özellikle vurgulanan “*hacca gidene kadar*”(s.113) ifadesi ise ataerkil toplumlarda görülen dinin, namus kavramıyla ilintili

olduğunu savunan gelenekçi anlayıştan kaynaklanır. Öyküde muktedirliği elinden bırakmayan fakat bir o kadar da tiyniyetsiz olan koca, dini istismar eden yozlaşmış bir tiptir.

“Hacı olduktan sonra açık giyinenlere iyice takmıştı. Eve geldiğinde bin türlü sövgüyle çeşitlendirerek ana-avrat dümdüz giderek anlatırdı. Orospu bunların hepsi, derdi. Her yanları meydanda. Bacaklarında çorap yok. Kolları çıplak, koltuk altları görünüyor. Bunların sülalelerini...”(Y.M.D.s113)

Kendi karısını namusu görüp başka kadınların giyinme şekillerine müdahale eden ve küfre varan konuşmaları yapan koca, öyküde gel gitleri olan dejenere biridir. Bütün bu gel gitler Lütfiye Hanım’ın yaşamının tamamına yansır. Yasaklı eylemlerden kaçınsa da kocasının şiddet için muhakkak bir neden bulması, yine “namus” kavramının bir yanlış yerleşkesi olan kadınların sürekli denetim altında tutulması anlayışından kaynaklanır. Namusun korunması için yaşam boyu devam eden “namus bekçiliği” Lütfiye Hanım’ın kocasının en büyük görevidir.

“Şarkı-türkü söylemek yasak olduğu için, uyduruk bir ezgiyle, Allah la ilahe illallah, Muhammedin resul Allah, Allah Allah bismillah. Affet bizi ya Rab, diyordu. Kadıncağızın mırıltılarına kulak kabartmış, sonra elindeki defteri divanın üzerine bırakıp kaplan gibi saldırmıştı. Sille, tokat, tekme... Kadın neye uğradığını şaşırılmıştı. Çocuk ciyak ciyak bağıırıyordu. Seni orospu seni, diyordu, ağzından köpükler çıkarak Ne haltlar karıştırdın ne namussuzluklar yaptın da tutup af diliyorsun şimdi... Neredeydin bugün söyle. Tekmeler birbiri ardına karnına, bacaklarına, göğsüne inip duruyordu”(Y.M.D.s.117)

Yazarın “din yaşamıma karabasan gibi girmişti”(Elmas,1997:34) ifadesi, yaşanan zorlu yaşam şartlarının üzerinin dinle örtülmesi sonucunun pek çok öykü kahramanı gibi Lütfiye Hanım’ı da etkilediğini gösterir. Yazarın yaşadığı acının birçoğunun karakterlerine yansması öykülerinin yaşamından kesitler olarak sunulduğunu düşündürür. Bu açıdan bakıldığında Lütfiye Hanım’ın yaratıcısının ismini zikretmesi bile kocasının “Ne namussuzluklar yaptın da tutup af diliyorsun şimdi”(s.117) ifadesini kullanmasına ve şizoit bir kimlikle her şeyden şüphe duymasına neden olur. En genel manasıyla bu paniğin altında yatan temel neden, kadına duyulan güvensizliktir. Her an bir hata yapacağı ve “namusuna zeval getireceği” korkusu erkeği kadının bedeninin

iktidarı yapar. Kendisinden bir ömür söz söyleme hakkı olmadığını düşünen Lütfiye Hanım da acıyı kanıksayan ve sabır gösteren kahramanlarından biridir. Yaşamı boyunca acı çeken öykü kahramanı, anneliği ve iffetini koruma içgüdüğü baskın geldiği için çocuklarını bırakıp gitmeyi düşünmez.

Öykülerin çoğunda, özellikle altı çizilen ve yanlış bilinen durum; ideal kadının “namuslu kadın” olarak nitelenmesidir. Yazarın Gül Dünya’ya ithafen yazdığı “Bekâret Boncuğu” öykü kitabındaki çoğu öykü bu anlayışı benimseyen ve cehaletle yoğrulan ailelerin kız çocuklarına olan yanlış davranış biçimlerini konu alır. Amaç muhafazakâr ailelerin gelenekçi yetiştirilme tarzlarını eleştirmek veya yok saymak değildir. Aksine yazar, kadınlığın biyolojik bir durum olduğunun unutulması ve toplumun kadın cinsini birer “namus abidesi” haline getirmesinin doğurduğu olumsuz sonuçları öyküler aracılığıyla açığa çıkarır. Kadının namus ve bekâreti korumak adına verdiği var oluş mücadelesinin yarattığı trajik durumlar dile getirilir. Bu trajik durumlar anlatılırken erkeklerin iktidarlarını perçinlemek için kadına şiddet uyguladığı görülür. Pek çok öyküde kadına uygulanan şiddetin altında bir namusu koruma anlayışının olduğu görülür.

2.1.6.6.Yalnızlık

Çocukluk ve devamında gelen yalnızlaş/tırıl/ma, sorunlu büyüyen her insanın karanlık yüzüdür. Bu dönemi sorunsuz atlatan birey geleceğini sağlam temeller üzerine oturtur. Fakat çalkantılı çocukluk geçiren insanların geleceği de bir bunalım, çaresizlik ve tutunamama üzerine inşa edilir. Yazarın öykülerinin çoğunda yer verdiği çocukluk anıları, sonrasında bocalayan her bireyin bir bilinçaltı arketipi olarak açığa çıkar. Çünkü çoğu öykü kahramanı çocukluğunu özgürce yaşayamaz, bir başına bırakılır, toplumun beklentilerine veya babanın otoritesine göre yaşam sürmek zorunda kalır. Bu özgürlük sorunu kahramanların geleceğini de etkiler ve hastalıklı /nevrozlu kişilik sergilemelerine neden olur. Bu açıdan öyküler incelendiğinde yalnızlık izleği bastırılan ve doyasıya yaşanamayan çocukluk anılarının kahramanların çoğunun bir prenses olarak kuyuda kalmalarıyla şekillenir. Kuyu; bastırılmış çocukluklarını, prenses ise çocukluk çağlarını sembolize eder. Yalnızlığın en doğru ifadeyle zoraki yalnızlığın en büyük nedenlerinden biri de budur.

“*Bekâret Boncuğu*” öykü kitabının çoğundaki kadın/çocuk kahramanlar erkek egemen toplumda yetiştirilmeleri sonucu ergenliğe girmeye başladıkları anda evlerine hapsedilir. Bu öykü kahramanlarının çocukluk anıları evlerine hapsedildikleri için yalnızlık ve çaresizliklerle doludur. Fakat bu yalnızlık toplumsal diktelerin sonucunda, kız çocuklarının fiziksel değişimleriyle beraber sokakta oynamanın, dışarda gezmenin gayriahlaki bulunmasından kaynaklanan kahramanların kendi istençleri dışında gerçekleşen bir yalnızlıktır. Bu anlamda “*sosyal bir varlık olan insan başka insanlarla birlikte yaşar ve toplum halinde yaşama ihtiyacı duyar*” (Özakpınar,2002:41). Fakat birçok öyküde bu ihtiyaç, kız çocuklarının erinlik yaşları dolayısıyla yok sayılır. İsteddiği gibi bir çocukluk yaşayamayan pek çok öykü kahramanı da kendilerini prenses gibi hayal eder. Bu durum da kendilerini kuyuda bir başına hissedenden öykü kahramanlarının yaşadığı özgürlük sorunun açtığı büyük bir travmadır. Bu yüzden birçok öyküde özgürlük sorunu öykü kahramanlarını zoraki yalnızlığa ittiği söylenebilir.

“*Sus: Kız Doğdu*” öyküsünde Sevinç’in istenmeyen bir çocuk olarak dünyaya gelmesiyle kararan yaşamı babasızlık acısıyla ikiye katlanır. Annesi ve kendisiyle iki kadın yürüttükleri yaşamında sırf annesinin “*er kişi var başımızda kıymetini bilelim!*”(B.B.s.133) dediği için sevmediği ama katlanmak zorunda kaldığı kocasının evinde hapis hayatı yaşar ve yalnızlığına sarılır. Yazarın birçok öyküde yer verdiği evli fakat mutsuz ve yalnız öykü kahramanlarından bir diğeri olan Sevinç, kendisini evdeki eşyadan farksız görür.

“*Kendisiyle birlikte hapsolan ne varsa; ruhunu delik deşen eden kurtçuklar, ağır hantal yürüyüşleri, kalın parlak kabukları, duygusuz bönlükleriyle hamamböcekleri, küçük fındık dişleriyle muzip fındık fareleri. Duvardaki şimdiden sararmış fotoğrafında bile, ‘Kız doğmak kadar aşağılık başka ne var ki?’ diyen sitemli bakış belirgin. Baştan beri yalnızlığı seçişinin kökeninde aynı kanayan yara zağar*”(B.B.s.131).

Kurtçuk, hamamböcekleri ve fındık farelerinin eskimiş herhangi bir eşyada ve yiyecekte olduğu düşünüldüğünde kahramanın ruhunda oluşan bu varlıklar aslında uzun süreden beri var olan yalnızlığının simgesel karşılığıdır. “*Kendi ördüğü yalnızlık duvar(ının) mahkûmu*”(Korkmaz-Deveci,2011:109) olmaya devam eden Sevinç’in bunalımlı halleri öykü boyunca varlığını hissettirir. “*Ürkünç, yabancı, sivri dişlerini*

göstere göstere gülüyor karanlık”(s.132) diyerek kendisine gülerek bakan bir canavara benzettiği yalnızlık, Sevinç’in ciddiye alınmayan yaşamının başka bir trajik boyutudur.

“*Yüz ve Giz*” öyküsünde Ben Anlatıcı kendi yalnızlığını resim galerisinde karşılaştığı bir oto portrede görür. Yaşamındaki incinmişliklerini anımsayan Ben Anlatıcı, aslında kendini resmeder. Yine resminin karşısında kendini, geçmişini ve tutunamayışını görür. Öyle ki bütün galeriyi oto portredeki aksini unutmak “*belki bir evi, yuvayı, sevinci, terk edilmişliği, belki de bir çocukluğu bulmaya çalışarak dolaş(ır)*”(D.İ.s.109). Yazarın birçok öyküsünde görülen otoriter baba tutumunun sonucunda oluşan özgürlük sorunu, öykü kahramanının da yaşamış olduğu bir durumdur. Öyle ki Ben Anlatıcı gördüğü portredeki kişiyi/kendisini yine kendi yalnızlığına ortak eder.

“*Sanırım ikimizi buluşturan çok önemli bir ortak noktamız vardı. Özellikle de bu oto portrede tüm yansımaları bulan bir ortak nokta... Evet önce çocukluğundan, sonra tüm geçmişinden kurtulmak istiyordu bu adam... Bu yüzden çıkmaz sokaklara, yollara dar alanlara, ardından caddelere, bulvarlara, alanlara akıyordu (...)*Terk edilmeye öfke, terk edilmenin utancı, terk edilme korkusu... Bir yalnızlıklar toplamıydı çünkü yaşamı, tıpkı benimki gibi...”(D.İ.s.109-110)

Oto portresine “bu adam” diye hitap ederek kendine olan yabancılığını anlatmaya çalışan Ben Anlatıcı, terk edilen, incinen korkulu biridir. Kendini, içinde yaşadığı topluma ait hissetmeyen, ontolojik anlamda varlığını tamamlayamayan bir nevi tutunamayan Ben Anlatıcının “*yalnızlığında (bile) insan vardır*”(Deveci, 2012:265). Benliğini yitiren ve kendini işaret sıfatıyla anlatmaya çalışan Ben Anlatıcı, kendini birçok portrenin içinde yalnız hisseden oto portresiyle özdeşleştirir. Bu anlamda galeri ve oradaki bütün resimler düşünüldüğünde kalabalıklar içinde yalnız olduğunu sezdirir. Yazar, öykünün devamında ise E. Borgna’nın “*yalnızlık, kırılğan ve gölgeli duyguları yansıtan ve hiç unutulmayan bazı şiirlerin ana konusudur*”(Borgna,2014:16) açıklamasını anımsatan Suca Dünder’a ait bir şiir ilişitir öyküye.

“*Hangi en’e vursam yalnızlık kulvarında*

Bu kadın daha çok, kadar, göre, beri” (“O,En” şiiri”)

Zeynep Aliye'nin öykülerinin satır aralarına gizlenen şiirsellik bu öyküde somut bir şekilde açığa çıkar. En'lerin içindeki yalnızlık ifadesi, tek başına bir anlamı olmayan ancak bağlı bulundukları sözcüklerle anlam bulan edatlar benzetmesiyle derinleştirilir. Çünkü en, tek başına çokluk bildiren ve sonsuza dek sürüp giden bir sözcüktür. Bu bakımdan edatların ancak bağlı bulundukları sözcüklerle bir anlam ifade ettiği düşünüldüğünde, insanın varlığının da anlam bulması için Ben Anlatıcının kendisini” bu adam” olarak görmekten ve yalnızlığı kader olarak kabul etmekten vazgeçmesi gerekir. Yazar, montaj tekniğini kullanarak yer verdiği şiirdeki kelime ve edatlarla öyküdeki yalnızlık izleğini örtülü bir biçimde açığa çıkarır. Öyküde, Ben Anlatıcı kendi yalnızlığını, yabancı kaldığı çocukluğunu ve terk edilmişliğini oto portresiyle buluşturmaya çalışır.

“Aliye'nin Öyküleri” kitabı yazarın yalnızlık izleğine en çok yer verdiği öykü kitabıdır. Daha çok ikili ilişkileri, bunalımlı yalnız insanları anlattığı bu kitapta geçen “Su ve Işık” “Ansızın Bir Yağmur” “Küçük Sevinçler Bulmalıyım” “Yağmur Damlasında Fırtına” “Çakışma Noktasında Çatışma” “Yalnızlığım Şarkı Söyle” “Olağan Günlerden Biri” “Çıkışlar Tutulmuştu” “Bir Sabah Kapınızı Çalacaksınız” “Sinderella” “Tohumu Yaratmak” “Sıradan Bir Aşk Öyküsü” öyküleri yalnızlık izleğini barındıran öyküler arasındadır.

“Çıkışlar Tutulmuştu” Senem'in özlemini duyduğu iki kişiye ait anılarına yer verdiği ve derin bir yalnızlıkla kuşatıldığı öykülerden biridir. Öyküde yasa dışı işler yapan iki kişiyi evinde misafir eden Senem, evinde bulduğu kırmızı bir eşarpla sevdiği bu insanları son gördüğü günü anımsar. Senem'in yalnızlığı, etkisini o kadar artırır ki kendisine çarpan bir kuşun kafasını koparmakla sakinleşmeye çalışır.

“Birden katıla katıla, avazı çıktığıınca ağlamaya başladı. Bir felaketten kaçır gibi kaçtı böcekler. Kuşlar başında şöyle bir dolandıktan sonra var güçleriyle uzaklaştılar yanından yöresinden. Çiçekler köklerine çekti taç yapraklarını. Duvarlar mat sesleriyle fiskoşlaştılar. Beyaz kurdeleli kızlar, gözlerini fal taşı gibi açıp avucunda tuttuğu serçenin boğazını koparışını izlediler, tek boynuzlu, tek gözlü kykloplara dönüşen örümcekler, korkunç çılgınlarla yıkıp geçtiler çiti”(A.Ö.s.80)

Senem'in canice bir güvercinin başını koparmasıyla dindirmeye çalıştığı yalnızlığı aynı zamanda içinde gizil olarak taşıdığı sadist ruhu da açığa çıkarır. Bu

davranış doğanın tahribatına dolayısıyla canlıların da tepkisine sebep olur, adeta doğanın ve canlıların da korku dolu bakışları açığa çıkartılır. Ayrıca Senem'in sadist kişiliği yazarın mitolojiye de uzanmasına neden olur. Çünkü mitolojide kykloplar tek gözlü devler olarak geçer ve genelde zalimlikleriyle bilinirler. Bu bakımdan Senem'in, yaşanmışlıklarıyla bir caniye bir kykloplara dönüştüğünü söylemek mümkündür.

Senem'in yalnızlığı, hayalini kurduğu ve hayal ettiği *“bir bebek olabilseydi şimdi... Anneciği sarıp sarmalasa, öpüp okşasaydı minik bedenini”*(s.82) ifadeleriyle zihnini kurcular. Öyle ki Senem'in tek başınalığı, yeniden anne karnına, o güvenli ortama girme ihtiyacını doğurur. *“Kendini yalnız hisseden kişi güvensizlik, umutsuzluk, anlamsızlık ve değersizlik gibi duygularla baş etmeye çalışır”* (Göncü,2017:140). Senem'in bu duygularla baş etme biçimi de bebek olmayı istemek, yaşanmışlıkları silip yeniden doğumu arzulamak şeklinde açığa çıkar.

“Bir Sabah Kapınızı Çalacaksınız” öyküsünde eski bir fotoğrafa bakınca anıları depreşen ve sevdiği kadına mektup yazan yalnız bir adam anlatılır. Ben Anlatıcının *“çünkü bu fotoğrafa dehşet gereksinmem var. Yüzünü görmediğim, sesini duymadığım ama varlığından bir an bile kuşkulandığım ‘sana’ ulaşabilmemde tek araç...”*(A.Ö.s.84) ifadesi yanında olamayan ve sevilen kadına duyulan ihtiyacın göstergesidir. Mektup tarzında yazılan öyküde Ben Anlatıcı, sevdiği kadına yaşadıklarını anlatmaktan çekinmez.

“Bütün bu yazdıklarımın sonra, bütün bu yazdıklarımın karşın sana şunu söyleyebilirim: Yanımda olmalıydın...”(A.Ö.s.87)

Ben Anlatıcının, karşı cinsin yokluğundan duyduğu üzüntü, derin bir özlemle içsel bir çatışmaya dönüşür. İçinde yaşadığı *“içsel ve dışsal kopuşlar, yalnızlığı bir varoluş sorunu haline getirir”*(Deveci,2012:265-266). Bu yüzden Ben Anlatıcı kendini açmazlar içinde bulur ve sevdiği kadını kendisine hatırlatan fotoğrafla içli dışlı olur. Bu defa da sevdiği kadını neden kaybettiğine dair açıklamalarda bulunur:

“Peki anlatayım. Birisi vardı. Birlikte çok güzel şeyler yapabiliydik. Belki de sevgiyi öldüreceğimiz yetmezmiş gibi kendimizi de kurşuna dizedik. Kim bilir...”(A.Ö.s.87)

Ben Anlatıcının sevdiği kadını, sadakatsizlikle suçlanması yüzünden kaybettiğini yazdığı mektubunda yalnızlık, birtakım çözümlerle açıklanmaya çalışılır. Çünkü Ben Anlatıcı birlikte çok güzel şeyler yapacağını düşündüğü başka bir kadınla sevgiyi/sevdiği kadını öldüreceğinin de farkındadır. Bu ifade yalnızlığın sadakatsizlik sonucunda oluştuğunu hissettirir. Bu yüzden denilebilir ki mektupta yalnızlık izleği pişmanlık ile iç içedir.

“*Sinderella*” öyküsünde Beyza’nın yalnızlık ve ekonomik sıkıntılarla mücadelesi sonrasında yeni aldığı deterjan kutusundan ikramiye çıkmazsa Rıfkı Bey’in evlenme teklifine evet yanıtı vermek zorunda olduğu anlatılır. Beyza için en trajik durum ise, yazarın onu bir masalın başkahramanı olan Sindirella ile özdeşleştirmesidir. Çünkü Sindirella’nın yaşamı da yokluk, açlık ve kimsesizlikle doludur. Kendisini kullanmaya çalışan üvey anne ve kardeşleri ile kalabalıklar içindeki yalnızlığı Beyza’nın ekonomik sıkıntılar yüzünden Rıfkı Bey’e boyun eğişine benzetilir.

“Her gün biraz daha ölen Rıfkı Bey’i bir vampir gibi düşünemedi ama... Yalnızlıktan, yok oluştan bu kadar korktuğu için ona kızamadı da... Hatta hak bile verdi, kendisini köşe başı bekleyen bir çift çıplak bacak uzantısı gibi hissetmesine neden olduğu halde...”(A.Ö.s.91)

Öyküde ekonomik sıkıntılar ve açlıkla mücadele eden Beyza’nın bir de yalnızlıktan korktuğunun gözlemlenmesi, yaşamını ya çıkacak ikramiyeye ya da istemeden de olsa kabul etmek zorunda olduğu Rıfkı Bey’e bağlaması çaresizlikle kesişen yaşamlarda kişilerin, istençleri dışında bir yol çizmek zorunda olduklarını gösterir. Beyza her iki durumda da yaşamını bir ihtimale/olasılığa bağlar. Bir vampir olarak nitelendirmek istese de ihtiyacı olduğu için kötülemek istemediği Rıfkı Bey, Beyza’nın hem yalnızlık korkusunun son bulması hem de kurtuluş bileti olarak görülür. Bu yüzden yazar öyküde Beyza’nın zorlukla geçen yaşamını Sindirella Masalına yer vererek açılar. Hayatını başkalarına hizmet etmek için geçiren Kül Kedi’sinin katıldığı baloyla değişen yaşamı, Beyza’nın “Rıfkı Bey” ve “Deterjan Kutusu” ile son bulacak kötü yaşam koşullarıyla benzerlik gösterir. Fakat öykünün sonunda Beyza, deterjan kutusundan bin beş yüz liralık hediye çeki kazanır ve Rıfkı Bey’e gerek kalmaz. Öykünün sonucundan yola çıkarak denilebilir ki Beyza, yalnızlıktan korkmasına rağmen sevmediği bir insanla hayatını birleştirmekten açlıktan ölmesi pahasına kaçır.

“*Tohumu Yaratmak*” öyküsünde yazar farklı bir kurguyla bölüm bölüm anlattığı öyküsünde senaryo yazan Kerem’in, Hakan ve Güner’in aşkını yazmaya çalışırken yaşadığı zorlukları dile getirir. Öykü baştan sona okunduğunda Kerem’in aslında kendi yaşamını yazdığı ve Güner’e olan aşkını bastırmaya çalıştığı anlaşılır. Öykü devam ederken Kerem, kendisini öykü kahramanları Hakan ve Güner’le konuşur vaziyette bulur. Kerem daktilonun başına geçinin nedeninin de yalnızlık olduğunu Hakan’a itiraf eder.

“*Daktilodaki metni işaret etti parmağıyla.<Hem söylesene<dedi, bastıra bastıra,<Sen niçin yazıyorsun? Kime, neyi kanıtlamaya uğraşıyorsun? Yalnızlıktan kaçış mı, avuntu mu, korkaklığın mı, kapalı mekân fobin mi gerçeğini hayallere kilitleyen? Hem insanlara ille doğrularını kabul ettirmek bu kadar barbarca bir şey olabilir mi? Kendi kalıbına sokmak istiyorsun çünkü kişilerini...>*”(A.Ö.s.106-107)

Kerem’in iç hesaplamasıyla açığa çıkan yalnızlık korkusu yaratma/yazma arzusuna dönüşür. Kendisini bir boşlukta bulan Kerem, yazma nedenini şu şekilde sordular: “*Aynaya karşı defalarca sormuştu bu soruyu. Yanıtı veren saçları dökülmüş, göz çukurları boş bir kafatasıydı.<Yazmandaki asıl neden bana duyduğun kin demişti*”(s.107). Kerem’in yalnızlığının gittikçe artmasının ve kendini çaresiz hissetmesinin nedenini aynadaki Ben’i ele verir. Bir hastalığı olduğu ve ölüme meydan okuduğu hissettirilir. Böylece Kerem, hastalıktan ve yalnızlığından kaçmak için sevdiği kadın olan Güner’i kendi hikâyesinde, başkasıyla birlikte olmaya zorlar. Öyküde ölüm korkusu, çaresizlik ve yalnızlığın iç içe geçtiği görülür. Aynı zamanda Tanrısal Anlatıcının Kerem’in kendisini “*gerçekten yapayalnız*”(s.107) hissettiğini söylemesiyle kanıtlanmış olur. Kerem’in “*kafesteki mutluluğu yıllar öncesinde elleriyle uçurmuştu*”(s.107-108) söylemi yaşadığı trajedinin bir diğer boyutudur. Kendisini hem yapayalnız hem de kafeste hisseden Kerem, kendi yalnızlığına sebep olduğunu “elleriyle” ifadesini kullanarak açığa çıkarır. Bu durumun asıl nedenin ise insanlarla sağlıklı iletişim kuramayışından olduğu sezdirilir. Böylece Kerem, “*bireysel iletişimsizliğini yalnızlık ile doğru orantılı olarak açığa çıkarır*”(Deveci,2012:268-269). İnsanlarla sağlıklı ilişkilerin kurulması neticesinde içinde gittikçe büyüyen yalnızlık, Kerem’in “*ben de yokum...*”(s.108) demesine ve yalnızlığının artmasına neden olduğu için yok olmayı istemesine neden olur.

“*Ses-ler*” öyküsü, yazarın konuşma biçiminde kurguladığı öykülerden biridir. Öykü, Ben Anlatıcının hayalleriyle konuşması üzerine konumlanır. Kahramanın yalnızlığının boyutu ise daha öykünün en başında dertleşecek kimseyi bulamadığı için hayaline iç dökmesinden anlaşılır.

“-Öyleyse şarkı söyle, şiir yaz. Ama Nuh’un Gemi’sinden yalnız indiğini unutmadan”(D.V.s.108)

Öyküde Nuh’un gemisine gönderme yapılması yazarın yalnızlığı göstermek için kullandığı bir simge değerdir. Çünkü insanoğlu Nuh’un gemisinden yalnız iner ve dünyaya gelişi de yalnızdır. Ben Anlatıcının hayaline anlatmaya çalıştığı durum ise yalnızlığın doğumdan başladığı ve zamanla kalıcı hale gelmesidir. Ben Anlatıcı hayaline, yalnızlık hissinden kurtulması için bazı önerilerde bulunur.

“-Mevsim kıştı mutlaka... Kışı sevmemiştir! Kafese kapatılmış gibi oluyorum ben de... Kafeste ve yalnız...”(D.V.s.109)

Kış, kapanma ve kafes gibi ifadeler yalnızlığı çağrıştıran simge değerler olarak kullanılır. Kafes, hapsolme kısıtlanma anlamında kullanılan iç karartıcı bir sözcüktür. Bu açıdan Ben Anlatıcı “soğuk-nesne çağrışımlarıyla”(Deveci,2012:269) odak figür olarak yalnızlığa yer verir.

“*Taşlar ve Düşler*” öyküsü yalnızlık izleğinin taş metaforuyla anlatıldığı önemli öykülerden biridir. Ben Anlatıcı, tıpkı yosun tutan taşlar gibi yalnızlığının arttığını imler ve taşlara olan güvenini dile getirir.

“*Taşlardan eskiden beri hoşlanırım. Serindir, soğukkanlıdır... Çok şey yaşamışlardır, esen yel gibi geçen, bize öyle gelen bir geçmişti... Ağıları sıkıdır, en çok da bu yüzden güvenirim taşlara*”(D.V.s.16)

Soğukkanlı, serin, sert gibi ifadeler, yalnız insanların toplumdan izole bir hayat yaşamaları için sıklıkla kullandıkları kelimelerden birkaçıdır. Öykü ilerledikçe kahramanın taşlarla ilgili düşünceleri de artar.

“*Hangi acıları yaşadılar, kimlerle hangi mutluluğu, umutsuzluğu paylaştılar? Kimlerin gözyaşları kurudu üzerlerinde? Durup dururken taşlaşmamışlardır, diyesim geliyor...*”(D.V.s.17)

Ben Anlatıcı, taş gibi soğuk ve sert bir nesneyi sorgulayarak ve hoşlandığını belli ederek taşa olumlu bir değer katmaya çalışır. Taşla hayat arasında bir ilişki kurmaya çalışan yazar, taşların bu kadar sert olmalarının yaşadıklarıyla bir ilgisi olduğunu imler. Acının insanı sert ve katı bir hale getirebileceği anlatılmak istenir. Bu açıdan taşlar, ölümsüz ve tek olmalarıyla yalnızlığı ifade eden metaforik bir anlam kazanır.

“*Beyaza Ulaşmak*” öyküsünde Ben Anlatıcı, öyküye on ikinci yaş gününden itibaren sürekli yanıtladığı bir anketten söz ederek başlar. Geriye dönüşlerle çocukluğuna gittiğinde ise anketini yeni tanıştığı her insana uyguladığını açıklar. Ben Anlatıcı kendi içindeki sorulara anımsadığı anket üzerinden cevap verdiğinden habersiz arkadaşlarının isteği üzerine Sedat’la tanıştırmak üzere bir araya getirilişinden duyduğu endişeyle, benliğine yerleşen yalnızlık sorununu da açığa çıkarır. Çünkü Ben Anlatıcı, daha çocuk yaşlardan itibaren birini tanımak için bu anketi uyguladığını ağzından kaçırır. Dolayısıyla anket, yalnızlık belirtisi ve birini tanıma ihtiyacının da göstergesi olarak öyküde yer alır. Bir nevi öykü kahramanın kendisiyle ve başkasıyla kurduğu bir iletişim ağıdır.

Öyküdeki anketin genelinde sorulan sorular: Ormanın nasıl bir yer olduğu, köye ulaşmak için nasıl bir yol izleneceği sonrasında gidilen köy varılan nehir, yolun sonunda görülen bir anahtarın (altın, metal, gümüş, kırık, mat, yosun tutmuş vb.) nasıl olacağı ve karşılaşılan duvarın nasıl aşılacağı şeklindedir. Anket sorularının kişinin psikolojik tahlilini yapmada yardımcı birer öge olmasının yanında Ben Anlatıcının, kendi kimliğini göstermek için ve “*yalnızlık hissini tasvir etmek için farklı bir dil kullanılır ve sıklıkla bu fenomenin negatif yönüne odaklanır: kapalı kapılar, kilitli odalar... Bir bireyin en kutsal yerinin boşluğu, en yaygın sembolleri ve metaforlarıdır*” (Paula, Kızılgeçit:2011:218). Öyküde kullanılan duvar, orman, anahtar gibi ifadeler kişinin yalnızlığını ifade eden simge değerlerdir. Duvar metaforu insanlar arasındaki bağlantıyı engeller, set çeker. Aynı zamanda anket içinde barındırdığı “köy-orman-nehir” sorularıyla da “*mekân-insan özdeşliğini de vurgular*”(Deveci:2012:456). Çünkü Ben Anlatıcı, kendi içsel yolculuğunu anketinde sıraladığı mekânlar üzerinden anlatır. Ben Anlatıcı, önceki yanıtlarını şimdi veremeyişinin de yaşanmışlıklarıyla ilgili olduğunu düşünür. Hatta kendisiyle tanıştırmak üzere getirilen Sedat’ın karşısında biran önce kalkmaya çalışırken Sedat’ın verdiği yanıtlar Ben Anlatıcının bir uyanma yaşamasına ve duygularının açığa çıkmasına neden olur.

“Birden, nehirleri sevdiğini söyledi. Gürül gürül akışını, yeşilinin bitmezliğini ve kapalı havzaları! Harakari yapar nehirler kapalı havzalarda...<dedi. Katılıp kalmıştım. Eliyle tutup perdeyi bir hamlede yana çekmiş, sahnede tek başıma, yapayalnız halimle ortaya çıkartmıştı beni. Yapayalnız, çırılçıplak ve korkak (...) Yalnızca dinlemek istiyordum beni anlatıyordu çünkü...<Kapalı havzalar, nehrin kimliğini yitirmekten kaçışıdır>”(D.V.s.78).

Kendisini kapalı havzaya benzetiş Ben Anlatıcının yalnızlığı tercih Etmedeki asıl nedenin içsel yoğunluğunu kendi içinde yaşamak istemesi olduğunu açıklar. “Kapalı havza” metaforu Ben Anlatıcının sağlıklı bir “içbenlik/tümbenlik (self) algısına” (Kokrmaz,2015:185) sahip olmadığını da gösterir. İç kapanık ve yapayalnızdır. Yalnızlığı birer korkuya dönüşür ve karşısındaki her insanı bütün ötekiler gibi değerlendirmesine neden olur. Bu yüzden Ben Anlatıcı Sedat’ın kapalı havza sevgisi karşısında bir dönüşüm/uyanma yaşar. Kendisini akan bir nehre ait hissetmeyen Ben Anlatıcı, Sedat’la dans ederken içe kapanık/edilgen kimliğinin deşifre edilmesinden de çekinir.

“Bir an ürperdim. Uzun zamandır kimseyle dans etmemiştim ki... Titriyordum. Kolunu belime doladı. Elimi avucuna aldı. Kendimi geri çekip çekmeme arasında bocalıyordum bu yakınlığı delicesine istiyorken” (D.V.s.79)

Kahramanın yalnızlıkla geçen günlerinin ardından Sedat’la kurduğu yakınlık içinde gizil olarak taşıdığı erotizmin açığa çıkmasına neden olurken yalnızlığını baskılamakta zorluk çektiğini de anlatmaya çalışır. Bu açıdan Sedat’ın, Ben Anlatıcının özüne yönelik örtülü/gizemli yalnızlığını vurucu etki taptığını söylemek mümkündür.

“Sessiz Bir Söyleşi” öyküsünde Can, yaşadığı sağlık problemleri yüzünden bir daha yürüyeme korkusuyla; karısı Hatice ve çocuklarına olan özlemini dile getirirken içinde bulunduğu yalnızlık duygusundan da kurtulamadığını imler. Hastalık, içinden çıkamadığı bunalımlı ruh haline sebebiyet verir, test sonuçlarını beklerken soluğu bir meyhanede alır. Alkolün de etkisiyle Can’da duygusal bir boşalma söz konusu olur. Bu yüzden öykü kahramanı kendi içinde sessiz bir söyleşi yaparak duygularını açığa çıkarır ve hastalığına başkaldırır.

“Niçin tanrım, niçin bana verdin bu derdi? Ne kusur işledim, ne günah ettim<le başlayan, ‘Ya bir daha eskisi gibi olmazsam’ korkusuyla titreyerek süren bir nöbet tutmuştu.”(Y.M. D.s.121)

Ben anlatıcının, çaresizlik içinde alkolün de etkisiyle isyana varan düşünceleri beraberinde kendisini herkesten soyutlayarak yaşamasına neden olur. İsyen bir nevi, yalnız/laşma, soyutlanma isteğidir. Can’ın test sonuçlarını beklerken yaşadığı çaresizlik onu ailesinden koparır ve yalnızlığa sürükler.

“I.Ö-I.S.” öyküsünün kadın kahramanı, sevdiği adam olan Kenan’a karşı oldukça savunmasız ve yalnız bir tutum içerisindedir. Başkişinin yalnızlığının büyüklüğünü anlatabilmek için Independentente olayına bir hatırlatmada bulunduğu görülür. “*yanıyor Independentente. Ne acınası ne trajikomik...*” (D.V.s.63). Tarihe Independentente faciası olarak geçen bu hadise “*15 Kasım 1979 tarihinde ham petrol yüklü bir tanker gemisi ile kuru yük gemisinin çarpışması sonucu İstanbul Boğazı’nda meydana gelen kaza*” (https://tr.wikipedia.org/wiki/Independenta_tanker_kazası) olarak öyküde de yer alır. Kahramanın yalnızlığının artması ve Kenan’ ile olan ayrılığın bu büyük yangınla dile getirilmesi de yaşanan huzursuzluğa ve söz konusu kazanın büyüklüğüne dikkat çekmek için olduğu düşünülür. Yazar bu elem verici hadiseye de yer vererek birey temalı öykülerinde dahi toplumdan uzak kalmadığını göstermeye çalışır.

“*Labirent Mektup*” öyküsünde yazar Ben, bir öykü oluşturma korkusu yaşarken yalnız olduğunu da imler. Çünkü “*her şey yalnızlığı çağrıştırıyordu*” (D.V.s.165) ifadesi tüm yaşamının bu huzursuzlukla dolu olduğunu özetler bir ifadedir. Öyle ki bu durum aynı zamanda yazınsal yalnızlığa da sıçrayabilecek derecede yazar Ben için korkutucudur:

“*Hayır, olmuyor, kahretsin... Kahretsin, bir amip gibi hep kendime bölünerek yalnızca. İşte bu yüzden, siz de görüyorsunuz ki, işte bu yüzden yine yarım kalacak öyküm... Var olamayacak*”(D.V.s.165)

Yazınsal anlamda da kendisini yalnız hissetmesine neden olacak tüm bu ifadeler öykü kişisi için ruhsal anlamda da yıpratıcıdır. Bir yazar olarak var olma kaygısı gütmesine neden olan yalnızlığın öykü kişinde yaşattığı trajedi gittikçe artar

“*Bir Düşe Kanat Çırpamak*” öyküsü yazarın modernist bir biçimde kaleme aldığı öyküdür. Öyküdeki Ben anlatıcı yazarın değimiyle “*üç ayrı kişi mi yoksa bir kişideki üç ayrı yüz mü? Ya da üç ayrı arkadaş mı? Olduğu belli olmayan*”(Uzun,2019) bir biçimde oldukça karmaşık anlatılır. Öykü, “*Can, Su ve Ben*” (R.M.s.164) ifadesinden üç arkadaşın çıktığı bir yolculuk olarak düşünüldüğünde, bu öyküde yazar; teknolojinin doğurduğu zoraki yalnızlığı konu alır. Modernizmin bir sonucu olarak insanların birbirlerinden kopuk ve yalnız yaşamalarına değinir.

“*Bütün iç karmaşalarımızın, yalnızlığımızın, ihanete uğramışlıklarımızın simgesel anlatımı. İnsanda, her şeyi bırakıp geri dönme duygusu, tedirginliği uyandıran ürpertici bir görünüş... Ancak öte yandan yontucusuna, ‘Haydi, çalış artık!’ dedirtecek canlılıkta, görkemde...*”(R.M.s.166)

Söylemiyle nitelendirilen, aynı zamanda “*yüzyılımızın sembol bir yontu*”(s.166) olarak düşünülen modernizm ve batılılaşma insanların iletişimsizliğine neden olan bir yalnızlık sebebi olarak görülür. Ben Anlatıcı “*neler olup bittiğini anlamama fırsat kalmadan da bir sürükleniş içine giriyoruz*”(s.167) diyerek hızla yayılan modernizme olan tepkisini dile getirir. Çünkü insanlar zamanla duygularını yitirir ve otomatikleşerek teknolojiye teslim olur. Bu durum ise öyküde oldukça ironik bir biçimde verilir.

“*Kitle makineye yürüyor. İnsanlar tapınmak, korunmak, yardım istemek için ona gidiyorlar. Sevmek, sevmek için. Evindeki robot köpeği gibi, kasasındaki altınları gibi, sadık şövalyesi gibi, kutsal kitabı gibi, duası gibi, meleği ya da şeytanı, Azrail’i ya da Cebrail’i gibi görüyorlar onu çünkü.*” (R.M.s.168)

İnsanların hınca hınç birbirlerini itekleyerek teknolojiye bu kadar yüceltmeleri ve adeta modernizmi tanrılaştırmaları söz konusudur. Modernizm, insani ilişkileri bitirdiği ve insanları yalnızlığa ittiği için “*kıyamet makinesi*”(s.168) hatta bir “*mancınık tanrı*”(s.169) olarak görülür.

Öykünün devamında Ben Anlatıcı kalabalıklar içinde (teknolojinin içinde kaybettiği) Can ve Su’yu ararken insanlığın sonunu getiren, ikili ilişkileri bitiren ve insanı toplumdan soyutlayan bu duruma gelmelerinin nedeninin de yine kendileri olduğunu söyleyerek toplumsal bir eleştiri yapar.

“Belki de onu uyandıran bizleriz. Yüz yıldır uyuyan güzelinki gibi daha yüzlerce yıl sürecek uykusunu, alnına bir öpücük kondurarak biz sona erdirdik” (R.M.s.169)

Modernizmi uyuyan güzele benzeten yazar, insanların metalaşan dünyaya bu kadar istekli olmalarıyla toplu bir yalnızlık tehlikesiyle karşı karşıya kalındığının imler. Çünkü insani öz anlamını yitirir. Ve mutlu birlikteliklerin, sohbetlerin yerini teknolojinin soğuk ve donuk yüzü alır.

“Gizli Sokak” öyküsünde başkişi Devrim’in kocası Metin’le olan sallantılı evliliğinde en büyük nedenin, yaşadığı kötü çocukluk anılarının bir bilinçaltı arketipi olarak açığa çıkmasının olduğunu söyler. Devrim, istemsizce bir gölge arketipi olarak kendini takip eden çocukluk anılarından kurtulamadığı için evliliğini tehlikeye atar ve derin bir yalnızlık korkusu yaşar. Çünkü gölge arketipi *“ruhsal bütünlüğün karanlık yanı, karanlığın kardeşidir”* (Gökeri,1979:19). Bu yüzden Devrim kendisini kötü çocukluk anılarıyla yaşamını sürdürmenin ve yalnızlığa sürüklenmenin eşiğinde hisseder.

“Mutsuz bir insandım ve kimsecikler anlamıyordu beni!... Yıllar, yıllar önce küçücük elleri parçalanmış, küçücük yüreği düşleri, umutları parçalanmış, parçalardan bir kısmı tel örgülerin arkasına, bir kısmı, bir araba lastiğinin dişleri arasına, bir kısmı duygusuz bir beton parçasının pütürleri arasına savrulmuş ve bu parçaları o günden beri bir araya getiremeyen bir kadındım...” (D.İ.s.132)

Devrim’in üzerine yapışan karanlık zamanlarından kurtulamayışı onu, halüsinasyonlar görmeye itecek kadar bunalıma sürükler. Hastalıklı ruh haliyle Devrim, hayali ve gizli bir sokakta bulur kendini ve burada Anıcı Kız’la birlikte o kötü günlere geri döner. Çünkü *“genellikle iki şekilde belirir gölge nitelikleri içten gelen tepkiler ve dıştaki bir insan ya da nesneye yansıtılmış (izi düşürülmüş: projected) özellikler. Gölge kıpırtılarını daha çok kendi içimizden gelen davranışlarda yakalarız”* (Gökeri,1979:19). Devrim’in içten gelen tepkileriyle hayali bir âlemde çıktığı yolculuk ve sonra çocukluğunda kendisine eşlik eden köpek, içindeki vicdanın sesi olarak açığa çıkar. Tüm yaşamını içsel bir muhasebe ve tüm bedenine işleyen bu ağır yükten kurtulamadığını söyleyerek geçirir.

“Dönüp dönüp aynı şeylere takılıyordum: Babam, elleri kelepçeli, bir yığın silahın namlusu bedenine dayanmış, götürülüyor bir gece yarısı(...)Bilmedikleri bir şey daha var

üstelik kardeşimin ölümünden sorumlu olduğum...Herkes benden uzaklaşıyor, ben herkesten kaçıyorum, deliler gibi...Yalnızım...Çok küçüğüm henüz ve çok yalnızım...Geceler boyu annemin dinmeyen hıçkırıklarıyla, kardeşimin kulaklarımdan gitmeyen inlemesiyle, babamın gözbebeklerime yapışıp kalmış bakışlarıyla!...” (D.İ.s.140)

Devrim, kardeşi Selo’nun ölümünden kendisini sorumlu tuttuğu için tüm geleceğini geçmişin içine hapseder. Büyük bir mutsuzluk itkisiyle büyür. Bu durumu “*küçük kara köpek kurtarabilirdi*”(s.130) ifadesi ile çocukluğunda kendisine eşlik edip kardeşinin acısını bir nebze olsun dindiren kara köpeğin, gölge kıpırtısının da dışa vurulmuş ve nesneleşmiş şekli olduğunu gösterir. Aynı zamanda Devrim’in karanlık iç dünyasını yansıtan kara köpek simgesel anlamda “*kahramanın yaşamının hiçe indirgenmesinin anlatımı olarak*” (Tanyolaç Öztokat, 2004:50) öyküde yer aldığı düşünülür. Devrim’in yaşamı geçmiş anılarının istilasına uğrar ve hiçe indirgenir. Bu durum ise yazarın kahramanlarının derin acılarını ve yalnızlığa itilmişliği göstermek için kullandığı metaforlardan biridir. Aynı zamanda geçmişe takılıp kaldığını gösteren “*çok küçüğüm henüz ve çok yalnızım*”(s.140) ifadesi de Devrim’in “*Kırgın Anılar Merkezi’nden*”(s.142) ve “*Anıcı Kız*”(s.142) dan bir türlü ayrılamayarak geçmişini saplantılı bir biçimde yaşadığını gösterir. Bu yüzden kendisini evli ve olgun bir kadın olarak göremez. Çünkü Devrim için geçmiş oldukça taze ve hala küçük bir çocuk olarak anılarına bir kâbus gibi çöker.

“*Deklanşörde Tek Kare*” öyküsünde yalnız bir yaşam süren Sevim; Gürol ve Servet Bey’le çıktığı akşam yemeğinde içine düştüğü yalnızlıktan çıkmak için çırpınır. Sevim’in Gürol’a gösterdiği ilginin de yalnız kalmaktan bıkmış olmasından kaynaklandığını söylemek mümkündür.

“*Akıp gidiyor, trafiği iyice seyrelmiş ıslak görünüşlü asfalt yol, bir yılan gibi kayıp gidiyor. Yolun yalnızlığı kendi iç yalnızlığını çağrıştırıyor Sevim’e. Bir saat sonra tümüyle tek başına kalacak... Ölüm gibi bir şey yalnızlık*”(Ç.G.s.35).

Sevim, yolun ıssızlığını kendi yalnızlığına benzetir. Ve tüm benliği ile “*Ölüm gibi bir şey yalnızlık*”(s.35) diyerek yalnızlığını ölüm derecesinde hissettiğini anlatır. Bu yüzden Gürol’un yanlış bir seçim olduğunu bilmesine rağmen Sevim, yalnızlık kuyusundan kurtulmak için ona olan ilgi göstermekten çekinmez. Sevim’deki yalnızlık

hissinin öykünün sonlarında Gürol Bey'in kendisine arabada yaklaşmaya çalışmasıyla cinsel boyutta da olduğu görülür. Sevim, yalnızlığın hem ruhsal hem de bedensel boyutta kapatmak için Gürol'un kendisine yaklaşmasına izin verir.

“Sevim’in beyninin yarımküresinde ısı yükseliyor... Bedeninin en mahrem yerlerinde başlayan isteğin girdabına girmekte olduğunun da ayırında Sevim”(Ç.G.s.37)

Sevim'in Gürol'a duyduğu yakınlıkla bedenindeki ısı yükselir. İçindeki cinsel dürtü, yalnızlığının boyutunun hem cinsel hem de bedensel olduğunu gösterir.

“Yükseliyor Gölün Suları” öyküsünde erotoman bir kimlik sergileyen Lale'nin evli bir adam olan Orhan'a duyduğu saplantılı aşkının perde arkasında çocukluğundan getirdiği terk edilmişliğin doğurduğu yalnızlık hissinin olduğu anlaşılır.

“En güzeli de gölden bedenine yayılan ürpertici yalnızlık duygusuydu. Suyun dibine dalıp çıkarken, bir hüznün kuyusuna dalıp çıkan kırık dökük bir su kovasına benzetmişti kendisini...”(Ç.G.s.102)

Lale, bedenini saran bu ürpertici yalnızlık dürtüsünden kurtulmaya çalışır. Göl, Lale'nin kendi aksini gördüğü bir aynadır. Aynı zamanda gölün yüce anne arketipini karşılayan bir simge değer olarak öyküde bulunduğunu söylemek mümkündür. Bu anlamda öyküde Lale'nin aksini gördüğü göl *“korkunç, mahvedici, yutup engelleyen bir güç”*(Gökeri,1979:26) olarak öyküde yer alır. Göl, Lale'yi yutucu ve karanlık yönleriyle içine alan bir yüce ana arketipidir.

“Parçalanmış Kırmızı” öyküsünde Mihre, bir resim sergisinde hayranı olduğu Orhan Selin'in tablolarına bakarken kendi yalnızlığını duyumsar. Öyküde kırmızılı bir kadın resminin önüne geçince karşısında adeta kendisini gören Mihre, hayranlık duyduğu Orhan Selin'e olan ilgisiyle onun elinin değdiği her şeyde kendisini görür.

*“Daha dikkatli inceleyince **Kırmızılı Kadın** tablosunda çok önemli, hatta yaşamının dönüm noktası olduğunu anladığı bir şeyi keşfetmişti Mihre: Ancak kemik yapısının okunabileceği ince bir ışığın vurduğu tablodaki modelle kendisi arasındaki inanılmaz benzerlik...”*(V.K.s.140)

Resimdeki kadını ikizi gibi gören Mihre, bu sancılı süreci dönüm noktası olarak görür. Erotoman bir özellik gösteren Mihre, içine düştüğü yalnızlık kuyusundan çıkmaya çalışırken ideal erkek olarak gördüğü Orhan Selin’e olan duyguları resim sergisinde artarak devam eder. Tüm resimlerinde kendi yalnızlığını görmesine rağmen saplantılı aşkın bir sonucu olarak Orhan Selin’in de yalnızlığını tabloştırdığını düşünür.

“Bir yalnız kadınla bir yalnız erkeği anlatmak isteyen tüm bu tabloların Orhan Selin’in, acıyı gıdası haline getirmiş ruhunun görüntüleri olduğunu ilk bakışta anladı Mihre”(V.K.s.145)

Mihre’nin kendi aksini gördüğü kırmızılı kadın tablosunun karşısında açığa çıkan yalnızlık duygusu, saplantılı aşkın iç sesi olarak galerideki tabloyla bütünleşir.

“Kompliman” öyküsünde Ben anlatıcı, sevdiği adamdan uzak kalmasından dolayı yalnızlık hissine bürünür. Öykünün adının hoş söz anlamına gelmesi de Ben’in karşı taraftan duymak istediği sözlerin bir eksikliği gibi aksettirilir. Ben’in duygusal anlamda kendini büyük bir boşlukta hissettiğini *“hileydi, yalnızlıktı, aynadaki sırdı, kıyımın öteki adıydı”*(B.B.s155) ifadelerinden anlaşılır. İçsel yolculuğunda kendisini yalnız ve aldatılmış hisseder.

“Bir Kitap Delisi” adlı öyküde yalnızlık hissi diğerlerinden farklı olarak bir nesneye yani kitaplara karşı hissedilir. Öykü kahramanı Turhan Bey, kitapları olmadan kendisini oldukça yalnız hisseder. Sürekli okuma açlığı hisseden öykü kahramanındaki yalnızlık izleği bir kitap delisi olmasından kaynaklanır. Kitaplarından ve kütüphanesinden ayrı kalma düşüncesi bile onu derin bir yalnızlığa iter. Gün boyu kitaplarıyla haşır neşir olmasını karısı büyük bir sorun haline getirir. Bir okur olarak okumaya olan bu sevdası onu tüm yaşamdan soyutlar. Kitapları olmadan yaşamayacağını düşünen öykü kahramanı kendi ailesinden bile vazgeçer.

“Güçsüz, sakın durumda Turhan Bey. Kendini acınacak biri olarak görüyor. Karısını da kitaplarını da seçmesi istendi. Yani ölümcül bir yalnızlık ya da kitapları... Karısı ya da ölümcül bir yalnızlık...”(Ç.G.s.133)

Turhan Bey’in çok kitap okumasından ve kendi dünyasına çekilmesinden karısının duyduğu rahatsızlık; onu kendisi ve kitapları arasında bir seçim yapmaya iter. Çünkü Turhan Bey için kitapları olmadan yaşadığı hayat *“ölümcül bir yalnızlık”*(s.133)

olarak görülür. Yaşamını okuma üstüne kuran birinin yalnızlığının okuma aşkıyla doldurması aile yaşamından uzaklaşmasına ve dolayısıyla kitapları dışındaki tüm yaşamı ölümcül bir yalnızlık olarak görmesine neden olur. Çünkü Turhan Bey için yaşam; kitapları ve diğerlerinden ibarettir.

“*Bir Sesten Geçmek*” öyküsünde yalnız ve bunalımlı bir karakter olan Emir, rüyasında kendisini bir ormanda kuşlarla iç içe görür. Öyküde yalnızlık izleği bir boşlukta olduğunu hisseden Emir için doğanın onarıcı gücünden faydalanmasıyla anlatılır. Emir yerde bulduğu salyangozun ağaçla olan birlikteliğinden dahi etkilenir ve kendini psikolojik anlamda çok yalnız hisseder.

“*Gitmek zorunda olduğu yer, bulunmak zorunda olduğu saat, görmek ihtiyacında olduğu yüzler, hepsinin her şeyin, önemini yitirdiği nokta...*

Ağaçlara sarılmak ve öylece kalmak”(P.F.B.s.166).

Emir’in içsel huzuru yakaladığı doğa/ağaç dışında her şey önemini yitirir. Emir adeta “*doğanın içinde kaybolmak ister*” (Uzun,2019) çünkü ona göre adeta doğanın ayrı bir yüzü vardır. Rüyasının ilerleyen bölümlerinde kendisini en yalnız hissettiği anda kuş cıvıltılarıyla bir uyanma yaşar.

“*Çok değil, daha bir saat önce, sığınabileceği bir yer olamamasının çaresizliğini duyumsarken, şimdi binlerce kuşun ötüşleriyle şemsiye oluşturduğu bir evrende soluk alıp veriyor; sendeleten doyumsuz bir şaşkınlık bu*”(P.F.B.s.167).

Emir’in seslerden örülen sevgi çemberinde kuşlar; birer simge değer olarak yer alır. Çünkü kendisini kimsesiz ve çaresiz hissettiği bir anda etrafı kuş cıvıltılarıyla dolan Emir için “*binlerce kuş doğanın koyunu içinde*” (Uzun,2019) onu yalnızlıktan kurtarmak için gelir. Bu açıdan doğanın insanı kucakladığı ve yalnızlığına dahi merhem olduğu söylenebilir.

“*Zelda’yı Bekle*” yazarın Büyükkada öykülerine yer verdiği “Prinkipo Fırtına Burcunda” kitabında geçen yalnızlık öykülerinden biridir. Zelda’nın elinde valiziyle vapura binip ayrılmak üzere olduğu adanın kış mevsiminde kalabalıklaşan yaz mevsiminde tenhalaşan yönüne de değinilir. Zelda, “*küçük bir zaman kesiti içindeki hayat kesitini ve bu kesit içindeki insan ruhunu*”(Çetişli,2004:136) en çok da kendi yalnızlığını, saksılarda kuruyan çiçeklerden yosun tutan merdivenlerden ve arkasına takılıp gelen

köpek üzerinden anlatmaya çalışır. Etrafındaki her şey her eşya veya canlı onun gibi bir başınadır.

“Verandada dizili saksılarda yaprakları kurumaya yüz tutmuş ortancalar, sardunyalılar. Yaz boyu bacaklarında daima kalın bir örtüyle şezlonguna uzanmış olarak, yokuş aşağı doğru belirsiz bir noktaya bakan yaşlı erkeğin balkonda geçirdiği zamana ilişkin bir emare yoktu”(P.F.B.s.191)

Kurumaya yüz tutan ortancaların yarattığı kimsesizlik duygusu Zelda’nın iç sesidir. Zelda, kendisini adada, oradan oraya savrularak çok çaresiz hisseder. Öte yandan yazar adanın sessizliği ve sahihsizliğini de Zelda’nın yalnızlığını üzerinden anlatır. Öykü temelde Zelda’nın totalde ise Büyükada’nın yalnızlığını anlatmak için verilir. Çiçekler, eşyalar ve her gelen vapurdan tanıdık birisi iner mi diye gözlerini fal taşı gibi açan köpek adanın ve Zelda’nın yalnızlığını dile getiren simge değerdir.

“Köpeğin özlem dolu bakışları her yeni gelen yolcunun yüzüne bir an takılıyor; âmâ kısa bir süre sonra aradığını bulamamış gibi bir başka yüze kayıyordu. Beklediği kişinin hiç gelmeyeceğinin kendisi de farkındaydı belki de”(P.F.B.s.192).

Vapurun gelişini heyecanla bekleyen köpek *“sahibi tarafından terk edilmiş ve hala bir umutla sahibini bekler. Zelda’nın onu da alıp götürmesi için merhamet diler”*(Uzun,2019).Vapurun gelişi köpek için bir kavuşma hayali uyandırırken Zelda için vedayı sembolize eder.

“Bir Tutam Fesleğen” öyküsünde yazar, bireyden hareket ederek topluma yönelir. Modernite ve teknoloji toplumsal yalnızlığa neden olur. Öyküde toplum bir koro olarak düşünülürken Mehtap Hanım da evinin arka balkonunda uzunca bir süredir bulunan paslı çanın koroya katılıp katılmadığını sorgular.

“Arka balkondaki küçük bambu çanlar olamaz! Hayır! Yoksa asıldığından bugüne dek susma hakkını kullanarak müdahale etmediği, hatta saygı gösterdiği paslı çan mı, sürpriz bir şekilde koroya eklenme kararı almış?”(P.F.B.s.172)

Paslı çanın uzun bir süredir çalmıyor olması tercihen bir yalnızlık göstergesidir. Çan, kendisini arka balkonda gizleyerek paslanmaya yüz tutmayı tercih eder. Bu durum ise toplumun, bir araya gelmeyi bırakmasının ve yalnızlığa yönelişinin bir nedeni olarak yorumlanabilir. Mehtap Hanım’ın duruma bu denli şaşırması da toplumun inzivaya

çekilmesinin uzunca bir süredir varlığını devam ettirmesinden kaynaklandığı düşünülebilir. Çanın sessizliğini bozması yalnızlaşan toplumda artık bir uyanma başladığını gösterir. Bu uyanma “*Bir parça fesleğenin yahnide yarattığı büyüğü tada benzer bir etki!*”(s.172) olarak öykünün sonunda yer alır. Öyküde yemek olarak yahniden bahsedilmesi bu yemeğin tüm dünya mutfağının ortak lezzeti olarak kabul edilmesinden kaynaklandığı düşünülür. Örtülü bir biçimde yazar birlik ve beraberlik mesajı verir.

“*Karanlığa Uçmak*” öyküsü yazarın sıklıkla kullandığı kelebek imgesine yer verdiği öykülerden biridir. Diğer öykülerden farklı olarak bu öyküde kelebek kişileştirilir ve larva anından itibaren kendisini müşahit anlatıcı aracılığıyla okura tanıtır. Öyküde yalnızlık izleği ise kelebeğin daha larva iken “*tünelin ucundaki ışığın koyu renk bulutlarla kaplandığını*” (P.F.B.s.129) fark etmesiyle başlar. Bir simge değer olarak yer verilen kelebek aslında kişinin dünyaya geldiği andaki yalnızlığını sembolize eder. Her insan yalnız doğar ve kelebek bu doğumu kendi karanlık tüneliyle özdeşleştirir. Öykü kelebeğin kendisini bir çiçek vadisinde hayal etmesiyle devam ederken aniden büyü bozulur ve kelebek “*kendisini vahşi, acımasız bir baykuşa döndüren tılsımlı gömleğini giyin(ir)*”(s.131). Bu ifadenin ise yaşam serüveninin zorluklarla dolu olması sonucunda bir kelebek olarak kalmanın bu zorluklarla mücadele etmekte yetersiz kalınacağı ile yorumlanabilir. Kelebek daha kanat çırpmayı yeni öğrenmişken yaşam yolunda bir savaşçı olabilmek için yırtıcı ve güçlü gördüğü baykuşa dönüşmeyi arzular. Kelebek, baykuşa dönüştükten sonra “*gelecekte korkmayan gerçek bir savaşçıyım*”(s.131) gibi söylemi ise ancak güçlü olanın hayatta kalabileceğine dair anlayışı hissettirir. Tüm bu serüveni tek başına atlatan kelebek bireyin yalnızlıkla başlayan yaşamını yine yalnız yürüyeceği ve hayatta kalabilmek için de bazen yırtıcı/güçlü olması gerektiği mesajı verir. Çünkü kelebek kırılganlığı ve kısa ömrü sembolize eder. Yazar bu durumu kırabilmek için kelebeği bir baykuşa döndürerek hem kırılganlığını yok eder hem de ömrünü uzatır.

“*Basamaklar*” öyküsü yalnızlığın doğa üzerinden özellikle erik ağacı ve ceviz ağacının büyüme evreleriyle anlatıldığı öykülerden biridir. Ayrıca öykü baştan sona bu evreleri yaşamın birer basamağı gibi anlatır. Yabani erik ve ceviz ağacı karşılatırmasının sonucunda cevizin bakım olmadan büyümediği, yani sahipli olduğu erik ağacının ise bakım olmadan da her yerde büyüyebileceği anlatılır. Bu durum insan yaşamı üzerinde düşünüldüğünde sorun yaşamayan ve yalnızlık çekmeyen insanların bir ceviz ağacına benzetilirken tam tersi barınaksız, savunmasız ve yalnız bir birey de erik ağacı benzetilir.

Onun gibi bir başına bakımsız ve yurtsuzdur.1.Basamakta erik ağacının meyvesiz ve çiçeksiz zamanlarında bir zombi olarak görülmesi, insanın da yalnız ve bir başına zamanlarında yaşadığı trajik durumu anlatır.

“1.Basamak: Şaşkınlık

Bulutsu beyazlığıyla köşkün yer yer yıkık duvarını sonra da elektrik direğini tırmanan büyüleyici güzellik, daha düne kadar ‘Bir zombiyim!’ der gibi bakan yabancı eriğin ilkbahar hali mi gerçekten? Minik bir sürgünken parke taşları arasından bir at ya da bisiklet kazasına kurban gitme pahasına güneşe uzandığı naçar günlerini kendisi dâhil, hatırlayan çıkmayabilir”(P.F.B.s.59).

Yabancı erik ağacın ilk oluşum evresinin parke taşları arasında bir at ya da bisiklet kazasına kurban gitme durumuyla karışılacağı korkusu, bireyin varoluş serüveninde yalnız yaşaması sonucunda başına bir şey gelme korkusunun aynısıdır. Çünkü insan, doğum anında ilk annesini görür. Anne bu anlamda çocuk için bir tutunma baba ise güven yuvasına dönüşür. Bu durumdan yoksun doğan her insan anne ve baba olmadan büyürken türlü zorluklar yaşar. Her an savrulabilir ve yok olabilir endişesiyle yaşamak durumunda kalır. Bu anlamda 1.Basamakta yer alan erik ağacının büyürken yaşadığı yok olma korkusu, bireyin anne ve baba olmadan büyümesi sonucunda yaşadığı korku olarak yorumlanabilir. Erik ağacı, hayat serüvenindeki yalnız kalışını 9.Basamakta dile getirir.

“9.Basamak: Som Bir Bahar, Gün Gelip Senin de Kapını Tıklatır: Nakavt

Hayat demek ki böyle bir şey! Çırılçıplak, yapayalnız, ayakta ölümünü bekleyen bir ağaç olarak kalıvermiş insan”(P.F.B.s.61).

İnsanın yalnızlıkla geçen yaşamını erik ağacının ayakta kuruyarak öleceğine benzeten Anlatıcı, yalnızlığın ölümden farksız olduğunu ve yalnız insanın da daha ayaktayken/yaşarken ölebileceğini imler.

Yazarın fantastik öykülerinden biri olan “Öksüz İmparator” ‘da rüzgârlar kişileştirilir. Mitolojik çağrışımların da yer aldığı bu iki öykünün ana izleğinde Bizans İmparatorunun Kraliçesi İrene’nin oğlu olmasına rağmen bunu bilmeden bir yaşam süren rüzgârlardan biri olan Öksüz’ün yaşamı anlatılır. Öksüz her ne kadar bir rüzgâr olup fırtına koparsa da yalnız bir rüzgâr olarak yaşamını sürdürmesi türlü sıkıntılar yaşamasına

neden olur. Zaman zaman dalgın ve düşünceli olduğu diğer rüzgârlar tarafından dile getirilir.

“ Öksüz ’ün bir süredir dikkat çekici ölçüde dalgın, düşünceli olduğu da bu sırada ortaya atıldı ”Bir başkası zavallının bu halinin, 9 Ağustos 803 tarihinde hep birlikte Midilli’den döndükleri günden beri devam ettiğini ileri sürdü. Bir başkasıysa bir adım daha öteye gidip, Öksüz’ün, göğüs kafesinde nicedir, onu için için eriten bir derdi olduğunu iddia etti”(P.F.B.s.35)

Öksüz, annesiz büyüyen her çocuğu temsil eden bir rüzgâr olarak öyküde kişileştirilir. Çünkü bir çocuk için annesiz kalmak yalnızlığın en büyüğüdür. Sonrasında bir aile kurmuş olsa dahi anne şefkatinden mahrum büyümesi daima içinde bir yara olarak kalır. Öyküde Öksüz’ün mutsuzluğunun başlama anının net bir tarihle belirtilmiş olması bu tarihin doğum anı veya anneyi kaybetme anlarından biri olarak önem arz ettiği düşünülür.

Fantastik öykülerden olan *“Yetimhane Kuyusunda Çan Sesleri”* ve *“Yetimhane Kuşatması”* öyküleri, yazarın Büyükkada’da bulunan yetimhaneyi konu ettiği iki öyküdür. İlk öyküde yetimhanede sürekli ağlayan bir çocuğun olduğuna dair efsaneden hareketle yetimhanede büyüyen tüm çocukların terk edilmişliği anlatılır. Mitolojik çağrışımlar uyandıran öykü kahramanı Esther’in *“Yetimhanenin külleri arasında hala o küçük çocukların yalvarışları duyulurmuş”*(P.F.B.s.78). Diyerek efsaneyi anlatmaya başlaması, yazarın da *“bir rivayet var adada orada ölmüş bir çocuğun sürekli ağlama seslerinin geldiğine dair”*(Uzun,2019) ifadesiyle örtüştüğünden öykünün adaya ait bir efsaneyi dile getirdiği söylenebilir. Aynı zamanda daha önceki öykülerde yer alan İrene’nin çığlıklarının da öyküde duyulması yetimhanenin anne ve çocuğun ayrılışının yetimhaneye bırakılan tüm çocuklarda derin yalnızlık uyandırdığını düşündürür. Aynı zamanda öyküde Esther, yetimhaneyi sürekli bir zakkum çiçeğinin sardığından bahseder.

“Oymalı demir parmaklıkta, katmer katmer çiçekleriyle bir zakkum dalı. Zakkumun dişi olduğunu düşündü Esther. Ve yalnız olduğunu. Bir demir parmaklığa ancak bir dişi ve yalnız bir çiçek böylesine sarılabilir çünkü. Ve kaderinin sürüklediği yer bir çilehane olanlar...”(P.F.B.s.78)

“*Sis*” öyküsü Büyükada’nın ıssızlığı ile Ben Anlatıcının yalnızlığını anlatan dikkat çekici öykülerden biridir. Ben Anlatıcı, annesizliğini düşündükçe içini kaplayan karanlığın kuyusundan çıkamaz. Bir yandan kendi yalnızlığı diğer taraftan ıssızlaşan adanın bakımsız köşkleri ve bahçeleri onda derin bir hüznün yaratır. Kendisini adayı kaplayan sisle bir bütün hisseder.

“Pembe çilek köşküm, balkonlar, martılar, kediler, annem, babam, ben birleşiyoruz. Kendine kattıkça genişliyor; birlikte, kararıyor koyulaşıyoruz. Hepimiz, adamızın ta kendisiyiz artık”(P.F.B.s.33)

Mekânın bakımsızlığı ve sahipsizliği Ben Anlatıcının kendisini adayla bir bütün hissetmesine neden olur. Bu bakımdan sis, hem fiziki hem de ruhsal anlamda Ben Anlatıcıyı bir karamsarlığa iter, iyice yalnızlaşır hatta sanki birileri “*Sen daima onun koyununda olacaksın*”(P.F.B.s.32) cümlesini kurar. Çünkü ona göre ada ıssızlaştıkça insan da yalnızlaşır. Adadaki fiziki yapının çürümeye yüz tutan köşklerin, bahçelerin bakımsızlaşması üzerlerini sisle örtme ihtiyacını hissettirir.

“Polarize” öyküsünde yalnızlık izleği nesne-insan ilişkisi bağlamında değerlendirildiğinde, gözlüğün uzağı yakın olarak görme fonksiyonu ile L.nin özgürleşme ve yalnızlıktan kurtulma isteğini anlatır. Öykünün en başında L. Kendisini bir gözlükçüde müşteri olarak tanıtırken kişisel özelliklerine de yer verir. Yalnız ve bekâr bir kadın olduğundan bahseder. Aynı zamanda adadaki tek dostlarının da orayı mesken tutan karga, martı, kedi, köpek ve atlar olduğunu ifade etmesi L.nin de yalnızlık sancısı çektiğini düşündürür.

“2-Vitrinin önünde; TC uyruklu, adı L.., cinsiyeti kadın, medeni durumu bekar ,yıllardır bir adada vefalı dostları martı, karga, kedi, köpek ve atlarla yaşayan bu yüzden de herhangi bir müşteri kategorisine ait olmanın anlamını bilmeyen, hatta orta sınıf altı sayılan XY koduyla fişli olduğundan habersiz,1222222222222222222227777777777770444444444999999 no’lu müşteri adayı” (P.F.B.s.149).

L.nin girdiği gözlük dükkânında kendisini sonsuz rakamlı bir müşteri olarak tanıtmaları ekonomik gücünün tezgâhtarın da farkına varması ile alakalı bir durumdur. Çünkü L. Tezgâhtarın kendisine alt sınıflı bir muamele yaptığını ima eder. Toplumsal

sınıflamaya da yazarın ince bir şekilde değindiği öyküde asıl izlek, L.nin adada tutunamayan, yalnız bir kadın olarak yaşamını sürdürmesidir. İnsanların aksine doğa ve hayvanlar onun yalnızlığını paylaşır. L.nin tezgâhtarın kendisine güneş gözlükleri çıkardığı zaman diliminde duvarda asılı duran tabloda gördüğü tekne, kendi yalnızlığını anımsatır. Hatta “*tekne, benden uzakta asla özgür olamazsın, beni göremiyorsun bile!*” (s.152) serzenişinde bulunur. İç sesi olarak nitelendirilen bu durum L.nin özgürleşme ve yalnızlıktan kaçış isteğini açığa çıkartır. Bu yüzden de almak istediği gözlük o geminin içini görebilecek nitelikte olmalıdır.

“*Bir Adli Kayıp Vakası (Wanted)*” öyküsünde yazar Ben, kayıp dosyalarını ararken öykü kahramanlarını kişileştirir. Bu kişileştirme, Z.A’nın yazınsal yalnızlık korkusu çektiğini anlatmak için bir karakolda gözaltındaymış gibi aksettirilmesiyle açılır. Tüm kahramanların kaçarak Z.A’nın yalnız kalmasına sebep olacak düzeyde fantastik bir biçimde anlatılan öyküde, her bir kahraman yazar için kayıp bir öykü anlamına gelir. Bu da Ben’in yazma ediminin elinden alınarak yalnızlaşması şeklinde yorumlanabilir.

“*Tapınak*” öyküsü de yazarın farklı kurgu ve tekniklerle oluşturduğu ve mitolojik öğelere oldukça sık yer verdiği öykülerden biridir. Öyküde birçok öykü anlatıcısının bulunması, çoğulcu bakış açısına ve yazarın yazınsal anlamda kendisini korumak için özellikle tanrıçalarla diyaloglar kurmasına neden olur. Öyle ki yazar, kahramanlar aracılığıyla her olayın anlatıcısı konumunda yer alır.

Yetimhanenin bir hapishane olarak düşünülmesi orada bulunun çocukların birer suçlu gibi görüldüğünü gösterir. Bu durum dünyaya bir suçlu olarak gelmiş olmaları hatta doğarak suç işlediklerine dair trajik bir durumdur. Bir diğer dikkat çeken nokta da zakkum çiçeğinin bir dişi olduğunun düşünülmesidir. Bu düşünce, yalnızlığa olan yaklaşımın da cinsiyetçi bir ayrımla olduğunu gösterir. Ayrıca zakkum için, “*Kur’an’da cehennem tasvirleri yapılırken bahsedilen unsurlardan biri de ‘zakkum ağacı’dır. Söz konusu tasvirlerle göre cehennem ehli, kökünün cehennem ateşinin dibinde olduğu belirtilen bu ağaçtan yiyecekler; üzerine de susamış develer misali kaynar su içeceklerdir*” (Gördük,2017:57). İfadesinde anlatılan zakkum bitkisinin bir cehennem bitkisi olarak düşünülmesi ve cehenneme gidecek olan insanların bu bitkiyi yiyerek hayatta kalmaya çalıştıklarıdır. Bu durum öykü açısından çözümlendiğinde ise yazarın yer verdiği bitkinin

hapishanede açmasıyla ilişkilendirildiği görülür. Yetimhanenin öyküde sadece bir hapishane olarak değil aynı zamanda bir cehennem olarak da anlatıldığını düşündürür. Çünkü Esther, “*kaderinin sürüklediği yer bir çilehane olanlar*” (s.78) diyerek zakkum bitkisinin ancak çilehaneye sürüklenenlere bu denli sarılabileceğini imler. Bu durum ise yazarın örtülü bir biçimde yetimhanedeki yaşamın cehennemden farksız olduğunu anlatmasıyla yorumlanır.

İkinci öykü ise başkişi BenSis’in kişileştirilerek adanın karabasanı olarak gösterilmesinin altında yatan asıl nedenin “*yetimhanede esir kalan çocukların*” (Uzun,2019) yaşadığı trajedinin anlatılmak istenmesidir. Çünkü nasıl ada BenSis tarafından kuşatılıyor ve karanlıkta kalıyorsa yetimhanede kalan tüm çocuklar da yaşamı boyunca karanlıkta kalır. Öyküde adanın huzursuz edici rüzgârı olan BenSis’in : “*Ne hazin! Senin adın, terk edilmişlerin müzesi olmalı diye düşündü*” (P.F.B.s90) ifadesi yetimhanede yalnız büyüyen çocukların kimsesizliklerinin bir karşılığı olarak adlandırılır.

Öykülerde geçen yalnızlık, yazarın ilk yapıtlarında daha çok ikili ilişkilerdeki başarısızlıklar sonucunda görülür, sonraki dönemlerde ise kötü çocukluk anıları ve toplumsal diktelerden meydana gelen zoraki yalnızlık olarak görüldüğünü söylemek mümkündür. Temelinde sevgisizlik barındıran yalnızlık izlekli öyküler, aynı zamanda kahramanların zorlu yaşamlarının nedenlerini de açığa çıkarır. Bu bakımdan yazarın yalnızlığı çocukluk yıllarından başlatarak yaşamın son evrelerine kadar taşıdığını söylemek mümkündür. Yazar kurgusunda uzam olarak sürekli çarpık aile ilişkilerine ve despot baba tutumlarına yer verir. Bu durum, yalnızlıkla karşıt bir durum olarak görülür. Çünkü insanın en kalabalık yaşamı çocukluk yıllarıdır. Fakat bu yılların özgürce yaşanamaması sonucu meydana gelen yalnızlık sorunsalı yazarın kabalıklar içindeki yalnızlığa dikkat çekme isteğinden kaynaklandığı düşünülür.

2.1.6.7. Baba Arketipi

Öykülerde baba arketipi psikodinamik açıdan irdelendiğinde, kişiliğin gelişimini engelleyen simgesel bir işlev üstlendiği görülür. Denilebilir ki kahramana en çok etki eden, yaşamını şekillendiren hatta çoğu zaman tüm yaşamın alt üst olmasına neden olan arketip baba arketipidir. Çünkü Jung “*bilinci etkileyen ve her insanın ortak bilinçdışını*

oluşturan bu ‘içteki’ ortak etkenlere ‘arketipler’ adını vermiştir”(Gökeri,1979:10). Bu arketiplerden biri olan baba, öykülerin çoğunda sevgisizlik, otoriter ve korkutucu yönleriyle ele alınır. Özellikle kız çocukları için baba, mutlak otorite sahibi itici bir güçtür. Ukray’nın yaptığı baba tanımında “*baba genellikle bir rehber ya da bir otorite figürü olarak tanımlanır*”(Ege,2015:40). Fakat öykülerde baba, bir rehber veya insan doğumunu şekillendiren bir erkek figürü olarak yer almaz. Kahramanların özellikle çocukluk anılarını baltalayan ve tüm yaşamlarına etki eden despot, otoriter baba figürü ile örülen ve aynı zamanda büyük bir özgürlük sorununa neden olan çok yönlü bir arketip olarak yer alır. Bireyin dünyaya geldiği andan itibaren ihtiyaç duyduğu anne şefkatinden sonra hissedilen baba olgusu ve beraberinde gelen güven duygusunun aksine, itici bir güç olarak otoriter baba yer alır. Baba arketipinden bahsederken “*Arketipler bilinç ve bilinçaltı bir iletişim bağı vazifesi görürler, ayrıca insanın harekete geçmesi gereken zamanlarda uyarıcı özelliğine sahip*” (Ege,2015:33) olduğu bilgisinden hareketle arketip olarak babanın, öykülerde yer alan kahramanların özelliklede kız çocuklarının küçük yaşlarında babaları tarafından sindirilmeleri ve evlendirilmek üzere çocuk yaşlarında evlerine kapatılmalarından birinci derecede sorumlu kişi olduğunu söylemek mümkündür. Öykülerin ana ekseninde kadın kahramanların çocukluk anılarının babanın erk gücüyle sarsılmış olması yazarın yaşamıyla örtüştürülür. Yazar kendisiyle yapılan bir söyleşide “*ilkokul beşinci sınıftaydım, başım örtüldü, sokakla bağım kesildi, sabahtan akşama kadar sokakta oynayan bir çocuk olarak perdenin arkasından dışarıyı izlemek zorunda bırakıldım*” (Uzun,2019) ifadelerine yer verir. Böylece öyküde yer alan birçok öykünün yazarın yaşamından beslendiğini ve otobiyografik öykü olduğunu söylemek mümkündür. Yazar, her bir öyküde örtülü bir biçimde kendi yaşantısına gönderme yapar. Yaşamı aracılığıyla kendisi gibi despot-otoriter baba gölgesinde büyüyen tüm kız çocuklarına seslenir. Pek çok öyküde “*babanın temsil ettiği erk gücünün işyerindeki zayıflığı karşısında hayal kırıklığına uğrayan çocuk, güven duyup özdeşleştiği insanın güçsüzlüğü ile de yüzleşmiş olur*”(Deveci,2014:194).Bu yüzleşme, kahramanların yaşamları boyunca tutunamama, yalnızlık, yabancılaşma ve ahlaki çöküntünün kurbanı olmasına neden olur. Birçok kadın öykü kahramanı çocukluktan gelen sevilme ve değersizlik duygularını bastırmak zorunda kalarak kendilerine biçilen kadere razı olur. Çoğu “çocuk gelin” olarak baba ocağı denilen sevgisiz mekândan koca eline sürgün edilir. Baskın babaların aksine anneler ise sindirilmiş ve edilgen yönleriyle öykülerde yer

alırlar. Burada da yazar tarafından anlatılmak istenen acizliğin cinsiyetçi yönüne bir gönderme yapmaktır. Çoğu öyküde aciz ve çaresizlik içinde yaşayan kadınlar gelecek beklentilerini de geçmişin gölgeleriyle yok eder.

2.1.6.7.1. Despot-Tutucu Baba

Baba, öykülerin çoğunda ben anlatıcıyı iğdiş eden despot yönüyle zulme uğratan konumdadır. Ben ve Üst Ben arasındaki ilişki göz önüne alındığında “*ikili bir özdeşleşme söz konusudur ve karşıt anlamın iki kanadına da yanıt verir: Birisi, aşk nesnesi olan güçlü ve iyi babadır, İdeal Ben'in bir bölümünü oluşturur, kökendeki narsizmin kalıtıdır; oysa öfke duyulan ve saldırıya uğrayan öteki baba, Üstben'e (içe) mal edilmiştir*” (Mendel,2000:9) Üstben’ e mal edilen baba daha çok despot yönüyle ele alınır ve çocukların nefret kaynağına dönüşür. Özellikle çocukluk çağlarında baba, öykülerin birçoğunda sevgisizliği, otoriter ve korkutucu yönleriyle kahramanların yaşamlarını alt üst eden onlara çocukluk yaşamlarında hapis hayatı yaşatan bir kişilik sergiler.

“*Sorgu*” öyküsü yazarın başından geçen bir olayı kaleme aldığı otobiyografik nitelikli bir öyküdür. Zülal’in polis tarafından apar topar karakola alınmasının ardından, hem yaşadığı şok hem de kendini ifade edememesiyle bilinçaltına ittiği despot baba gerçeği açığa çıkar. Zülal’in sorguya alınmasından ardından kötü çocukluk anılarının ve babasına yönelik nefretinin açığa çıkmasının nedeni ise “*saatlerdir bu böyle. Zülal’in niçin olduğunu hala çözemediği bir sorgulama süreci. Babası yapardı eskiden, sık sık. Ta ölümünden bir hafta öncesine dek. Zülal’in aklına bile getirmediği şeyler için.*”(V.K.s.21) cümlesinden anlaşıldığı üzere babasının da çocukluğunda yaptığı anlamsız sorgulamalarından oluştuğunu söylemek mümkündür. Bu durumu Jung, her insanın karanlık bir tarafının olduğunu söyleyerek savunur ve gölge arketipiyle açıklar. İndiçk, ise Jung’ta gölge için “*Persona’nın karşıtı olan güçtür. Tıpkı bedenimizin gün ışığında gölge oluşturması gibi egomuz da bilincimizin ışığında bir gölge oluşturur*” (Ege,2015:35-36) ifadesiyle anlatmaya çalışır. Bu ifadeden Zülal’in başına gelen bir hadisede geçmişe ait kötü çocukluk anılarına yer vermesinde, Jung’un gölge arketipinin bir etkisinin olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü Zülal, karanlık tarafıyla yüzleşmek durumunda kalır.

“Daha çocukken, babası kendisini dövdüğünde, şansı yaver giderse hemen bayılıverirdi Zülal. Daha ilk tokatta (...)Kız kısmının baba evinde fazla rahat etmemesi gerekir çünkü koca evinde şikâyetçi olmaması, şükretmesi için. Babası buna inandığından böyle davranırdı(...)Bana dua edeceksin! Hem de arkamdan yedi sülaleme küfür ettiremem senin yüzünden!”(V.K.s.24)

Ataerkil toplumun kronik haline getirdiği “kadını ezme ve değersizleştirme anlayış/sızlığı” öykülerde baba evinden başlar, bu öykü kahramanlarından biri olan Zülal’in de çocuk bedeni (koca elinde rahat etsin diye) darp edilir. Zülal’in babası merhametsizliğini örtmek için dayak atmayı haklı nedene bağlar. Çünkü öyküye göre toplumun bağınaz düşüncelerinden biri de dayak atmanın kız çocuğunu yaşama (koca eline) hazırlamak olduğudur. Böylece babaların çoğu çocuklarını, kocalarından korumak için ihtiyatlı davranır ve çocuk yaşlarında onları darp ederek eve hapseder.

Baba arketipi, otoritesini sarsan herhangi bir durumda “*kahramanın erginlenme sürecinde bir tetikleyici işlevi görür*”(Ege,2015:40). Bu tetikleyici işlevin Zülal’in her hareketinin babası tarafından “*Ne günah işledin, söyle!*”(s.21) ifadesiyle sorgulanmasında, açığa çıktığını söylemek mümkündür. Ayrıca, bir kız çocuğunun yaptığı her hareketin “günah” olarak nitelendirilmesinde dinin getirdiği anomik bir çıkarım olduğu söylenebilir. Zülal’in “*bedeni günah yuvası (olarak görülür ve) en büyük suçu kadın olmak*”(s.25)’tır. Bu yüzden kadınlığı babası tarafından “*psiko-sosyal bir tecrit unsuru olarak kullanılacaktır*”(Korkmaz,2015:178).Soyutlanan/ötekileştirilen Zülal’in, sürekli “*Ne günah işledin, söyle*”(s.21) sorusuyla muhatap olması yazarın da benzer durumlarla karşılaştığını düşündürür. Yazarla yapılan bir söyleşide, okula devam edebilmek için önemli kişilerin babasından izin almaya geldiklerini şöyle anlatır: “*Şartı vardı hiçbir erkekle selamlaşmayacak, beden eğitimi derslerine girmeyecek, başörtüsünü asla çıkarmayacak, hiç zayıf getirmeyecek en ufak bir şey duyarsam okuldan alırım*” (Uzun,2019). Okula devam edebilmesini şartlara bağlayan babanın, dini öne sürerek yazarın yaşamını derinden etkilediği görülür. Yazar, Zülal’in üzerinden kendi yaşamına örtülü bir biçimde yer verir. Bu açıdan bakıldığında öykünün isminin “*Sorgu*” olması da manidardır. Aslında sorgulanan yaşananlar değil, kız çocuklarının maruz kaldıkları cinsiyetçi ayrımdır. Bu açıdan baba, kahramanların geleceklerine yön verememeleri açısından simgesel bir işlev yüklenir.

Öykü devam ederken Zülal'in kendisini sorguya çeken polis memurlarını kurbağaya benzettiği görülür.

“Soruyu soranın gölgesi uzuyor pencereye doğru. Bir kurbağanın gölgesine benziyor. Pis, kokan, yarı bataklık bir göl suyunda vıraklayıp duruyor kurbağa(...)Çocukluğundan beri hep nefret etti bu yüzden”(V.K.s.22).

Zülal'in kurbağa olarak nitelendirdiği aslında kendi babasıdır. Çünkü öyküde baba, saldırgan ve despot oluşuyla kahramanın çocukluğunda olumsuz iz bırakır. Bu yüzden Zülal'in *“babayı, çağrıştırmacı, nesne ve davranış modelleri, eserde farklı anlam tabakalarının üretimine aracılık eden”(Uğurlu,2007:1740)* unsurlarla birlikte kullanılır. Bu unsurlardan biri olan *“kurbağa”* Zülal'in pis olarak nitelendirdiği ve nefret ettiği babasının ta kendisidir.

“Fatma'nın Saçları Uzamıyor” öyküsünde Fatma, bir kuaför salonunda saçını kestirmek için gelen kız çocuğunu gördüğünde, geçmişe yönelir ve otoriter babanın kendisinde yaşattığı tramvayı yeniden hatırlar. Baba arketipi bu öyküde de despot yönüyle karşımıza çıkar. Fatma'nın çocuk yaşta belli kısıtlamalara maruz kalmasının altında dinin, baba ve toplum üzerindeki etkisinin bir sonucu olduğunu söylemek mümkündür. Öyle ki Fatma saçlarını kestiği için babası tarafından iffetsiz/kötü kadın muamelesi görür.

“Babam belki kafamı kesebilir. Çünkü izinsiz kâkül kestim. Müslüman bir kızın saçları namusudur oysa hele evlenmeden önce asla kesilemez. Ancak kocasının izniyle... Ben bu geleneği çiğneyip aile namusunu, şerefini ayaklar altına aldım. Öyleyse...

Babam böğürüyor:

“Bana bıçağı getirin...” (R.M.s.124)

Fatma'nın saçlarını kestikten sonra babasının onu dine aykırı davranmakla suçlaması, yaşamının her döneminde karşısına çıkacak bir bilinçaltı arketipi olarak yer alır. Kâkül kesme hadisesi sadece Fatma'da değil Zeynep Aliye'de de görülen bir durumdur. *“Evde bana ‘saçı uzun aklı kısa’ muamelesinin yapılmaya başlaması ve saçlarımı kesmemin yasaklanması!...”*(Elmas,1997:34) ifadelerinden yazarın çocukken yaşadığı baba sorununu öykülerine de taşıdığını söylemek mümkündür.

Fatma'nın babaya duyduğu nefret, intikam duygusunu şiddetlendirir. Babasından kurtulmanın tek yolu ölüm bile olsa, ona dahi razı olduğunu söylemesi, baba şefkatinden mahrum kalan Fatma'nın çaresizliğini anlatır.

“Tek isteğim babamdan kurtulmak. Başka yaşam biçimi bilmiyor olsam da(...)Kurtulmalıyım; caddeye adımımı atmadan gerçekleşecek kurtuluşumun bütün sonuçlarına razıyım... Başıma gelebilecek bütün ölümler, bütün yalnızlıklar, bütün felaketler umurumda değil...”(R.M.s.128)

Fatma'nın çaresizliği ve yaşamdan vazgeçme isteği “*kurtulmalıyım*”(s.128) söylemi ile gereklilik ve imkânsızlıkla kullanılmış bir fiil olarak açılanır. Çünkü Fatma için baba sorunu “*bilincindeki ilk çatlak, gerçekliği kavrayışındaki ilk bulanıklık örneği ve aynı zamanda ruhsal dengesizliğe doğru kayışın belirtisidir*”(Uğurlu,2007:1735).Bu ruhsal dengesizlik Fatma'da yasak olanı yapmaya karşı bir ihtirasa dönüşür ve kendisini üniversite öğrencisi komşusu olan Erol abisinin kollarına bırakır.

“İlk kez kendi başıma kalışım, ilk kez kendi irademe uygun davranışım mı yoksa beni coşturan? Annemin zavallılığına, babamın acımasızlığına tepki mi? Boşuna değil çünkü Erol Abi'nin biliyorum sen de istiyorsun dediği.”(R.M.s.131)

Baba sevgisizliği, anne çaresizliği Fatma'nın nefret duygularının büyümesine ve kendini evlilik dışı bir cinsel birlikteliğe itmesine neden olur. Bu durumda Baba, Fatma için “*benlik inşasını sekteye uğraticı bir rol*” (Uğurlu,2007:1737) üstlenir. Benliğini zedeleyen baba, Fatma'nın tüm yaşamını etkileyen bir nefret duygusunun muhatabı olarak tüm yaşamına yön verir. Çünkü Erol abisiyle başlayan ve sonra hiç tanımadığı birçok erkekle devam eden cinsel birliktelik, Fatma için babasının en çok olmasından korktuğu bir kadına dönüşmesine neden olur. Bu yüzden denilebilir ki Fatma için baba, baskı ve saldırganlığı ile çocukluğunu hatırlatan ve “*benliğindeki onanmaz yarayı defalarca kanat(an)*”(Uğurlu,2007:1732) bir bilinçaltı arketipidir. Yaşlı, yatalak bir adamla olan evliliği de baba nefretinin doğurduğu alışkanlık haline gelen cinsel birlikteliklerin bir sonucudur.

“*Bekâret Boncuğu*” öykü kitabında yer alan “*Oya Bebek*”, “*Hazine*” ,”*Sevgili Çivim Kaktüs*” “*Alçı Bebek*” ve “*İblisten Kurtulmak*” öykülerinde de baba arketipi despot tutumuyla işlenir. . Bu öykülerin tümünde küçük yaştaki kız çocuklarının

ergenliğe girdikleri ve vücutlarında fiziki değişimler görüldüğü andan itibaren eve kapatılmaları konu edinir. Bu öykülerin ortak özellikleri baba nefretinin tohumlarının daha çocukken atılmış olmasıdır.

“*Oya Bebek*” öyküsünde çocuk anlatıcının oyuncak bir bebeğe sahip olmayı istemesi ve babanın “*oyuncak bebekle oynamanın kâfir işi olduğunu*”(B.B.s36) düşünmesiyle yaşanan trajedi gözler önüne serilir. Anlatıcı her fırsatta babadan dayak yeme korkusunu yaşar.

“*Babamı anlatmam zaten mümkün değildi. Böyle bir şey yaptığımı öğrendiği takdirde, en iyi olasılıkla bahçedeki armudun en yüksek dalına tepe üstü bacaklarımdan asardı*” (B.B.s.37).

Anlatıcının babasından bu denli korkmasına neden olan durum ise sahip olmayı hayal ettiği oya bebeği evinde tutmaktır. Bu masumane/çocukça isteğe bile babanın bu denli sert çıkması babanın çocuk için bir korku mekanizmasına dönüşmüş olduğunu gösterir.

“*Sevgili Çivim Kaktüs* ” öyküsünde anlatıcı için babayla beraber abi de tehdit edici ve huzuru bozucu konumdadır. Ben’in çocukluk yaşamına sığdıramadığı bu iki kişi yüzünden bilinçaltı acılarla dolar. Despot baba ve ondan destek alan abi follosentrik yaşama uygun hareket eder. Dayak atma kendilerine verilmiş bir hak ve namuslarını korumak için gereken bir eylem olarak görülür. Bu eylemden nasibini alanlardan biri olan öykü kahramanı ikiye bölünen çocukluğunu şöyle anlatır:

“*Aslında hayatım ilkokul beşe kadar sokak çocuğu, ondan sonrasındaysa ev kızı olmak üzere bıçakla kesilmiş gibi ayrılan iki ayrı dönemden oluşuyor*”

Öykü kahramanının çocukluk anılarına yer verirken yaşamını ikiye bölmesi, geçirmiş olduğu kötü günlerin trajik boyutunu gösterir. Kolektif bilinçdışının en güçlü arketipi olan baba arketipi bu öykülerin nerdeyse tamamında kötücül yapıdadır. Eril gücün kendisine verdiği yetkiyi sonuna kadar kullanan babalara karşı kız çocuklarının sevgi duygusu gelişemez çünkü “*baba sevgisi koşullu sevgidir*”(Fromm,2000:49). Bu koşul gerçekleşmediği için babaya karşı sevgi beslenmez. Aksine çoğu öyküde baba nefret edilen bir konumda yer alır.

“*Diş İzleri*” öyküsünde cüzzam hastası ve evinde pirana besleyen Emre’nin Jülide’ye olan saplantılı aşkının altında yatan en önemli nedenin babadan yediği dayaklar olduğu anlaşılır. Emre için baba, kendisini hep bir gölge gibi takip eden ve gelecekte beklentilerini de tahrip eden olumsuz bir kişiliktir. Öyküde geriye dönüşlerle anlatılan Emre’nin babaya ait kötü çocukluk anıları, Jülide’ye olan saplantılı aşkının temelini oluşturur.

“Babasını anımsıyor yine. Onun gözleri de böyle kan çanağın dönük olurdu, ister işten, ister meyhaneden döndüğünde... Niyeyse hep geceleri gelirdi babası, çok çirkinken. Patlamaya hazır üniformalı bir balona benzerdi; hayır hayır bidona benzerdi(...) Kapatıyor gözlerini. Kapatırsa hiçbir şey görmeyecek, anımsamayacak... Ama babası gitmiyor ki! (...)Copu çıkartıyor kılıfından... Emre, çırılçıplak... Titreyen ellerini, incir yaprakları gibi üst üste önünde tutuyor (...)Cop kalkıyor havaya... (D.İ.s.12)

Küçük bir çocuğun cop ifadesine yer vermesinden resmi görevli olduğu anlaşılan baba, hiçbir suçu olmadığı halde çırılçıplak bir biçimde dayak attığı oğlunun yaşamında sonrasında psikolojik olarak onarılamayacak tahribatlara yol açar. Çünkü Emre ölümüne sebep olacak durumun cüzzamlı olmasından kaynaklanmadığını tam tersi geçmişten bugüne içinde biriktirdiği pek çok insana ait kötü anıların en çok da babasının sebep olduğunu imler.

“Ama hayır, cüzzam öldürmüyor (...) Emdikçe büyüyor, biraz Jülide, biraz Okşan hanım, biraz ev sahibi, biraz kumar makinesi, biraz belediye otobüs şoförü biraz üniversitenin rektörü, biraz lise müdürü, birazdan çok fazla da babası oluyor” (D.İ.s.13)

Emre’nin cüzzamlı elini piranaya yem etmesinde de içinde biriken acizliğin ve bir kenara itilmişliğinin neden olduğunu söylemek mümkündür. Emre, yaşamına anne şefkatinden mahrum başlar ve psikopat bir babayla devam eder. Sonrası öğretmeni Okşan Hanım, lise müdürü üniversite rektörü vs. dikkat edildiğinde en çok sorun yaşadığı kişilerin kendisinden bir sorumluluk beklenen kişiler ve kurumlar olduğu görülür. Emre bir nevi sorumluluklardan ve bir şeyler yapmaktan kaçınır. Çünkü bilinçaltında başta babasının ve kendisine emir veren herkesin yaşattığı travma vardır.

“-Kız gibi zangırdama karşında... Erkek ol...

Okul müdürünün mikrofonu patlatan komutu:

-Haz'rooolll!...Dikkatttt!"(D.İs.16)

Yaşamı boyunca emirler almış bu yüzden çokça şiddet görmüş bir öykü kahramanı olan Emre için baba “ *oğluna hayat karşısında yetersiz oluşu bir tür miras olarak devretmiştir*”(Uğurlu,2007:1721). Emre'nin kendisine bırakılan bu miras, nevrozlu bir kişiliğe bürünmesine ve sevdiği kadın olan Jülide'ye karşı düşüncelerinin “*omuzlarından tutup sarsmak... Tokatlamak, kızın beynindeki bütün öteki erkeksi görüntüleri silmek istercesine öpmek ağzını*”sert olmasına neden olur. Sevgisiz, şefkatsiz ve şiddetle büyüyen her çocuk gibi ruhundaki dış izlerinden kurtulamayan Emre, bu yüzden sevgi kırıntısı gördüğü her insanı yüceltir. Kaybetme korkusu yaşar ve bazen bu durum karşı tarafa da acı çektirme isteği oluşturur. Freud bu durumu “*üst ben*”(Freud,1995:232) olarak nitelendirir. Böylece “*Ben ile üst-ben bir araya gelerek baba rolünü oğlanın ruhunda oynayıp dururlar*”(Uğurlu,2007:1722).Ruhunda oynanan bu oyunlar Emre'nin yaşamını bunalımlı biri olarak sürdürmesine neden olur. Ben ile üst ben arasındaki ilişki sağlıklı kurulamadığında kişi öfkesini ve acısını başka bir yöne aksettirir.

“*İblisten Kurtulmak*” öyküsü pek çok izleği barındıran “*Bekâret Boncuğu*” kitabı içerisindeki en trajik çocuk gelin öyküsüdür. Sanem'in on iki yaşında “dede kocam” diye hitap ettiği kendisinden yaşça çok büyük pedofili bir adamla olan içler acısı evliliği anlatılır. Bu öyküde babanın konumu ise en az Sanem'in evlendiği kişi kadar mide bulandırıcı bir durum arz eder. Çünkü baba, kızını o yaştaki bir adama kendi elleriyle ve ellerini bağlayarak/sürükleyerek teslim eder. Sanem'in çocuk yaşta evlenmesine neden olan durumlardan biri de yenge olarak hitap ettiği üvey annesidir. Bu durumu Sanem şöyle dile getirir:

“*Yengesi ağzını büze büze, gözlerini süze süze, sesini kıvıra kıvıra, kara kalın saç belliğini öne arkaya savura savura neler söylediyse hakkında...*”(B.B.s.198)

Böylece Sanem'in üvey anne (yenge) fitnesiyle kaybettiği baba, zulmün ve merhametsizliğin merkezi konumuna gelir.

“*Bir ucu o sıra yüksekçe bir kaya parçasını aşmakta olan babasının elinde, öteki ucu bileklerinde düğümlü ipin peşi sıra adeta sürüklendiği o ahar günbatımı, kendi batışının da miladı.*”(B.B.s.196)

Sanem, elleri bağı bir şekilde on iki yaşında bir eşya gibi çaresizce babası tarafından evden uzaklaştırılır. Bu uzaklaştırılış dede kocasıyla başlayacak olan yeni hayatının da ilk günüdür. Bu yüzden bugün Sanem için acının miladıdır. Acının şiddetlenmesine neden olan asıl unsur da güven kucağı olarak bilinen babanın yaşattığı sarsıtıcı etkidir. Annesizlik, üvey anne ve sonrasında gelen sürgün, Sanem'in de acısının boyutunun gittikçe artmasına neden olur.

“*Aliye'nin Öyküleri*” öykü kitabında yer alan “*Yağmur Damlasında Fırtına*”, “*Aynada Tüy Sesleri*” öykülerinde baba arketipi despot yönüyle ele alınırken “*Yalnızlığım Şarkı Söyle*” öyküsünde baba, yalnız bir kadının geçmişine sığındığı anılar aracılığıyla ortaya çıkar. Fakat diğer öykülerden farklı olarak bu öyküde öykü kahramanının artan yalnızlığı ve oğluna duyduğu aşırı özlem çocukluk günlerini baltalayan babanın zulmüne bile ihtiyaç duymasına neden olur. Bu durum yazarın sıklıkla işlediği kadınların acıyla büyümelerinin getirdiği bir durum olarak düşünülebilir.

“*Çatık kaşlarından, öfkesinden başka hiçbir görüntü bırakmayan babamı da özledim. Başım açıkken uzaktan onu gördüğümde köşe bucak kaçmayı... Hiç nedensiz bağırıp çağırmasını bile*”(A.Ö.s.68-69)

Kahramanın geçmiş anılarına sığınırken açığa çıkardığı bilinçaltında, kolektif bilincin zaruri bir sonucu olan eril düşüncede, kadının örtünmesi gerektiği anlayışı vardır. Özellikle dinin yozlaştırıldığı bazı ilkel toplumlarda kadın bu yüzden çok küçük yaşlarda ötekileştirilir ve örtünmeye zorlanır. Babanın kız çocuğu evlenene kadar üstlendiği kızını koruma görevindeki en önemli kurallardan biri de kız çocuğunun erkenden örtünmesini sağlamaktır. Öykü kahramanı da zorla kapanmasının ardından açığa çıkan bastırılmış duygularıyla hareket ederek bu yasağa karşı geldiğini açığa çıkarır. Bu açıdan bakıldığında öyküde baba, korkulu bir yaşam geçirilmesinin de en büyük nedeni olarak yer alır. Hem cezalandıran hem de korkutan kart karakter olarak birçok öyküde yer alan baba, kahramanların hezeyanlarının da temel nedenidir.

“*Dönemeç*” öyküsü vapurda bulunan, yalnız genç bir kadın olan Zeynep'in vapura ait gözlemlerinde geriye dönüşlerle çocukluk yıllarında yaşadığı tramvayı anlattığı görülür. Diğer öykülerin aksine bu öyküde kahraman babasını kaybeder. Fakat diğerlerinden daha da trajik olan hayatta olmayan bir babaya hatta annesini boğazlayan bir adama karşı kahramanın duyduğu nefretin varlığını sürdürmesidir.

“Bir iç sıkıntısı, yüreğinin odacıklarından çıkan kanla birlikte bütün vücudunu dolaştı. Boğazından tutup sıkıyorlardı sanki. Babasının, annesinin boğazına bastonu bastırıldığı günü anımsadı nedense. Dişlerini dudaklarına geçirdi. İki eliyle çaprazlama boynunu tuttu. Artık babasından nefret etmiyordu. Yıllar sonra ilk kez gittiği mezar başında ağlamıştı bile. Sevdği için değildi gözyaşları, özlediği için değildi. Yaşamı boyu mutsuz bir adamın arkasından insan ancak ağlayabilir, diye düşünmüştü.”(Y.M.D. s.50)

Zeynep’in, “*babasının, annesinin boğazına bastonu bastırıldığı günü*” (s.50) anımsaması yaşanan trajedinin büyüklüğü ve annenin yaşamına babanın son vermiş olabileceğini sezdirmesi bakımından önemlidir. Bu acının izlerini hissetmeye devam eden Zeynep, babasızlığına değil geçmişine ve kaybettiklerine üzülür. Babanın yıllar sonra mezarında ziyareti ve döktüğü gözyaşlarının açıklamasını da yapan Zeynep, yaşamı boyunca mutsuz olan ve mutsuz eden bir babanın evladı oluşundan hissizleşir. Öyle ki geçmişine saklanan acının büyüklüğü Zeynep’in nefret duygusunu yitirmesine neden olur ve ona derin üzüntü verir. Bu yüzden öykünün adı “*Dönemeç*” olarak düşünülür, çünkü Zeynep bir yol ayrımında olduğunu hisseder, öz beniyi yüzleşir.

“*İp*” öyküsünde öykü kahramanı Deniz’in dişil yönünün baskın gelmesi anlatılır. Deniz’in hislerinin Berk’e kaymasıyla açığa çıkan cinsel ve duygusal tercihi annesinde korku yaratır. Bu durum Jung’un “*erkeklerde ‘anima’(içteki kadın),kadınlarda ‘animus’(içteki erkek) diye adlandırdığı bilinçdışı öğelerdir*”(Gökeri,1979:21). Deniz’in de animası baskın gelir. Gereksinim olarak gördüğü Berk’i bu kadar arzularken çocukluk anılarından anekdotlar düşerek cinsel kimliğinin “dişil” yönde oluşmaya başlamasında örtülü bir biçimde “*babasının, suratında peş peşe patlattığı tokatlardan biri(ni)*”(V.K.s.52) hatırlamasıyla “despot baba” korkusunun olduğunu açığa çıkarır. Babasının “eril” tutumunu korkutucu bulduğu ve erken yaşta babasız kaldığı için Deniz, erkeksi yönlerden uzaklaşır. Ayrıca babasını yitirışıyle sevdiği ve değer verdiği herkesi kaybedeceğine dair oluşan güvensizlik hissi de “dişil” kimlik edinmesinde etkilidir. “*Babası bile gittikten sonra kime güvenebilir ki?*”(61). Deniz’in babasına duyduğu özlemle karışık güvensizlik hissi aynı zamanda korkutan despot tutumu yapıcı tüm erkeklerin böyle olduğunu düşündürdüğünden Deniz daha naif, kırılgan, anaç bulduğu kadınsı kimlikle kendi ruhunu özdeşleştirir.

“*Raylardaki Merdivenler*” öyküsünde eline aldığı tebeşirle yerlere çizdiği resimlerle tüm bir yaşamını resmeden Serkan’ın mutlu çocukluk günlerine duyduğu özlem dile getirilir. Yazarla yapılan söyleşide “*Haydarpaşa Garında yer ressamı bir çocuğu anlattım orada. Elinde tebeşirle sürekli yere resimler çiziyor. Aslında o resimlerle bütün bir çocukluğunu ve gençliğini çiziyor*”(Uzun,2019) ifadelerinden Serkan’ın çizdiği resimlerde tüm yaşanmışlıklarının ve kendinde izler bırakan tüm durumların anlatıldığını söylemek mümkündür. Serkan’ın babasıyla olan ilişkisi de çizdiği resimlerden anlaşılır. Baba-oğul ilişkisinin, daha öykünün en başında zıtlıklarla dolu olduğu görülür. Bu durumu Serkan tren garında memur olan babası Emin Bey ile binlerce karıncaları sevmesi konusunda yaşadığı fikir ayrılığını anlatarak dile getirir.

“*Binlerce karıncanın girip çıktığı minicik bir delik... Babası karıncaları sevmesini söylüyor ona hep... Ama Serkan sevmiyor karıncaları. Bir defa Selin’le körebe oynarlarken, gövdesine sarıldığı ağaçtan binlerce çıldırmış karınca yürümüştü bedenine.*”(R.M.s.78)

Serkan’ın karınca istilasına uğradıktan sonra karıncalardan nefret etmesi ve babasının buna rağmen karıncaları sevmesi gerektiğini söylemesi aralarındaki uyuşmazlığı gösteren ilk durumdur. Çünkü Serkan’a kendisine zarar veren ve onu korkutan bir canlıya karşı sevgi beslemesi gerektiğini söyleyen kişi babadır. Bu açıdan düşünüldüğünde “karınca” Serkan için “*çocukluktan kalma kötü bir deneyim, dolayısıyla ceza korkusunu bilinç alanına taşıyan bir takıntıdır*”(Uğurlu,2007:1732). Bunun bir takıntı olduğunu Serkan çizdiği ağaç resmiyle de anlatmaya çalışır.

“*Bir ağaç çiziyor. Önce gövdeyi. Gövdesi kapkara, göz göz, yarık yarık, oyuk oyuk...su yürüyemiyor artık kupkuru iskelete dönmüş dallarının içinden...*”(R.M.s.79)

Serkan, Türk kültüründe önemli bir yeri olan ağacı, kurumuş ve karanlık tarafıyla resmetmiştir. Oysaki “*Ağaç Türk toplulukları arasında hayatın sonsuzluğun timsali*”(Arslan,2014:61) olarak vuku bulur. Fakat Serkan ağacı, karıncayı hatırlatması nedeniyle olumsuzlar. Ağacın kapkara resmedilmesi babayla olan ilişkinin karanlık tarafına bir göndermedir. Öykü devam ederken Serkan’ın çizimlerinden, babasıyla olan bu karanlık ilişkinin ayrıntılarına da yer verilir.

“Babasını düşünüyor yeniden. İçerken daha da neşelendiği için babasının içki içmesini seviyor Serkan... İçkiliyken hep gülüyor çünkü. Kucağına alıp hoplatıyor, öpüyor, yere yatırıp güreşiyor oğluyla... Düdüğünü veriyor...”(R.M.s.82)

Diğer bütün çocukların aksine Serkan, babasının alkollü hallerini sever. Bu kısım, babanın normal zamanlarda oğluna sevgi göstermediğini açılar. Serkan’ın bir çocuk olarak babasının alkollü zamanlarını hatırlayıp sempati duyması baba-oğul arasındaki uyumsuzluğu açığa çıkarır. Normal şartlarda E.Fromm, *Sevme Sanatı* eserinde *“Baba(nın), çocuğun öğretmeni, yaşamdaki yol göstericisi”*(Fromm,2000:49) olması gerektiğini söylerken Serkan ve babası Emin Bey arasındaki ilişki bunun tam aksi yönde ilerler. Baba arketipinin temsilcisi rolündeki Emin Bey, bu öyküde sevgisizliği ve ilgisizliği ile anlatılır.

“Çıplak Güvercinler” öyküsü baba-oğul arasındaki çatışmayı en iyi anlatan öykülerden biridir. Bir hastane odasında yatmakta olan Selim’in anne ve babasından göremediği ilgi, avludaki güvercinlerle kendisini karşılaştırmasına neden olur. Öyküde, güvercinler işe yaramadıklarında başlarının kopartılması ve serbest bırakılsa dahi geri dönmeleriyle Selim’in aile içindeki ötekileştirilmişliğini göstermesi bakımından birer metafor olarak kullanılır. Baba ailedeki ilk otorite sahibi, anne ise Selim’in ne yapsa yaranamadığı sevgi kırıntıları dilendiği edilgen bir kişiliktir.

Selim, öykü boyunca babasını çağrıştıran her şeyin karşısında yer alır. Babasının gözde evladı olan abisine benzemeyişi bir kusur olarak sürekli Selim’in karşısına çıkar. Bu yüzden Selim, babasını çağrıştıran her şeyden nefret eder. Bu nefret o kadar şiddetlenir ki Selim, farklı cinsel eğilimler gösterir. Erkeklerle futbol maçı yapmak yerine kadınlarla voleybol oynar.

“Babasının kendisine öfke duyması ve bunu sık sık göstermesini bir biçimde kabul etmişti. Hatta ruh ve fizik olarak kendisine hiç benzemeyen, futbol yerine voleybol oynamaktan hoşlanan, hep kızlarla arkadaşlık eden bir oğlu olduğu için utanmakla haklı olduğunu bile düşünmüştür zaman zaman...”(Ç.G.s.94)

Selim’in yaşam tarzı, babanın isteklerinin tersi yönünde gelişir. Oyun arkadaşları dahi erkekler değil kızlardır. Bu yüzden kendisini utanılacak bir evlat olarak

değerlendirir. Aynı zamanda Selim için “ev” asla ait olamadığı yalıtık bir mekândır. Bu yüzden yaşam alanını “ev” olarak nitelendirmez “sığınak” olarak değerlendirir.

“Selim’in tek dileği; buradan biran önce çıkıp sığınağına dönmek. Bu hastane odası onun için düşman karargâhından başka bir şey değil”(Ç.G.s.86)

Kendisini avluda beslenen güvercinlerle eşleştiren Selim, tıpkı bir güvercin gibi hastane odasına tıklıp kaldığını ve kaçamadığını düşünür. Bu yüzden orasını bir düşman karargâhı olarak görür.

Makûs kaderinin bir güvercin gibi olduğunu bilir. Annesi tarafından “taklacı” olarak anlaşılmamasının nedeni de *“hiç kimsenin hesaba bile almadığı, yetenekleri körelmiş, sıradan bir Taklacı”* (s.87) olarak görülmesinden kaynaklanır. Çünkü o tıpkı evdeki diğer işe yaramayan güvercinler gibidir. Bu yüzden Selim, annesi tarafından hiçbir vasfı olamayan bir “Taklacı” babası tarafından da güçsüz bir evlattır. Selim bir ailenin sıcaklığını duyumsayamayarak ve babanın otoritesiyle sarsılarak farklı cinsel eğilimler gösterir. Yaşadığı trajedi bununla da sınırlı kalmaz. Babası Selim’i yarışlara götürür. Burada “öğür kuşunun” işe yaramazlığıyla kafasının koparıldığını gördükçe Selim’in yaşama dair kaygıları artar.

“Babasının arada bir kendisini de götürdüğü yarışları anımsıyor. Babasının değişiyse, öğür... Orada öğrendiği en önemli şey, en yükseğe çıkmayı ve parlağa, kararlılıkla, bir süzülüşte inmeyi başaramayan öğür kuşunun, sahibinin gözünde işinin bittiği idi. Hatta bir olayı asla unutamıyor; yarışı kaybetmenin öfkesiyle gözü dönen bir kuşçu, âdeta aşkla bağlı olduğu küçük bir servet değerindeki güvercinini herkesin gözü önünde kafasını elindeki kamışla uçurarak cezalandırmıştı”(Ç.G.s.83).

Selim’in geriye dönüşlerle aksettirdiği aslında baba-oğul arasındaki çatışmanın öğür kuşu üzerinden anlatılmasıdır. Selim de kendisini ailesinin gözünde işe yaramaz gördükçe sonunun öğür kuşuna benzeyeceğinden korkar ve bu korku onun babasına olan olumsuz tutumunu sürdürmesine neden olur. Baba bir nevi Selim’i bu yarışlara götürerek vasıfsız bir evladın da tıpkı öğür kuşu gibi çok kıymetli de olsa sonunun olmayacağını anlatmaya çalışır. Aynı zamanda Selim’in yaşadığı bu korku Oidipus karmaşasında görülen hadım edilme korkusudur. *“Ailede yasaları yöneten baba, çocuğa enest yasağı koyar. Aynı zamanda bu yasanın ihlal edilmesi halinde çocuğun cinsel doyum organına*

bir yaptırım (hadım etmek) uygular” (Alıcı,2016:245). Bu açıdan “öğür kuşu” kaybedince kafasının koparılmasıyla ve yaşamının kendi sahibi tarafından son bulmasıyla Selim’in hadım edilme korkusunu öğür kuşu üzerinden anlatmaya çalıştığı düşünülür. Aynı zamanda Selim’in “*babasına duyduğu kin nefret baba sevgisini bilinçdışına iter, bu da suçluluk duygusunun temelini oluşturur ve Oidipus karmaşasını besleyen doğal bir akıbet olur*” (Uğurlu,2007:1722). Çünkü Selim, annesi tarafından da olumsuzlanmasına rağmen “*annesini babasından daha çok sevdi(ğini)*”(s.92) itiraf eder. Selim’in anne sevgisi öyküde baba düşmanlığının ilk ayağını oluşturur. Bu durumu yani Oedipus Kompleksini Jean-Pierre Clero şöyle ifade eder: “*Öznenin anneye sahip olmanın yasını tutma ve babaya özdeşim kurma yoluyla imgesel düzenden simgesel düzene geçişin temsil edilmesidir*” (Selman,2018:151). Selim’in anne sevgisi babayla özdeşim kurmasına ve onu kendine büyük bir rakip görmesine neden olur. Bu durumun sonucunda ise yön değiştirme/yansıtma savunma mekanizmasını kullanarak hayatındaki her şeyden soğumasına neden olur. “*Kinle, nefretle besledi köklerini. Kime kızdıysa dövdü, kırdı, incitti parçaladı, ağlattı, kanattı ama yalnızca içinde...*”(s.94) ifadelerinden de anlaşıldığı üzere bu durum Selim’in kaçmasına ve öfkesini kendisi dışındaki her şeye yöneltmesine neden olur.

“*İstanbul Artık Yeni Bir Gün* “ öyküsü terk eden baba arketipine yer verilmesinin yanında Oedipus Kompleksinin işlendiği bir diğer öykülerden biridir. Öykünün kahramanı Emre, hem babası tarafından terk edilmiş hem de bu terk edilmeye sebep olmuş bir karakterdir. Bu açıdan öykü boyunca, babasına karşı duyduğu hislerin öfke mi yoksa gitmesine sebep olduğu için yaptığı vicdani bir muhasebe mi olduğunu anlamaya çalışır. Çünkü “*Emre, babasının eve bir kadın getirdiğini söylediği için anne ve babası arasında bir ayrılık yaşanır*”(Uzun,2019). Emre’nin yaşadığı suçluluk duygusu Oedipus Kompleksini düşündürür. Bir çocuğun dünyaya gözlerini açar açmaz ilk karşılaştığı varlık annedir. Bu yüzden anne sevgisi koşullu sevgiden bağımsız olarak gelişir. Anneye duyulan bu sevgi bazı çocuklarda “*çocuğun baştan çıkarıcısı kimliğini üstlenmiş olur. Çocuk fallus dönemine girdiğinde, fiziksel özellikler açısından kendisinden hayli üstün bir konumda olan babayı kendine rakip edinerek onun yerini almaya çalışır, hatta bunun için bilinçdışı bir biçimde babasını ortadan kaldırmayı arzular*”(Korucu,2019:134-135).Emre’nin de babasını evden uzaklaştırma şekli, annesine onu bir kadınla gördüğünü

söylemekle gerçekleşir. Böylece Emre, kendisi için en büyük tehdit olan babasını evden uzaklaştırmış olur, çünkü annesi onun her şeyi konumundadır.

“Canı. Hayatta üzmekten, incitmekten korktuğu tek insan... Ona bir şey olursa, dayanamaz. Ondan uzak, onun sevgisi, onun saran kolları, sıcaklığı olmadan asla... Şimdi, tam şu dakikada nasıl bir düşün kanatlarında acaba?”(Ç.G.s.119)

Hayatta üzmekten en korktuğu varlık olarak gördüğü anne, *“Emre’nin babasını tüm mutsuzlukların nedeni olarak görmesine”*(Uzun,2019) neden olur. Tura, *“Kastrasyon karmaşasının, bu dönemde yaşandığını belirterek, erkek çocuklar için anneye duyduğu arzu sonrasında baba tarafından iğdiş edilme kaygısı”*(Salman,2018:149) yaşadığını söyler. Emre de annesine beslediği arzudan dolayı iğdiş edilme kaygısı çeker ve çözüm olarak babasını evden uzaklaştırır. Özellikle ergenlik çağlarından erkek çocuğun annesine olan ilgisinin artması, fallik dönemde bilinçaltına itilen annenin arzunun ilk nesnesi olarak algılanmasından kaynaklanır. Çoğu zaman otorite nesnesi olarak görülen baba ve oğul arasındaki çatışmanın yegâne nedeni de budur.

Emre, babanın evden uzaklaştırılmasının ve annesiyle iki kişilik hayat yaşamalarının tek sorumlusu olduğunu bilmesine rağmen babasızlığına neden olup olmadığını kendi içinde sorgular: *“Alt geçitte bir kadını öpmüş müydü babası? Yoksa babasının iddia ettiği gibi yalnızca bir komploya mı kurban gidiyordu?”*(s.121) . Komplo olarak nitelendirilen durum ise babanın Emre’nin attığı bu iftira karşısında karısına karşı kendisini aklama içgüdüsünden gelir. *“Ayselciğim... Yalan... Bunu hep yapıyor... Bilmiyor musun?”*(s.121) cümlesinde yer alan *“Bunu hep yapıyor”*(s.121) ifadesi Emre’nin *“ergenliğin en karmaşık dönemine kilitlenmiş bir çekirdek gibi oradan çıkamayan”* (Uzun,2019) çocuklardan biri olduğunu gösterir. Emre, anne sapkınlığının ilerlemiş bir versiyonu olarak öyküde yer alır ve bu durumun asıl nedenini Erich Fromm *“oğulun baba otoritesini etkisiz kılıp üstünlük kazanmasının sembolü”* (Korucu,2019:136) olarak görür. Emre de iftirasıyla *“hiçbir zaman hiçbir masalının kahramanı yapmadı(ğı) babasını”*(s.124)-baba otoritesini yenerek arzu nesnesi olan anne karşısından üstünlük kazanır.

“Her An Tektir” öyküsünde fotoğrafçılık bölümü öğrencisi Hande’nin alkolik bir babayla geçen çocukluğu ve sonra babası tarafından terk edilişi anlatılır. Hande’nin hafızasında kalan tek şey alkolik bir babanın bıraktığı kötü çocukluk anılarıdır.

“Berrinlere gittiğinde, onu babasıyla şakalaşırken gördüğünde hissettikleri bir dönüşüm noktası olabilir! (...) O an gerek mahallesindeki, gerekse sınıftaki bütün kızları, babalarıyla yan yana düşünmüştü: Kızları, omuzlarında babalarının güçlü, şefkatli kollarıyla”(Ç.G.s.39).

Berrinlerin evi Hande'nin baba eksikliğini hissettiği ilk yerdir. Babaya olan hislerdeki ilk uyanmanın burada olduğunu söylemek mümkündür. Hande, arkadaşlarının babasının kendi babası gibi davranmadığını gördüğünde baba sevgisini hiç hissetmediğini duyumsar. Bu açıdan bakıldığında da öyküdeki baba arketipi sevgisizlik ve alkolizm ile olumsuzdur.

Öykünün ilerleyen bölümlerinde ise Hande, babasına ait anılarının hepsinin olumsuz olmadığını sezdirir. Öyküdeki baba, alkole başladığı andan itibaren hem annesine hem kendisine olumsuz davranışlarda bulunur. Çünkü Hande, fotoğraf makinasını babasının aldığını ve ilk onun fotoğrafını çekeceğine söz verdiğini anlatır. Bu ifade geçmişte baba-kız ilişkilerinin şimdiden daha iyi olduğunu düşündürür.

“Düşünüyor da anımsayabildiği kadarıyla o günler, henüz çöküntünün birinci evresindeymiş babası. Akşamüstleri bir şişe rakıyla odasına kapanmaya başladığı günler. Belki tatsız ama belalı olmayan, serkeşliğe henüz kaymamış bir ayyaş...”(Ç.G.s.48)

Öyküde Hande'nin hayranlık duyduğu hocası Fuat Bey'in de baba gereksiniminin yön değiştirmiş şekli olduğunu söylemek mümkündür. Fuat Bey, yaşça olgun sessiz sakın kimseyle konuşmayan *“kibirli bir akademisyen. Hande babası yaşında olan Fuat Bey'i hem bir baba hem de bir sevgili olarak görmek ister. Bu durum aslında bir kavram kargaşasıdır”* (Uzun,2019). Yazarın bir kavram kargaşası olarak nitelendirdiği bu durum, Hande'nin eksikliğini hissettiği baba şefkatini babası yaşında bir adama ilgi duyarak giderebileceğine dair hissiyattan gelir.

Hande'nin babasının ilk alkolizme başladığı zamanları çocukluk dünyasında birinci evre olarak değerlendirmesi, yaşadığı trajedinin büyüklüğünü gösterir. Hande'nin fotoğrafçılık bölümünü okuması ve babaya söz verdiği günün gelip çatmasıyla geçmiş ve şimdi arasında babanın iyi ve kötü anlamda sorgulandığını söylemek mümkündür.

Öyküde fotoğraf makinası ve silahla ilgili ayrıntıya dikkat çekildiği de gözlemlenir. Biri var oluşu anı ölümsüzleştirirken diğeri yok oluşu ve ölümü ifade eder.

Bu durumun babasının resim çekirmek için geldiğinde anımsanması ise oldukça manidardır. “*Bir tabancayla bir fotoğraf makinesinin benzerliklerini ilk bu fotoğrafları çektiydikleri gün mü keşfetmeye başlamıştı*”(s.48) ifadesi örtülü bir biçimde Hande’nin “*karanlık bir yengece benzettiği babasını*” yaşamından tamamen uzaklaştırmak için atılan bir hamle olarak düşünülür. Baba Hande’nin gözünde, kara bir yengece dönüşmesinin ardından Hande de “*koskoca bir ıstakoz olsa kıskaçlarından tuttuğu gibi parçalasa yengeci*” ifadeleriyle yengeci yemek isteyen ıstakozla dönüşmek ister. Bu ifade Hande’nin baba nefretini gösterirken Hande deklanşör yerine tetiğe basar ve göremediği baba şefkatinin/özleminin sona ermesini kendince sağlamış olur. Böylece öyküdeki baba, saldırgan ve alkolik olması dolayısıyla öz kızının sadece geçmişini değil geleceğini de elinden alan bir kişiliğe dönüşür.

Alkolizmin yok ettiği baba-çocuk ilişkilerinden biri de “*Paslı Demir Sardunya*” öyküsüdür. Öyküde olan biteni anlatıcı konumundaki “saat kulesi” aktarır. Karşısındaki evde oturan Özgür’ün ve annesinin yaşam trajedisini gözler önüne serer. Simgesel anlamda zamanın nasıl kötüye gittiğini “*gücüm yok... Ama beni asıl engelleyen yorgunluk değil, ‘Umutsuzluk’...*”(D.V.s.82) sözleriyle ifade eden saat kulesi, dünyanın kötüye gidişinden duyulan umutsuzluğu gösteren bir simge değerdir. Evin camından görüntülediği Özgür’ün yaşam hikâyesini şöyle dile getirir:

“*O evde en çarpıcı kişilik Özgür’ün babası. Özlemlerinde saplanıp kalmış, sesi renksiz, akrep kokulu, amip görünümlü bir adam. Her akşam ikinci kadeh rakıdan sonra sahada top sürdüğü, kendisine umutlar beslendiği ilk gençlik yıllarını anımsıyor*”(D.V.s.86).

Anlatıcı konumundaki saat kulesi, babayı tarif ederken “*akrep kokulu*” ve “*amip görünümlü*”(s.86) ifadelerini kullanır. Bu ifadeler babanın sömürgeci ve ölümcül yönüne yapılan bir göndermedir. Çünkü baba, alkol aldığı her anda Özgür’e ve annesine zulmeden tiyniyetsiz bir kişilik sergiler.

“*Kadehini kaçınıcı kez doldururken söyleniyordu hala: ‘Benim hayatımı mahvettikten sonra bu camı kırmışsın, çok mu? Aaaahh... aaahhh!’*”(D.V.s.87)

Saat kulesi aracılığıyla despot babanın, kirli çıkar ilişkilerinin uyuşturucuya ve alkole harcanan pek çok hayatın yer verildiği öyküde yazar, umutsuzluk dolu yaşamın bir

panaromasını çizer. Özgür, babanın kullandığı alkolden her türlü nasibini alan güven ve öz saygı mekânından sürülen bir kişilik olarak insanlarla sağlıklı ilişkiler kuramaz bu durum babası tarafından alay konusu olur:

“Salak karı beni kandırdın. Bu ağlan benden değil... Kızlar gibi kitleyip duruyor kendini odaya... Aaaahhhh... Mahvettiniz hayatımı...” (D.V.s.88)

Babanın kendinden olamayacağını düşünecek kadar ötekileştirdiği Özgür, *“dünyalık yaşantısındaki köksüzlüğünü ve bir yerde olmazlığı’nı”* (Korkmaz,2015:177) anladığı anda mutlak sona yaklaşır. Anlatıcı, Özgür’ün *“beli(n)e doladığı ipi boğazına geçir(diğini)”* söyleyerek intihar eylemi gerçekleştirmek üzere olduğunu imler. Böylece Özgür, çocukluk yaşantılarını baskılayan, onu erkek evlat olarak görmeyen babadan kurtulmak istediğini hayatına son vermeyi düşünerek anlatmaya çalışır.

2.1.6.7.2. Öz ve Üvey Baba Sapkınlığı

“Yükseliyor Gölün Suları” öyküsünde Lale’nin evli bir adam olan Orhan’a duyduğu saplantılı aşkının perde arkasında küçük bir kız çocuğu olduğu zamanlarda öz babasının kendisine duyduğu özel ilgi olduğu hissettirilir. Öyküde göl Lale’nin aksini gösteren bir ayna metaforudur. Lale, gölde kendini gördükçe *“hüzün bir gerdanlık gibi takılı(r) boynuna”* (Ç.G.s.101). Hüznü gerdanlık gibi boynuna takmasının asıl nedeninin sapkın baba olduğunu *“geçmişinden uzakta yaşamının olağanüstü çekiciliğine her an kapılıp gidebilir”* (s.104) sözleriyle geçmişinden gizlenmeye çalışarak anlatmaya çalışır.

Lale’nin, babasının kurduğu yakınlığı küçük yaşlardan itibaren anladığını, kendisini *“kelebek çocuk”* (s.110) olarak nitelendirmiş olmasından anlamak mümkündür. Lale, henüz cinsiyet ayrımının farkına bile varmayacak kadar küçük olduğunu, kelebeğin ilk oluşum süreci olan larva haliyle özdeşim kurarak anlatmaya çalışır.

“Gittikçe bir kelebek... Evet, bu o... Müthiş güzellikte, ama ne dişil ne eril... Belki gelişimini henüz tamamlamamış. Gerçi henüz mavili morlu lekelerin süslediği kantlarını korumayı beceremeyen, muhtemelen duyargaları zayıf bir kelebek (...) Yok, hayır, ağlamak için ıssız kuytu yerler arayan bir kelebek bu. Ağlaması hiç dinmeyen... Babası eğilip kucağına alıyor. Sımsıkı sarıyor kollarıyla. Öpüyor ellerini, kollarını, boynunu, dudaklarını. ‘Canım benim... Canım...’” (Ç.G.s.110)

Kelebek imgesi, kırılganlığı ve kısa ömrü ifade eder. Lale de kırılgan dönemlerinde kendi deyimiyle daha kelebek çocukken öz babasının aşırı yakınlığından hoşlanı duymadığını sezdirir. Öyküde baba arketipi ahlaki tutumlardan yoksun yozlaşmış bir kişiliktir. Ensest olarak nitelendirilen bu durum öz ya da üvey baba bazen de kardeşler arasında gerçekleşir. Lale'nin güven kuağı olarak nitelendirilen baba şefkatinden duyduğu rahatsızlık, çocuk olmasına rağmen kendisine gösterilen ilginin masum olmadığını anlamasından kaynaklanır. “*Lale'nin annesi de şimdi o kelebek çocukla birlikte bu gölün dibinde*”(s.11) ifadesinde yer alan gölün dibi, aynada aksini görmekten kaçan kırılgan bir larva olan kendisi ve acizliği ile bir şey yapamayan annesiyle kaçıştığı bilinçaltı mekânıdır. Lale, babasını anımsarken;

“Yavrusu gölün en sessiz, en تنها yerinde yıkanırken babası onu büyük bir hayranlıkla seyrediyor mi? Sonra gölden kopardığı nilüferi başına takar, yanına, dudağının kenarına öpücükler kondurur mu? Yavrusunu ıslak bedeni üşümesin diye kanatlarıyla sarıp sarmalayarak kurutur mu?”(Ç.G.s.113)

Sorularını sorarken “*içinde ağlayan kız çocuğunu susturmak için kimse bir şey yapmadı. Yapamazdı. Hem yaşayamadığı çocukluğu, gençliği geri getirebilir mi kimse? Ruhundaki eksiklikleri giderebilir mi, Orhan dâhil hiç kimse?*”(s.113) bastırılmış duygularını açığa çıkarır. Orhan'a olan saplantısının nedeninin altında her zaman eksikliğini hissettiği baba sevgisi vardır. Küçük bir kız çocuğu olarak öz babasından şehvetli öpücükler alır ve babasına duyduğu güven derinden sarsılır. Çünkü yazara göre “*insanın yapı taşları çocukluğundan kalmaz*” (Tanrıyar,1999:52) bu yüzden Lale'nin sarsıntılı geçen çocukluk anılarını açığa çıkaran yazar, Orhan'a olan saplantılı aşkının sebeplerinin de kötü geçen çocukluk günlerinde aranması gerektiğini örtülü bir biçimde ifade eder.

Bazı öykülerde de üvey baba kâbusu vardır. Genç öykü kahramanlarının yaşamlarını alt üst eden tacizlere neden olurlar. Ensest baba modellerini, üvey babaların olduğu birçok öyküde de bulmak mümkündür. Yazar, yaşamlarına son veren ve kötü yola düşen çoğu öykü kahramanının çocukluklarını anlattığında sağlıklı anne- baba ilişkilerinin yanı sıra babasızlık ve onun yerine getirilen üvey baba tacizleri olduğunu örtülü bir biçimde aktarır. Özellikle “*Karton Hayatlar*” “*Vahşi Kelebek*” öykülerinde yer alan Sevdâ'nın ve Jülide'nin zorlu yaşam mücadelelerinde asıl nedenin bilinçaltına ittikleri

üvey baba tacizleri olduğu anlaşılır. Bu izlek, istismar başlığında dile getirildiği için bu kısımda yeniden anlatılmayacaktır.

Tablo 2. Baba arketipinin öykülerdeki görüngüsü

ŞİDDET	ALKOLİZM	İSTİSMAR	DİNİ YOZLAŞMA
Sorgu	Her An Tektir	Vahşi Kelebek	Oya Bebek
Fatma'nın Saçları Uzamıyor	Paslı Demir Sardunya	Karton Hayatlar	Bakiye'nin Bez bebeği
Hazine		Yükseliyor Gölün Suları	Fatma'nın Saçları Uzamıyor
Sevgili Çivim Kaktüs			Sevgili Çivim Kaktüs
Alçı Bebek			Hazine
Diş İzleri			Alçı Bebek
Yağmur Damlasında Fırtına			
Aynada Tüy Sesleri			
Yalnızlığım Şarkı Söyle			
İp			
Raylardaki Merdivenler			
Dönemeç			
Çıplak Güvercinler			

Tabloda baba arketipi en çok despot yönüyle ele alınır. Bazı öykülerde ise şiddetin temel nedeni dini yozlaşmadır. Bunun yanında öz ve üvey baba istismarı, alkolizm de öykü kahramanlarının babalarıyla yaşadığı problemlerin temel nedenidir.

Zeynep Aliye'nin öykülerinin çoğunda arketipsel olarak baba, kötücül-sapkın, despot ve muhafazakâr yönüyle öne çıkar. Erkek veya kız çocukların, geçmişlerini bir karanlığa dönüştürdüğü gibi gelecek beklentilerini de yok eden derin yaralara neden olur. Öyküdeki çoğu babanın en büyük özelliği sadist bir ruha sahip olmaları ve çocuklarından sevgiyi esirgemeleridir. Bunun yanında yazar alkolizme kurban kişilerin çocuklarını da öykü kahramanı yapar. Bu durum da toplumun kanayan yaralarından biri olan alkol bağımlılığının doğurduğu kötü sonuçlara, yazar tarafından açılan bir pencere olarak açılır.

2.1.6.8. Doğanın Tahribatı: Mekânsal ve Toplumsal Yozlaşma

Günümüz insanının karşılaştığı en önemli sorunlardan biri de doğanın tahribatına yönelik fütursuzca yapılan davranışlardır. Bu krizin nedeninin ise insanların, teknolojinin ilerlemesiyle beraber doğaya egemen olduklarını düşünmelerinden kaynaklandığı söylenebilir. Ormanların yok edilmesi, toprakların betonlara bulanması, ekolojik dengenin bütünüyle yok olması gibi olumsuz sonuçlar doğurur. Çünkü insan, geliştikçe ve teknolojiye gereksinim duydukça yok eder böylece mevcut düzen bozulur. Yazarın pek çok öyküsünde konu ettiği mekânsal yozlaşma; insanın para kazanmasıyla kendini her şeyin hâkimi olarak görmesinin bir sonucudur. Ayrıca ek çok fantastik öyküde yazar, denizi, gemiyi vb. nesneleri kişiselleştirerek teknolojinin doğayı yutucu etkisini göstermeye çalışır. “*Platon ve Aristoteles başta olmak üzere insan-doğa ilişkisini ela alan Antik Yunan filozoflarının ortaya koydukları düşüncelerde, doğa insan karşısında ikincilleştirilmiş, insan evrenin tek ve üstün sahibi ve öznesi olarak konumlandırılmıştır*” (Sulak,2018:119). Yunan felsefesinden gelen bu görüş de insanın doğayı tahrip etme gücünü kendinde bulduğunu anlatmaya çalışır. Yazar bu anlamda, doğanın tahribatını birçok öyküde insani özün çürümesi olarak anlatmaya çalışır. Özellikle Büyükaada öykülerine yer verdiği “*Prinkipo Fırtına Burcunda*” öykü kitabında doğanın insan tarafından ne derece kirletildiğine dair bir pencere açar. Adanın doğasını, güzelliklerini sunarken birtakım sosyolojik tespitlerde bulunur. Öyküler aracılığıyla doğanın yok edilmesine seyirci kalmak istemediğine dair psikolojik açıklamalar yapar.

“*Kehanet*” adlı küçürek öyküde isimsiz kahraman, Sansar’ın tarihi bir köşkten tahta çalmasıyla doğaya ve tarihi güzellikteki evlere verilen zarar anlatılır. Sansar “*hileyle hurdayla doğaya, tarihi güzellikteki evlere zarar verir*” (Uzun,2019). Sansar’ın eşsiz güzellikteki tarihi eser niteliği taşıyan evlere yavaş yavaş verdiği zarar yapıların birden çökmesine neden olur.

“*Sokağın ormana devrildiği köşedeki virane köşkten bir tahtayı çekip çıkarttığına; kahvede de, “İçime doğuyor. Bence üç aya kalmaz, göçüp gider!” dediğine tanıklık edebilecek düzineyle göz, kulak çıkar şu an*”(P.F.B.s.185).

Sansar’ın doğaya aykırı davranması ve sonrasında kahvede bunu kadere dayandırması ile Sansar, doğanın insan elinden yok edilmesini kaza ve kadere bağlayarak hilekar bir tutum sergileyen dejenere bir tiptir.

“Çözüm” adlı öyküde Büyükkada Köşkü’nün artık önemini yitirdiğinden ve yıkılması gerektiğinden bahsedilir. Mahalle sakinlerinin bir araya gelerek Sansar Hilmi’nin “*kurtulmak gerekir kardeşim şu hastalıklı romantizmden*”(P.F.B.s.18) dediği büyük bir medeniyete ev sahipliği yapmış bu köşkün heybetinin bitmesi üzerine artık bir ehemmiyeti olmadığının ima edilmesi; doğanın insan tarafından yozlaştırılmasının bir başka uzantısıdır. Büyükkada eski adıyla Prinkipo birçok medeniyete ev sahipliği yapan ve zamanında pek çok insanı bünyesinde barındıran İstanbul’un en iç açıcı yerlerinden biridir. Köşkün ömrünün bittiğinin düşünülmesi ve az da olsa çevreci birkaç insanı da susturmak için Sansar Hilmi’nin “*çevrecilik öyle laga lugayla*”(s.19) olmaz dediği bu köşk, yıkılan ahlaki değerlerin de birer karşılığı olarak öyküde yer alır. Çünkü “*ontolojik anlamda mekân, insan varlığının evrendeki tutunma yeri, bir oluşlar/kılışlar diyarı ve nihayet insan başarılarının hem ürünü, hem de etkileyen nitelikli uygulama alanıdır*” (Korkmaz, Şahin,2017:11). Mekânın/köşkün ontolojik anlamda insanların hem ürünü hem de onu etkileyen bir uygulama alanı olduğu düşünüldüğünde öyküde “*yaşlılık ve yalnızlık gibi iki amansız düşman tarafından acımasızca kemirilen Büyükkada Köşkünün*” (s.16) tüm yaşanmışlıkları içinde barındıran ve yaşına rağmen ayakta kalmaya devam eden bir mekân olduğu söylenebilir. Tarihi bir yapıya zarar vermek isteyen Sansar Hilmi’nin onay beklediği Sema Hanım ise “*Sansar’ın açık kalpliliği ve cesaretini takdire şayan bulsa da temkini elden bırakmaz; yoldan geçenlere kaçamak bir ‘Aman bizden çıkmasın’ bakışı atıp boynunu bükür*”(s.10). Sema Hanım’ın iç sesini bastırmak istemesinde doğaya zarar vermenin sonucunda bazı resmi yaptırımların olacağına dair korkusunun olduğu söylenebilir.

“*Mevsimlerden Manolya*” Hayat ve fayans ustası Semih’in mutsuz giden evliliklerinden bir kesit sunarken, güzel bir bahar gününde insanların adada yol açtığı kirliliğe de değindikleri görülür. Bütün bu olan biten ise posta kutusunun gözünden dile getirilir. Öyküde Semih, hem adanın gözünün önünde tahrip edilmesini hem de karısı Sevim’in bir gün onu bırakıp gideceğini düşünerek üzüntü yaşar. Adaya gelen zengin tatilcilerin çevreye olan duyarsız yaklaşımlarını da söylemekten çekinmeyen Semih, böylece mekânın/doğanın tahrip edilmesine göz yummadığını anlatmaya çalışır.

“Sözcükleri, öfkesini onlardan çıkartırcasına kesip biçerek, ‘Ada iyice kalabalıklaştı. Ne çok insan, ne çok bisikletli, ortalığı pislik götürüyor...’ dedi Semih. Nasırlı, kalın parmaklarıyla tepesindeki, saçların iyice seyrekleştiği bölgeyi kaşıyordu bir yandan”(P.F.B.s.23).

Adanın kalabalıklaşmasıyla meydana gelen kirlilik, insanların doğaya olan düşüncesizce davranışların bir sonucudur. Semih, karısını kaybetme korkusu ve ekonomik sıkıntılarla geçen bunalımlı hayatına, adanın fütursuzca kirletilmesini de dâhil eder ve huzursuzluğu artar.

“Zarları Boğmak” öyküsü yazarın hem kumarın insan hayatına olan bitirici etkisine hem de adanın çok önemli köşkerlerinden birinin bahçıvanı olan Hayri’nin yaşadığı büyük kayıp sonrası, güzelleştirmekle mükellef olduğu doğaya nasıl zarar verdiğine göndermede bulunulan öykülerden biridir. Yazarın nesnelerle sıkı bir ilişki içinde olduğu ve bunu pek çok öykü aracılığıyla da anlatmaya çalıştığı gözlemlenir. Bu öykü de bir “zar” ve bunun olumsuz sonuçlarından payını alan “karınca yuvası” üzerine konumlandırılır. Hayri için “zar” “yaşamı içinde onun varoluşunu etkileyen, yaralayan bir çağrışım zinciriyle karşımıza çıkar”(Özdem,?). Hayri, Bu çağrışım zinciri içinde yaşadığı güzelliklerin farkına varmayan kötü alışkanlıklar edinen ve bunun sonucunda büyük kayıplar yaşayan bir öykü kişisidir. Çünkü yaşamında hem maddi hem de manevi kayıplar verir. Elindekinin ve kendine sunulmuş olanın kıymetini bilmez. “Zar” onun yaşadığı kaybı sembolize eder. Bunun acısını ise içinde yaşadığı köşkün doğal güzelliklerinden, kuşlardan ve karıncalardan çıkardığı gözlemlenir.

“Bitti, buraya kadar. Riyakârca sırtan zar, tohumlara dadanan kırlangıçlar, zamansız bastıran yağmur, adı kameriye ama dört bir yanı delik kulübe, kuzu postlu arkadaşlar, her şey ona karşıydı (...) On milyon bin kez nefret ediyordu bu hayattan da bu insanlardan da karınca milletinden de kırlangıçların sülalesinden de yabani otlardan da ...”(P.F.B.s.47)

Hayri’nin yaşadığı kayıpla insanlara ve doğaya yönelttiği öfkesi “doğanın ortasında yaşayan fakat buna rağmen ona ihanet eden” (Uzun,2019) bir insanı çağırıştırır. Kendi yaşamına kumar oynayarak mahvetmesine rağmen konunun muhatabı olarak kuşları ve de özellikle karıncaları görmesi, Hayri’nin yozlaşmış bir kimlik kazanmış olmasıyla ilgilidir.

“Nitekim vaktin geldiğine hükmettiğinde sert bir hareketle hortumun ağzını aşağıya çevirerek suyun patlarcasına bir tazyikle akışına onay verdi. Yaylım ateş kusan sağanağın hedefi tam da gölgesinin tepesinde dikeldiği karınca yuvasına girdi” (P.F.B.s.48).

Hayri, kaybettiği için saldırganlaşır ve savunmasız canlılara zarar verir. Hayri “ağacın gövdesini saran karıncaları, kendi bedenini sarmış gibi görür. Bu yüzden çevreyi, yani ağacı koruma içgüdüleriyle elindeki hortumun suyunu fişkırtma, bütün gücüyle bütün öfkesiyle darmadağın etme” (Uzun,2019) hırsına kapılır. Bu anlamda “karınca yuvası” öykü içinde oldukça önemli bir ifadedir. Çünkü Hayri için “yetersizlik, tüm güçlü olamama, değersizlik, utanç, zayıflık ve aşağı olma duygusu gibi algıları oluşturduğu ve yaşadığı bu narsistik yaralanma karşısında öfkeyi adeta bir kalkan gibi kullanıp benliğini yaralanmalardan koruduğu, kırılan tarafını bu sayede korumaya çalıştığı yorumu yapılabilir” (Dilekler, Törenli, Selvi 2014:49). Kumarda yaşadığı kayıp onda narsistik bir zedelenmeye sebep olunca öfkesini karınca yuvasına yönelterek rahatlamaya çalışır. Fakat öykü psikolojik bir açılım yapıldığında Hayri’nin “kuzu postlu arkadaşlar”(s.47) söylemi ile yazarın bir söyleşide “karıncaları kendi bedeni sarmış gibi görür” (Uzun,2019) ifadesi Hayri’nin asıl kaybının arkadaş kurbanı olmasından kaynaklandığını imler. Bu anlamda “karınca yuvası” öykü içinde “simgesel bir alan” (Erdem,?) oluşturarak Hayri’nin aldatılmışlığına ve dolayısıyla öfkesinin farklı bir biçimde dışa vurulmasına neden olur. Hayri, yaşadığı doğanın güzelliklerinin farkında olmadan kumar düşkünü biri olarak yaşamını sürdürür ve sonrasında büyük bir kayıp yaşar.

“10” öyküsünde bir aşure gününün öneminden bahseden yazar, doğanın korunmasının yanında yozlaşan kültürel öğelere de göndermede bulunduğu öykülerden biridir. Çünkü “Aşure” birlik beraberliğin ve her ulustan dilden, dinden mezhepten birlikteliğin birer sembolü olarak çok eski dönemlerden beri varlığını sürdürür. “Muharrem’in 10. Gününe yani Aşure gününe” (Baş,2004:171) denk geldiği için öykünün adının da “10” olarak isimlendirildiğini de söylemek mümkündür. Fakat özellikle anlatılmak istenen “Aşure” ve dolayısıyla “Aşure gününün” eski önemini yitirmesi, insanların geleneksel ve dini boyutta gerçekleştirdikleri bu ritüeli kaybetmiş olmalarıdır.

“ ‘Aşure gününde birleşiyoruz’ diye düşündü (...)Ve İsa göğe yükselmişse ve insanlar birbirinin kapısını ellerinde kırk yemişli kâseler, gözlerinde yıldız çakışları ve sevgi dolu gülüşlerle çalıyorlarsa eğer, hiç kuşku yok, çok güzel bir gündür”(P.F.B.s.50)

Yazarın “birleşmenin gücünü” (Uzun,2019) anlattığı bu öyküde kültürel ve dini öğelerin önemini kaybederken “sosyolojik boyutlu tükenişler(in) art(tığı)” (Deveci,2012:465) gözlemlenir. Bu, sosyolojik boyutlu tükenişlerin, gelişen teknolojinin de etkisiyle insanların geçmişle ve gelecekle olan bağlarını koparması ile ilgili olduğu yorumlanabilir. Bu açıdan Aşure günü de kaybolan her şey gibi geçerliliğini yitirir ve yozlaşan bir ritüele dönüşür.

Aşure günün önemine ve doğanın güzelliklerine değinen öykülerden biri de “Güzel Bir Gün” adlı öyküdür. Başkışı Moritz Bey, yalnız ve doğayı kendine arkadaş edinen bir beydir. Her yıl Aşure zamanlarında kapısını çalan birilerini görmeye alışkın bir yaşam sürerken son yıllarda bu ritüelin bitmiş olduğunu görerek üzüntü yaşar.

“Ocağında Aşure kaynamayan ilk yılı bu. Oysa bir zamanlar... Neyse ki martıların çığlıkları, rüzgârın ensesindeki okşayışları, iki kertenkelenin dakikalardır süren bakışması ve ahenkli bir ritimle yaklaşan nal sesleri, düşüncelerinin kara bulutlara dönmesini engelledi”(P.F.B.s.94).

Moritz Bey’in özlemini duyduğu aşure geleneğinin geçerliliğini yitirmesi yine yozlaşan kültürel değerlerin bir göstergesidir. Yazar, “Aşurenin çok kültürlülüğünü ve din, dil, ırk cinsiyet ayrımı gözetmeden insanların bir noktada belli bir günde birleşebilmesini, birleşebilmesindeki güzelliği anlatan” (Uzun,2019) öykülerden biri olduğunu söyler. Bunun yanında Moritz Bey’in, aşure gününe duyduğu özlemi doğayla gidermeye çalıştığı gözlemlenir. Bu da doğanın insanı rahatlatan yönüne işaret ederken bazen de yalnız bir kimse için doğanın birer arkadaş olabileceğini gösteren en güzel örneklerden biridir.

“Athena Bizi Korur” ve “Troçki Köşkü İşgal Altında” öyküleri yazarın mitolojik çağrışımlara fazlaca yer verdiği ve birbirinin devamı niteliğinde fantastik iki öyküdür. Yazar, genç evliler ile yuva yapmaya çalışan iki baykuşu özdeşleştirir. Öykülerde Som Peçeli ve Gül Peçeli isminde iki baykuş kişileştirilir. Kendilerine yuva kurmak için yer arayan bu iki baykuş aynı zamanda evlidir ve doğanın insan eliyle tahribatı sonucunda

kendilerine yurt edinecek güvenli bir ortam bulamazlar. Bu iki öyküde de temelde anlatılmak istenen doğanın dengesinin insan eliyle bozulmasıdır. Bütün ormanların yerlerini betonarme yapıların alması tüm bu güzelliklerin yok edilmesi, birçok canlı gibi Som Peçeli ve Gül Peçeliyi de düşündürür.

“Yani tüneklerimizde her an saldırıya uğranıp avlanmanın korkusuyla yaşayacağız”(P.F.B.s.102).

Som Peçeli, karısına güvenli bir yurt edinemeyişinin üzüntüsünü yaşarken kaygılanır ve Athena’nın artık kendilerini korumadığını düşünür: “ ‘Demek ki bilgelik Athena için bile önemini yitirdi ve bizden de vazgeçti’ diye umutsuzca mırıldandı” (s.102). Athena, Yunan mitolojisinde zekâ, sanat ve barış tanrısı olarak bilinir. Som Peçeli ve Gül Peçeli adlı iki baykuşun doğanın yok edilmesi karşısında Athena’dan yardım istemeleri de yaşadıkları çaresizliğinin bir başka karşılığıdır. Çünkü yazar öykülerin çoğunda “*dağa, insanların insafına kalmış*” (Uzun,2019) anlayışından hareketle doğasal dengenin insan eliyle nasıl yok edildiğini ve birçok canlıyı bu şekilde nasıl çaresiz bıraktığını anlatır.

“Troçki Köşkü İşgal Altında” öyküsünde de Troçki Köşkü’nün geçmişe tanıklık eden yaşayan bir tarih efsanesi olduğu unutulur ve yeni binalar kurulmak üzere yıkılmaya çalışıldığı anlatılır. Yazarın Büyükkada’daki pek çok tarihi yapının eski adlarını kullanması, anılara verdiği önemin ne kadar fazla olduğu düşünüldüğünde Troçki Köşkü’nün de “*meczip bir hale gelmesinden*” (Uzun,2019) duyduğu üzüntüyü yine Som Peçeli ve Gül Peçeli adlı iki baykuşun ağzından anlattığı söylenebilir. Öyküde Som Peçeli ve Gül Peçelinin yerleştiği bu köşk de cadılar tarafından işgal edilmek üzeredir. Yazarın bir önceki öyküde insanların doğal güzellikleri yok etmesine dair göndermede bulunmasından hareketle bu öyküdeki cadılardan kastın insan olduğu yorumlanabilir.

“Evet, üç katı da... Diye boğuklaşan sesiyle öttü erkek. ‘Çatıyı da mı?’ bu soru sırasında sesi titremişti dışının. Som Peçe, ‘yavrumuza yuva olarak planladığımız alanın tamamı onların elindeymiş’ diye üzgünce şakıdı”(P.F.B.s.107).

Öyküde erkek ve dişi baykuşun yavrularının yaşam alanı olarak adlandırdıkları kısmın cadılar tarafından işgal altında olduğunu öğrenmeleriyle derin üzüntü yaşadığı görülür. Kültürel önemi olan bu köşkün savunmasız kalmasına gönlü razı olamayan iki baykuş, ölümleri pahasına onu korumayı kendilerine ilke edinir. Bu durum ise canlıların

doğaya karşı gösterdikleri vefaya karşın insanların ise tam tersi doğayı yok etme girişimlerinde bulunduğu anlatılmaya çalışılır.

“*Atlar ve Yokuşlar*” öyküsü ile “*Köpekleri Küstürmek*” öyküsü insanların sadece doğaya değil diğer canlı varlıklara da verdiği zararları gösteren iki öyküdür. İlk öyküde Sevim Hanım, atlara acımasız davranarak onlara yokuş çıkartmaya çalışan faytoncuyla çatışma yaşar.

“*Söylesene ne yapıyorsun kamçıyla? Onları hayvan mı sanırsın’ Dizginleri hafif boşlayarak atlarını sakinleştirmeyi deneyen sürücü, ‘Hanım kes sesini. Derdim bana yetiyor zaten’ diyerek tartışmaya son noktayı koyacaktı ancak kadının, ‘Onları hayvan mı sanırsın sözleriyle atları kast etmiş olduğunu zihninde tam o saniyede parlayan bir fışek sayesinde çözdü*” (P.F.B.s.174)

Yozlaşan insani değerlerin yalıtık birer örneği olan faytoncu, Sevim Hanım’ın tüm uyarılarına rağmen atlara insan dışı muamele etmeye devam eder.

“*Köpekleri Küstürmek*” öyküsünde de köpeklerle yönelik kötü davranışların sonucunda bir karakol köpeğinin, soydaşlarına yapılan bu kötü davranışlar sonucunda görevinden ayrılarak onların peşinden gitmesi anlatılır. Hayvanlar özellikle de köpekler çok eski zamanlardan beri insanın en sadık dostu olarak bilinir. Öyküde Derya, her sabah karakolun önünde sıklıkla gördüğü köpeği seyre koyulurken komşusu Madam Maria’nın bahçesindeki çiçek döküntülerini süpürdüğünü görür. Derya, sabah üzeri gözlemlerine devam ederken köpeğin duvar dibine bırakılan yiyecekleri bulduğunda kendisine attığı bakıştan huzursuz olur.

“*Artıkların başına büyük bir heves ve mutlulukla çöküveren köpek, genç kadını gülümsetmeyi başarmıştı. Fakat patilerinin arasına sıkıştırdığı kemikleri dişleriyle çatur çatur kırarken bile köpeğin kendisinden tarafa güvensiz, ürkek bakışlar atması garibine gitmişti. Özellikle de o bakış sırasındaki, düşmanca değilse bile dostça sayılmayacak ifade rahatsız ediciydi*” (P.F.B.s.110-111)

Sevimli, samimi tavırlarıyla bildiği köpeğin bu gergin ve öfkeli tavrı karşısından huzursuz olan Derya, işin aslını Madam’dan öğrenir.

“*‘My God... Bilmiyorsunuz... Zehirlemişler hayvancıkları’ diye hıçkırığa benzer bir iç geçirmeyle söylendi (...)* ‘Zehirli et yemeyenleri de vürmüşlar!’”(P.F.B.s.112)

Derya'nın “*Ama bu bir soykırım!*” (s.112) diye isyan ettiği durum, köpeğin sabaha sabah gösterdiği küskün tavrın da nedenidir. Köpek, kendini ifade edemeyen aciz savunmasız bir canlı olmanın bedelini soydaşlarını kaybederek öder. Bu duruma tepki olarak da insanlara soğuk davranır ve bulunduğu ortamı terk eder. “Bu savunmasız canlı, yozlaşan insani değerlerin bir karşılığı olarak “*artık insanlarla beraber yaşamak istemez*” (Uzun,2019). Derya ve Madam için bu durum anlatılamaz derecede iç acıtıcıdır. Bu iki kadın da insanların başka bir canlının yaşamına bu denli müdahale etmesine içten içe çok üzülür.

“*Ada'nın Martıları*” doğanın tahrip edilmesinin görüldüğü bir başka öyküdür. Teknolojinin ve modernitenin yıkıcılığından nasibini alanlardan biri de martılardır. Martılar, Büyükada vapurunu “*denizin ortasında karşılayıp iskeleye kadar nasıl bir şenlik şamatayla getirdilerse şimdi de dönüş yolculuğunu sağ salım sona erdirmesi için elinden geleni yapacaklardır*” (P.F.B.s.55). İfadesinde vapuru yanaştırma görevinin martılara verilmesi, insanın doğaya uyumunun değil doğanın insana uyumunun gözetildiğinin bir sonucudur. Bu ifadeyle “*20.yüzyıl(ın) yalnızca insanın değil, tüm tabiatın bunalımına dönüş(tüğünü)*” (Bozdemir,2016:33) söylemek yerinde olur. Yazar bu bunalımdan kurtulma ve insanları şenlendirme görevini de örtülü bir biçimde martılara yükler.

“*Gemi tamamen karanlığın malı oluncaya dek sürececek bir refakat işlemdir bu. Orada, her ne kadar, yasaklayan bir işaret; örneğin bayraklar, kırmızıçizgiler, gözetleme kuleleri ne de gümrük kontrol büroları yoksa da herkes nerede durması gerektiğini bilir. Kanadın teleğiyle, gaganın ya da ayak tırnağının ucuyla girmek dâhil sınır ihlali sayılır*” (P.F.B.s.55).

Martıların otomatikleşen hareketleri ve yasaklara karşı önlem almaya kalkışmaları, yazarın yasalara boğun eğenleri bir martıymış gibi gösterdiğine dair ironik bir eylemdir. Büyükada öykülerinde yazarın sıklıkla doğanın modernite sonucunda tüm güzelliğini yitirilişinden bahsetmesi aynı zamanda yaşam alanı olan Büyükada'ya karşı duyduğu hayal kırıklığının da nedenidir. Çünkü evren, yozlaşan insanların düşüncesiz davranışları yüzünden yok olur. İnsan insana dahi faydalı olamayınca keyif alma durumları bile bir canlıya/martıya yüklenir. Modern zaman tüm insanı değerleri de yok eder.

“Rüzgarbaşı” öyküsünde bu kez doğanın kurallarına uymayı üstlenen rüzgârlardır. Öyküde rüzgârlar kişileştirilerek doğanın dengesini koruma görevini üstlenirler. İnsanın doğaya değil de doğanın insana uyumunun gösterildiği bu öyküde rüzgârlar işlerini daha iyi yapmak için çaba sarf ederler. “Örneğin o ana denk pek sesi sedası işitilmeyen grup “Çıkartmayla görevimiz sona erdi”(P.F.B.s.201) diyerek görevlerini tamamladıklarını belirtir. Böylece rüzgâr, doğaya karşı duyduğu sorumluluk hissini tıpkı bir insanmış gibi itinayla yaptığını da belirtmiş olur.

“Notos ve Hayalim Mavi” yazarın fantastik öykülerinden bir diğerleridir. Öyküde, lodos kişileştirilir ve Hayalim Mavi adlı bir tekneyi alabora eder. Öyküde birçok mitolojik çağrışımlara da yer verilir. Notos, mitolojide en önemli dört rüzgârdan biri ve Eos ile Astraeos’un oğludur. Notos’un/lodosun Hayalim Mavi teknesini yıkmak için denizin içinde tsunami etkisi yarattığında suyun insanlar tarafından ne ölçüde kirletildiğini gösteren pek çok atık meydana çıkar.

“Yosunların, deniz kabuklarının koynunda uyuklayan kırık sandalye ,kopuk masa ayağı, plastik bidon, yosun demetleri, yırtık pantolon ya da mayolar, patlak deniz topu, rengarenk deniz kabukları da canhıraş bir şekilde yüzeye vurmaya başlamıştı”(P..B.s.56)

Pek çok atığın rüzgârın esintisiyle kıyıya vurması, çöplerin dahi atıldıkları yere ait olmadıklarını hissetmeleriyle örtüşen ironik bir söylemdir. Atıklar, insan eliyle denizin maviliğine karışmalarına rağmen orayı özümsemeyerek/kirletmeyerek kıyıya vurur. Adeta evren, insanın yapacağı işi yapmaya başlar ve roller değişir. Lodosun tüm gücünü vererek devirmeye başladığı Hayalim Mavi bir yandan batmamak için mücadele ederken diğer yandan da çöpleri/atıkları denizden uzaklaştırmaya çalışır.

“Darbe, her ne kadar sersemletse de lodosun gözenekleri arasında ölü balık yumurtaları kalmış bir telis çuvalını, bir bisiklet farını ya da çürümüş poşetler, pet şişeler hatta paslanmış bir sustalı kılıfını yüzeye çıkarmaya çalışmasını hayretle izlemekten kendini alamamıştı”(P.F.B.s.57).

Lodosun tüm yıkıcılığına rağmen teknenin içindeki atıkları denizden çıkarmak için verdiği mücadele, doğanın insandan ümidini kesip nasıl kendi kendini temizlemeye/korumaya çalıştığını göstermesi bakımından önemlidir. Bu anlamda teknenin adının Hayalim Mavi olarak adlandırılması da yazarın doğanın güzelleşeceğine

ve doğaya gerektiği önemin elbet bir gün verileceğine dair hayalinin teknenin adı olarak öyküde yer aldığını düşündürür.

“Üç Vakte Kadar” öyküsünde Büyükkada’da tarihi öneme sahip olan Mimoza Köşk’ünün bakımsızlıktan ve ihmalden yıkılmak üzere olduğu ölüm metaforuyla anlatılır. Fantastik öyküde karga kişileştirilir ve Mimoza Köşk’ünün ahvalini anlatır. Köşk büyük bir tarihe ev sahipliği yapmasına rağmen bugün içerisinde böceklerin yer aldığı bir mekâna dönüşür. Doğa adeta modern zamanın/teknolojinin kurbanı olur. Bunlardan biri de Mimoza Köşk’üdür. Köşkün ihmal edildiğini anlatma görevinin kargaya verilmesi de karganın uzun yıllar yaşamış olması ve dolayısıyla bir kâhin olarak görülmesinden kaynaklanır.

“Köşkü zor günlerin beklediğini, ancak ölüm kalım halinin henüz söz konusu olmadığını, pusudakilerin de boşuna heveslenmemelerini söyleyen karga dramatik bir havayla hıçkırıp boynunu yana yatırdıktan sonra bilge bir edayla izleyenlerini süzdü: Belki üç hafta vaktiniz kaldı, belki de üç ay! Diyecekti; ancak son anda bilinmezlerden bir işaret gelmiş bakışlarını ufka doğrulttu”(P.F.B.s.197).

Karganın kâhin edasıyla köşkün vaktinin çok azaldığını söylemesi aslında yazarın “köşkün/doğanın çöküşü insanlığın sonu ile özdeşleştir(meşinden)”(Uzun,2019) kaynakladığını düşünmesiyle örtüşür. Yazar, doğanın ömrünün üç vakte kadar kısılmasının sonucunda insan ömrünün de üç vakte kadar kısaldığını bir kâhin olarak nitelendirdiği karganın dilinden ironik bir biçimde anlatır.

“Domino Etkisi” öyküsünde yazar: “Adada beyaz Türkler var. Bunlar kasıntı tipler, en güzel şeyler hak ettiklerini düşünerek her şeyi yok etmek isterler”(Uzun,2019) diyerek adada huzursuzluk yaratan bazı gruplardan bahseder. Bu kişiler adanın düzenine karşı gelerek şuh kahkahalar atan ve doğal güzelliği bozmak için elinden geleni yapan asalak tiplerdir. Öyküde bu kişilerin davranışlarının verdiği rahatsızlıktan bahsedilirken diğer taraftan elinde hızar olan bir kesimin yüksek binalar inşa etmek için güzelim ağaçlara bir soykırım uyguladığı anlatılır.

“O esnada üç yüz metre aşağılarındaki eski köşk arazisinde hızarların ince duvarları birbirine değme mesafesinde yükselecek süper rezidanslara yer açsın diye asırlık sedirlerin bellerine dayandığının farkında değildi hiçbiri”(P.F.B.s.185).

Adadaki bu grupların tavrı ile sedirlerin yok edilmesinin bir domino etkisi yarattığı öyküde doğa, insani özden uzak kişilerce yozlaşır/yok edilir. Modern zaman, kamusal bir etki yaratarak doğayı insan eliyle yok edilme tehlikesiyle karşı karşıya bırakır.

“*Tabula Rasa*” öyküsünde yazar unutma durumunu yozlaşan geleneksel/kültürel öğeler üzerinden anlatır. İnsan tıpkı John Locke’nin ortaya attığı “boş levha” gibidir. Doğumdan itibaren zihin yaşanmışlıklarla dolar. Kişi, Ben olma yolunda ilerlerken atalarına, tarihine yaşadığı ve doğduğu yere sıkı sıkıya bağlı olmadığı müddetçe bir kimlik bunalımı yaşar ve toplum tarafından kabul görmez. Yazar, bu küçürek öyküde kişinin tüm yaşamını/yaşadıklarını unutmasından duyduğu üzüntüyü dile getirir. Bu üzüntü, zaten varlığını yitiren kültürel özün etkisini yitirmesinin, anısal belleğin bir öneminin olmayışının insanı psikodinamik açıdan da bir boşluğa ittiğini söylemek mümkündür.

“5-Tirşe bir göğsü süren çamlar, ak kanatlı martıları göğsünde uyutan koyar, Arnavut kaldırımlarda sere serpe papatyalar, Münir Nurettin’e eşlik eden Heybelili sandallar hiç olmadı ki zaten.

6-Balık ol,1,2,3,4,5;unut!” (P.F.B.s.194)

Yazarın geçmişe ait anılara özellikle de doğaya ve kişilere maddeler halinde yer vermesi sonrasında “balık ol unut”(s.194) , özünü kaybeden insana yapılan ironik bir eleştiridir. Çünkü insan hatırladıkça çoğalır büyür. “Balık ol!” söylemi ile belirginleşen unut-ma eylemi “varoluşsal olanaksızlıkların açılımı gibidir”(Deveci,2012:314).Bu yüzden Ben Anlatıcı, kendisini bir balık gibi görerek son maddede “9-Sen artık yoksun; en çok da bunu unutma”(s.194) ifadesine yer verir. Çünkü unutma eylemi bireyin kimlik bunalımının bir başka açığa çıkma şeklidir. Tüm geçmişini unutan birey Ben olma sürecini yavaşlatır ve zamanla yok olur. Geçmişini unutmaya çalışmak kendilik değerlerine yabancı kalmakla eşdeğerdir. Ben Anlatıcı, unutarak yozlaşan kültürel öğeleri de arttırır.

“Bir Dolunay Hikâyesi” dolunayın oluşma aşamalarında doğanın nasıl bir değişime uğradığının anlatıldığı öykülerden biridir. Adadaki meczup köşklerden birinde martıların kuluçka döneminde köşkü terk etmeleri yine doğanın insan eliyle yok edildiğini gösterir.

“Öyle ya, martıların son iki yıldır, özellikle de kuluçka zamanı bölgeyi hızla terk etmeleri, köşkün kötücül güçlerin eline geçmesi yüzünden değilse neden olabilir ki?”(P.F.B.s.114).

Anlatıcının “kötücül güçler”(s.114) benzetmesinde ki söz konusu güçlerin insan olduğu sezdirilir. Kendilerine bir yaşam alanı kalmamış olmasından kuluçka dönemlerinde başka yere gitmek zorunda bırakılan martılar, doğanın dengesinin yine insan elinden bozulduğunu gösteren bir başka durumdur.

“Rezidans Konforunda Yuva” öyküsünde de yuva kurmaya çalışan iki martı kişileştirilir. Erkek ve dişi martının yavrularının geleceğini korumak için güvenli bir ortama yuva kurma arayışında bulunmaları, doğadaki düzenin bozulduğunu düşündürür. Bu yüzden ellerinden geldiğince sağlam bir yuva oluşturmaya çalışırlar. Yazarın yuva kurmanın zorlu yanına değinmesi martıları “sağlamlık ve rahatlık bakımından” (Uzun,2019) göz önünde bulundurması ile ilintilidir. Özellikle erkek martının yuvanın yapımında en çok dikkat ettiği nokta güvenlidir.

“Yavruyu dışardan gelecek tehlikelere karşı koruyacak iyi kalite ısırgan yaprağı, yuvadaki demirbaş listesinin ilk sıralarında yer almalıdır”(P.F.B.s.63)

Barınma ihtiyacının ilk ayağı olan yuvanın kurulma aşamasında kullanılan ısırgan otu, martı için birer sağlık güvencesine dönüşür. İki martı, kendilerine huzuru ve güvenliği yine doğanın bir parçası olan ısırgan otunun sağlayacağına olan inançları ile doğanın korunması gerektiği mesajını verir. Çünkü doğa içerisinde birçok canlıyı barındırır ve onların yaşamlarını güvence altına alır. İki martının aynı zamanda birbirini seven iki eş ve doğan çocuklarıyla oluşturdukları huzurlu bir yuvayı sembolize ettiğini söylenebilir. Öykünün ana ekseninde güçlü bir aile imajı çizilmeye çalışılır.

Zeynep Aliye özellikle son öykü kitabında doğanın tahrip edilmesine ve canlılara kötü davranılmasına dikkat çekmek için pek çok ayrıntıya yer verir. Aynı zamanda birçok nesne ve canlı varlığı kişileştirdiği öykü kitabında vermek istediği asıl mesaj, yaşadığı Büyükaşa üzerinden tüm bu güzelliklerin tahribatına engel olmaktır. Kültürel öğelerin de yozlaştığını ifade eden öyküler yazmasında yazarın kaybedilen tüm değerleri yeniden kazanmak için çağrıda bulunduğunu söylemek mümkündür. Her bir öykü doğanın ve beraberinde tüm canlıların yok edilmesini istemeyen yazarın, topluma iletmek istediği birer küçük mesajdır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ÖYKÜLERDE DİL VE ÜSLUP İNCELEMESİ

Zeynep Aliye'nin öykülerinde anlatım, imgelerle oldukça zengin ve dramatik bir biçimde sunulur. Özellikle öykü dili şiirsel bir anlatımın çemberiyle kaplıdır. Hatta öykülerini sıklıkla kullandığı imgeler ile şiirsel anlatımla şekillendirdiğini söylemek mümkündür. Bu yüzden ona *“kurduğu öykü diliyle, teknik deneyişleriyle artık mükemmelliğin basamaklarında oynuyor”* (Öztoğat Tanyolaç, 2004:50) söylenebilir. Aynı zamanda öykülerinde sıklıkla kullandığı *“kelebek, ahtapot, kara çivi”* *“Zeynep Aliye'nin öykü damarını besleyen metaforların yetkin bir örneğidir”* (Öztoğat Tanyolaç 2004:50). Bu metaforların sıklıkla kullanılması, aynı zamanda okurun zihin dünyasının kurcalanarak öykülerin merak uyandırıcılığının artmasını sağlamak içindir. Anlatım bu şekilde zengin ve akışkan bir hale gelir.

Zeynep Aliye, iç içe kullandığı türlerin ve özellikle öykülerin şiirsel bir tat verişinin nedenini bir söyleşide *“farklı bir türde yazarak, bir anlamda açıklığını gideriyorum. İşte türler arasında geçişler bu anlamda beni besliyor, farklı mutluluklar yaşamamı sağlıyor”* (Kırer,?:30) ifadeleriyle açıklar. Öykülerinde sıklıkla kullandığı şiirsel anlatımı ve dolayısıyla türler arası geçişi, mutluluk kaynağı olarak görür. Kendisiyle yapılan bir söyleşide öykülerinin içine ilıştirdiği dil için *“imgesel dil diyeceğim. Bir duyguyu, bir düşüncesi somutlamaya yönelik, etki gücünü arttırıcı görüntüsel dildir. Bu resmedici dil, eylemsel bir dile dönüştükçe sinematografik bir hareketlilik kazanır”* (Özdem,?). Bu hareketlilik ile Zeynep Aliye'nin öykülerinde gerçeklik ve kurmacanın da iç içe olduğunu söylemek mümkündür. Öykülerin bireyselden topluma bir yönelim göstermesi dil üslup bakımından da çeşitlilik gösterir.

3.1.Öykülerde Anlatım Teknikleri

Zeynep Aliye bireyi başat alarak yazdığı ilk dönem öykülerinde varoluş sancısı çeken, yalnız ve karamsar insanlara yönelir. Özellikle iç monolog tekniğine çokça yer verdiği bu öykülerde, anlatımın kapalı olmasının yanında, yazara has bir dil olan

şiiresselliğinin de kullanılmaya başlandığı göröölür. İmge dünyasındaki zenginlik, yazarın pek çok tekniğı bir arada kullanmasının en büyük nedenidir. Şiiressellik, benzetmeler, eğretilmeler, bilinçakışı, montaj ve mektup tekniğı sıklıkla kullanılır. Bu da yazarın öykü dili ile şiir dilini harmanlamadaki iltizamını gösterir.

3.1.1.İç Monolog

Zeynep Aliye'nin kahramanları içe kapanıklıklarıyla belirginleşmiş kişilerdir. Özellikle kadınların düş kırıklıklarına içli bir seslenişte bulunduğı pek çok öykünün olduğu söylenebilir. Bu açıdan bu kahramanların yaşadıkları düş kırıklıkları, hayat karşısındaki savurganlıkları karamsarlık ve iyimserliğin tezatlığıyla içe aktarılır. Bu tezatlığın doğal bir sonucu olarak öykülerin çoğunda en sık kullanılan teknik iç monolog tekniğıdir. 1990'da yazdığı ilk öykü kitabı olan *“Yaşamak Masal Değil”* de bireyin açmazlıklarını sorgulatan, ölümü sık sık dile getirerek kişiyi ruhsal anlamda yalnız bırakan öyküler yer alır. Bu öykülerde de anlatımın biraz daha uzun ve kapalı olduğu göröölür. Psikolojik tahlillere fazlaca yer vermesinden kaynaklanan bu kapalılık, yazarın birçok öyküde iç monolog tekniğini kullanmasına neden olur.

Bu öykülerden biri olan *“Gidenler-Geride Kalanlar”* öyküsünde yaşam ve ölümün, tamamlanmaya çalışılan bir resim üzerinden ironik bir biçimde anlatıldığı gözlemlenir. Başkışı Aliye, yolun arısına gelmiş olmasına rağmen istediğı bir biçimde yaşayamamış olmasını şu olumsuz psikolojiyle dile getirir.

“Otuz dört yaşımı doldurdum. İlk gençlik yıllarımda otuz ve üzeri yaş grubuna çok soğuk bakardım. Uçurumun dibinde kayaları döven kocaman su dalgalarının yarattığı korkuyu duyar ürperirdim. Yani bu yaş, insanın yaşamında yapacağı en önemli şeyleri yapmış, hedeflerine ulaşmış olması demektir. Oysaki her geçen yıl, gençlik dönemini biraz daha uzatıyormuş, sonraları öğrendim”(Y.M. D.s.5).

Kahramanın otuzlu yaşları hayat yolunda önemli başarılarla imza atılmış bir basamak olarak görmesiyle aktarılan bu kısım, aynı zamanda içsel bir hesaplaşmadır. Başkışının yaşama dair düşüncelerinin bir hesaplaşma biçiminde açığa çıkması, iç monolog tekniğinde sıklıkla kullanılan bir yöntemdir. Anlatıcının da aradan çekilmesiyle başkışının ruhsal dünyasını açığa çıkarttığını söylemek mümkündür. Başkışının yaşama dair düşüncelerinin bir hesaplaşma biçiminde açığa çıktığı göröölür. Ayrıca *“bu yöntemin*

uygulandığı bölümlerde dil, dilbilgisi kurallarına uygun ve bilinçli bir yaklaşımla kurulmuş cümlelerden çok konuşma diline daha yakındır”(Tekin,2001:264).İçsel konuşmaların aktarımının dilbilgisi kurallarına uygunluk göstermesi de iç monolog tekniğinin özelliklerinden biridir.

“Yaşamak Masal Değil” öyküsünde başkışisi içinde bulunduğu huzursuzluğu ve karısı Hale ile olan uyumsuzluğunu anlatırken içsel bir dökülme yaşar.

“Bir sevimli şirin kelebeğin, ördüğün kafesin içinde çırpına çırpına can vermesine dayanamıyorum. Hele, bu yalnızca onun kaderi. Benim hiçbir suçum yok derken ki umursamaz halin deliye çeviriyor beni. Salt kendini düşünen biri olman tiksinti uyandırıyor üzerimde”(Y.M. D.s.57).

Yaşadığı huzursuzluğu olduğu gibi aktaran başkışı, İçsel konuşmasında hesaplaşmanın haricinde, Hale’ye olan sitemli halini de ortaya koyar. Böylece “okur bu teknikle roman başkarakterini daha iyi tanıma fırsatı bulur” (Karabulut:2002:1379). Başkışinin daha net anlaşılmasına yardımcı olan bu teknik, bireyin psikolojini ortaya koyan en iyi tekniklerden biridir.

“Yüzünü Güneşe Çeviren Adam” öyküsünde Derya’nın korkuları ve kaygıları dile getirilirken iç monolog tekniğinden faydalanılır. Geçmişte yaşadığı travma, nişanlısının itici davranışlarıyla açığa çıkar.

“Ve beni asıl korkutanın, kendim olduğunu anlıyorum. Aslında biz, aynı darağacında, boyunları düğümlü milyonlarca insanız. Ama birbirimizi görmüyoruz. Herkes yalnızca kendisini yaşıyor... Diye düşünüyorum”(A.Ö.s.27)

Derya, korkularının kaynağının kendisi olduğunu anladığında, sanrısının azaldığını hisseder. Öte yandan hayata bakış açısını, yaşam felsefesini insanlık için birleştirici ve bütünleştirici olunması gerektiğinin de altını çizerek iç monoloğa dönüştürür. Tüm bu aktarımların sağlanmasında iç monolog tekniği oldukça önem arz eder. Çünkü “iç monolog, öykü kişisine serbest düşünme olanağı sağlar” (Deveci,2012:479). Serbest düşünme yeteneği ile başkışinin zihnini, hayal dünyasını olduğu gibi aktaran bu teknikte, aracı/anlatıcı ortadan kaybolur.

3.1.2. İç Çözümleme Tekniği

Bu teknikte başkişinin duyguları anlatıcı tarafından aktarılır. Kahramanların iç dünyası, anlatıcının gözünden aksettirilirken anlatıcı oldukça objektif olmak zorundadır. Aynı zamanda bilinç akışı ile karıştırılan bu teknikte “*söz, anlatıcıya aittir ve kahramanın iç dünyası bize onun tarafından anlatılır*” (Çetişli,2004:108). İç çözümleme tekniği bilinç akışı ve iç monolog tekniklerinden önce kullanılan ve özellikle 20.yüzyıldan sonra etkisini yitiren bir tekniktir. Zeynep Aliye’nin okura psikolojik tahliller yaptırdığı öykülerde, iç monolog tekniği kadar iç çözümleme tekniği de kullanılır. Özellikle Tanrısal bakış açısının olduğu bu öykülerde başkişinin zihin dünyası anlatıcı tarafından aktarılır. 1995 yılında yazdığı “*Dolunay Vardı*” öykü kitabında da kısa öykü yazma geleneğini sürdüren Zeynep Aliye, nesneleri kişileştirerek daha kapalı ve anlaşılmaz bir anlatımı tercih eder. Bu öykü kitabında da bireyin aşk çıkmazı, var oluş ve tutunma serüveni anlatılırken bazı yerlerde iç çözümleme tekniği kullanılır. Bunlardan biri de “*Dolunay Vardı*” öyküsüdür.

“*Dolunay Vardı*” öyküsünün başkişisi Süveyda, çıktığı vapur yolculuğunda kendini oldukça yalnız hisseder. Süveyda’nın yalnızlığından kurtulmak için kendisini dışarı attığı durumlar Tanrısal anlatıcı tarafından aktarılır.

“*Birden ne ölçüde yorgun, bıkkın olduğunu düşündü Süveyda. Ve bu evin onun açısından en ince ayrıntısını bile tanıdığı tek kişilik tutukevinden başkaca bir anlam taşımadığını... Ama bu yüzden kimseyi suçlamaya hakkı yoktu. Kimse, hiçbir şey için zorlamıyordu onu*” (D.V.s.149).

Süveyda’nın duygu ve zihin dünyasının anlatıcı tarafından aktırıldığı bu teknik bir iç çözümleme tekniğidir. Anlatıcı, başkişinin zihninden geçenleri ve hissettiği her şeyi olduğu aktarmaya çalışır. Aynı zamanda iç çözümleme “*kahramanların tanıtımına yardım ettiği gibi, anlatımın gerçekliğe daha yakın olmasını sağlar*” (Karabulut, 2012:1379). Bu sayede anlatıcı başkişinin zihninden geçenleri ve hissettiklerini olduğu gibi aktararak anlatımı da gerçekliğe yaklaştırır.

1998’de yazdığı “*Raylardaki Merdivenler*” öykü kitabında bireysel öykülerin yanı sıra mitolojik öğelerle de anlatımı zenginleştiren yazar, iç çözümleme tekniğine de yer verir.

Bu öykülerden biri olan “*Bir Tanrı Yaratmak*” öyküsünde başkişi Zeynep’in zihni, Tanrısal anlatıcı aracılığıyla yorumlanır. Yaratma eyleminin yazma eylemine dönüşmesindeki yetkinliğini sorgulayan başkişi, yaşadığı kaosu içsel çözümlemelerle dışa vurur.

“Silkiniyor Zeynep. Nerede olduğunu ilk anda çıkaramıyormuş gibi. Çok uzaklara gidip gelmişçesine karmakarışık düşünceler, çağrışımlarla yüklenmiş sanki... Gücünün tükenmek üzere olduğunu sanıyor... Rahlenin üzerindeki kâğıda yazıyla çizilmiş Hz. Ali’nin yüzü, kılıcı arasından bir yol bulup çıkmaya çalışırken elindeki çanı ayırmsıyor; çanın titreşimleri parmaklarında okşayırsa benzer incecik duyarlıklar yaratıyor”(R.M.s.33).

Başkişinin karşısında Hz. Ali’nin yüzünün belirginleşmesi, içinden çıkamadığı bu durumun kolaylaşmasını sağlamak içindir. Anlatıcı, başkişinin içine düştüğü karmaşayı dört halifeden birinin silueti ile kolaylaştırdığını imleyerek yazma ve yaratma edimine inanç boyutunu da ekler.

3.1.3. İç Diyalog Tekniği

Zihnin ve duyguların başkişi tarafından sesli bir biçimde dışa aktarıldığı tekniktir. İç monologdan ayrılan yönü, başkişinin sessiz düşünmesinin artık sesli hale gelmesi ve karşısında biri varmış gibi konuşmasıdır. Bir tür iç konuşma biçimidir.

“Belki’nin Çevrimi” öyküsünde başkişi gençlik aşkı olan Tanya’yı hatırladığında kendisini iç konuşma yoluyla telkin eder.

“Senin adın neydi Tanya?

Rüzgar esmekten yorulmaz mı sanki!..

Kar altında kalınca sokaklar üşümezler mi?!

Göğün soluğu kesilmez mi, öksürüğü tutmaz mı sisli günlerde...”(D.V.s.101)

Başkişinin içsel konuşmaları, geçmişte hüsrana uğrayan aşkına yönelik bir pişmanlık yaşadığına ve acı çektiğine dair bir bütünün parçasıdır. Ben anlatıcının “*‘İç dökmeleri’* , geçmiş zamanın, öykünme yolu ile şimdi’ye taşınmasıdır ve bir iç hesaplaşmadır” (Deveci,2012:482). Bu hesaplaşma başkişinin yaşadığı trajediyi doğasal

bir metonimi ile anlatmasına neden olur. Böylece başkişi, bir lodosla yerle bir edildiğini yağın karla Tanya'ya olan hislerinin buz kestiğini ve tüm benliğini büyük bir sisin/karamsarlığın kapladığını imler. Ayrıca bu bölüm, yazarın şairlik yönünün gölgesinin düştüğü öykülerden bir kesit olarak da sunulabilir.

Yazarın 2002 yılında çıkardığı “*Vahşi Kelebek*” kitabı özellikle kadının “kelebek” metaforuyla belirginleştiği, sömürge erkekler tarafından beden ve ruhen yağmalandığı, sözlü ve fiziksel tacize uğradığı öykülerin toplandığı bir kitaptır. Ayrıca öz ve üvey baba fobisinin açığa çıkmasıyla kırılan genç kızların/kadınların, bundan sonraki hayat mücadelesi de düşkün/hayat kadınları olarak yaşamaya devam etmelerinden oluşur. Olanaksızlık halinin silikleştirdiği bu kadınlar anlatılırken ortaya kadın bedenini bir metaya dönüştüren ve erotizmi çağrıştıran imgeler de dökülür. Bu kitapta yer alan öykülerden biri olan “*Parçalanmış Kırmızı*” içerisinde iç diyalog barındırdığından incelenmeye değer görülür.

“*Parçalanmış Kırmızı*” öyküsünün başkişisi Mihre'nin Orhan Selin'e duyduğu saplantılı aşkı, karşılıklı konuşma isteğine bağlı olarak içsel konuşmaya neden olur. Mihre, resim sergisinde kırmızılı kadın tablosunun karşısında, sevdiği adam tarafından bir türlü fark edilmeyişinin üzüntüsünü duyarak isyan eder.

“*Sevdiği adam nasıl olup da fark etmez kendisini? Yüzünü niçin kendisinden yana çevirmiyor? Niçin görmüyor, öteki yarısı olan Mihre'yi, Mihre'nin kahrolan bakışlarını?*”(V.K.s.147).

Mihre'nin karşılıksız aşkının muhatabı olan Orhan Selin'in bu durumdan habersiz oluşu psikolojik olarak bir çöküşe neden olduğu gibi iç diyalog tekniğiyle anlatılır. Bu teknikte “*cümleler, kişinin o anki psikolojisine göre, telaş ve heyecanına, sevinç ve kederine göre şekillenir ve öylece okuyucuya yansır*”(Tekin, 2001:259). Mihre'nin sevdiği adam tarafından fark edilmemesinin doğal bir sonucu olarak oluşan öfke, iç diyalog tekniğiyle aktarılır.

“*Noktürn*” öyküsünün umutsuz aşığı Erhan, Gülseren'in kendisini eşi dışında başka bir adamla daha aldatışının ardından büyük bir hayal kırıklığı yaşar. Bu hayal kırıklığının doğal bir sonucu olarak da kendi kendine konuşmaya başlar.

“Yoksa yanılıyor muydum? Benim denizim, bulutum, güneşim, ay’ım, yağmurum olduğunu biliyor muydu zaten? Biliyor muydu zaten sapsarı uçurtmam, papatya tarlam, sapsarı gökyüzüm olduğunu? Ayırdında mıydı onsuz beş paralık değer taşımayan biri gibi duyumsadığımı, kendimi?”(D.İ.s.29)

Erhan’ın karşısında sesini duyan biri varmış gibi konuşma yapması ve Gülseren’e sorular sorması, ona olan duygularını bir kez daha anlatması; iç diyalog tekniğinin bir özelliğidir. İltifatlar yağdırdığı Gülseren, ahlak dışı davranışlarda bulunmasına rağmen Erhan için vazgeçilmez bir kişiliktir.

3.1.4.Dış Diyalog Tekniği

İç diyalog tekniğinde kişi kendisiyle konuşur, dış diyalog tekniğinde ise kişi karşısındaki kişiyle iletişim halindedir. Bu teknikte *“iki veya daha çok insanın karşılıklı konuşması söz konusudur”* (Karabulut,2012:1380). Başkişinin diğer öykü kahramanlarıyla iletişim halinde olduğu bu teknik diğerlerinden daha nesneldir. Karşılıklı konuşmalarla vaka veya çerçeve vaka aksettirilir.

“Kum Köprüler Ve Kırmızı” başkişi Odysseus karısı Mona Lisa tarafından aldatılmasının ardından duyduğu üzüntüyü bir antikacıyla paylaşır.

“Antikacı, elindeki küçük Bereket Tanrısı yontusuyla peşinden geliyor kapının önüne dek. ‘Orijinal değil kuşkusuz, ama çok iyi bir taklittir, emin olabilirsiniz...”

Başını çevirip yürüyor yontuya son bir kez baktıktan sonra ‘Orijinal olan ne kaldı ki?’ sözlerini yutarak içinde”(D.V.s.95)

Odysseus, karısı tarafından aldatılmasıyla yaşadığı üzüntüyü elindeki objeye bakınca da hatırlar. Elindeki obje gibi bu hayatta orijinal olan pek bir şeyin kalmadığını söyleyerek kendi acısını hatırlar. Metinde de görüldüğü gibi anlatıcı yoktur. Çünkü bu teknikte *“anlatıcı aradan çekildiği için öykü ya da roman kahramanlarını kendi ağızlarından tanıma imkânı verir”*(Mocan,2012:1835). Bu sayede başkişi ve antikacının karşılıklı konuşması olduğu gibi aktarılır.

“Ses-ler” öyküsü diyaloglaştırma tekniğinin kullanıldığı bir öyküdür, baştan sona dış diyalogtan oluşur ve bu durum konuşma çizgileriyle verilir. Anlatıcı aradan çekilir ve

öykü en başından itibaren iki kişinin karşılıklı konuşmalarının aksettirilmesiyle hareketlilik kazanır.

“_Beyaz-eyaz-yaz-az-z...Tanrım, tükeniyor, yokk oluyor beyaz...

_Öyleyse ayırma harfleri birbirlerinden... Yapay bir özdek değil çünkü ya da bir deri fabrikasında kazanmadı kimliğini... Siyahı açığa çıkartman olanaksız bu yolla... Hem onu suçlamak yerine minnet duyman gerekmiyor mu?”(D.V.s.107).

Karşılıklı konuşmaların belirginleşmesinin yanında bazı harflerin veya hecelerin vurgulanmasıyla okurun daha da dikkatini çeken bu teknik, her şeyi gören bilen konumundaki Tanrısal anlatıcının öykü kişilerinin tüm özelliklerini aktarmasıyla sonuçlanır. Hem sözlü hem de görsel açıdan okura verilmek istenen mesajın doğru aktarılması istenir. “*Diyaloglardaki akış beraberinde sürükleyici bir melodi oluşturur*”(Gezer, Çelik,2017:26) fakat bu akış, genellikle anlaşmazlıklardan doğan iletişimsizliğin oluşumunu sonlandırmak için peyda olur.

“*Aşı Boyalı Köşkte Bir Akşam Yemeği*” öyküsü de baştan sona diyaloglaştırma tekniğinin kullanıldığı bir diğer öyküdür. Kadın ve erkeğin ilişkilerindeki geçimsizliği diyaloglar şeklinde aktaran Tanrısal anlatıcı, bu iki kişi arasındaki tüm sorunların görülmesini sağlar.

“ “Suçlu benim öyle mi? Güzelim, ne istiyorsan söyle onu yapalım. Özür dilerim.”

“ “Hep aynı şey. Önce yönlendiriyor, sonra geri çekiliyorsun. Sözün bittiği yer; ne diyeyim...”

“Tamam, kızım, söz bitmesin; haydi konuşalım!””(P.F.B.s.142)

Yazarın iki sevgilinin geçimsizliğine işaret ettiği öyküde, dış diyalog tekniğini kullanmasında asıl nedenin savruk ilişkileri daha belirgin anlatmak olduğu düşünülür. Çünkü “*kişilerarası iletişim/sizliğin ve ilişkisizliğin yoğun olduğu öykülerde başvurulan bir teknik olan dış diyalog/konuşma, anlatıyı canlı kılar*”(Deveci,2012:483).Bu yüzden yazar, iki kişinin sağlıklı iletişim kuramayışını diyalog tekniğini kullanarak daha canlı kılmaya çalışır.

3.1.4. Bilinç Akışı Tekniği

20.yy'ın modern anlatı tekniğinden biri olan bilinç akışı tekniği, Sigmund Freud'un ortaya attığı özellikle psikanalitik eserlerde kullanılan bir tekniktir. Kahramanın ruhunun/kafa içinin dışa aktarıldığı bu teknik, iç monolog tekniğinden yazı sili/yazma biçimi ve gramer kurallarına uyulmamasıyla ayrılır. Özellikle, *“kesik cümleler, zamansal sıçramalar ve serbest çağrışımların belirleyiciliğinde ortaya çıkan ruhsal durum, yazınsal metinde bilinçakışı tekniği olarak belirginleşir”*(Deveci,2012:484). Bu belirginleşme yazarın da pek çok öyküsünde açığa çıkarak kişilerin ruhsal yapılarının ve iç dünyalarının aktarımında kullanılan bir teknik olduğu da söylenebilir.

Zeynep Aliye'nin 1998 yılında yazdığı *“Diş İzleri”* , imgesel anlatıma ağırlık verdiği ve hacim bakımından biraz daha uzun öyküler yazdığı öykü kitaplarından biridir. Bilinç akışı, montaj ve mektup tekniklerine yer vererek anlatımı zenginleştirir. Bu kitapta bulunan *“Altıncı Parmak Çivi”* öyküsünde de bilinç akışı tekniğine şu noktada rastlanır:

“Altıncı Parmak Çivi” öyküsünde eroine kurban edilen Nuray'ın ölümüyle sarsılan Güzin'in ruhsal çıkmazları onu bilinç akışına uğratar.

“-bütün yanıtların masklarından sıyrılacağı an için-gel yanlış soruları birlikte gömmeye-bunu ben istedim-ben istedim-bir tanrıyı durdurmak mümkün mü kötürüm bir tire'nin gövdesinde” (D.İ.s.77)

Yazım, noktalama ve sentaks uyumunun gözetilmediği ve yazı biçiminin de değiştiği metinde, başkişi Güzin'in duygu dünyası yansıtılırken *“düşünceler kâğıda bir cümle, bir kelime grubu, sadece bir kelime, hecelemeler veya ses taklitleri şeklinde dökülebilir”*(Karatekin,2019:217). Kısa çizgilerle desteklenmeye çalışılan ve birbirlerinden bağımsız bir hava yaratan metinde yer alan boşluklar, Güzin'in ruhsal durumundaki karmaşıklığın metne yansımış bir biçimdir.

“Yüzünü Güneşe Çeviren Adam” öyküsünde çocukluk anılarının tahribatını yaşayan Derya, nişanlısının kendisini arzuladığını imleyen, cinsi yakınlığından tiksinti duyar.

“Pantolonun fermuarı açıldı...”

Kilitlenmişti adımlarım...

Konuşamıyordum...

İçimde bulantı, midemde ardı arkası kesilmeyen tekmeler... Ama tepkilerim donmuştu..."(A.Ö.s.26)

Derya'nın şaşkınlıkla başlayan bulantı hissi, çocukluk anılarına hapsedtiği taciz olayından kaynaklanır ve bu durum bilinç akışına dönüşür. Cümlelerin sırasız, kısa ve sonsuz oluşu, başkişinin psikolojik olarak hissettiği tedirginliği ve korkuyu açıklamak içindir. Bu anlamda "açık fermuar" Derya'ya geçmişe götüren bir bilinçaltı arketipidir. Çünkü "*Bilinç akışı tekniği, kahramanın bilinç ve bilinçaltı dünyasını olduğu gibi okura sunmayı amaçlayan bir tür sesli düşünme gibidir*"(Kale,2015:90). Bu yüzden Derya'nın bilinci, bilinç akışı tekniğiyle olduğu gibi aktarılır.

Zeynep Aliye'nin "*Diş İzleri*" ile aynı yıl çıkardığı "*Raylardaki Merdivenler*" öykü kitabında bilinç akışı tekniğine fazlasıyla yer verdiği gözlemlenirken, bu öykü kitabında ayrıca mitolojik öğelerle anlatımı süslediği ve böylelikle bir gizem yarattığı söylenebilir. Bu anlamda dikkat çeken öykülerden biri de "*Anahtarını Arayan Kilit*" öyküsüdür.

"*Anahtarını Arayan Kilit*" öyküsü baştan sona yazım biçimi bakımından farklılıklar arz eder. Bir duvar aynasının kişileştirildiği öyküde tanık Ben, ayna ve duvar saati kovuşturmasını anlatırken bilinç akışı tekniğini kullanır.

"Ona....gerçeklik

.....verdik....Ona.....bakış.....öyle.....umuyoruz.....tüketsin.....Süreç

başladı.....kamaşıyor.....ağrılar.....Kendi

.....gerçeğini.....seziyor.....Zaman duygusunu.....İstedik ki.....Yeni

gerçeğinde.....anlamlandırmave görüyor.....Bu bir kurgu yaşam.....sonu

yok.....duyumsamıyor.....İstedik ki oyalansın.....baktığını göremiyor.....kırgın

yaşam....yanımızı. Hala.....dönüşüyor"(R.M.s.96)

Sözcüklerin arasına noktalama işaretlerinin amaçsızca serpiştirilmesi, anlamın ve derinliğin kesilmesine neden olurken, konu bütünlüğünü de yok eder. Öyküde ayna, kendini arayan Ben'in iç sesi olarak kayıp giden yılları gösteren zamanla/saatle hesaplaşır. Bu anlamda Bireyin kendisiyle hesaplaşması ve Ben olmaya başlamasının farkına varması anlamında karşımıza çıkan ayna, metaforik bir imgedir ve bilinçaltını

uyarır. Bilinç akışı tekniğinin kullanılmasıyla dökülen ayna metaforunun zaman/saat karşısındaki tavrı, tanık Ben'in *“bazı yerlerdeyse bilincini kaybetmiş gibi davranıp kendisinde iz bırakan olaylara ait cümleleri, ifadeleri dağınık biçimde aralara serpiştir(ilmesiyle)”*(Hasene,2019:111) sırasız, düzensiz ve kopuk bir biçimde anlatmaya çalışır.

3.1.5. Mektup Tekniği

Romantizm akımının etkisiyle özellikle 18.yy'da hızla gelişme gösteren mektup türü, insan ilişkilerinin somut bir ifadesi olarak varlığını devam ettirir. Edebiyatta da oldukça fazla kullanılan bu tekniği Zeynep Aliye'nin de kullanmasında imkânsız aşklar, vuslata eremeyen âşık ve geçmişe ait kötü anıların neden olduğu düşünülür. Çünkü *“mektup türünün de kendine özgü bir yapısı ve nitelikleri vardır. Mektubun en temel özelliği, kişisel ve mahrem olmasıdır”* (Karataş,2012:2180). Karakterlerin içe kapanık ve acılı kimliklerinin bir dışa vurum aracı olarak görülen mektup tekniği ile aktarılan her durum, mahremiyet duygusunun üst seviyede tutulmuş olmasından kaynaklanır.

“Bir Sahaf Dükkânı” öyküsünde Sahaf Mehmet Efendi'ye, kitaplarının arasında tesadüfen bulduğu, ilk Türk arkeoloğu olan Osman Hamdi Bey'den kendisine uzun zaman önce bir mektup yazılmış olduğunu görür.

“Dostum

Sahaf Mehmet Efendi'ye...

Kitaplara olan büyük tutkunuzdan dolayı ve kitabıma yeniden güç ve anlam kazandıracağınıza inandığım için, yüz yıl öncesinden size en derin muhabbetlerimi sunuyorum... Kabul buyurunuz efendim.

O. Hamdi

Asar-ı Atika Müzesi Müdürü

Fi 12 Teşrinievvel 1298” (D.İ.s.53)

“Dostum” sözcüğüyle açıklanan samimiyet ifadesi, yüz yıl öncesinden yazılan bir mektubun başkişiyeye yazılmış olduğunun anlaşılmasıyla artmaya başlar. Bu anlamda mektubun Mehmet Efendi'nin iltizam gösterdiği kitaplarına olan sevgisinin önemli biri

tarafından anlaşılmasıyla yaşadığı mutluluğun ve kendisine duyulan güvenin bir kanıtı olarak öykü içerisine iliştilirdiği düşünülür. Mehmet Efendi'ye bu kadar önemli biri tarafından yüzyıllar önce yazıldığı düşünölen mektupla, gözü gibi baktığı kitaplarının arasında karşılaşması ise Mehmet Efendi'ye kitapseverliğinin bir sonucu olarak sunulmuş eşsiz bir hediye olarak da düşünölebilir. Öyküde Osman Hamdi Bey gibi bir sanatkârdan da bahsedilmesi, mektup tekniğinin aynı zamanda tarihi açıdan nesnel bilgiler verdiğini göstermek içindir.

“*Halka’lı Lale*” öyküsünde örgütsel faaliyetlerin içine düşen Lale’nin bu faaliyetleri sonlandırmak istemesinin sonucunda çok sevdiği Selim’den de ayrılmak zorunda olması; Lale’yi Selim’e ithaf edilmek üzere bazı mektuplar yazmaya sevk eder.

“*Merhaba!*

Mektubuma nasıl başlayacağım, sana nasıl bir hitapla sesleneceğim üzerinde çok düşündüm Selim. Bana göre başlık mektubun peleridir. Onu korur, onu uçurur, aynı zamanda onu boğabilir de... Bu yüzden her ne kadar gönderilmeyecek, gün ışığına çıkamayacak bir mektupsa da yazmakta olduğum, hiç değilse kendi kurallarımı çiğnememeliyim...(.)”(D.İ.s.185)

Mektup aşklarının anlatıldığı bu tekniğin kullanılma nedenlerinden biri de öykü kişilerinin açıklayamadığı bazı duyguların itiraf edilme ihtiyacının oluşmasıdır. Mahremiyet duygusunun baskın gelmesiyle baskılanan aşk, ancak mektup yoluyla Lale tarafından anlatılabilir. Mektup türünün “*bir diğer özelliği ise artık romancının anlatıcı konumundan çıkmasıdır. Romancı susar, kahramanları konuşur*”(Kefeli,2002:35). Karakterinin içsel dökölmelerinin anlatıldığı bu teknikte anlatıcının aradan çekilmesiyle okur, kahramanların samimiyetini daha da inandırıcı bulur.

“*Altıncı Parmak Çivi*” öyküsünde madde kullanımı yüzünden yaşamına son veren Nuray’ın, arkadaşı Güzin’e bıraktığı mektupta olanaksızlıklar içindeki yaşamında, savruluşunun yaşattığı trajediye daha fazla dayanamayacağını açıkladığı görülür.

“*Sevgili Güz...*”

“*Değişen, kent adları ve otel odalarının numaraları yalnızca. Aslında otel isimleri bile birbirlerini çağırıştırıyor... Ve aynı karanlık: Kulüpler... Pavyonlar... Barlar...*

Erkekler... Kadınlar... Pislik ve zavallılık... Semih'ten söz etmemi de istemezsin... Bu yüzden ne yazabilirim ki sana?"(D.İ.s.77).

Güzin'in en yakın arkadaşını eroine kurban etmesinden sonra duyduğu üzüntünün dumanı üstündeyken açığa çıkan bu mektup, çaresizlikle sürdürdüğü yaşamına artık devam edemeyeceğinin bir kanıtı olarak yazar tarafından sunulur. Yazarın aradan çekilerek karakterlerinin konuştuğu bu teknikle okur, Nuray'ın yaşadığı arkadaş kaybının tüm nedenlerine bire bir şahit olur.

3.1.6. Montaj Tekniği

Öykü ve romanlarda sıklıkla kullanılan ve anlatıya güç katan tekniklerden biri olan montaj tekniğini Zeynep Aliye de pek çok öyküsünde kullanır.

“Bir Kitap Delisi” öyküsünde yazar, Yahya Kemal'in *“Kendi Gök Kubbemiz”* şiirinden ve Madame Bovary'den ismen bahseder.

“Halkalı Lale” öyküsünde Tevfik Fikret'in ünlü şiiri Sis'ten bir dizeye yer verilir.

“Bir Sahaf Dükkânı” öyküsünde ünlü şair Nazım Hikmet'in *“Rüzgâra Karşı Yürüyen Adam”* şiirine yer verilerek metinler arası bir aktarım yapılır.

“Birdenbire beş adım sağında O'nu gördü-

Paşalar O'nun arkasındaydılar

O saati sordu

Paşalar üç dediler

Sarışın bir kurda benziyordu

Ve gözleri çakmak çakmaktı...

Yürüdü uçurumun başına kadar... Eğildi... durdu...

Bıraksalar-İnce uzun bacakları üstünde yaylanarak

Ve gökyüzünde akan bir yıldız gibi kayarak

Kocatepe'den Afyon sırtlarına atlayacaktı..."(D.İ.s.51)

Montaj tekniğinin en önemli özelliklerinden biri de alınan metnin, öyküyle veya romanla bir uygunluk göstermesi ve bütünlük oluşturmastır.

“Yüz ve Giz” öyküsünde Şair Suca Dünder’in “O, En” adlı şiirine yer verir.

“Saraylı bir kadın göğüslerinden belli

Bitpazarında kolyelerinden yoksun

Resimde sisli bir İstanbul sanıyorsun

Karşı kıydan yaklaşan yüzünü

.....

Hangi en’e vursam yalnızlık kulvarında

Bu kadın daha çok, kadar, göre, beri,”(D.İ.s.113)

Mehmet Tekin , “Roman Sanatı” adlı eserinde montaj tekniğinin kullanım esaslarından bahsederken bir metni aynen aktarımın haricinde “ *bir diğer uygulama da montajlanan metnin yeniden yazılarak (dönüştürülerek) ‘mealen’ verilmesi yahut sadece sezdirme yoluna gidilmesi*” (Güven,2007:79) olduğunu söyler. Bu açıdan öyküler incelendiğinde Zeynep Aliye’nin sezdirme yoluyla, sosyal ve siyasal olaylarla ilgili göndermeler yaptığı gözlemlenir.

“Bugün Fırtına” öyküsünde Dilek’in Polat’a olan ümitsiz aşkı sonucunda Polat, Dilek’e olan ilgisiz ve acımasız tavırlarıyla Hitler’e benzetilir.

“Hitler her tanıştığı kadına armağan olarak kendi fotoğrafını veriyordu. Bir erkek tanıştığı kadına armağan olarak niçin kendi fotoğrafını verir? Ne biçim armağan anlayışı bu? Kendini çok mu beğeniyordu? Kadınlarla alay mı ediyordu? Onların aptallığını mı kanıtlamak istiyordu?”(V.K.s.87)

Dilek, açılmayan telefonların karşısında Polat’ı kendini beğenmiş bir adam olarak görür. Bu yüzden onu acımasızlıklarıyla bilinen Hitler’e benzeterek siyasi bir göndermede bulunur.

“*Bir Şahmeran Uyanması*” öyküsü 1999 İstanbul depreminin etkisiyle yazılan öykülerden biri olmasının yanı sıra içerisinde bolca mitolojik öge de barındıran öykülerden biridir.

“*Ölüm Salıncağı*” öyküsü 2011 yılında tecavüze uğradığı için töreye kurban giden Gül Dünya’ya ithafen yazılan bir öykü olması bakımından okura iletilen sosyal bir mesaj özelliği taşır. Bu anlamda yazar, kadın cinayetine ve törelere kurban edilen kadınlara bir göndermede bulunur.

“*“Peh” diyor, yoğun, sıcak, zehir tadında bir sıvıyı tükürüyor. Kimilerince adı Gaia, kimilerine göre Rhea, Kybele, Atlas ya da Demeter olan bir ilkçağ tanrısıyla ilişkilendiriliyor (...) Şimer’in ta kendisi o (...) Cerberus adlı üç başlı azgın köpeğin beklediği Hades’le betimlemek isteyenler var*”(V.K.s.99-100)

Yazarın birçok tanrıçanın isimlerine yer vermesi, öykünün daha etkili kılınmaya çalışıldığını gösterir.

“*Bir Tanrı Yaratmak*” öyküsünde Hz. Ali’den bahsederken “*İblisten Kurtulmak*” ve “*Fatma’nın Saçları Uzamıyor*” öykülerinde Hz. İbrahim’e yer verilir. Özellikle “*İblisten Kurtulmak*” öyküsünde, Sanem’in zorla tutulduğu kulübenin duvarına asılan “kurbanlık koyun” resmi, Hz. İbrahim’in oğlunun kurban edilmesi hadisesini imleyen bir göndermede bulunduğu düşünülür. Yine aynı öyküde Sanem’e tecavüz eden sapkın bir parafili konumundaki kart karakterin, beyaz sakallı ve bastonlu olmasıyla başlangıçta başkışı tarafından Hızır Aleyhi selam olarak adlandırılması ve bu kişinin bir kurtarıcı olduğunun düşünülmesi de dini olayların öyküler aracılığıyla okuyucuya aksettirildiği gösterir.

3.1.7. Anlatma/Gösterme Tekniği

Zeynep Aliye’nin en çok kullandığı anlatım tekniklerinin anlatma ve gösterme tekniği olduğu söylenebilir. Anlatma tekniğinde okura metni aktaran bir anlatıcı söz konusudur. Bu anlamda denilebilir ki Tanrısal anlatıcı, her şeyi bilen/anlatıcı konumunda olayları aktarır.

“*Çıplak Güvercinler*” öyküsünde Selim’in yaşadıkları Tanrısal Anlatıcı aracılığıyla öğrenilir.

“Masanın üzerindeki bardağı alıp kuruyan dudaklarına götürüyor sonra. Suyun ağız boşluğundan genzine, yemek borusuna akışı sırasında, merhamet dilenir bir ifadeyle bakıyor doktora”(Ç.G.s.77).

Selim’in ruh dünyasını gören konumundaki anlatıcı, söz konusu bakışlardan bile hangi duyguların yansıtıldığını okura anlatmaya çalışır. Bu anlamda okuyucu, ancak anlatıcının aktardıklarıyla olaylara vakıf olur. Öğrenilenlerin de sınırlı olduğu bu tür metinlerde Mehmet Tekin, *“herhangi bir duygu yoğunluğu yaratılmaz, çünkü okuyucu olup bitenleri ikinci elden görür”*(Deveci,2012:486) ifadesini kullanır. Böylece olup bitenlerin ikinci kişi üzerinden okura aktarılmasıyla duygusal yoğunluğun etkisinin yitirildiği söylenebilir.

“Vahşi Kelebek” öykü kitabında yazarın gösterme tekniğine oldukça fazla yer verdiği söylenebilir. Bu kitaptaki öykülerden biri şöyledir:

“Yap-Boz Gece” öyküsünde anne-kız arasındaki çatışmanın yer yer anlatma tekniğiyle bazen de diyaloglar halinde aktarıldığı görülür.

“Anne seni anlayamıyorum artık...”

Herkesin bana kötülük edeceği saplantısından vazgeç tanrı aşkına...

‘Ama bebeğim, kimse dostun değil...”(V.K.s.127)

Asıl vaka ve çerçeve vakanın iç içe olduğu öyküde anneanne-anne-çocuk çatışması yer alır. Ferda annesine duyduğu nefretin aynısını, kızı Dilek’in gözlerinde de kendisine karşı hisseder. Tarih tekerrür eder ve hem anne hem de kız çocuğu olarak yetebilme kabiliyetini kaybeden Ferda, annesinin sevgisizliğinden nefret ettiği için kızı Dilek’e karşı aşırı korumacı davranır. Fakat aşırı ilgi de en az sevgisizlik kadar Dilek’te bıkkınlığa neden olur. Bu yüzden anne-kız arasındaki çatışma diyaloglar halinde okuyucuya yansıtılır.

3.1.8. Tasvir Tekniği

Zeynep Aliye’nin en çok kullandığı anlatım tekniklerinden biri de tasvirdir. Özellikle son çıkardığı *“Prinkipo Fırtına Burcunda”* kitabında yaşadığı yer olan Büyükkada’nın iç ferahlatan etkisiyle dili de daha akıcı ve sade kullandığı gözlemlenir.

Okur martı sesini, dalgaların kıyıya vuruşunu ve vapur seslerini duyar gibidir. Doğayı anlattığı bu öykü kitabında fantastik ve mitolojik öğelere de fazlasıyla yer vererek anlatımı zenginleştirir.

“*Bir Dolunay Hikâyesi*” öyküsünde Cezmi Bey’in iç karartıcı yalnız kimliği anlatılırken anlatıcı, doğanın da nasıl eşsiz bir güzellikte olduğunu aktarır.

“*Dolunay simlerle işlediği bedenleri ağır ağır esir alıyor.*

Bembeyaz ışıklar saçmaya başlayan duvarda, kol kola görüş, sarmaşıklar, boru çiçekleri, begonviller. Güneş, ardı sıra kıvılcımlar çaktıran ışıklı asma köprüsünü sürüyerek denizin ötesindeki dağlara çekilmeye başladı artık. Cezmi Bey; iskelenin, mücevher tanecikleriyle bezenmiş yolunun öbür başına doğru dalgın adımlarla ilerlemekte” (P.F.B.s.116)

Tamlamalar ve bağdaştırmalarla zenginleştirdiği metinde, Büyükada’yı ve oraya olan hayranlığını dile getirmekten çekinmeyen yazar, Cezmi’yi de doğanın bu eşsiz güzelliğine rağmen iç sıkıntısından kurtulamayan bir kişi olarak gösterir. Ayrıca “*dış görüntünün bir kamera objektifinden odaklanarak anlatıldığı*” (Deveci,2012:489) bu öyküde Cezmi, her türlü güzellikten yoksun biri olarak saf dışı bırakılır.

Zeynep Aliye’nin 2011 yılında artan kadın cinayetlerinin üzerine yazdığı “*Bekâret Boncuğu*” kitabında da tasvir tekniğine oldukça fazla yer verdiği gözlemlenir.

“*Ölüm Salıncağı*” öyküsünde Dünya’nın kendisini asmasını istediği dut ağacı, yazar tarafından ölümü çağrıştıracı bir özelliklerle tasvir edilir.

“*Bahçeye çıktı sonra. Gece yarısı zilleri çoktan çalmış olsa da dut ağacı tüm görkemiyle ayaktaydı. Ay ışığının bezediği simlerle ıslıl ıslıldı dalı budağı; tıpkı bir ağaç gelin. Başını sonbaharın tüm özelliklerini taşıyan göğe çevirdi. Sanki rengârenk, çeşit çeşit manzaralar sunan bir kaleydoskop*”(B.B.s.17).

Tanrısal anlatıcının bir “*ağaç gelin*”(s.17) olarak anlattığı dut ağacı, tüm görkemiyle Dünya’nın kendisini öldürmesini bekleyen simlerle bezenmiş bir silaha/kaleydoskopa benzetilir. Bu anlamda tasvir edilen mekân olarak ağacın, ölümü çağrıştıran görsel unsurla bezeli bir varlığa dönüştüğü sezdirilir.

3.2.Öykülerde Sıklıkla Görülen Metaforik Söylem

Öykülerde sıklıkla karşılaşılan metaforlar: kelebek, ayna, kara çivi, ahtapot, duvar, hazine ve akreptir. “*bir simge ve kurgu ustası*”(Behramoğlu,1998) olarak bilinen Zeynep Aliye, özellikle kelebek metaforuna birçok öyküsünde yer verir. Bu metaforların kullanım amaçlarının ise anlaşılabilmesi için yazarın psikolojik tutumunun da iyi öğrenilmesi gerekmektedir. Özellikle nesnelere yüklenen sembolik anlamlar, yazarın zengin imge dünyasının bir sonucudur.

Kelebek imgesi birçok öykünün ortak paydasında bulunur. Bunlardan en önemlisi olan “*Vahşi Kelebek*” öyküsünde Jülide, bataklığa saplanan yaşamında kelebek öldürerek rahatlamaya çalışır. Çünkü kelebek, kısa ömrü ve güzelliğiyle ona kendisini hatırlatan bir metaforik bir anlatımdır. Kelebek “*hem narin ve kırılğan bir imgedir kelebek hem de narsistik doyumu ifade eden kadınımsı bir figürdür*”(Tunaboğlu İkiz,2004:41). Jülide’nin yetersiz ve sevgisiz anneyle pavyon köşelerinde büyümesi ve babanın ortalıkta olmamasıyla örülen yaşamında kelebek, kendi kendine yetmeyi ve kimseye benzememeyi ifade eder.

Birçok öyküde geçen “kara çivi” kişinin yaşamındaki iç karartan bir noktayı işaret eder. Bu öykülerden biri olan “*Sevgili Çivim Kaktüs*” öyküsünde başkişinin babası tarafından şiddete uğramasıyla kendini yalnız ve savunmasız hissettiği anlarda, dinleyici konumundaki “kara çivi”, metaforik anlamda insanın içindeki karanlığın bir karşılığıdır. Başkişinin “*Kendisi, hala en sadık, en vazgeçilmez dostum, biricik sırdaşım, sabır taşım, hatta hatıra defterimdir, diyebilirim*”(B.B.s.187) dediği bu çivi bir dert ortağına dönüşür. İç karartıcı yaşamında duvarında çakılı halde duran çiviyle dertleşmesi onun kendini bir yere ait hissedemeyişinin ve bir başına oluşunun sonucudur.

Öykülerde ortak olarak kullanılan metaforlardan biri de “duvar” metaforudur. “*Bugün Fırtına*” öyküsünde Dilek, âşık olduğu adam Polat’a giderken karşısına bir duvar çıkar. Böylece duvar, Dilek’e evli olduğunu hatırlatıcı bir işlev de yüklenmiş olur. Ayırıcı işleviyle duvar Ben’i ötekiden ayırır. Kişinin kendini/kimliğini bulmasına yardımcı olur.

Özellikle bekâret olgusunun işlendiği “*Bekâret Boncuğu*” kitabında bekâretin hazine ile adlandırılmış olması, metaforik bir anlamı çağırıştırır. Özellikle çocuk kahramanlara toplum tarafından bekâret, çok değerli ve kaybedilmemesi gereken bir

hazine olarak dikte edilir. Bu anlamda hazine metaforu ile kahramanların çocukluk yıllarının alaşağı edildiği söylenebilir.

“*Karton Hayatlar*” öyküsünde yer verilen “akrep” metaforik anlamda gücü/erkekliği çağrıştırır. Şeref’in yüzüğündeki akrep figürü, Sevda’ya aynı zamanda erotik bir uyanma yaşattığı için Tanrısal anlatıcı sık sık bu yüzükteki akrep figüründen bahseder. Akrep aynı zamanda zehirli ve öldürücüdür. Sevda’nın da Şeref’e yakınlık gösterdiği anda yaşamının sonlanacağı veya tehlikede olacağı korkusunu açığa çıkarır.

Sıklıkla geçen ayna metaforu öykülerde “*gerçeklerle yüzleşmeyi sağlayan bir kullanım olarak görülür*”(Uslu,2016:177). Bu yüzden yazarın karakterlerinin karşısına sürekli bir ayna çıkardığı söylenebilir. Kendini arayan insan konumundaki bu kişiler, karşılaştıkları aynalarla bir yüzleşme/hesaplaşma yaşar. Bu açıdan “*iç benlik dış benlikle yüzleşir ve gerçeklik tüm çıplaklığıyla olduğu gibi aynalarda ortaya çıkar*”(Uslu,2016:1779. Bu yüzleşmenin bir benzerinin olduğu “*Yükseliyor Gölün Suları*” öyküsünde Lale, gölde kendi aksini seyrederken Orhan’a duyduğu saplantılı aşkının nedenleriyle yüzleşir. Bu anlamda göl bir ayna metaforuna dönüşerek kahramanın bir açılma/iç dökme yaşamasına neden olur.

Öykülerin bazılarında ahtapot metaforunun aldatan erkekler için kullanıldığı gözlemlenir. “*Yalan Kalesi*” öyküsünde Nalan, terk edilmenin acısıyla yıllardır kendisini dört bir yandan saran ve sevdiğini sandığı kocasını ahtapot olarak görür. Bu anlamda ahtapot, metaforik anlamda ikincil konumdaki kadınların yaşamlarını etkisi altına alan kötü bir eşe dönüşür.

3.3. Görsel Etkileme

Zeynep Aliye’nin şairlik yönü, öykülerinin hemen hemen hepsine yansır. Hem izlek hem de biçimsel anlamda sürekli kendini yenileyen Zeynep Aliye, kurgusal anlamda da yenilik peşinde olduğunu değişik tarzdaki yazma biçimleriyle hissettirir. Görsel bakımdan da okuyucu etkilemeye çalıştığını Ataol Behramoğlu şöyle açıklar: “*Zeynep Aliye gerçekten de şairdir. Şiir de yazdığı için değil. Öykülerinde de şairdir o. Öykülerinin gizemli dünyası, sinema tekniğini anımsatan kurgu ustalığı, sizi bir şiirdeki gibi kucaklar*”(1998). Bu açıdan bakıldığında yazarın öykülerinin çoğunda, sinema

teknikini hatırlatan bir edayla yazı tekniği ve yazma biçimiyle oldukça farklı ve güzel bir hava oluşturduğu söylenebilir.

“*Gecikmeli Öpücük*” öyküsünü sadece izleksel yönden değil görsel olarak da okuru etkilemek için baştan sona büyük harfle yazar.

“*BENİ ÖPP!*”

KADIN YAVAŞÇA EĞİLDİ, HAFİF YUVARLAK KARNI, GÖĞÜSLERİ, BOĞAZINDAKİ BİR SIRA İNCİYLE BİRLİKTE ÖNE DOĞRU SARKTI BU EĞİLİŞLE”(R.M.s.72)

Yazarın alışılmış harf şekillerini büyüterek ve koyu renkle belirginleştirerek yazması, görselliğe de çok büyük bir önem vermiş olmasıyla yorumlanabilir.

Bazı öykülerinde ise rakamlara da yer vererek matematiksel bir imaj çizdiği söylenebilir.

“*Bir Denklem ve Kılauea*” öyküsünün ismiyle beraber başlayan görsel çekim gücü en başında yer alan “ $X=84=(K+I+L+A+U+E+A)$ ” (D.V.s.67) bir formüle dönüşür.

“*Akvaryumda Fırtına*” öyküsünü de okuyucuya iletmek istediği mesajı görsel bakımından daha da etkili hale getirmek ister gibi bölümlere ayırır.

“*I.BÖLÜM*”

Sis, kalın gri bir perde çekmiş (...)

II. BÖLÜM

Kara çember sakalı ile uzun yeşil pardösüsü, hakkında merak edeceğim pek bir şey bırakmayan biri bu kez (...)”(D.V.s.127-128)

Öyküyü bu formatla toplam on üç bölüme ayıran yazar, öykünün sınırlarını aşarak daha kalıcı bir forma dönüştürmeye çalışır. Yazar bunun gibi birçok öyküsünde “*numaralandırılma, listeleme yoluyla yazılan deneysel öyküleri*” (Pürselim,?:14) aktarır.

Yazar bazı öykülerinde kullandığı ünlemleri de oldukça baskın bir şekilde ifade eder ve yazma tekniği bakımından da harfleri fazlasıyla tekrar eder.

“Sana yalan söyledim. Ne istersen olurum dedim. Sana yalan söyledim. Seni hayatım boyunca sevmедim... Yalan... Yalan... Yalan söylediiiiiiiiiiiiimmmmmmmmmmm!”(B.B.s183)

Söyledim sözcüğünün “i” ve “m” harflerinin oldukça fazla tekrar edilmesiyle, Nalan’ın öfkesinin şiddetinin görsel bir iletiyle aktarılmaya çalışıldığını söylemek mümkündür. Ayrıca metinde bu kısmın da koyu puntıyla yazılmış olması yazarın öykülerinin çoğunda sıklıkla yaptığı bir yazma şeklidir.

Onun öykülerinin en büyük özelliklerinden biri de kelimelerin düzyazı formundan sıyrılıp şiir biçimine dönüşmesidir. “Yağmurla Geliyor Ağlamak” öyküsü de yazım tekniğiyle şiir-öykü havası verir.

*“şifreyi çözüm bırakmış gece/
rüzgârın delik deşik kanatları/
doruğunu kıran dalga
payandasız gölgeler
yürüyor syrenlerin çağrısı (...)”* (R.M.s.61)

Ölümün işlendiği öyküde yer alan bu yaz yazı formu, yazarın çok sevdiği şairliğinin bir kırıntısı olarak da yorumlanabilir. Ayrıca bu yazı şekliyle, yazarın öykünün sınırlarını aşarak şiir türüne yaklaştığını söylemek mümkündür.

“Altıncı Parmak Çivi” öyküsünü de yazar bir şiirle bitirir. Böylece duygularını öyküye de yedirerek şiirle ifade etme yolunu seçer. Şair kimliğini konuşturduğu öykülerden biridir.

“Tapınak” öyküsünde de yazar kullandığı mitolojik unsurlarla ilgili dip notlar düşerek okurunu bilgilendirmek ister.

“Bir Denklem Ve Kılauea” öyküsünde yazar Ben olarak bulunan anlatıcı, öykünün tamamında bir bilmeceyle okurla sohbet ediyormuş gibi konumlanır. Öykü en başında “ $X=84=(K+I+L+A+U+E+A)$ ” (D.V.s.67) denklemine yer vererek dikkatleri üstüne çeker. Bununla da sınırlı kalmayan öyküde yazar Ben, sürekli X’in ne olduğunu okura sorarak bir bilinmezlik girdabı oluşturur.

“Dipnot: (Derinden bir denizin uğultusu gibi tam olarak asla çözülemeyecek ve kesinlenemeyecek biçimde tik tak tik tak tik tak ritmini duyuyor o zaman okur; değil mi?)”
(R.M.s.52)

Sadece mitolojik unsurlar değil zaman zaman okurla arasındaki duvarı kaldırmak için de dip not düşen Zeynep Aliye, böylece görselliğe ne kadar dikkat ettiğini de anlatmaya çalışır. Ayrıca anlatım akışının bozulmaması için kullandığı dip notları öykünün ve sayfanın bitiminde gösterir.



SONUÇ

Öykü, roman, şiir, söyleşi ve sanat yazıları ile Türk edebiyatının 1980 sonrası yazarları grubunda yer alan Zeynep Aliye, daha çok öykücülüğü ile bilinir. Onun ailesine ve üzerindeki toplumsal baskıya rağmen yazma edimini sürdürmesi, yaşamı boyunca kalemini çalıştırmak için büyük çabalar sarf ettiğini gösterir. Bu yüzden kendisinin usta bir “kalem savaşçısı” olduğunu söylemek mümkündür.

Yayınlanmış toplam 9 öykü kitabının yanında 2 roman, 2 şiir kitabı, 2 söyleşi 1 de resim kataloğu bulunur. Yazın dünyasında *imge ve kurgu ustası* olarak bilinen Zeynep Aliye, özgünlüğünü yazılarının kapalı olması, derin anlamlar barındırması ve çeşitli anlatım teknikleriyle desteklemesiyle sağlar. Her öykü kitabında bireyin gizli kalmış yönlerini irdeleyerek kara kutuyu açığa çıkaran yazar, özgün ruh tahlilileri ile sürekli kendini yenileyerek başarı çitasını yükseltir ve okurun dikkatini daima üstünde tutar.

Türk Edebiyatında Sait faik, Dünya Edebiyatında özellikle Dostoyevski, Faulkner'den etkilenen yazarın öykü kişileri yorgun, yalnız ama yaşam mücadelesini bırakmayan görüntüleri ile dikkat çeker. Zeynep Aliye'nin en önemli özelliklerinden biri de kadın kahramanlarının iç dünyalarını, acının hamuruyla yoğurarak onların güçlü kalmalarını sağlamaya çalışmaktır.

Özellikle kadın olmanın verdiği zorlukları, cinsiyetçi ayrımcılığı, bedeninin bir metaya dönüştürülmesini, namus olgusunun dayattığı yanlış inanmanın ölümcül sonuçlarını ve bekâret tabusunun yükünü taşıyan kadınların öyküsünü anlatan yazar imgesel anlatımı ile dikkat çeker. Ana matrisini kadınların oluşturduğu öyküleri ile Zeynep Aliye, Türk kadınının panoramasına dair ipuçları verir. Kadının cinsiyetçi ayrıma maruz kalarak sadece doğurganlığı ile öne çıkması ve cinselliğinin baltalanmasına karşı olduğunu söyleyen Zeynep Aliye, cinselliğe ve erotizme yer vermeye çalışarak kadının her yönden mutlu edilmesi gerektiğini savunur. Böylece kadın-erkek ayrımına her anlamda karşı olduğunu feminist bir yaklaşımla açılar.

Öykülerinin alt yapısını acılı, bunalımlı, umutsuz kişilerin gölgesinde oluşturan yazar, sado-mazojist bir toplumun sorunlarının üstüne gitmeyi yazma ediminin temel hareket noktası olarak seçer. Genel anlamda başkışı konumunda bulunan öykü kadınları, üzülen acı çektirilen kesimi canlandırarak edilgen bir biçimde pasifize edilirler. Erkekler

ise öykülerde ikincil durumda bulunmalarına rağmen kadına karşı daima muktedir bir konumdadır.

Dünyayı karanlık gören yazarın kahramanları da umutsuz ve mutsuz bir yaşam sürer. Hayalleri ve geleceğe ait planları olmayan bu kişiler, var oluş serüvenini tamamlamaya çalışarak mücadeleci ruhlarını gösterirler. Anne-kadın, evlat-kadın, eş/sevgili kadın kimliğiyle yer bulan kadın kahramanlar, çocukluk dönemlerine ait tecavüz/şiddet/tutsaklık travmaları ile uğraşan ve genel anlamda özgürlük sorunu yaşayan, tüm hayata zor adapte olan kişilerdir.

Zeynep Aliye, özyaşamöyküsel unsurları da karakterleri aracılığıyla eserlerine taşır. Eşler arası çatışma, mutsuz birliktelikler, yalnızlık, ölüm, intihar temasını oldukça yoğun kullanmasında benin görüngüleri yer alır. Ana temayı insanın derinliğini işleyerek oluşturan yazar, metnin yoğunluğuna ve kişide bıraktığı etkiye oldukça fazla dikkat ederek okurun hayal gücünü zorlar. Aldatılan ve ihanete uğrayan kahramanlarını aynı zamanda ezik, edilgen suskun bir biçimde oluştururken okurun da bu gizi çözmesini ve kahramanda kendisini bulmasını amaçlar. Bireysel izlekli öykülerin altında yatan asıl neden, küreselleşmenin ve modernitenin doğurduğu gününbirlik, yüzeysel/bedensel aşkların fazlalığından yaşanan mental yorgunluktan duyduğu rahatsızlıktır. Yitirilen ahlaki değerlerin sıradanlaştırdığı ilişkiler sonucunda mutsuz olan kadınların kendilerince tutkulu fakat tek taraflı olan aşklarına karşılık; sevdikleri adam tarafından bir meta olarak görülmeleri ve sadece bedenlen varlık bulmaları yaşanan toplumsal çöküşün bir örneğini gösterir. İnsanın yozlaşıp çağın kirletilerek aşkın büyüünün de yok edildiğini imleyen yazar, öykü kadınlarına acıya alıştırsa da buna katlanmayı da gösterterek mazoşist ruhlarını açığa çıkarmaktan da sakınmaz.

Yazmanın *toplumsal iyileştirmenin en temel belirleyicisi* olduğunu düşünen yazar, kendi yaşadıklarından yola çıkarak insanın dünyadaki varlığını iyileştirmeye çalışır. Ondaki amaç ontolojik anlamda, insanın derinliğine inerek o karanlık noktayı bulup yok etmek ve böylece bireyden başlayarak toplumsal bir iyileşmenin de oluşumuna zemin hazırlamaktır. Her bir öyküsünde kendi karanlık noktasını işaret eden “kara çivi” metaforu, bilinçaltında yer edinen baba sendromuna karşı geliştirilen simgesel bir rahatlama alanıdır. Bilinç ve bilinçdışının çatışma yaşanmasına sebep olan bu durum, yazarın kendi hayatındaki psikolojik ve fizyolojik şiddeti aksettirdiği aynı zamanda var

oluş sancısı çektiği en temel sorun olarak yer alır. Yazarın öykü kişilerine de tevarüs eden bu sorunun oluşmasında; özellikle geriye dönüşlerle gittikleri çocukluk anılarını kirleten ve mutsuz geçen yaşamın en büyük sorumlusu olarak baba görülür. Baba, öykü kişileri için güven ve sevgi mekânından uzakta insanın içindeki “öteki” yi sorgulatan ve nefret edilen yönleriyle görüngülenen bir varlık bir hiç/kimse’dir. Aynı zamanda mutsuzluk ve yurtsuzluk itkisinin yaratıcısı olarak görülen baba, bir başına büyüyen kötü yollara düşen kadınların, çocuk kalplerinin de katili olarak yer alır.

Doğanın tahribatından duyduğu endişeleri, çok katmanlı bir yaklaşımla dile getiren yazar, düş ile gerçeği iç içe vererek fantastik ve masalsi öğeleri iç içe kullanır. Modernizm ile başlayıp postmodernizmde yoğun olarak kullanılan üstkurmacanın ekseninde çok katmanlı öykülere de yer veren yazar, hayal gücünü ve sınırsız düş kurma kabiliyetini de ortaya koyar.

Öykülerinde zamanın daha çok akronik karakterde olduğunu, anlatma zamanı ile vaka zamanının ayrı ayrı zamanlarda gerçekleştiğini söylemek mümkündür. Kahramanların özellikle geriye dönüş teknikleriyle anlatma zamanından vaka zamanına geçiş yaptığı görülür veya bazı öykülerde dramatik aksiyon mektuplarla sağlanır. Zeynep Aliye’nin öykülerindeki zaman yer yer de sembolik bir işlev yüklenerek mevsimsel bir düzlemde aktarılır. Fakat onun için en ayırt edici nokta zamanın da bireyin bunaltısından karamsarlığından tutuk bir halde bulunması/durmasıdır. Kahramanlar için zaman, kötü günlerin içine hapsedilerek yitik bir anlam kazanır.

Özellikle “kuyu” metaforuyla imlenen öykülerde mekân, gittikçe kararan ve daralan bir labirente dönüşür. Kız çocukların içine hapsedildiğini düşündüğü karanlık kuyu, bireyin tüm yaşamında içinden çıkamadığı mekân-insan zıtlığının metne yansıyan şeklidir. Adaları anlattığı ve açık bir mekân tasviri yaptığı öykülerinde dahi kahramanlar bunalımlı, yabancı ve yalnız olmalarıyla mekânı darlaştırır.

Öykülerde daha çok Tanrısal bakış açısı ve anlatıcının kullanıldığı gözlemlenirken bazen de öykü kişisi aynı zamanda aktarıcı bir konumda yazar Ben şeklindedir. Kahraman ve Tanık anlatıcının da yer aldığı öykülerin sayısının da azımsanmayacak derecede olması, yazarın anlatıcı ve bakış açısında da çeşitliliği gözettiğini düşündürür. Diyaloglaştırma tekniğinin de yer aldığı öykülerde yazar çeşitli anlatım tekniklerinin yanı sıra ve modern/postmodern unsurlara da yer vererek anlatımı zenginleştirir.

Öykülerinin anlatım tarzında ve yazma tekniğinde de farklılıklar peşinde olan yazarın bilmeceleeri sevdiğini belirtmesi, farklı yazma teknikleri kullanarak görsel etkilemeyle okuru içine katma ediminin bir sonucudur. Nesne- insan ilişkisine oldukça fazla yer veren yazar, kimi zaman nesneleri konuşturarak kimi zaman da onlara ap ayrı kimlikler vererek yazma edimini kurgusal düzlemde derinleştirir. Aynı zamanda somutlaştırma ve dolaylı anlatımları sıklıkla dile getirmesinde de toplum-birey ilişkisini daha somut bir biçimde aktarma isteğinden kaynaklandığı düşünülür. Çünkü yazar, psikolojik tahlillere oldukça fazla yer vererek bireyi anlattığı öykülerinin arka planında da toplumsal bir pencere açar.

Zeynep Aliye, bireyin özellikle de kadının iç huzursuzluğunu, geçmişinin oluşturduğu derin yara izlerini, ötelenen edilgen konumdaki kişileri/kadınları tüm gerçekliği ile anlatan usta bir kalemdir. Bireyden hareketle Türkiye’deki kadınların çektikleri acılara, bekâret tabusunun oluşturduğu korku tüneline, namus kavramının doğurduğu töre cinayetlerine verilen kurbanlara karşı bir duruş niteliğindeki bu öykülerin temelinde; “kadın olmanın yarattığı” olumsuz sonuçlar vardır. Özellikle ataerkil bir toplumun muktedir konumuna getirdiği ve yüceleştirdiği erkeğin karşısında üzülen, değersizleştirilen ve faydalanılan bir konumda yer alan kadının ve kadınların iç sesi olan Zeynep Aliye, yapıtlarındaki zengin kurgu ve imge gücüyle ön plana çıkan bir yazardır. Cinselliği, cinsel eğilimi ve istismarı anlatmaktan çekinmeyen yazar, özellikle kadın erotizminin de yaşamın bir gerçeği olduğunun altını çizerek, kadınların sadece üremek için var olduğunu düşünen ilkel ve toplumsal diktelere karşı olduğunu belirtmek için sert bir duruş sergiler. Öykülerini estetiksel formu gözeterek yazma edimini ve stilini farklılaştıran yazar, aynı zamanda şiirlerindeki mısra aralarına sakladığı imgelerle de şiirin sınırını aştığının gözlemlenmesi, onun şair kimliğinin de en dikkat çeken özelliklerinden biridir.

KAYNAKÇA

1.Zeynep Aliye Kaynakçası

ALİYE, Zeynep (1990) “Yaşamak Masal Değil” Gerçek Sanat Yay. İstanbul

ALİYE, Zeynep (1992) “ Aliye’nin Öyküleri” Cem Yay. İstanbul

ALİYE, Zeynep (1995) “Dolunay Vardı” Altın Kitap Yay. İstanbul

ALİYE, Zeynep (1998) “Diş İzleri” Bilgi Yay. İstanbul

ALİYE, Zeynep (1998) “Raylardaki Merdivenler” Bilgi Yay. İstanbul

ALİYE, Zeynep (2002) “Vahşi Kelebek” Bilgi Yay. İstanbul

ALİYE, Zeynep (2005) “Çıplak Güvercinler” İskele Yay. İstanbul

ALİYE, Zeynep (2012) “Bekâret Boncuğu” Kavis Yay. İstanbul

ALİYE, Zeynep (2015) “Prinkipo Fırtına Burcunda” Heymola Yay. İstanbul

1.2.Zeynep Aliye’den Bahseden Yazılar

ALTINKAYNAK, Hikmet, (?) “Bir Damla Suyun İçindeki Yer Altı Nehri”(Söyleşi),Hürriyet Gösteri Dergisi,

ATASÜ, Erendiz (1999) “Zeynep Aliye Ya da Öykücüde Gizli Şair” Papirüs Dergisi, Mayıs

BENER, Erhan (1995) “Dolunay Vardı” (Değerlendirme) (?)

ELMAS, Yılmaz (1997) “Zeynep Aliye İle Söyleşi” İskenderiye Yazıları (İskenderiye Kütüphanesi Aylık Bülteni) Sayı:9 Nisan

EMRE, Mustafa (?) “Zeynep Aliye İle Öykü Dünyasında Bir Gezinti”

ER, ŞEKERCİ “Tulin, Süleyman Müfit “Fayton’da Bir Konuk:Zeynep Aliye” Fayton Dergisi İçin Bir Söyleşi

ERDEN, Aysu, (?) “90’lı Yıllarda Tür Öyküsü Alanında Yapılan Saptamalar Çerçevesinde, Zeynep Aliye ve Deneysel Bir Öykü Kitabı: Vahşi Kelebek”, Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili,

GÜLMEZ, Filiz (?) “Vahşi Kelebek’in Labirentinde Bir Gezinti”

KIRER, Saba (?) “Zeynep Aliye ile Söyleşi”

KUŞKONMAZ, Sabri (2004) “Zeynep Aliye Öykülerinde Acı” Düzyazı Defteri, Ocak-Şubat

ÖMER, Mine (?) “Zeynep Aliye’yi Daha Yakından Tanımak”

ÖMÜRSUYU, Cemre (2012) “Sus: Kız Doğdu” Agos Kitap,

ÖZDEM, Oğuz (?) “Bir Şifre Kırıcı Zeynep Aliye” (?)

SOYLU, Özge (2003) “Vahşi Kelebek” Varlık Dergisi, Ocak

ŞAHİN, Ayhan (2017) “Zeynep Aliye İle Cinnetin Kıyılarında” İstanbul Cunba Dergisi (Söyleşi)

TANRIYAR, Elif (1999) “Zeynep Aliye ile Söyleşi” Options Dergisi, (?)

TANYOLAÇ ÖZTOKAT, Nedret (2004) “Zeynep Aliye ve Öyküleri ” Düzyazı Defteri, ss.49-50

YÜCESOY, Özge (2002) “Zeynep Aliye Söyleşi” 15 Aralık,

İKİZ TUNABOYLU, Tefrika (2004) “Zeynep Aliye’nin Öykülerine Psikanalitik Bir Bakış” Düzyazı Defteri, Ocak-Şubat

PÜRSELİM, Mehmet Fırat, (?) “En Yakınıımızdaki Uzak Adanın Hikâyesi” (?)

TUNCEL, Şebnem Sema (?) “Fayton’da Bir Konuk: Zeynep Aliye” Fayton Dergisi İçin Bir Söyleşi,

3.Genel Kaynaklar

3.1. Genel Kitaplar

ADAK, Nurşen (2012) “Değişen Toplumda Değişen Aile” Siyasal Kitabevi, Ankara,

AKTAŞ, Şerif (1991) “ Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş” Ankara, Akçay Yay.

BACHELARD, Gaston (2010) “Sürenin Diyalektiği” (Çev: Emine Sarıkartal) İstanbul, İthaki Yay.

BEAUVOIR, Simone De (1981) “Kadın Evlilik Çağı II” (Çev: Bertan Onatan) Payel Yayınevi, İstanbul

- BRETON, D.L.** (2010) “ Acının Antropolojisi” (Çev: İ.Yerguz) Sel Yayın, İstanbul
- BORGNA** Eugenio (2014) “Ruhun Yalnızlığı” (Çev. Meryem Mine Çilingiroğlu) Yapı Kredi Yayınları (İkinci Baskı),İstanbul
- BOYNUKARA, Hasan** (1997) “Romanda Bakış Açısı ve Anlatılış” İstanbul: Boğaziçi Yay
- CAMUS, Albert** (2020) “Başkaldıran İnsan” (Çev. Tahsin Yücel) Can Sanat Yayınları, İstanbul
- CONWAY, David** (2000) “Serbest Piyasa Feminizmi” (Çev: M.Bahattin Seçilmişoğlu) Liberte Yayınları Ankara
- ÇETİŞLİ, İsmail** (2000) “Metin Tahlillerine Giriş: Roman-Hikâye, Isparta Kardelen Yay.
- ÇETİŞLİ, İsmail** (2004) “Metin Tahlillerine Giriş 2 (Hikâye-Roman-Tiyatro), Akçağ Yay. Ankara
- DEVECİ, Mutlu,** (2012) “Ferit Edgü Anlatılarında Yapı ve İzlek”, Akçağ Yayınları, Ankara,
- DEVECİ, Mutlu,** (2014) “Halit Ziya Romanlarında Yapı ve İzlek, Akçay Yayınları, Ankara,
- DEVECİ, Mutlu** (2020) “ Toplumcu Gerçekçi Şiirde Şiddet Miti (1960-1980)” Kesit Yayınları, İstanbul
- DONOVAN, Josephine,** (1992) “Feminist Teori” Çev. Aksu Bora, M. Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan, İletişim Yayınları, İstanbul
- DURKHEİM, Emile** (2013) “İntihar” (Çev: Z. Zühre İlkelen) Pozitif Yayınları, İstanbul
- FORDHAM, Frieda** (1983) “Jung Psikolojisinin Anahatları” (Çev. Aslan Yalçın) Say Yayınları, İstanbul,1983
- FREUD, Sigmund** (2011) “Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd” Metis Yayınları, İstanbul,
- FREUD, Sigmund** (2019) “Psikanaliz Üzerine” (Çev: Kamuran Şipal) Cem Yayınevi
- FREUD, Sigmund** (1993) “Cinsiyet Üzerine” Say Yayınları, İstanbul,

- FREUD**, Sigmund (1995) “Dostoyevski ve Baba Katli” Sanat ve Sanatçılar Üzerine. Çev. Kamuran Şipal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 218-245,
- FROMM**, Erich (2000) “Sevme Sanatı” Say Yayınları, İstanbul,
- GASSET**, Ortegay Jose (2019) “Sevgi Üstüne” (Çev: Yurdanur Salman)Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- GÜRBİLEK**, Nurdan, (1992) “Vitrinde Yaşamak (1980’lerin Kültürel İklimi)”Metis Yayınları, İstanbul,
- İLKARACAN**, Pınar (2014) “Müslüman Toplumlarda Kadın ve Cinsellik”(Çev: Ebru Salman). İletişim Yayınları, İstanbul
- JUNG**, Carl Gustav (2020) “Dört Arketip” (Çev: Zehra Aksu Yılmaz) Metis Yayınları, İstanbul
- KANTER**, Fatih (2008) “Reşat Nuri Güntekin’in Romanlarında Yapı ve İzlek” Grafiker Yay. Ankara
- KAVAZ**, İbrahim (1999) “Sait Faik Abasıyanık” İstanbul: Şule Yay. İstanbul
- KEFELİ**, Emel (2002) “Anlatım Tekniği Olarak Mektup” Kitabevi Yayınları, İstanbul
- KILIÇASLAN IŞIK**, S. Cesur ve Toprak (2016) ” Toplumsal Cinsiyet ve Efsaneden Gerçeğe Türkiye’de kadın”, Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara
- KOESTENBAUM**, Peter (1998) “Varoluşçu Cinsellik/Varoluşçu Seks” Türkçesi: Nur Yener, Okyanus Yayıncılık, İstanbul,
- KORKMAZ**, Ramazan (2016) “ Sabahattin Ali (İnsan ve Eser)” Kesit Yayınları, Ankara
- KORKMAZ**, Ramazan (2015) “ Yazınsal Okumalar” Kesit Yayınları, Ankara,
- KORKMAZ**, Ramazan (2008) “Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri” Grafiker Yayınları, Ankara
- KORKMAZ**, Ramazan (2014) “ İkaros’un Yeni Yüzü” Akçağ Yayınları, Ankara
- KORKMAZ, DEVECİ**, Ramazan, Mutlu (2016) “ Küçürek Öykü” Akçağ Yayınları, Ankara
- KORKMAZ, ŞAHİN** Ramazan, Veysel (2017) “Romanda Mekan” Akçağ Yayınları Ankara

- LACAN**, Jacques, (2016) “Sean Homer” Siyasal Kitapevi, Ankara
- ÖZCAN**, Tarık, (2018) “Yazı Yankı” ,Kesit Yayınları, İstanbul,
- ÖZCAN**, Tarık (2017) “Aykırı ve Şair İlhan Berk” Kesit Yayınları, İstanbul
- ÖZCAN**, Tarık (2014) “Askıda Kalan Kimlik (Oktay Rifat’ın Roman Dünyası)” Manas Yayıncılık, Elazığ
- ÖZAKPINAR**, Yılmaz (2002) “İnsan Düşüncesinin Boyutları “Ötüken Yayınları İstanbul
- SAYGILIGİL**, Feryal (2016) “ Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları” Dipnot Yayınları, Ankara,
- SCHOPENHAUR**, Arthur (2019) “ Aşkın Metafiziği” (Çev: Selahattin Hilav) Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- SENNETT**, Richard (2018) “Ten ve Taş (Batı Uygarlığında Beden ve Şehir)”,Metis Yayınları, İstanbul,
- SHELLEY** Percy (1995) “Yalnızlığın Ruhu” (Çev. Dost Körpe) Kabalcı Yayınları, İstanbul,
- STEVIĆK**, Philip (2017) “Roman Teorisi” (Çev. Sevim Kantarcıoğlu) Akçay Yay. Ankara
- ŞAHİN**, Veysel (2017) ”Turgut Uyar’ın Şiirlerinde Ben ve Öteki’nin Görüntü Düzeyleri” Akçağ Yayınları, Ankara,
- TEKİN**, Mehmet (2001) “Roman Sanatı I (Romanın Unsurları)”, Ötüken Yay. Ankara
- ULUTAŞ**, Nurullah (2011) “İntihar ve Roman, İntihar Olgusunun Türk Romanına Yansıması (1872-1960) Akçağ Yayınları, Ankara
- WELLDON**, Estela V. (2019) “Anne: Melek mi, Yosma mı?” Çev. Semra Kunt Akbaş-Can Kurultay, Ayrıntı Yayıncılık, İstanbul
- ÖZAKPINAR**, Yılmaz (2002) “İnsan Düşüncesinin Boyutları “Ötüken Yayınları İstanbul
- MENDEL**, Gerard (2000) “Babaya İsyan-Sosyopsikanalitik Bir Deneme” (Çev: Hüseyin Portakal) Cem Yayınevi

MİTCHELL, Juliet (1984) “Kadın ve Eşitlik” ,(Women and Equality) Çev. Fatmagül Berktaş, Pandora Yay. İstanbul

3.2.Genel Yazılar

AKBAŞ, Gülçin (2012) “Parafili: Cinsel Sapkınlık” Başkent Üniversitesi Psikoloji Bölümü, PiVOLKA, Sayı:22, Yıl:7

ALICI, Yunus (2016) “Baskın Babanın Kaostaki Oğlu: Yahya Kemal ve Tanpınar İlişkisine Oidipus Kompleksi ve Psikanalizim Ekseninde Bir Yorum” I. Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu 13-14-15 Ekim, Elazığ

ALKAN, Ayten (1999) “Özel Alan-Kamusal Alan Ayrımının Feminist Eleştirisi Çerçevesinde Kentsel Mekan” AÜ. SBE Kamu Yönetimi ve Siyaset Bilimi Doktora Programı Güncel ve Toplumsal Sorunlar Semineri, AÜ, SBF Basımevi

ALTIOK, Emrah (2019) “ Özkön Danikeyev’in “Bakir” Öyküsünde Yapı ve İzlek: Eğitim ve Üretimin Önemi” Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi, Volume:32, Summer:2019, p.91-100

ALVER, Köksal (2005) “Ahmet Hamdi Tanpınar Romanlarında Bakış Açısı” Dergipark, İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi, Cilt:3, Sayı:11 s.107-119

ALVER, Köksal (2006) “Edebiyat Sosyolojisi ve Hayat” Dergipark, Sosyoloji Dergisi, Cilt, Sayı 15 s.105-118

ARSLAN, Fatih (2012) ““On İkiye Bir Var” ve “ Karşılıklı” Öykülerinde Zaman/Bellek Tercihleri” Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi ISSN:1308-9196 Yıl:5 Sayı:8 s.12-17

ARSLAN, Seher (2014) “Türklerde Ağaç Kültü ve Hayat Ağacı ”Uluslararası Sosyal ve Eğitim Bilimleri Dergisi (İnternational Journal of Social and Education Sciences) Cilt:1 Sayı:1/Volume:1 Sayı:1 Haziran

ASLAN, Büşra (2019) Psikoloji Penceresinden Erken Yaşta Evlendirilen Kız Çocukları, Türk Psikoloji Yazıları, Haziran

- AVCI, KOÇ, BAYAR**, Özlem, Muharrem, Öznur (2016) “Zülfü Livaneli’nin Mutluluk Romanı Karakterlerinin Toplumsal Cinsiyet Bağlamında İncelenmesi” İnsanQ İnsan, Yıl/Year 3,Sayı/Issue 8,Bahar/Spring S.5-31,
- AYDEMİR**, Adem (2013) “Türk Dünyasında Bazı Düğün Terimleri ve “Al Duvak” Geleneği Üzerine” Turkish Studies-International Periodical For The Languages,Literature and History of Turkish or Turkic Volume 8/9 Summer ,p.619-655, Ankara, 2013
- AYDIN**, Hasene (2019) “Selim İleri’nin Hepsi Alev Romanında Bilinç Akışı Tekniğine Dayalı Dil ve Anlatım Özellikleri” Rumeli Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, (Ö6), 106-122, DOI:10.29000/rumelide.648459
- BARS**, Mehmet Emin (2018) “Deli Dumrul Anlatısının Arketipsel Sembolizm Bakımından Çözümlemesi” ,Dergipark, SUTAD, Güz 2018;(44);57-75, E-ISSN:2458-9071
- BAŞ**, Eyüp (2004) “Aşure Günü Tarihsel Boyutu Ve Osmanlı Dini Hayatındaki Yeri Üzerine Düşünceler” AÜİFD XLI S.1 s.167-190
- BAYINDIR**, Tolga (2013) “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Eserlerinde Ölüm-Hayat Çatışması ve Trajik olan” Tırkies Studies Periodical For The Languages Literature and History of Turkish or Turkic Volume 8/4 Spring p.335-342, Ankara
- BİRAY**, Nergis (2013) “Mahtumkulu’nun Şiirlerinde Ölüm Teması” Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Ankara, s.101-107
- CEYLAN, DOĞULU, AKBAŞ**, Suzan, Canay, Gülçin (2016) “Namus Adına Kadına Yönelik Şiddete Dair Sosyal Temsiller: Karma Yöntemli Bir Çalışma” ,Türk Psikoloji Yazıları, S.19, s.50-60 Kasım
- ÇAĞIN**, Şerife (2019) “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Eserlerinde Ağaç ve Çiçek Sembolizmi” Dergipark, S.35-59,
- DEMİR** Ayşe (2006) “Başlangıcından Cumhuriyete Kadar Ana Çizgileriyle Türk Hikâyesi” Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, Cilt 4,Sayı 7, s.99-128

- DEMİR**, Murat (2020) “Mustafa Çiftçi Öykülerinde Tematik Bir Vurgu: Baba Eksenli Taşra Ailesi” Hafıza (Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi), Syı:2, Cilt:2, Aralık
- DEMİR, TOPBAŞOĞL**, Bahar, Keziban (2004) “Türk ve Rus Halklarında Eskimeyen Gelenek: Düğün, Dergipark, S.1-18,
- DEMİR**, Yavuz (2015) “Fotoğrafta Biri Var Hikâyesinde Bakış Açısı Tekniği” Dergipark, On Dokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi” Cilt:8 Sayı:1 s.51-58
- DEMİRKOL, NAMLI, TAMAM**, Mehmet Emin, Zeynep, Lut (2019) “Psikolojik Acı” Dergipark, Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar Cilt:11 Sayı:2 s.205-213
- DEVECİ**, Mutlu (2006) , Memed İsmail’in Şiirlerinde Yaşam Ölüm Bağdaşımı, Arayışlar İnsan Bilimleri Araştırmaları, S.15,41-48
- DEVECİ**, Mutlu (2003) “Ferit Edgü’nün “Beklenmeyen Konuk” Adlı Öyküsü Üzerine Bir İnceleme” Dergipark, Cilt:16, Sayı:2
- DEVECİ**, Mutlu (2007) “Anahtar Romanın Yapı ve Tema Bakımından İncelenmesi” Dergipark Pages 77-99, December 2
- DEVECİ**, Mutlu (2013) “Mehmet Harmancı’nın Küçürek Öykülerinde Gündelik Kuşatma Altındaki İnsanın Varoluş Görüngüleri” Turkish Studies-International Perioicial For The Languages, Literature And History Of Turkish Or Turkic Volume 8/1 Winter p.2907-2921, Ankara
- DİKİCİ**, Erkan (2016) ”Feminizmin Üç Ana Akımı: Liberal, Marxist ve Radikal Feminizm Teoriler”.The Journal of Academic Social Science Studies Number:43,spring 1.
- DİLEKLER, TÖRENLİ, SELVİ**, İlknur, Zülal, Kerim (2014) “Öfkeye Farklı Açılardan Bakış: Öfkenin Mekanizması, Farklı Psikopatolojilerde Öfke ve Terapistin Öfkesi” Ayna Klinik Psikoloji Dergisi, 1(3), 44-59
- DURMUŞ**, Mithat (2018) “Ömer Seyfettin’in Bahar ve Kelebekler Adlı Öyküsünde Doğu ve Batı Kadını Karşıtlığından İdeal Kadına” Dergipark,(Uluslararası Türkçe-Edebiyat Kültür Dergisi) 7(2), 890-901

- EGE**, Fatih (2015) “Arketipsel Sembolizm Bağlamında Kuzeydoğu Anadolu Masallarının Analizi” Ardahan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi,
- ERCAN**, Yaşar (2019) “Gotik Edebiyatında Üç Nokta: Mekân, İmge ve Zaman” Sin Edebiyat Dergisi,2019
- ERDAL**, Derviş (2017) “Nazan Bekiroğlu’nun Mücella Romanının Feminist Eleştiri Kuramı Açısından İncelenmesi”, Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt:2,Sayı:1,s.145-172,Haziran
- GEZER** Çelik (2017) Alpay, Yakup “Ayşe Kilimci’nin Hikâyeciliği ve Hikâyelerinde Anlatım Teknikleri” ,Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Son Sayı, Cilt 3-Sayı 2-s.15-31
- GÖKBULUT**, Serkan (2019) “Peyami Safa’nın Bir Tereddüdün Romanı Adlı Eserinde Yapı ve İzlek” Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl:7, Sayı:87, s.410-429,
- GÖRDÜK**, Yunus Emre (2017) “Kur’an’da Geçen “Zakkum Ağacı” Üzerine Bir Literatür İncelemesi” Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Sayı 37, s.57-86
- GÜDÜCÜ**, Betül (2016) “ ‘Erkek’ Cinsel Kimliği, Sadizm ve Mazoşizm Üzerine Bir Saha Araştırması” Aydın Toplum ve İnsan Dergisi Yıl 2 Sayı 2 s.33-45
- GÜNAY-ERKOL** Çimen (2011) “Osmanlı- Türk Romanından Çağdaş Türk Romanına Kadınlık: Değişim Ve Dönüşüm, Dergipark, Cilt:21,S:2,s.147-175
- HAMZAOĞLU, KORUNALP**, Mehtap, Emrah (2019) “Geleneksel Toplumlarda Namus Olgusu ve Namus Cinayeti: Türkiye Örneği” İstanbul Üniversitesi Kadın Araştırmaları Dergisi, İstanbul Ünivrsty Journal of Women’s Studies, s.51-65,
- HAYKIR, SAYGILI** –Tayfun, Seda (2019) ”Yusuf Atılgan’ın “Evdeki” Öyküsünü Feminist Eleştiriyle Okuma Denemesi” Söylem Filoloji Dergisi, s.360-373,
- İŞIKSALAN**, Nuray (2007) “Postmodern Öğreti ve Bir Postmodern Roman Çözümlemesi: Kara Kitap/Orhan Pamuk” Anadolu Üniversitesi Sosyal

Bilimler Dergisi, (Anadolu University Journal Of Social Sciences) Cilt/Vol:7
Sayı/No:2 s.429-466

KALAV, Ayşe (2012) “Namus ve Toplumsal Cinsiyet” Dergipark, II/2, s.151-163,2012

KALE Özlem, (2015) “Edebiyatta Bilinç Akışı Tekniğine Başvuru Sebepleri Üzerine Bazı Dikkatler” Kilis Yedi Aralık Üniversitesi, NWSA-Humanities Status :
Original Study ISSN: 1306-3111/1308-7320 Received: January 2015 NWSA
ID: 2015.10.2.4C0195

KALE, Özlem (2014) ”Asılacak Kadın ve Kadının Adı Yok Romanlarında Feminizmin Yorumlanması” Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt:7 Sayı:32 s.139-147

KARABULUT, BİRİCİK, Mustafa, İbrahim (2018) “Postmodern Romanın “Nasıl”lığı Bağlamında Orhan Pamuk’un “Kırmızı Saçlı Kadın ” Romanı” Journal of Turkish Language and Literature Volume:4, Issue:1, Winter (141-162) Doi Number: 10.20322/littera.370796

KARABULUT, Mustafa (2012) “Yusuf Atılgan’ın ‘Aylak Adam’ Romanında Anlatım Teknikleri” Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 7/1 Winter 2012, p.1375-1387, TURKEY

KARATAŞ, Evren (2012) “Mektup Roman Tekniği ve Türk Romanından İki Örnek: Mektup Aşkları ve Kedi Mektupları” Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 7/4, Fall 2012, p.2173-2191,Ankara-Turkey

KARATEKİN, Tülay (2019) “Fikrimin İnce Gülü Romanında Bilinçakışı Tekniği” Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD) Eurasian Journal of Researches in Social and Economics (EJRSE) ISSN:2148-9963 ASEAD Cilt:6 Sayı:1, s.215-230

KAYA, Şehriban (2018) “Suat Derviş’in Romanlarında Kadın Karakterler” DOI:10.22559/folklor.354, Folklor/Edebiyat, Cilt:24, Sayı:96, 2018/4

KORUCU, Ayşe Arzu (2019) “Freudyen ve Jungiyen yaklaşımlarla Anne Olgusu” Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Mart 23(1), s.133-143

- KÖKSAL**, Hasan (1997) “Türk İnanç ve Geleneklerinde “Zıfaf”” Türk Dünyası İnceleme Dergisi, Sayı: II ss.211-216, İzmir
- MEMİŞ BAYTİMUR**, Nazlı (2016) “Yalnızlık Ekseninde Bir Öykü Çözümlemesi: Kameriyalı Mezar ”Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt:9 Sayı:44 Haziran
- MOCAN**, Ahmet (2012) “Yalnızız’da Anlatım Teknikleri” Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 7/3, Summer p. 1831-1841, ANKARA-TURKEY
- NARLI**, Mehmet (2002) Romanda Zaman Ve Mekân kavramları” Sosyal Bilimler Dergisi, s.92-107
- OKAY**, Hamdullah (2008) “Yusuf Atılgan’ın Öykülerinde İzlek” Dergipark/İçtimaiyat Sosyal Bilimler Dergisi, Yıl:2, Sayı:1,
- ÖZCEBE, KÜÇÜK BİÇER**, Hilal, Burcu (2013) “Önemli Bir Kız Çocuk ve Kadın Sorunu: Çocuk Evlilikler” Hacettepe Üniversitesi, Tıp Fakültesi, Halk Sağlığı Anabilim Dalı, Ankara,
- ÖZTÜRK**, Emine (2009) ”Türk Kadının Feminizme Bakışı (Erzurum örneği), Din Eğitimi Araştırmaları Dergisi, 11-143 pp. DOI:1302-7220,
- PAULA, KIZILGEÇİT**, Karnick, Muhammed (2011) “Yalnızlık Hissi Teorik Yaklaşımlar” (Çev: Selçuk Zengin) Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi, Cilt:11 Sayı:3 ss.217-229,
- SALMAN**, Semih (2018) “Psikanalitik Yaklaşım Açısından Baba-Oğul İlişkisi: Gişe Memuru ve Beş Vakit Filmleri”Sinefilozofi Dergisi, Vol/Cilt 3, Sayı:5,
- SOYSAL EŞİTTİ**, Aslı (2017) “Oğuz Atay’ın Tutunamayanlar Adlı Romanında Yapı ve İzlek”, Akademik Araştırmalar Dergisi, Cilt 12/7, Ankara, s.633-668
- SULAK** , Hasibe (2018) “İnsan-Doğa İlişkisinin Dönmüşümü: Tarihsel Bir Perspektif” Kent Akademisi/Kent Kültürü ve Yönetimi Hakemli Elektronik Dergi, Cilt:11 Sayı:1,
- SÜMER**, Necati (2016) “Tanah’ta Cinsel Sapkınlıklar” Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl:4,Sayı:29, s.167-177

- ŞENOL YILDIZ KIYMAZ KALA**, Dolunay, Sıtkı, Talat, Hasan, (2012) “Uluslararası SA Katılımlı Çocuk İhtiyaçları Sempozyumu Bildiri Kitabı, Ankara,
- TAŞ**, Gün (2016) “Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri Ve Dönüşümleri” Dergipark, Akademik Hassasiyetler,
- TUNA TURHAN**, Sibel (2006) “Türk Dünyasındaki Düğünlerde Koltuklama ve Kırmızı Kuşak Bağlama Geleneği” ,Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt:0 S.38, ISSN:1301-0549, s.149-160,
- UĞURLU**, Seyit Battal (2007) “Yusuf Atılğan’da Baba İmgesi: Psikanalitik Bir Yaklaşım” ICANAS (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi) s.1719-1742, Ankara, 10-15 Eylül
- UĞURLU**, Özge (2015) “Kadının Benlik Sunumunun Güncel Bir Aracı Olarak Sosyal Ağlar Bir Tasarım Unsuru: Kusurlaştırma” Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi 8/1
- ULUTAŞ, ULU**, Nurullah, Emine (2016) “Türk Romanında Cinsel Şiddet ve Boyutları” The Journal Of Academic Social Studies,İnternetional Journal Of Social Science, Doi number:<http://dx.doi.org/10.9761/JASSS3546>, Number:49,p.99-113,Autumn I
- USLU**, Ahmet (2017) “Son Dönem Türk Hikâyeciliğinde Aşktan Modern Melonkoliye Değişim ve Dönüşüm” Atatürk Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları/Makaleler 12-24 Mayıs, Erzurum
- UZUN**, Semra (2019) “ ‘Kalem Savaşçısı’ Zeynep Aliye’nin Sanat, Edebiyat ve Öykü Dünyasına Genel Bir Bakış” (Söyleşi) 26-27-28 Ekim (Yayımlanmamış)
- YUSUFOĞLU**, Nebahat (2011) “Ahmet Mithat Efendi’nin Macera Romanlarında İntikam” Acta Turcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi, Online Thematic Journal Of Turkic Studies, Yıl III,Sayı 1/2 , “Kültürümüzde İntikam”, Editörler: Emine Gürsoy Naskali, Hilal Altun Oytun, Ocak
- YÜKSEL, CİNDÖĞLU**, Şahika, Dilek (2006) “Kadın Cinselliği” Cinsel Sağlık ve Üreme Sağlığı Alanında Ulusal ve Yerel Medya Yoluyla Savunuculuk Projesi, İstanbul

3.3.Genel Tezler

- ARI**, Zeliha (2008) “Ferit Edgü’nün Öykü ve Romanlarında Anlatım Teknikleri” Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara
- ASLAN**, Yasemin (2012) ,Türk Romanında Ölüm (1859-1910), Denizli, Pamukkale Üniversitesi Basılmamış Doktora Tezi
- AYDIN**, Mustafa Fatih (2016) “İkinci Yeni Şiirinde Bir Mekan Poetiği:Oda ve Duvar Metaforu” Fırat Üniversitesi Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Elazığ, 2016
- BOZDEMİR**, Nevriye (2016) “Sezai Karakoç ve Ece Ayhan Şiirlerinde Özgürlük Sorunu” Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,
- EGE**, Fatih (2015) “Arketipsel Sembolizm Bağlamında Kuzeydoğu Anadolu Masallarının Analizi” Ardahan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dili ve Edebiyatı Anabilim dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi,
- GÖKERİ**, A.İ (1979) “Arketiplere Dayanan Yeni Bir İnceleme Yönteminin Tanıtılarak İngiliz Ve Türk Edebiyatında Bazı Romans Ve Epik Niteliğinde Yapıtlara Uygulanması” Ankara Üniversitesi (Yayınlanmamış) Doktora Tezi
- GÖNCÜ**, Müge (2017) “Korkunun Edebi Görüntüleri/Peyami Safa, Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay’ın Roman ve Öykülerinde Entelektüelin Korkuları” (Yayınlanmamış) Doktora Tezi Balıkesir
- GÜVEN**, Deniz (2007) “Ayla Kutlu’nun Romanlarında Anlatım Teknikleri” Selçuk Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi
- SAYGILI HAYKIR**, Seda (2016) “Leyla Erbil’in Öykücülüğü” Nevşehir Hacı Bektaşî Üniversitesi (Yayınlanmamış) Yüksek Lisans Tezi
- KANTER**, M. Fatih (2008) “Reşat Nuri Güntekin’in Romanlarında yapı ve İzlek”, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Elazığ

KARAGÜLLE, Fırat (2012) “Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Anadolu’nun Sosyal ve Siyasi Hayatı (1923-1940),İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi,

KAYIHAN, İsa (2017) “Necip Tosun’un Öykülerinde Yapı ve Tema” Necmettin Erbakan Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi

ÖZTÜRK, Nilüfer (2012) “Bir Beden Sosyolojisi Problemi Olarak Namus Kavramı ve Kadın Bedeni” Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,

SOYLU, Özge (2017) “Son Yirmi Yılın Türk Öyküsünde Mekânın Kuruluşu” Balıkesir Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi

ULUTAŞ, Nurullah (2006) “Türk Romanında İntihar (1872-1960)”Uludağ Üniversitesi Doktora Tezi (Yayınlanmamış) , 2006

USLU, Ahmet (2016) “1980-2000 Yılları Arasında Türk Hikâyeciliğinde Yapı” Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi

İNTERNET ERİŞİMİ

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Büyükada>

https://tr.wikipedia.org/wiki/Independenta_tanker_kazası (25.05.2021)