

SIIRT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

Beşir Erdem GÖNÜLLÜ

AYFER TUNÇ'UN ROMANLARINDA KULLANILAN
ANLATIM TEKNİKLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Hüseyin YAŞAR

Siirt – 2019

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Siirt Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "Ayfer Tunç'un Romanlarında Kullanılan Anlatım Teknikleri" adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kağıt ve elektronik kopyalarının Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

25/10/2019



Beşir Erdem GÖNÜLLÜ

TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Doç. Dr. Hüseyin Yaşar danışmanlığında, Beşir Erdem Gönüllü tarafından hazırlanan bu çalışma 25/10/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan (Tez Danışmanı) : Doç. Dr. Hüseyin YAŞAR
Jüri.Üyesi : Doç. Dr. Ramazan SARIÇİÇEK
Jüri.Üyesi : Doç. Dr. Şahap BULAK
Jüri.Üyesi :
Jüri.Üyesi :

İmza: 
İmza: 
İmza: 
İmza:
İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir.
25/10/2019


Doç. Dr. Veysel OKÇU

Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	I
ÖZET	II
ABSTRACT	III
ÖN SÖZ	IV
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	11
1. AYFER TUÇ'UN HAYATI, EDEBİ KİŞİLİĞİ, ESERLERİ	11
1. 1. HAYATI	11
1. 2. EDEBİ KİŞİLİĞİ	13
1. 3. ESERLERİ	17
1. 3. 1. Romanları	17
1. 3. 2. Öyküleri	17
1. 3. 3. Yaşantı	17
1. 3. 4. Araştırma	18
1. 3. 5. Masal	18
1. 3. 6. Dizi-Film Senaryoları	18
İKİNCİ BÖLÜM	19
2. AYFER TUNÇ'UN ROMANLARINDA KULLANILAN ANLATIM	
TEKNİKLERİ	19
2. 1. ANLATIM TEKNİKLERİ	19
2. 2. ANLATMA-GÖSTERME TEKNİĞİ	21
2. 3. TASVİR TEKNİĞİ	41
2. 4. MEKTUP TEKNİĞİ	57
2. 5. ÖZETLEME TEKNİĞİ	60
2. 6. GERİYE DÖNÜŞ TEKNİĞİ	65
2. 7. MONTAJ TEKNİĞİ	71
2. 8. OTOBİYOGRAFİK TEKNİK	76
2. 9. LEİTMOTİV TEKNİĞİ	77
2. 10. DİYALOG TEKNİĞİ	80
2. 11. İÇ DİYALOG TEKNİĞİ	86
2. 12. İÇ ÇÖZÜMLEME TEKNİĞİ	88
2. 13. İÇ MONOLOG TEKNİĞİ	90
2. 14. BİLİNÇ AKIMI TEKNİĞİ	92
3. SONUÇ	97
KAYNAKÇA	102
ÖZ GEÇMİŞ	106

ÖZET**YÜKSEK LİSANS TEZİ****AYFER TUNÇ'UN ROMANLARINDA KULLANILAN****ANLATIM TEKNİKLERİ****Beşir Erdem GÖNÜLLÜ****Tez Danışmanı: Doç. Dr. Hüseyin YAŞAR****2019****Başkan: Doç. Dr. Hüseyin YAŞAR****Jüri Üyesi: Doç. Dr. Ramazan SARIÇİÇEK****Jüri Üyesi: Doç. Dr. Şahap BULAK**

Türk edebiyatında tahkiye geleneği, Tanzimat'tan önce sözlü edebiyata dayanmaktadır. Tanzimat edebiyatı ile 'tahkiye geleneği' 'anlatma sanatı'na dönüşmüş ve daha sonra modern anlamda 'anlatım tekniği' halini almıştır. Romancılar, kurgusal metinlerini oluştururken en az konu kadar anlatılanı aktarma şekline de özen göstermişlerdir. Özellikle modern çizgide roman yazma geleneğinin gelişmesinden sonra anlatım tekniklerinin kullanılması oldukça yaygınlaşmıştır.

Ayfer Tunç, roman yazma tekniğini yaygın olarak tercih eden yazarlardan biridir. Şu ana kadar altı roman yazan Tunç, eserlerinin hepsinde bilinçli olarak anlatım tekniklerini kullanmıştır. Bu çalışmada Tunç'un *Kapak Kızı*, *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*, *Yeşil Peri Gecesi*, *Suzan Defter*, *Dünya Ağrısı*, *Âşıklar Delidir ya da Yazı Tura* romanlarında kullanılan anlatım teknikleri örneklerle açıklanmaktadır. Tunç; romanlarındaki olay örgüsünü, gelişi güzel ya da klasik bir üslupla aktarmaktan ziyade farklı biçimlerle okura sunmayı benimsemektedir.

Çalışma, iki bölümden oluşmaktadır. Giriş kısmında Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar Türk edebiyatında roman merkeze alınarak 'tahkiye geleneği'nde ve 'anlatma sanatı'nda meydana gelen değişiklikler ile modern anlatım tekniklerinin gelişme süreci açıklanmıştır. Birinci bölümde, Ayfer Tunç'un hayatı, edebi kişiliği, eserleri yer almaktadır. İkinci bölümde, anlatım teknikleri açıklanmıştır. Her başlıkta ele alınan 'anlatım tekniği'ni teorik olarak açıklandıktan sonra roman metinlerinden örnekler verilerek sağlam bir zemine oturtulmuştur. Sonuç kısmında ise Ayfer Tunç'un eserlerinde kullandığı anlatım tekniklerinin hangileri olduğu belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tahkiye Geleneği, Ayfer Tunç, Anlatım Teknikleri, Postmodernizm

ABSTRACT
MASTER'S THESIS
THE NARRATION TECHNIQUES USED IN THE NOVELS OF
AYFER TUNÇ

Beşir Erdem GÖNÜLLÜ

Thesis Supervisor: Doç. Dr. Hüseyin YAŞAR

2019

Chair: Doç. Dr. Hüseyin YAŞAR

Jury: Doç. Dr. Ramazan SARIÇİÇEK

Jury: Doç. Dr. Şahap BULAK

The tradition of tahkiye, which is a kind of narration used in Turkish Literature, is based on oral literature before the Tanzimat in Turkish literature. With the Tanzimat literature, the tradition of narration became “art of expression” and later became a modern narrative technique in the modern sense. In creating their fictional texts, the novelists have also paid attention to the way of transferring at least as much as the subject. Especially after the development of novel writing tradition in the modern style, the use of narrative techniques has become widespread.

Ayfer Tunç is one of the most widely preferred authors of novel writing techniques. Mrs. Tunç, who has written six novels so far, has consciously used narrative techniques in all of her works. In this study, The narrative techniques used in her novels such as *Kapak Kızı*, *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*, *Yeşil Peri Gecesi*, *Suzan Defter*, *Dünya Ağrısı*, *Âşıklar Delidir* and *Yazı Tura* are explained with examples. Mrs. Tunç adopts to present the reader in different formats rather than portraying the plot in her novels in a casually or classic style.

This study consists of two parts. In the introduction, the changes in the tradition of tahkiye and the art of narration and the development process of modern narrative techniques are explained by focusing on novels in Turkish literature from Tanzimat to Republic. In the first section, Ayfer Tunç's life, her literary personality and her works are presented. In the second section, narrative techniques are explained. After theoretical explanation, the narrative technique discussed in each title has been corroborated by giving examples from novel texts. In the conclusion, It was determined which narrative techniques used in Ayfer Tunç's novels.

Key Words: The tradition of tahkiye, Ayfer Tunç, Narration Techniques, Postmodernizm

ÖN SÖZ

‘Anlatım Teknikleri’, edebi metinlerde anlatılan hikâyenin okura aktarılmasında kullanılan bir araçtır. Yazarlar metinlerini oluştururken konu kadar anlatıma yani üsluba da özen göstermektedir. Özellikle modern roman yazma geleneğinin gelişmesinden sonra anlatım tekniklerinin kullanılması oldukça yaygınlaşmıştır.

Romanının olay örgüsünü modern tekniklerle oluşturan Ayfer Tunç, romanlarının hepsinde birden fazla anlatım tekniği kullanmıştır.

Bu çalışmada Tunç’un *Kapak Kızı*, *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*, *Yeşil Peri Gecesi*, *Suzan Defter*, *Dünya Ağrısı*, *Âşıklar Delidir ya da Yazı Tura* romanlarında kullanılan anlatım teknikleri örneklerle açıklanmaktadır.

Çalışma; Giriş, Ayfer Tunç’un Hayatı-Edebi Kişiliği-Eserleri, Ayfer Tunç’un Romanlarında Kullanılan Anlatım Teknikleri, Sonuç olmak üzere dört bölümden oluşmaktadır.

Çalışmanın birinci bölümünde, Türk edebiyatında roman sanatının ve anlatım tekniklerinin tarihsel gelişimi açıklanmaktadır. Çalışmanın ikinci bölümünde, Ayfer Tunç’un hayatı ve edebi kişiliği, okul yılları, çalışma hayatı, yazarlığı anlatılmaktadır. Çalışmanın üçüncü bölümünde, önce anlatım teknikleri detaylı bir şekilde açıklanmaktadır, daha sonra Ayfer Tunç’un romanlarından örnekler verilmektedir. Çalışmanın dördüncü bölümünde, bulgulardan yola çıkılarak romanlarda bulunan anlatım teknikleri hakkında her romana özgü değerlendirmelerde bulunmaktadır.

Edebiyat konusunda gelişmemi sağlayan ilk evim olan Marmara Üniversitesi’ndeki hocalarıma, tezin başından sonuna kadar gece gündüz bıkmadan yanımda olan sevgili hocam Serdar Aygün’e, bana hayallerimin peşinden koşmayı öğretene ve daima beni buna cesaretlendiren, hep yanı başımda duran canım aileme teşekkür ederim.

Çalışma sırasında bana rehberlik eden, deneyimini ve bilgisini aktaran, daima bana yardımcı olan saygıdeğer danışman hocam Doç. Dr. Hüseyin Yaşar’a teşekkürlerimi sunarım.

GİRİŞ

Sultan Abdülmecid döneminde, 3 Kasım 1839'da Mustafa Reşit Paşa tarafından ilan edilen Tanzimat Fermanı'yla yenileşme ve modernleşme hız kazanmıştır. Bu modernleşme hareketi, bir müddet sonra; siyasi, sosyal ve toplumsal hayata en önemlisi de edebiyata yansımıştır. Bu çerçevede modernleşme ve Batılılaşma süreci ile beraber 1860'lı yıllarda 'Tanzimat Dönemi Edebiyatı' oluşmaya başlamıştır. Bu dönemin edebiyatı divan edebiyatından farklı olarak sosyo-kültürel bir değişimin neticesinde meydana gelmiştir. Bu değişim neticesinde roman başta olmak üzere birçok edebi tür, Türk edebiyatına ilk olarak Tanzimat Dönemi'nde girmiştir.

Edebiyat, tarih boyunca toplumlarda yaşanan olaylardan ve gelişmelerden etkilenmiştir. Bazen de edebiyatın kendisi, toplumdaki gelişmelere yön vermiştir. Bu bakımdan edebiyat toplumdan ayrı tutulamaz. Nitekim Tanzimat'la beraber modernleşen toplum, aynı zamanda modernleşen bir edebiyatı da beraberinde getirmiştir. Tanzimat Dönemi'nde yüzünü Batı'ya çeviren bir edebiyat anlayışı hâkimdir. Tanzimat'tan önce Türk edebiyatında modern anlamda roman türünün örnekleri ortaya konulmamıştır. Roman türünün ilk örnekleri Tanzimat'la beraber ortaya çıkmıştır. Tanzimat'tan önce Türk edebiyatında tahkiye geleneği bulunmaktadır. Romanın yerini tutan tahkiye türleri ise şunlardır: halk hikâyeleri, destanlar, efsaneler, mesneviler, Dede Korkut hikâyeleri, meddah hikâyeleri... Nitekim Cevdet Kudret'in *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*'ın girişi şu şekildedir: "Divan edebiyatımızın Leyli vü Mecnun, Hüsrev ü Şirin, Yusuf u Züleyha, v.b. mesnevilerini, Halk edebiyatımızın Kerem ile Aslı, Tahir ile Zühre, Arzu ile Kanber, v.b. hikâyeleri ile, bunların dışındaki meddah hikâyelerini, ayrıca Battal Gazi, Hayber Kalesi, Kan Kalesi, v.b. dinsel-tarihsel hikâyeleri bir yana bırakırsak, Avrupa'daki anlamıyla 'hikâye' ve 'roman' türü, Türkiye'ye Tanzimat edebiyatı ile girmiştir. İlk çeviri yoluyla giren, daha sonra 'taklit' ve 'tanzir' (nazire yazma) yoluyla ilk yerli ürünlerini vermeye başlayan bu tür, gittikçe gelişerek ve kişiliğini bularak bugüne kadar gelmiştir."(Solok, 1977: 11).

Kenan Akyüz'ün bu konudaki düşünceleri Cevdet Kudret Solok'un tespitleriyle paralellik göstermektedir. Kenan Akyüz *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri* adlı eserinde Türk okurunun romanla tanışmadan önce Divan edebiyatının ürünlerini okuduğunu savunur: "Türk okuyucusu çeşitli kaynaklardan gelen manzum ve mensur

hikâyelerle karşı karşıya idi. Aydın okuyucu, Divan edebiyatının manzum ve mensur eserlerini okuyordu. Hacim bakımından bazen bir roman büyüklüğünde de olabilen bu hikâyeler, Divan edebiyatının sıkı kuralcı zihniyetine tamamıyla bağlıydılar. Vakalar hepsinde ortaktır (Leylâ ile Mecnun, Yusuf ile Zeliha, Vâmık u Azrâ, . . .) Yazarlar, bu kalıplaşmış vakalar üzerinde önemli sayılabilecek hiçbir değişiklik yapamazlar. Bu romanlardaki tema, genellikle, romantik yapıda ve bazen de ilâhîleşen bir aşktan ibarettir. Vakanın kuruluşunda, çoklukla, bir zaman ve mekân karışıklığı veya belirsizliği bulunduğu gibi, gerçeğe aykırı veya çok aşırı olaylar da yer alır. Kahramanlar ise, hep aynı şahıslardır; hayatla ve toplumla hiçbir ilgileri yoktur. Bu kahramanların arasına, masallarda olduğu gibi, cinler, periler, cadılar da karışır. Tasvirler genel olarak aşırı karakterde ve sübjektif olduğu gibi, bunlara Divan şiirlerinin bütün klişe benzetmeleri de girer. Manzum hikâyelerdeki mazmun hâkimiyeti, mensur hikâyelerde yerini seciye terk eder. Realizme yer vermeyen bu hikâye ve romanlarda dil çok ağırdır ve psikolojik tahlillere de rastlanmaz. Bu mahiyetleriyle, ancak, hacimli ve gelişmiş bir masal olarak kabul edilebilirler.” (Akyüz, 1990: 50). Bu da gösteriyor ki aslında divan edebiyatının manzum ve mensur eserlerinde teknik açıdan eksiklikler ve kusurlar bulunmaktadır; Bunlar olay örgüsündeki ‘aşırı tesadüfler’, ‘karakterlerin tek boyutluluğu’ ‘konuların gerçeklikten uzaklığı’, ‘mutlak kuralların hâkimiyeti’ şeklinde sıralanabilir.

Batılı anlamda roman, edebi bir tür olarak Türk edebiyatında 1860’tan sonra yazılmıştır. Başlangıçta Avrupalı romancılardan çeviriler yapılmaya başlanır, özellikle de Fransız romancıların eserleri çevrilir. Daha sonra ise telif eserler verilir. Bu bağlamda roman Türk edebiyatına ilk olarak tercüme yoluyla girmiştir. Fransızcadan tercüme edilen *Télémaque* eseri Türk edebiyatı için ilk çeviri roman özelliğini taşımaktadır. François Fénelon’un (1651-1715) bu eserini Yusuf Kâmil Paşa tercüme etmiştir. Bu sayede Türk edebiyatı artık roman türüyle tanışmıştır. Tabii ki bu çeviriden sonra Türk edebiyatında çeviri eserler verilmeye devam edilmiş, bilhassa Fransız edebiyatının tesiri kendini fazlasıyla hissettirmiştir, hatta roman terimi de Fransızcadan Türkçeye geçmiştir: “Türk aydınlarının üzerinde geniş etkiler yapan ilk romanlar ise; Sefiller (1862), Robenson Crusoe (1864), Monto Kristo (1871), Atala (1872) ve Pol ve Virjini (1873) gibi bütün dünyaca tanınmış romanlardır. Bu çevirilerden sonra da, Tanzimat devrinin sonuna kadar, çeviri roman büyük bir verimlilikle devam etmiş ve hissî romanlarla birlikte bilhassa macera romanları geniş bir rağbet görmüştür. Bu devirde eserleri en çok çevrilen yabancı

romancılar arasında Lamartine, A. Dumas Fils (A. Düma Fis), Octave Feuillet (Oktav Föye), Hector Malot (Hektoı- Malo), Paul de Kock (Pol dö Kok), Xavier de Montepin (Ksaviye dö Montepen), Eugene Sue (Öjen Sü), Ponson de Terrail (Ponson dö Teray), Frederic Soulie (Frederik Suliye), Emile Richebourg (Emil Rişbur), Emile Gaboriau (Emil Gaboriyo), George Ohnet (Jorj One) dikkati çekerler. Bu listeye, fennî konulardaki romanlarıyla büyük bir ün kazanmış olan Jules Verne (Jül Vern) i de eklemek gerekir.” (Akyüz, 1990: 49). Bu roman tercümeleleri sayesinde “sözlü edebiyata dayalı okuyucu kitlesi” yerini “yazılı edebiyata dayalı bir okuyucu kitlesine” bırakır. Okur, artık daha çok sorgulamakta, anlatıdaki tesadüflere inanmamakta, daha gerçekçi karakterlere inanmaktadır. Bunun dışında, Klasik ve Halk edebiyatındaki eserlerin omurgasını oluşturan yukarıda adı geçen kaideler bir bir yıkılır.

Tercüme romanlardan sonra ilk yerli roman olan *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* (Talat ve Fitnat'ın Aşkları) Şemsettin Sami tarafından 1872’de yayımlanmıştır. Yani *Télémaque* eserinden 10 yıl sonra ilk kez bir telif eserin yayımlanması, yazarların roman tekniğini ne kadar sürede öğrendiklerini göstermektedir. Artık Türk edebiyatında telif roman yazma geleneği başlar ve Namık Kemal *İntibah ve Cezmi*’yi, Ahmet Mithat Efendi *Hasan Mellah ve Hüseyin Fellah*’ı, Samipaşazade Sezai *Sergüzeşt*’i yazar. Bu süreci Nurullah Çetin şu şekilde ifade etmektedir: “Tanzimat döneminde Batılı anlamda romana geçiş birdenbire olmaz. Arada bir geçiş süreci vardır. İlk Türk romanlarında geleneksel Türk anlatı metinlerinden bolca izler görülür. Mesela Şemsettin Sami’nin *Taaşşuk-ı Tal’at ve Fitnat* (1872) ve Ahmet Mithat’ın *Hasan Mellah* (1874) adlı romanlarında aşağı yukarı geleneksel Türk halk hikâye anlayışının kurgusal yapısını görmek mümkündür. Ancak zamanla Türk romanı, geleneksel anlatı özelliklerinden ve unsurlarından sıyrılarak kendi özgün türüne kavuşmuştur.”(Çetin, 2012: 51).

Tabii ki teknik açıdan bakıldığında Tanzimat romanlarının birçoğu kusurludur. Kusurların oluşmasındaki en büyük etken ‘romantizm’ akımıdır. Romantizm akımının etkisiyle yazarlar eserlerini orta yerden kesip okuyucuya ders ve bilgi vermektedirler. Bu da teknik açıdan çok büyük bir sorun teşkil etmektedir. Bu dönemin yazarları; romanı, halkı eğitmekte bir araç olarak gördükleri için teknikten çok içeriğe odaklanmışlardır, onlar için üslup ikinci veya üçüncü plandadır. Şüphesiz ki yeni bir tür ile tanışan Türk edebiyatının bu kusuru, yazarların roman türünü ilk kez deneyimlemesinden de kaynaklanmaktadır. Ahmet Mithat Efendi’nin romanları, bu sayılan nedenlerden dolayı

teknik açıdan kusurludur; lâkin ‘roman yazma tekniği’ konusunu gündeme getiren ilk kişilerden biri de yine kendisidir. Ahmet Mithat’ın “Hikâye, Tasvir ve Tahriri” adlı metni Tanzimat Dönemi’nde roman tekniğini sorgulayan bir metindir. Bu tez çalışmasının da temelini oluşturan teknik unsurların ilk dizgesel şekli “Hikâye, Tasvir ve Tahriri” adlı eserde görülmektedir. Bu eser Handan İnci’nin görüşüne göre, Türk edebiyatındaki ilk sistematik düşünce ve romanın teknik açıdan kusurları üzerine yayımlanmış ilk çalışmadır. (İnci, 2005).

Çalışmanın konusu olan teknik unsurların Tanzimat romanında nasıl kullanıldığını Cevdet Kudret şöyle açıklamaktadır: “Tanzimat edebiyatının ilk döneminde yetişen ve romantizm akımının etkisi altında kalan yazarların eserlerinde bu akımın bir özelliği olarak:

- a. Tesadüflere çok yer verilmiştir
- b. Yazarların kişiliği gizlenmemiş; ikide bir okuyucuya ‘Ey kârî’ diye seslenilmiş; olaylar, okuyucularla konuşa konuşa yürütülmüştür.
- c. Sırası düştükçe, vakanın yürüyüşü durdurulmuş, birtakım bilgiler verilmiştir.
- ç. Roman aracılığıyla bireyi eğitime ve toplumu düzeltme amacı gözetilmiş, bunun için de siyaset, din, ahlâk, felsefe, vb. ile ilgili düşünce ve bilgiler ya vakanın yürüyüşü durdurulup doğrudan doğruya, ya da olayların örülüğüyle dolaylı olarak okuyucuya iletilmiştir.
- d. Eser kahramanları çoğu zaman hayattan alınmış tabii ve canlı kişiler olmakla birlikte, kimi zaman olağanüstü olaylara ve insanlara yer verilmiştir.
- e. Kahramanlar çoğu zaman tek yönlüdür, yani iyiler hepten iyi, kötüler hepten kötüdür. (...)” (Solok, 1977: 23-26). İşte tüm bunlar düşünüldüğünde Tanzimat romanının teknik açıdan neden kusurlu olduğu ortaya çıkmış olur. Divan ve halk edebiyatı ürünlerinin kurgusu bu dönemin romanının kurgusunda etkili olmuştur.

Modern anlamda romanların yazıldığı ve roman tekniği açısından Batılı romanlara yakın bir seviyede olunan Servet-i Fünûn Dönemi’nde ise durum çok farklıdır. Bu dönem ismini ‘Fenlerin Zenginliği’ anlamına gelen Servet-i Fünûn dergisinden almaktadır. Servet-i Fünûn, Batı tesirinde gelişen Türk edebiyatının 19. yüzyıl sonlarında (1896-1901) oldukça dar bir zamanı kapsayan; fakat yoğun bir Batılılaşma sürecine girilen bir

dönemdir. Servet-i Fünûn Dönemi'nde Batı tekniğine uygun ilk eserler verilmeye başlanmış ve artık Türk romanı olgunluğa ulaşmıştır. Bu dönemde romantizm akımı etkisini kaybetmiş ve realizm akımı önem kazanmış, artık yazarlar realist bakış açısıyla romanlar yazmaya başlamıştır.

Türk edebiyatında romancılık geleneğinin en iyi yazarlarından biri Halid Ziya Uşaklıgil'dir. Edebiyat tarihçileri modern anlamda Türk romancılığını onunla başlatırlar. Tanpınar'ın da dediği gibi bizde romancılık onunla başlar. “Bizde asıl romancılık Halid Ziya ile başlar. Namık Kemal, roman nev'ini sadece denemede kaldı. Onunla hemen aynı yıllarda işe başlayan Ahmet Mithat Efendi'nin halk kitlesine okuma zevkini aşılamahtaki hizmeti inkâr edilemez. Fakat sanat eserinin ilk şartı olan şekilden daima mahrumdu. Eserlerinde birçok meselelere dokunmasına, hayatımızdaki aykırılıkları görmesine, hatta şöyle böyle sürükleyici bir vak'a icat edebilmek kabiliyetine rağmen, yazdıklarına hiç bir hayat sıcaklığı geçirmedir.” (Tanpınar, 1969: 275). Tanpınar'ın da burada vurguladığı en önemli etkenlerden biri şekildir. “Sanat, sanat içindir” anlayışının hâkim olduğu bu dönemde, edebi eserin biçimsel özelliklerinde yani şekilde büyük mesafe kat edilmiştir. Burada ‘şekil’ kelimesinden ‘anlatım tekniklerini’ anlamak gerekir.

Halit Ziya Uşaklıgil, modern anlamda veya başka bir tabirle Batılı anlamda ilk roman olan *Mai ve Siyah*'i kaleme almıştır. *Mai ve Siyah* romanının modern veya Batılı olarak değerlendirilmesinin en önemli nedenlerinden biri teknik unsurların gözetilerek yazılmasıdır. İşte tam da bu noktada ‘teknik unsurlar’ın ne kadar mühim olduğunu vurgulamak gerekir. Edebiyat tarihine bakıldığında Batılı anlamda bir roman ifadesinin kullanılmasını sağlayan bu unsurlar çalışmanın amacını oluşturmuştur. Tanpınar'ın yukarıdaki söylemleri bu çalışmanın önemini gözler önüne sermiş olur; zira bu çalışmanın esasını oluşturan Ayfer Tunç; her romanında onlarca tekniği harmanlayıp kullanmaktadır, bu da söz konusu yazarın romanda teknik unsurlar bahsinde ne kadar gelişmiş olduğunu göstermektedir.

Milli Edebiyat Dönemi'ne baktığımız zaman ise durum daha farklıdır. 1908'de II. Meşrutiyet'in ilanından sonra ortaya çıkan ulusçuluk fikri sosyal hayatta etkili olduğu kadar edebiyatta da etkili olmuştur. “Milli Edebiyat” fikri ile yerel kaynaklara dönüş sağlanmış ve milliyetçi bir edebiyat anlayışı ortaya çıkmıştır. Ömer Seyfettin, Ziya Gökalp ve Ali Canip Yöntem 1911'de Selanik'te *Genç Kalemler* dergisinin etrafında bir

araya gelirler ve bu dergide *Yeni Lisan* makalesini yayımlarlar, böylece yeni ve milli bir edebiyat anlayışı yavaş yavaş etkisini göstermeye başlar. Özcan Bayrak, Milli edebiyatın gelişimini II. Meşrutiyet'e ve basının aktifliğine bağlar: "1908'de II. Meşrutiyet'in oluşturduğu ortam ve bu dönemde basın hayatının aktifliği Milli Edebiyat Dönemi'nin ilk kıvılcımlarını oluşturur. Milli Edebiyat döneminin sınırları üzerinde bir birlikteliğe ulaşılmamasındaki en büyük sebep; bir beyanname yayımlayarak başlanmamasıdır. Bu konu üzerine çalışmış olan birçok aydın, bu hareketin Genç Kalemler dergisinde 1911'de yayınlanan *Yeni Lisan* makalesini başlangıç olarak almaktadır." (Bayrak, 2009: 44).

Milli Edebiyat Dönemi'nde roman hem tematik açıdan hem de yapı unsurları bakımından oldukça değişmiştir. Berna Moran tematik değişikliği şöyle açıklamaktadır: "Roman alanında düşünüldüğünde bu akımın iki özelliğini söz konusu etmek gerekir. Birincisi, milli konulara, yerli yaşama yönelmek ilkesi; ikincisi de sözlü gelenekten gelen halk edebiyatını yeniden değerlendirmek ilkesi. Milli Edebiyat akımı, yazarları, yerli konulara, her sınıftan halkı anlatmaya çağırırken, Osmanlı edebiyatında söz konusu edilmeyen Anadolu konusuna da çağırılmış oluyordu." (Moran, 1991: 16). Olay örgüsünde artık toplumsal sorunlar, Kurtuluş Savaşı, özgürlük mücadelesi ve Anadolu işlenmiştir. Servet-i Fünûn Dönemi'ndeki karakterler halka uzak kalmıştır, İstanbul çevresinde yetişen üst zümreden seçilmiştir. Milli edebiyat romanlarındaki kahramanlara baktığımız zaman bizzat Anadolu insanını görmekteyiz. Mekân olarak ilk kez İstanbul dışına çıkmış ve Anadolu'ya gidilmiştir. 'Roman zamanıyla' 'gerçek zaman' paralellik göstermektedir.

"Yazar topluma ayna tutan kişidir.", fikrini benimseyen Milli Edebiyat sanatçıları, eserlerinde kurtuluş mücadelesini bütün çıplaklığıyla anlatmışlardır. Eserlerine konu olan en önemli olay 'mili mücadele'dir. Nitekim yazarların birçoğu bizzat Kurtuluş Savaşı'na katılmış, böylece gözlemledikleri hususları eserlerine rahatlıkla aktarmışlar. Yazarlar, realizm ve natüralizm akımını kullanarak Anadolu insanını ve o döneme ait kendi gözlemlerini gerçekçi bir üslupla ve betimlemelerle okura yansıtmışlardır; bu yüzden bu dönem romanında betimleme tekniği oldukça önemlidir. Öte yandan romancılar, ülkede olup bitenleri halka anlatmak için ve halkta bir farkındalık yaratmak için edebiyatı araç olarak görmüşlerdir. Romanlar oluşturulurken 'teknik unsurlar' öncelikli konuma sahip olmamıştır; burada öncelikli olan tek şey 'mili mücadele' konusu olmuştur, denilebilir ki içerik üslubun önüne geçmiştir.

Cumhuriyet Dönemi'nin ilk yıllarında yazarlar, çoğunlukla toplumu ele almışlardır. Toplumun yaşamını bütün gerçekliğiyle anlatmışlardır. Teknik ve tematik açıdan Cumhuriyet Dönemi romanlarını dört ana bölümde incelemek daha doğru olur.

Milli Edebiyat Zevk ve Anlayışını Sürdürenler: Milli Edebiyat akımına bağlı kalan ve o dönemden cumhuriyete kadar yazarlığını sürdüren yazarlardır. Konu olarak Birinci Dünya Savaşı'nı ve Milli Mücadele'yi, Atatürk ilke ve inkılaplarını anlatmışlardır. Reşat Nuri Güntekin, Halide Edip Adıvar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu bu akıma bağlı kalarak eserlerini yazmışlardır. Bu dönemde teknik açıdan gerçekçi romanlar yazılmıştır.

Toplumcu Gerçekçi Anlayışla Yazan Sanatçılar: Bu dönemin yazarları yönlerini Anadolu'ya çevirmişler; halkın çektiği sıkıntıları, işçi sınıfının yaşayışını, köyden kente göçün oluşturduğu sorunları, Köy Enstitüsü gibi konuları toplumsal gerçekçilikle anlatmışlardır. Kemal Tahir, Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Talip Apaydın, Sabahattin Ali, Fakir Baykurt, Sadri Ertem gibi yazarlar eserlerini bu anlayışla yazmışlardır.

Bireyin İç Dünyasını Esas Alan Sanatçılar: İnsanın psikolojisini ele alıp psikoloji biliminden ve Freud'un görüşlerinden yararlanmışlardır. Sanatçılar, bireyin toplumdan kaçışını, ruh halini, bunalımlarını ve bunalımlara neden olan olayları ve bilinçaltını anlatmışlardır. Bireyi gerçekçi bir şekilde ele alıp psikolojik olarak betimlemişlerdir. Peyami Safa, Ahmet Hamdi Tanpınar, Tarık Buğra, Mustafa Kutlu, Abdülhak Şinasi Hisar gibi yazarlar bu akıma bağlı eserler vermişlerdir.

Modernizmi Esas Alan Sanatçılar: Yazarlar, bireyin toplumdan kaçışını, kalabalıklar içindeki yalnızlığını, karmaşık ruh halini, isyanını anlatır; bunu da geleneksel roman kalıplarına uymadan yaparlar. Bu tez çalışmasının da konusunu oluşturan teknik unsurlarla, farklı dil ve anlatımlarla ve geleneğe karşı çıkarak bunu uygularlar. Bu dönemin sanatçıları alegorik bir anlatım kullanırlar, klasik roman yazma tekniklerini reddederler, şiirsel söyleyişlerden yararlanırlar, semboller ve çağrışımlar kullanırlar. Yusuf Atılgan, Bilge Karasu, Ferit Edgü, Oğuz Atay, Orhan Pamuk gibi yazarlar eserlerini bu anlayışla oluşturmuşlardır.

Ayfer Tunç da modernizmin ve postmodernizmin imkânlarını kullanarak eserler yazdığı için bu iki kavramı daha detaylı incelemek gerekir. Modernizm, Batı edebiyatında 20. yüzyılın başlarında, postmodernizm ise 20. yüzyılın ikinci yarısında görülmüştür. Modernizm 'şu anı' kapsar ve 'yeni olan' anlamında kullanılır. "Aydınlanma hareketine

dayalı olan “modern” kelimesi latince ‘modernus’ kelimesinden türetilmiştir. Modernus ise latince ‘Modo’dan türetilmiştir ki bu kelimenin anlamı ‘hemen şimdi’ demektir. ‘Modern’ kelimesi latince ‘Modernus’ şekliyle ilk defa 5. yüzyılda Hıristiyan dünyasını Romalı ve Pagan geçmişten ayırmak için kullanıldı.” (Kızılcelik, 1994: 87).

Postmodernizm ise ‘modern sonrası’ anlamında kullanılır. Bu bağlamda postmodernizm, modernizmin bir uzantısı durumundadır, birçok özelliğini modernizmden almıştır da denilebilir. “Postmodernizm tanımlaması yaparken karışıklığa yol açan ‘post’ önekinden ne anlaşıldığıdır. ‘Post-modernizm’in ‘post’ öneki ‘modernizmin sonucu’, ‘modernizmin devamı’, ‘modernizmin gelişmiş hali’, ‘modernizmin inkarı’ ya da ‘modernizmin reddi’ olarak değerlendirilebilmektedir. Terim bugüne kadar bunların hepsinin ya da bir kısmının karışımı olarak çeşitli şekillerde kullanılmıştır.” (Appiganesi, 1998: 4). Bu da gösteriyor ki postmodernizmi modernizmden ayrı düşünmek mümkün değildir.

Tanzimat’tan Cumhuriyet’e kadar çeşitli evreler geçiren Türk romanı, Batı’dan çok sonra postmodern anlatım tekniklerine yönelmiştir, Ramazan Korkmaz’a göre ilk kez 1950 yıllarında Ahmet Hamdi Tanpınar tarafından klasik anlatımın dışına çıkılıp farklı anlatım teknikleri kullanılmıştır. (Korkmaz, 2013: 518).

Ramazan Korkmaz’a göre Türk edebiyatında postmodernizmin öncüsü Oğuz Atay’dır. “70’li yıllarda Oğuz Atay’ın *Tutunmayanlar ve Tehlikeli Oyunlar* romanlarında görülen postmodern akım, 80’li yıllardan Yusuf Atılgan (*Anayurt Otel*), Pınar Kür (*Yarın Yarın, Bir Cinayet Romanı*), Adalet Ağaoğlu (*Bir Düşün Gecesi*), Bilge Karasu (*Kılavuz*), Nazlı Eray (*Arzu Sapağında İncek Var*), Latife Tekin (*Sevgili Arsız Ölüm*), Orhan Pamuk (*Kara Kitap, Yeni Hayat*) tarafından başarıyla uygulandı.” (Korkmaz, 2013: 519).

Türk romanının geçirmiş olduğu tüm bu evrelere bakıldığı zaman her edebi dönemin arkasında; tarihi olaylar, kültürel ve sosyolojik değişimler vardır. Tarihi olaylar Türk edebiyatını dönemlere ayırırken bize kaynaklık eder; zira her dönemde tarih ile iç içe olan edebiyat yaşanan bütün olaylardan etkilenmiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar “Modern Türk edebiyatı bir medeniyet kriziyle başlar.” der ve devam eder: “Bugünkü Türk edebiyatında mevcut cereyanları inceleyebilmek için birkaç büyük realite üzerinde durmak ve bilhassa, bu edebiyatın, bir medeniyet değişiminin neticesi olarak doğduğunu

göz önünde tutmak gerekir. 1826'da, Yeniçerilerin ortadan kaldırılmasıyla başlayan ve 1839'da Tanzimat Fermanı'yla devlet müesseselerinin ve cemiyet bünyesinin yavaş yavaş Avrupalılaşmasına varan ve sırasıyla 1876'da Birinci Meşrutiyet, 1908'de İkinci Meşrutiyet devrelerini idrâk eden bu medeniyet krizi, 1923'te Cumhuriyet'in ilânı, Ankara'nın başkent oluşu, Atatürk inkılâpları gibi kesin manzaralı safhalarla Türk cemiyetinin bugünkü durumuna kadar gelir. Bu hâdiselerin ve tarihlerin yanı başında İmparatorluğun dağılması (1918), lâisizm ve halkçılığın devlet programlarında yer alması, kadın hürriyeti gibi mühim vâkıaları da saymak lâzımdır.” (Tanpınar, 1995: 101).

Teknik ve tematik açıdan Türk romanının geçirmiş olduğu tüm bu evrelere değindikten sonra Ayfer Tunç'un roman anlayışı ve romanlarında kullandığı 'anlatım teknikleri' ele alınacaktır. Ayfer Tunç ilk romanı olan *Kapak Kızı*'ni 1992 yılında yazar. Bu romandan sonra beş roman daha yazar ve hepsinde de yeni anlatım tekniklerini kullanarak postmodern bir kimlik ile yazın hayatına devam eder. Ayfer Tunç, dilin ve anlatım tekniklerinin bütün imkânlarından yararlanmaya çalışmış, hem öykülerinde hem de romanlarında konu kadar üslubun da üzerinde durmuştur. Postmodernizmin Oğuz Atay'la başlatıldığı yukarıda belirtilmişti. Ayfer Tunç'un da edebi serüveni Oğuz Atay'la başlar: “Oğuz Atay üniversite hayatımın en güzel keşiflerinden biridir. Melih diye bir arkadaşım vardı, Galatasaray Lisesi grubundan. Bir gün elinde birkaç tane 'Tehlikeli Oyunlar'la geldi, 'Alın bunu, iyi yazardır,' diyerek kitapları bize sattı. Sinan Yayınları'ndan çıkmış, epeyce sararmış. Depodan çıkmıştı herhalde. Bunu Oğuz Atay'la ilgili bir yazımda yazdım. Böyle böyle bir dünya kurduk biz,ilmek ilmek. 12 Eylül karanlığının tek faydası içimize kapanıp kendimizi ve iyi edebiyatı keşfetmemiz oldu. Kendi kıymetlerimizi ellerimizi kanatarak bulduk.” (İnci, 2014: 138).

Ayfer Tunç bir kurmaca yazardır, yazınsal geleneğimizde var olan edebi metinlerin dışında bir teknikle eser vermektedir. Okura iletmek istediği mesajı doğrudan anlatımla vermez, okuyucuyu aktif kılarak, okurdan metnin sonunda yorum yapmasını bekler. Gerçek yaşama bağlı kalmaz; fakat her eserinde de mutlaka gerçek yaşamdan izler görünür. Handan İnci'ye verdiği röportajında kendini şu şekilde ifade eder: “Ben kurmaca yazarıyım ama yazdıklarımın bir yerinin mutlaka gerçeğe değmesini isterim ya da gerçek hayatın bir ânı, bir sözü beni yazmaya iter demek daha doğru. Öte yandan gerçekle de zorum vardır, deforme etmek isterim, alışılmışın dışındaki form etki yaratır, bizi gerçek hakkında düşündürür.” (İnci, 2014: 34).

Çağımızda roman yazarlarının kullanmış oldukları teknikler değişmiş ve gelişmiş, aynı zamanda okuyucu profili de değişmiştir. Okuduğunu yorumlayan, kendi zihninde anlamlandıran, daha çok araştıran, eğitim düzeyi yüksek okur kitlesi ortaya çıkmıştır. Artık okur, sadece anlatılanla değil nasıl anlatıldığıyla da ilgileniyor. İşte tam da bu noktada Ayfer Tunç'un romanları üzerine yapılmış olan bu anlatım teknikleri çalışması, oldukça önem arz etmektedir. 21. yüzyılda yazarların da okuyucuların da estetik algısı değişmiştir, bunu bilen Ayfer Tunç, eserlerinde dili çok daha etkili kullanmaya çalışmıştır. 1960 sonrası yazarların birçoğu romanlarını anlatım tekniklerinin ve dilin üzerine inşa etmiştir; böylece bakış açısı, anlatıcı ve anlatım teknikleri son derece önem kazanan konular arasına girmiştir.

Ayfer Tunç'un *Kapak Kızı*, *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*, *Yeşil Peri Gecesi*, *Suzan Defter*, *Dünya Ağrısı*, *Âşıklar Delidir ya da Yazı Tura* romanlarında kullanmış olduğu anlatım teknikleri hem kendisi için hem de modern edebiyatımız açısından oldukça önemlidir, bu yüzden daha önce teknik açıdan ele alınmayan bu romanlar bu çalışmayla incelenmiştir.

Bu çalışma Mehmet Tekin'in *Roman Sanatı I* kitabı merkeze alınarak oluşturulmuştur. İncelemeye tabi tutulan söz konusu romanlar, 'materyal unsurlar' açısından başka çalışmalar tarafından incelendiğinden bu çalışmada o unsurlara değinilmeyecektir. Adı geçen romanları teknik açıdan irdeleyen başka bir çalışma yapılmadığından Ayfer Tunç'un bu altı romanı 'teknik unsurlar' yani 'anlatım teknikleri' çerçevesinde incelenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. AYFER TUNÇ'UN HAYATI, EDEBİ KİŞİLİĞİ, ESERLERİ

1. 1. HAYATI

Ayfer Tunç 2 Mart 1964'te üç çocuklu bir ailenin ortanca çocuğu olarak Adapazarı'nda dünyaya gelir. Kendinden 9 yaş büyük bir ablası ve küçük bir kız kardeşi vardır. Annesi Yıldız Tunç'un ailesi Kafkaslardan Rize'ye göç etmiştir. Babası Bedri Tunç'un ailesi ise Bulgaristan göçmenidir. İki taraftan da göçmen olan ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Ayfer Tunç, bu kültür çeşitliğini kuşkusuz eserlerinde malzeme olarak kullanmıştır. Babası Bedri Tunç öğretmendir, babasının tayini sebebiyle aile Adapazarı'ndan Mardin'e gider. 1968'de babası trafik kazasında hayatını kaybeder; bu yüzden Yıldız Tunç, üç kızını yanına alıp tekrardan Adapazarı'na döner. Ayfer Tunç 1968'de henüz üç buçuk yaşındadır. Küçük yaşta babasını kaybeden Tunç, bundan çok etkilenir; fakat geçmişteki kötü anıların birçoğunu belleğinden siler ve seçici bir hafıza oluşturur zihninde bunu da şöyle açıklar: “En çok beni sevdiği söylenen birini kaybetmiş olmamın yarattığı acıyla baş etme yoluydu sanırım, acıdan kaçma, kayıp duygusunu bertaraf etme. Benlik kendini korumanın yolunu buluyor, bende seçici hafıza olarak tezahür etti diye düşünüyorum. Hâlâ öyleyim, hayatımı sonrasında da etkilemiş olaylar hariç, kötü anıları hatırlamam. Geçmiş geçmiştir, güzel kısımlarını hatırlarım. Bu yüzden olsa gerek geçmişi konuşup ağlaşmaktan da hoşlanmam.” (İnci, 2014: 27).

Aile, Yıldız Tunç'un akrabalarının da yaşadığı büyük bir evde, kalabalık bir şekilde yaşamaya başlar. Bu kalabalık insan topluluğu da muhakkak ki Ayfer Tunç'un karakter yaratmada işine yaramıştır. Yıldız Tunç, üç çocuğuyla Adapazarı, İzmit arasında gidip gelmiştir. Hayatını çocuklarına adanmış, kendinden emin, güçlü bir kadındır. Tunç feminizmin ilk izlerini annesinde görmüştür ve ona çok benzemektedir. “Dayım sonra fark ettiğim başka bir şey daha yaptı. Geziye onun arabasıyla çıkmıştık. Genellikle o kullanıyordu. Ama şehirlere yaklaştığımızda, “Ben yoruldum, biraz da sen kullan,” diyerek direksiyonu bana veriyordu. Üçüncü şehirde filan bunu bilinçli yaptığının farkına vardım. Şehre araba kullanan bir kadın girsin istiyordu. Yani senin erkeğin yanında gezdirdiği bir kadın değil, geziyi idare eden kadın olduğunu göstermek istiyor. Şehrin cinsiyetçiliğine inat yapıyordu bunu. Bizim ailede kadınlar genellikle idare edilen olmadılar. Hep kendi hayatlarına hâkimdiler. Sende de öyle bir şey var ama, dediğim

dedik... Annen de mi öyleydi? Kesinlikle. Karadenizli kadınlar genellikle öyledir. Annemin babası Rizeli, ben de dedemin genlerini taşıyor olabilirim. Annem biri kız, altı kardeşi olan otoriter, güçlü bir kadındı. Hiç kimsenin hayatını yönetmesine izin vermedi. Kadınların başarılarından çok memnuniyet duyardı. Kendinden feministti yani, doğal bir şekilde. Beni gönderdiği Erenköy Kız Lisesi’ni de ilk kadın astronom, ilk kadın Yargıtay üyesi vs. oradan çıkmış diye yere göğe koyamazdı.” (İnci, 2014: 33).

Tunç, ilkokula Adapazarı’nda başlar. Ablası bu sıralarda İzmit’te öğretmendir bu yüzden aile ablasının yanına gider, Ayfer Tunç da İzmit’te ilkokula devam eder. Daha sonra tekrar Adapazarı’na dönerler ve ortaokulu Adapazarı’nda okur. Liseyi ise Erenköy Kız Lisesi’nde yatılı okur. Erenköy Kız Lisesi’nden sonra, İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesini kazanır ve 1987’de üniversiteden mezun olur.

Ayfer Tunç, küçük yaşta okumaya ve edebiyata ilgi duyar. İlkokul üçüncü sınıfta okuma serüveninin başladığını ifade eder. Eğitimci bir ailenin çocuğu olduğu için kitaplara ulaşmak ve onlarla dost olmak çok zor olmamıştır. *Ayşecik* serisi, *Pal Sokağının Çocukları*, *Kaptan Swing ve Zagor*, *Kaşığı*, *Son Mohikan* gibi kitaplar onun okuma alışkanlığı kazandığı favori kitaplarıdır. Tabii ki bu ilk çocukluk kitaplarının yanında Türk klasiklerini okumaya da erken yaşta başlamıştır. “Bana gerçek anlamda edebiyat tadı veren, hatırladığım ilk kitap Milliyet Çocuk kitaplarından çıkan En Güzel Seçme Türk Hikâyeleri’dir. (İnci, 2014: 47). Ayfer Tunç’un babasının öğretmen olması hasebiyle evlerinde hep kitap bulunur ve kitap onun için uzak bir nesne durumuna hiçbir zaman düşmez. “Evimizde hep kitap vardı, babam öğretmen olduğu için. Annem gazete dergi okumaya düşkündü. Ablam eniştem çok roman okurlardı. O zaman televizyon da yoktu. Televizyon çıktıktan sonra onlar da okumayı hemen hemen bıraktılar diyebilirim. İlkokuldaydım daha, Yaşar Kemalleri, Orhan Kemalleri, Fakir Baykurtları, Kemal Tahirleri okuduğumda. Ablamlar bu yazarların her çıkan kitabını alırlardı. Kerime Nadir, Muazzez Tahsin Berkand falan da okurdum, ablam onları da alırdı. Daha ilkokuldayken bütün Kerime Nadirleri okumuştum. Fotoroman okumazlardı, tanıdıklarda, misafirlikte falan rastlarsam alıp okurdum. Ama fotoromana hiç düşkün olmadım.” (İnci, 2014: 50).

Okumanın yanında yazma serüveni de yine ilkokul sıralarında başlar. O zamanlar Kemalettin Tuğcu’nun hikâyelerini okur ve o hikâyelerden çok etkilenir. İkinci sınıfta ise ilk roman denemesini gerçekleştirir. Yazma serüveniyle ilgili bilgiler edebi hayatı bölümünde ayrıntılı bir şekilde anlatılmaktadır.

Erenköy Kız Lisesi'nde giderek okuduğu yazar çeşitliliği artar. Adalet Ağaoğlu'nu, Füzünan'ı, Sevgi Soysal'ı, Tomris Uyar'ı okur. Üniversitede ise Oğuz Atay, Tezer Özlü, James Joyce, Thomas Mann, Virginia Woolf, Albert Camus, Jean Paul Sartre, Simon de Beauvoir gibi yazarların eserlerini okur. Üniversitedeyken arkadaşlarıyla beraber yazı adına ilk gerçek deneyimini gerçekleştirir ve "Tanım" dergisini çıkarır. Gerçi dergi iki sayı tek çıktıysa da Ayfer Tunç'un ilk yazı deneyimi olduğu için oldukça önemlidir. Bu kısa süreli dergi serüveninden sonra üniversiteden mezun olur ve "Sokak" dergisinde çalışmaya başlar. Bir süre hep böyle dergi ve gazetelerde çalışmaya devam eder bunlardan bazıları: Güneş, Milliyet, Yeni Yüzyıl... Daha sonra TRT için edebiyat uyarlamaları yapmaya başlar. İlk zamanlar Türk yazarların eserlerini senaryolaştırır; fakat daha sonra artık kendi senaryolarını yazmaya başlar. Ayfer Tunç'un öyküsü *Alafranga İhtiyarlar*'ın uyarlaması "Ah" adıyla çekilir. Sait Faik'in *Havada Bulut* eserinden uyarladığı senaryo da yine TRT tarafından çekilir.

1. 2. EDEBİ KİŞİLİĞİ

Ayfer Tunç; edebiyatla, kitaplarla iç içe bir çocukluk dönemi geçirmiştir. Tunç'un hem babası hem de ablası öğretmendir bu yüzden eğitimci bir ailenin çocuğu olarak ömrü okumakla ve eğitimle geçer. Çocukluğundan beri edebiyata, yazıya ilgisi vardır ve hatta roman yazmaya kendi deyimiyle ilkökul ikide başlar. "İlkökul ikide, İzmit'te otururken roman yazmaya karar vermiştim. Komik, çocukça bir cüret, ben de yazabilirim diye başlamıştım, anneme okumuştum ilk." (İnci, 2014: 63).

Tunç, roman yazmaya taklit yoluyla başlamaktadır. Bu bir anlamda 'mimesis' kavramının yansımasıdır. Aristo," mimesisi" "Taklit etmede kullanılan araç, taklit edilen nesnelere ve taklit şekli" (Aristoteles, 2017: 35-36) olarak tanımlar. Mimesis, bir taklit durumudur elbette; fakat aynı zamanda açık bir şekilde kopyacılıktan uzaktır. Mimesis; yeniden bir üretim içine girmek, yorumlamak, var olan şeyin üzerinde oynamalarda bulunmaktır. Ayfer Tunç da çocukken okuduğu Kemalettin Tuğcu'nun eserlerinden oldukça fazla etkilenir ve daha ilkökul ikideyken onu taklit ederek bir roman yazar. "Kemalettin Tuğcu özenmesi, ne olacak? Adını hiç hatırlamıyorum ama konu yoksulluktu. Üç kız kardeş vardı. Çok basit, Kemalettin Tuğcu artı kendi çekirdek ailem." (İnci, 2014: 64).

Daha ilkökul sıralarında Türk edebiyatının klasiklerini okumaya başlar. Babasının ve ablasının öğretmen olması onun bu klasiklere ulaşmasında büyük rol oynar. Türk

klasikleriyle büyüyen bir çocuktur Ayfer Tunç. “İlkokuldaydım daha, Yaşar Kemalleri, Orhan Kemalleri, Fakir Baykurtları, Kemal Tahirleri okuduğumda. Ablalar bu yazarların her çıkan kitabını alırlardı. Kerime Nadir, Muazzez Tahsin Berkand falan da okurdum.” (İnci, 2014: 50).

Çocukluğundan beri sürekli kitap okuyan Tunç, edebiyata da aslında bu sayede yönelir, önce iyi bir okur sonra iyi bir edebiyatçı olur. Özellikle de Türk edebiyatının çok iyi bir okuyucusudur. Çocukken okuduğu kitaplar onda çok büyük etki yaratmış olmalı ki o dönemlerde okuduklarını hâlâ unutmamıştır. “Bana gerçek anlamda edebiyat tadı veren, hatırladığım ilk kitap Milliyet Çocuk kitaplarından çıkan En Güzel Seçme Türk Hikâyeleri'dir.” (İnci, 2014: 47).

Ayfer Tunç yazarlığı boyunca eserlerinde genellikle insanların kırık ve parçalanmış hayatlarını anlatır. Kırık hayatların belki de en büyük tanıklarından biri kendisidir. Liseyi Erenköy Kız Lisesi'nde yatılı okuduğu için daha çocuk yaşta başlar insan hikâyeleri biriktirmeye. Handan İnci, tam da bu noktada Ayfer Tunç'a 'hikâye toplayıcısı' (İnci, 2014: 361) diyerek yazarın gerçeklikle olan bağını vurgulamaktadır.

Yine lise yıllarında okuduğu Leyla Erbil'den çok etkilenir, hatta kimin kumaşındansın sorusuna da net bir şekilde Leyla Erbil cevabını verir. “Kimin kumaşındansın peki? Leylâ Erbil'in. Gerçi tam da sayılmam. Başka malzemeler de karışmış bana. Leylâ Erbil'in sert bir kumaşı var, daha keskin, daha devrimci. Tabii her yazarın kumaşı kendine özgüdür, ancak ruh ortaklığından söz edebiliriz.” (İnci, 2014: 92)

Tunç'un gerçek anlamda yazarlığa yönelmesi üniversite yıllarına denk gelmektedir. Üniversite öğrencisiyken okuldan arkadaşlarıyla 'Tanım' dergisini iki sayı olarak çıkarırlar. Öte yandan ilk kitabı olan *Saklı*'nın hikâyelerini de yine bu dönemde yazmaya başlar. Üniversiteden sonra 'Sokak' dergisinde çalışır. Daha sonra 'Güneş' gazetesinde çalışmaya başlar, burada Enis Batur'la olan çalışması oldukça dikkat çekicidir. 'Milliyet Sanat'ta kitap tanıtımları yapar. Bu dergide çalışmak onun edebiyat hayatına oldukça katkı sağlar. Güneş gazetesi kapandıktan sonra Yeni Yüzyıl'da çalışmaya başlar. Aynı zamanda TRT için edebiyattan uyarılma olan film senaryoları yazar. Yeni Yüzyıl'daki işinden ayrıldıktan sonra 'Yapı Kredi'de yayın yönetmenliğine başlar. Tunç, Yapı Kredi'deki işinden o kadar çok etkilenmiş olmalı ki orayı bir okul olarak gördüğünü söyler. “YKY için bir üniversite daha bitirdim derim, siyasal ve YKY mezunuyum ben.” (İnci, 2014: 194).

Edebiyat dünyasına öykü kitabıyla girmiştir Tunç. 1989’da ilk öykü kitabı *Saklı*’yı önce ‘Varlık’ dergisine gönderir oradan red cevabı alır; fakat Tunç yılmaz, sonra aynı eser 1988-1989 Yunus Nadi Öykü Ödülü’nü kazanır. *Saklı*’nın aldığı bu ödül ondaki onaylanma ihtiyacını giderir ve artık kendinden daha emin bir şekilde yazın hayatına devam eder. Daha sonra 2001’de yayımlanan *Bir Maniniz Yoksa Annemler Size Gelecek-70’li Yıllarda Hayatımız* adlı eseriyle, 2003’te ‘Uluslararası Balkanika Ödülü’nü kazanır.

Tunç’un edebi görüşünün oluşmasında hem okul yıllarında okuduğu yazarlar hem de çalışma hayatında tanıştığı insanlar etkilidir; ama onun edebi anlayışını en çok etkileyen yerli ve yabancı yazarlar şunlardır: Edip Cansever, Oğuz Atay, Leyla Erbil, Ahmet Hamdi Tanpınar, Max Frisch, Thomas Bernhard.

Hüseyin Yaşar ve Ramazan İpek, Edip Cansever’in *Bezik Oynayan Kadımlar* adlı şiir kitabından Ayfer Tunç’un *Saklı* ve *Evvel Otel* adlı eserlerine izdüşümler olduğunu belirtmektedirler. Mukayeseli bir üslupla ele alınan eserlerde Cansever’in Tunç’u edebi açıdan etkilediği somut olarak ortaya konulmaktadır. (Yaşar,İpek: 2018).

Yazın hayatına öyküyle katılmış olsa da şimdiye kadar altı roman yazmıştır. Roman ve öykünün ondaki yerini de kendisi şöyle açıklamaktadır: “Roman ise ailenin ağırbaşlı, ciddi, ne yaptığını bilen çocuğudur. Tüm aile bireylerini sever sevmesine; ama burnu büyüktür, kibirlidir. Bir işe karışırsa son sözü söylemeyi tercih eder. Öykünün hakkını korur, nüfusa kayıtlı olduğundan hareketle onu ailenin üyesi sayar. Roman öyküyü gizlice sever, çünkü kendi çocukluğunu görür öyküde. Ama şiire de, öyküye de akıl vermeye kalkar. Hırslıdır. Tartışmaları o açar, gündemi o değiştirir. Akıllıdır ne de olsa, şiir kadar duygularına yenilmez.” (Tunç, 2007: 40).

Tunç, hem iyi bir yazar hem de iyi bir okurdur. Okumayı öğrendiğinden beri yazdığını söyler. Okuma ve yazma eylemlerini hep bir arada götürmüştür. Zaten iyi bir yazar olmak için iyi bir okur olmak gerekir, iyi bir şair olmak için iyi bir şiir okuyucusu olmak gerekir. İnsan, inceliklerini bilmediği veya çok ilgilenmediği bir sanat dalında başarılı olamaz.

Tunç için yazmak, bir anlamda hayatın içinde olduğunu hissetmektir, hayata anlam vermektir. Hayatın hem içinde hem de dışında olmaktır. Tunç, biraz varoluşçuluk düşüncesiyle doludur. Nitekim eserlerinin birçoğunda kahramanlar hep bir varoluş meselesi üzerine konuşurlar. *Dünya Ağrısı*’ndaki Mürşit ve Uzay kendi varoluşları üzerinde düşünüp dururlar.

Tunç için yazmak da edebiyat da her zaman bir amaç olmuştur. Para kazanmak gayesiyle eser yazmamıştır, yazarları da eleştirmiştir. “Geçim amaç, edebiyat araç olabilir mi? Olursa ne olur? İyi ihtimalle hiçbir şey olmaz.” (Tunç, 2007: 66). Dizi-film senaryo yazarlığı da yapan Tunç, yazarlığın bu tarafını araç olarak görüyor olabilir; fakat onun için edebiyat ise her zaman ayrı bir konumdadır.

Ayfer Tunç, romanlarında her türlü insanın hikâyesine yer verir. Romanların olay örgüsünde; azınlıklar, farklı tercihleri olan bireyler, yalnızlaştırılmış kadınlar, hayatın döngüsünü sorgulayanlar, sağcılar, solcular, cinsel dürtüleriyle hareket edenler, ahlak polisleri, gerçekten ahlaklılar, özellikle yalnızlar, âşıklar, topluma karşı yabancılaşanlar, kaderciler yer alır.

Söyleyiş güzelliğini ön planda tutan yazar, üslup konusunda her zaman bir önceki romanından daha farklı bir şeyler ortaya koymaktadır. Onun için romanın konusu kadar anlatım şekli de önemlidir. Tunç, Türk edebiyatında eşine az rastlanan anlatım tekniklerini denemiştir. *Suzan Defter*, *Âşıklar Delidir ya da Yazı Tura* kitapları anlatım tekniği bakımından edebiyatımızda önemli yere sahip iki romandır. *Suzan Defter*, bir kadın ve bir erkeğin günlüğünden oluşur ve romanın tek rakamlı sayfalarını kadın, çift rakamlı sayfalarını erkek yazmaktadır. *Âşıklar Delidir ya da Yazı Tura* romanı ise üç bölümden oluşmaktadır ‘Yazı’ bölümü bir erkeğin bakış açısıyla, ‘Tura’ bölümü ise bir kadının bakış açısıyla anlatılır, üçüncü bölüm olan ‘Her Şey Çok Çabuk Kayboluyor’ ise erkek ve kadının bir arada oluşturduğu bölümden meydana gelir. Anlatım teknikleri bölümünde bu iki romanda kullanılan teknikler detaylı olarak verilmiştir.

Ayfer Tunç’un romanlarında ölüm, sıkça kullanılan bir temadır. Kahramanlar ya yaşadıklarından dolayı intihar eder ya da bir hastalıktan dolayı ölürler. Yazar ölümü basit haliyle anlatmaz, ölüme veya intihara gelene kadar kahramanın başından geçenleri ve onu bu duruma sürükleyen nedenleri oldukça detaylı bir şekilde anlatır. Neden sonuç ilişkisine bağlı eserler kaleme alır. Okur, *Kapak Kızı* romanında Şebnem karakterinin yaşadığı bazı sıkıntıların nedenlerini öğrenmeden romanı bitirir. Tunç’un üçüncü romanı olan *Yeşil Peri Gecesi*’nin başkarakteri olarak Şebnem yine okurun karşısına çıkar. İşte o zaman *Kapak Kızı*’ndaki soru işaretleri giderilir. Deyim yerindeyse Tunç’un karakterlerinin elinde bir silah varsa muhakkak roman sonunda patlar.

Tunç, romanlarında psikolojik tahlillere oldukça önem verir. Özellikle kahramanların ruhsal durumlarına yönelik metinler yazar. Freud'un bilinçaltı çalışmalarından faydalanarak anlatım tekniklerini kullanır. Bilinç akımı, iç monolog, iç diyalog, iç çözümleme gibi yöntemler kullanarak romanlarına bir derinlik kazandırır.

Ayfer Tunç, son zamanlarda popüler kültüre yakalanmadan oldukça iyi bir okur kitlesi yakalamıştır; zira Tunç, okuru düşünerek, maddi kaygı güderek eserler vermez. Onun için amaç; edebiyattır, teknik açıdan güçlü eserler ortaya koymaktır. Bununla birlikte eserleri İngilizce, Hintçe, Bulgarca, Azerice, Fransızca, Arapça, İtalyanca, Romence, İsveççe, Slovakça, Slovence, Sırpça, Çince gibi dillere çevrilmiştir.

1. 3 ESERLERİ

1. 3. 1. Romanları

Kapak Kızı (Simavi Yayınları, İstanbul 1992, 291 s. [Gözden geçirilmiş baskı: Can Yayınları, 2005, 261 s.]

Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi (Can Yayınları, İstanbul 2009, 530 s.)

Yeşil Peri Gecesi (Can Yayınları, İstanbul 2010, 463 s.)

Suzan Defter (Can Yayınları, İstanbul 2011, 127 s. [Novellanın ayrı basımı])

Dünya Ağrısı (Can Yayınları, İstanbul 2014, 331 s.)

Âşıklar Delidir ya da Yazı Tura (Can Yayınları, İstanbul 2018, 447 s.)

1. 3. 2. Öyküleri

Saklı (Cem Yayınevi, İstanbul 1989, I. Baskı)

Mağara Arkadaşları (Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2000-2001, I. ve II. Baskı)

Aziz Bey Hadisesi (Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000 - 2001, I. ve II. Baskı)

Taş-Kağıt-Makas (Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003, I. Baskı)

Evvelotel (Can Yayınları, İstanbul, 2006 – 2013, I – IV. Baskı.)

Kırmızı Azap (Can Yayınları, İstanbul, 2014, I. ve II. Baskı.)

1. 3. 3. Yaşantı

Bir Mâniniz Yoksa Anneler Size Gelecek (Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001, 407 s.)

Ömür Diyorlar Buna, Can Yayınları (İstanbul 2007, 188 s.)

Memleket Hikâyeleri (İletişim Yayınları, İstanbul 2012, 278 s.)

1. 3. 4. Araştırma

İkiyüzlü Cinsellik ([Oya Ayman ile birlikte], Altın Kitaplar, İstanbul 1995, 160 s.)

1. 3. 5. Masal

Belki Varmış Belki Yokmuş (Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003, 2016 s.)

1. 3. 6. Dizi-Film Senaryoları**Ayfer Tunç Adıyla Yazdığı Senaryolar:**

2019 – **Leke** (TV dizisi)

2011 – **72. Koğuş** (Sinema filmi)

2008 – **Usta** (Sinema filmi)

2007 – **Sessiz Fırtına** (TV dizisi)

2004 – **Aliye** (TV dizisi)

2003 – **Havada Bulut** (Sinema filmi)

1995 – **Düş, Gerçek, Bir de Sinema** (Sinema filmi)

1992 – **Kızlar Yurdu** (TV dizisi)

Yıldız Tunç Adıyla Yazdığı Senaryolar:

2018 – **Bir Zamanlar Çukurova** (TV dizisi)

2014 – **Paramparça** (TV dizisi)

2010 – **Aşk ve Ceza** (TV dizisi)

2009 – **Güldünya** (TV dizisi)

2006 – **Binbir Gece** (TV dizisi)

İKİNCİ BÖLÜM

2. AYFER TUNÇ'UN ROMANLARINDA KULLANILAN ANLATIM TEKNİKLERİ

2. 1. ANLATIM TEKNİKLERİ

“Hayatta manalar hep aynıydı, geri kalan sadece üslup meselesiydi”

(Yıldırım, 2015: 43)

Roman sanatında kullanılan anlatım teknikleri, yazarın okur ile kurduğu iletişim aracıdır. Yazar, bu iletişim aracıyla okuyucuya istediği mesajı istediği şekilde gönderir. Bu teknikler sadece romanda değil birçok edebi metinde de kullanılabilir; ama daha çok öykü ve romanlarda kullanılan anlatım teknikleri, konunun içeriğinden çok işleniş şekliyle ilgilidir. Yazar; eserin konusuna, temasına ve hedefine uygun olan teknik unsurları kullanarak anlatımını zenginleştirir, bu bağlamda farklı iletişim kanalları kullanarak okuyucuyla buluşur.

Türk edebiyatında Cumhuriyet Dönemi'ne kadar yazılan romanlara bakıldığında teknik unsurların çok fazla kullanılmadığı görülür; fakat Cumhuriyet'ten sonra yazılan eserlerde ise anlatım tekniklerinin sıkça kullanıldığı gözlemlenmektedir. Artık yazar, mesajını net bir şekilde vermek yerine farklı yolları kullanarak okura ulaşmanın peşindedir. Bu yüzden bir roman içerisinde birden fazla anlatım tekniğini kullanarak eserini daha da zenginleştirmektedir.

Yazar, öyküsünü veya romanını yazarken bir sürü anlatım tekniğinden faydalanır. Bu faydadan dolayı kendini okura en iyi şekilde ifade eder. Aynı zamanda bu fayda sadece mesajın iletilmesiyle alakalı değildir, estetik kaygının yaratılmasıyla da çok yakından ilgilidir. Bu estetik kaygıyla artık eser düz bir zemin üzerine oturtulmuş bir metin olmaktan öteye gider.

Aynı konuyu ele alan ve aynı ortak dili kullanan yazarlar düşünüldüğünde durum daha da netleşecektir. Her yazar, konuyu kendi bakış açısıyla ele alır ve şekillendirir, aslında konu aynıdır ama konunun işlenişi farklılaşır, işte bu farklılaşma noktasında anlatım teknikleri devreye girer: “Bir ülkedeki her yazar aynı ortak dili kullanır. Ama onların dil karşısındaki tavırları farklıdır. Dile kendilerinden bazı şeyler kattıkları gibi, dilden seçme de yaparlar. Gerçek hayatla ilintili veya ilintisiz birtakım olayları yeniden

kurgularlar. Onları çeşitli teknikler kullanarak okuyucuya veya seyirciye ulaştırırlar.” (Aça, Gökalp, Kocakaplan, 2009: 67).

Edebi metinlerin incelenmesinde konu kadar konunun nasıl işlendiği de önemlidir. Bu yüzden eserler incelenirken anlatım tekniklerinin nasıl kullanıldığına bakılır. “Bir edebiyat eseri iki açıdan incelenebilir: birincisi, anlatılan şey ya da öz; ikincisi ise bu özün anlatımında kullanılan araç ya da biçim.” (Başkan, 1988: 384).

Ayfer Tunç, eserlerini klasik roman yazma geleneğiyle kaleme almamıştır. Eserlerini daha canlı ve daha dinamik kılmak adına birden çok farklı teknik kullanmıştır. Postmodern anlayışa sahip olan yazar, dilin bütün imkânlarını kullanarak eserlerini şekillendirmiştir. Her yazar gibi onunda bir konuyu anlatma derdi vardır; fakat derdini anlatırken klasik anlatı türlerini bırakarak teknik açıdan daha güçlü eserler meydana getirmiştir.

Çalışmada Ayfer Tunç’un romanlarında kullanılan anlatım tekniklerini net bir şekilde incelemek için esas alınan anlatım teknikleri şunlardır:

1. Anlatma - Gösterme Tekniği
2. Tasvir (Betimleme) Tekniği
3. Mektup Tekniği
4. Özetleme Tekniği
5. Geriye Dönüş Tekniği
6. Montaj Tekniği
7. Otobiyografik Anlatım Tekniği
8. Leitmotiv Tekniği
9. Diyalog Tekniği
10. İç Diyalog Tekniği
11. İç Çözümleme Tekniği
12. İç Monolog Tekniği
13. Bilinç Akımı Tekniği

Ayfer Tunç'un romanlarında kullanılan anlatım teknikleri üzerine yapılan bu çalışmada romanların her biri tek tek ele alınıp örneklerle açıklanmıştır. Her bir tekniğin önce içeriği açıklanmış sonrasında da romanların içerisinden tekniği örnekleyecek bölümler verilmiştir.

Materyal unsurlar, (anlatıcı, bakış açısı, olay örgüsü, kişiler, zaman, mekân, dil ve üslup, fikir) elbette ki teknik unsurlarla iç içe geçmiş, birbirine bağlı kavramlardır; fakat daha önce romanların sadece materyal unsurları hakkında tez yazıldığı için bu çalışmada yalnızca teknik unsurlar incelenmiştir. Ayrıca romanlardan alınan örnek metinlerin seçilme kriteri, anlatım tekniğini en iyi ve en net şekilde ifade etmesidir.

Romanların incelenmesindeki sıralama ilk yayım yılına göre belirlenmiştir

Kapak Kızı (2005)

Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi (2009)

Yeşil Peri Gecesi (2010)

Suzan Defter (2011)

Dünya Ağrısı (2014)

Âşıklar Delidir ya da Yazı Tura (2018)

2. 2. ANLATMA-GÖSTERME TEKNİĞİ

'Anlatma' tekniği ve 'Gösterme' tekniği birbirinden bağımsız iki tekniktir. Anlatma tekniğinde okur ile eser arasına anlatıcı girer. Okur, eser ile ilgili her şeyi anlatıcıdan öğrenir. Okurun muhatap olduğu tek kişi anlatıcıdır. Anlatıcının bakış açısı bu noktada çok önemlidir; zira anlatıcının karakterlere, olaylara karşı mesafesi, yargıları farklıdır. Bu yüzden anlatıcı nasıl anlatırsa okur da durumları öyle algılar. Okur eserde olan her şeyi dolaylı olarak anlatıcıdan öğrenir: "Romanın, bir bakıma ön-örneği olan destan türünde, hikâyeyi anlatan kişi (anlatıcı), hep ön plândadır. Bu kişinin konumunu belirlemek gerekirse, anlatılacak hikâyeyi okuyucuya nakleden aracı konumundadır. Hikâye ile okuyucu arasındadır ve tasarlanmış bir vak'ayı (hikâyeyi) dinleyicilere doğrudan aktarır." (Tekin, 2001: 205).

Daha net ifade etmek gerekirse "yazarların olayı kendi ağzından anlatması" şeklindedir. (Aça, Gökalp, Kocakaplan, 2019: 67).

Romanı, hikâyeyi, efsaneyi v.b edebi türleri okura anlatan kişiye anlatıcı denir. Edebi türlerin iç dünyalarında olan her şeyi (olay, durum, kahraman, zaman, mekân) bilen ve bunu kendi içinde anlamlandıran, kendine has anlatım biçimiyle okura anlatan kişidir: “Anlatı ilk anlamıyla (son zamanlardaki yaygın kullanımda en merkezi ve en açık olan anlamıyla), anlatı bildirimini, bir olayı ya da olaylar dizisini anlatmayı üstlenen sözlü ya da yazılı söylemi ifade eder.” (Genette, 2011: 13)

“Roman sanatı bağlamında üç anlatıcı tipinden söz edilir: 1. tekil kişi (Ben), 3. tekil kişi (O) ve 2. çoğul kişi (Siz).” (Tekin, 2001: 30). Olaya bağlı olan edebi metinlerde, metnin yapı unsurlarını (olay, kişi, mekân, zaman) okura anlatan kişi -yani anlatıcı- üç şekilde karşımıza çıkar. Bunlardan ilki ‘birinci kişi’li anlatımdır. Bu anlatım tarzında bazen birinci tekil kişi (ben) bazen de birinci çoğul kişi (biz) kullanılır. Bir diğer şekil ise ‘üçüncü kişi’li anlatımdır. Burada ise anlatıcı ya üçüncü tekil kişi ‘o’ ya da üçüncü çoğul kişi “onlar” olarak kullanılır ve anlatım bu şekilde yapılır. Son olarak ‘ikinci çoğul kişi’li anlatım olan ‘siz’ kullanılır. Yalnız bu anlatıcı çok fazla benimsenmemiştir. Nitekim Ayfer Tunç’un bütün romanları incelendiğinde bu anlatım biçimine rastlanmamıştır.

Ayfer Tunç’un romanlarında bu üç anlatıcı tipinin, nasıl kullanıldığı aşağıda verilen örneklerle açıklanmıştır.

Türk edebiyatında roman sanatından önce var olan edebi türlere bakıldığında genelde anlatma geleneği kullanılmıştır. Masal, destan, halk hikâyeleri, Dede Korkut hikâyeleri gibi tahkiyeye dayalı eserlerde hep anlatma geleneği kullanıldığı için bu teknik oldukça eski bir tekniktir.

Anlatma ve gösterme tekniği romanlarda her ne kadar bir arada kullanılsa da bu teknikler birbirlerinden çok farklıdır. Bu farklılığın ilk noktası araya anlatıcının girip girmemesi durumudur. Anlatma tekniğinde araya anlatıcı girerken gösterme tekniğinde araya anlatıcı girmez. Yazarlar da bu iki tekniği ya bağımsız olarak kullanırlar ya da her iki tekniği bir arada kullanırlar. Tekin, bu hususu realistlerle ilişkilendirmektedir: “Realistler, bu konuda yol göstericisi olmuşlardır. Yapılan uygulamalar sonucunda, romana hâkim olan, anlatım ve sunumda darlığa (tek boyutluluğa) yol açan ‘anlatma’ yönteminin sultanı büyük ölçüde kırılmış, roman dünyası daha gerçekçi bir boyut kazanmıştır. Realistlerden itibaren bilinçli olarak devreye sokulan gösterme yöntemi,

roman genelinde a) anlatma yöntemiyle birlikte yan yana, b) bağımsız, c) yine anlatma yöntemiyle birlikte iç - içe kullanılmıştır.” (Tekin, 2017: 211).

Gösterme tekniğinde, eser ile ilgili her şey okura doğrudan aktarılır. Okur sadece eser üzerine kanalize olur. Okur ile eser arasında herhangi bir aracı yoktur. Genellikle tiyatro metinlerinde kullanılan bir teknik olsa da roman türünde de sıkça kullanılır. Bu teknik daha çok romanlardaki diyalog bölümlerinde uygulanmaktadır. Anlatılanların daha ‘görünür’ ve ‘somut’ olması için yazarlar tarafından tercih edilen bir tekniktir.

Anlatma tekniğinde okurun konsantre olduğu şey anlatıcıdır, gösterme tekniğinde ise eserdeki diyaloglardır. Okur, bu diyaloglar sayesinde kahramanları tanımaya, olayları anlamaya ve kendi zihninde bir yere oturtmaya çalışır. Anlatma tekniğinde yaşanan veya yaşanacak olayı okura anlatıcı aktarır, okur şahit olmaz; ama gösterme tekniğinde ise okur, olaylara bizzat şahit olur. Olayların veya karakterlerin özelliklerinin doğrudan verilmesi, üzerine anlatıcı tarafından yorum katılmaması okuru daha aktif kılar. Bir anlamda anlatma tekniğinde okur edilgen durumdayken gösterme tekniğinde okur etken durumdadır.

Anlatma tekniği, roman sanatında ilk zamanlarda daha yaygınken modern romanlarda ise giderek bu tekniğin kullanımı azalmış ve gösterme tekniğinin önemi artmıştır. Berna Moran, bu gelişmeyi anlatıcı-yazarın işlevinin bilinçli olarak azaltılmasına bağlar: “Anlatıcı-yazarın işlevini en aza indirme eğilimi ve romanın anlatılarak değil gösterilerek ya da sahneleştirilerek yazılması gerektiği inancı yirminci yüzyılda çok yaygınlık kazandı. Anlatıcı aradan çekilerek roman kişinin düşünce sürecini görünür kılsa onu somut, canlı ve etkili bir biçimde sunmak olanağını bulacağı için, gerek iç konuşma, gerekse bilinç akımı (ruhsal gerçeklik açısından da, sanat açısından da) iç çözümleme tekniğine üstün görülmüştür. Bundan ötürü roman tekniği üzerinde yazarlar çoğunlukla, anlatıcının dilini tutup susması ve kişilerin iç dünyasını gösterme tekniğiyle vermesi gerektiğine işaret etmişlerdir.” (Moran, 2004: 65).

Gösterme tekniğine geçişle beraber ‘dramatik romana’ da geçilmiştir. Böylece daha inandırıcı, daha doğal ‘itibarî metinler’ ortaya konulmuştur. Gösterme tekniğine yönelişi İsmail Çetişli şöyle açıklamaktadır: “Söz konusu yöneliş, ‘dramatik roman’ı beraberinde getirir ve anlatılan roman’dan gösterilen roman’a geçilmesine zemin hazırlanır. İşte

roman ve hikâyenin anlatma, gösterme tarzıyla iç içe bir dile sahip olması, böyle bir gelişmenin sonucudur.” (Çetişli, 2004: 99).

Ayfer Tunç, romanlarında anlatma ve gösterme tekniklerini sıkça kullanmıştır. Romanlarda bu tekniklerin nasıl uygulandığı aşağıda örneklerle açıklanmıştır.

Ayrıca ilk olarak, yalnızca anlatma tekniğinin örnekleri, daha sonra sadece gösterme tekniğinin örnekleri, son olarak da anlatma-gösterme tekniklerinin iç içe geçmiş hali örneklerle verilmektedir.

İlk olarak *Kapak Kızı* romanından örnek verilecektir. Roman, soğuk bir kış akşamında Ankara'dan İstanbul'a yol alan bir trende başlar ve tren yolculuğu bitince de roman biter. Trenin içinde birbirini tanımayan üç kişi vardır: Ersin, Selda ve Bünyamin. Üçünün de ortak noktası erotik bir dergiye poz veren Şebnem karakteridir. Seyir halinde olan tren, belli bir süre sonra saatlerce yolda kalır, yolculardan biri vefat eder ve yolculuk oldukça uzun sürer. Roman kahramanlarından Ersin, baba tarafından Şebnem'in kuzenidir, Selda ise anne tarafından Şebnem'in kuzenidir. Her ikisi de Şebnem'i yıllardır görmemelerine rağmen unutamamışlardır. Bünyamin'in ise Şebnem'le bir akrabalık bağı yoktur, sadece dergide gördüğü Şebnem'den oldukça etkilenmiştir. Ayrıca Bünyamin Cennet'le evlidir; fakat karısının kendisini aldattığını düşünür ve bu yüzden sürekli mutsuzdur. Her üçü de dergiye bakarak hem Şebnem'le hem de kendi ahlaki değerleriyle yüzleşirler. Önce bu dergiye poz verdiği için Şebnem'i yadırgarlar, sonra da Şebnem'i bu pozunu vermeye iten nedenlerden dolayı kendilerini yargırlar. Ayfer Tunç, kahramanlarını; aile, yaşam, toplum değerleri, aşk, ihanet gibi kavramlar üzerinde konuşarak gerçekleri gün yüzüne çıkarır. Bu üç karakter, ilk başlarda Şebnem'i çıplaklığından dolayı eleştirirken romanın sonlarına doğru aslında kimin daha 'çıplak' kimin daha haksız olduğunu açıklar. Çıplak olan kimdir? Şebnem midir? Yoksa ona ahlak polisliği yapan insanlar mıdır? *Kapak Kızı* bu sorulara cevap veren bir romandır.

“Bünyamin, her zamankinden farklı bir havanın ağırlığını hissetti üzerinde. Gardaki insanlar, her gün gördüğü kalabalık, başka bir dünyanın insanlarıymış gibi yabancı geldi. Kafasında dolaşan düşüncelerden sıyrılıp dışarı bakarken bir an kendini unuttu. Ne yapıyordu bu insanlar? Bu düdüğü sesi Ankaralıların bir kısmına, İstanbul'daki vapurların treninkine hiç benzemeyen kalın ve uzun düdüğü seslerini hatırlattı. Bünyamin İstanbul'da evlerinin biraz ilerisindeki demiryolundan geçen trenleri, birkaç sokak sonra

birdenbire karşısına çıkan denizi düşündü. Yazın Cennet’le deniz kenarındaki çay bahçelerinde oturmalarını hatırladı, ardından yine bir yorgunluk geldi üstüne. Kendini bir süredir çok yorgun hissediyordu. Uyumakla, dinlenmekle geçmeyen bir yorgunluk. Bu soğuk ve karlı günü de yolda geçirecekti. Oysa sobanın başında ayaklarını uzatıp oturmak, biraz televizyon seyretmek, sonra uyumak istiyordu. Bütün bu basit istekler, ona yıllar öncesinden kalmış gibi göründü. O karar vermezdi, olacak olan olurdu.” (Kapak Kızı, 2018: 14).

Bu pasajda Bünyamin’in psikolojisini, kafasından geçeni, neler hissettiğini anlatıcı yoluyla öğreniyoruz. Görülüyor ki anlatma tekniğinde kahramanlar edilgen yapıdadır. Etkin olan anlatıcıdır. Yukarıdaki metin, üçüncü kişili anlatım (O) kullanılan tipik bir anlatma tekniği örneğidir.

İkinci olarak *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi* romanından örnek verilecektir. Bu eser yazarın ikinci romanıdır. Oldukça hacimli bir eserdir. 515 sayfadan oluşan bir roman olmasına rağmen kitabın başı ile sonu arasında birkaç saat vardır; ama bu birkaç saat arasında ise yüz yıllarca geriye gidiliyor. Roman, adı asla geçmeyen Karadeniz’in güzel bir şehrinde başlar, daha sonra İstanbul, Konya, Bingöl, Amerika, Fransa, İzmir ve daha birçok yerde devam eder. Sürekli zaman ve mekân değişir, bu değişimler neticesinde kahramanlar da farklılaşır. Romanda yüzlerce kahraman yer alır, hatta Tunç, kitabın son kısmını ‘karışık dizin’ diye kahramanlara ayırır. Okur, bu kahramanları unuttuğunda kim kimdi diye karışık dizin bölümüne bakar. Yüzlerce kahramanın muhakkak bir biriyle bağı vardır, sürekli biri diğerinin akrabası çıkar ve o uzak akrabanın hikâyesi anlatılmaya başlanır. Romanda Türk, Kürt, Laz, Ermeni, Rum, Alevi, Sünni, Solcu, Sağcı, Liberal... gibi her kesimden insan yer alır. Bu insanların aşkları, ihanetleri, acıları, düğünleri, cenazeleri, savaşları, göçleri, tehcirleri anlatılır. Roman tam bir ‘Türkiye panoraması’nı gözler önüne serer. Türkiye’den insan manzaralarını görürüz. Hem toplumsal hem de siyasal her türlü olayların yer aldığı bir eserdir.

“Ruh Sağlığı Hastanesi’nin en başıboş servisi, madde bağımlıları bölümüydü. Başhekim hastanenin tarihini anlatan bir kitap yazma sevdasına tutulduğundan beri, dikkatini hastaneye veremiyor, o kendi hevesine daldıkça, geceleri cigarahklar, çiftkâğıtlar elden ele geziyordu. Bilgisayarıcı çocuk Emrah ile birkaç hademe, çok sessiz,

çok dikkatli, sıkır sıkır işleyen bir düzen kurmuş durumdaydılar. Maddeden kurtulmaya niyetli olmayan, tahlilleri, tetkikleri düzenli de yapılmayan, hastaneye sırf yakınlarının ısrarıyla yatan madde bağımlılarının keyifleri yerindeydi. İsteklerini neredeyse tek bir hareketle anlatıyorlar, hademeler ve Emrah malı temin ediyorlar, tık diye avuçlarına bırakıyorlardı. Aslında bu durumun başhekimin dikkatini çekmesi gerekirdi. Taburcu olan madde bağımlısı kısa süre içinde geri geliyordu. Hasta yakınları tedavinin bir işe yaramamasından şikâyetçi oluyorlardı olmasına, ama başhekim madde bağımlılığından kurtulmanın neredeyse imkânsız olduğuna inandığı için, kendisine ulaşabilen şikâyetleri pek ciddiye almıyordu.” (Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi, 2018: 221).

Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi adlı romanda da yine üçüncü kişili anlatım (O) tercih edilmiştir. Bu anlatıcı biçimiyle anlatma tekniği romanın tamamında kullanılmıştır. Romanın genelinde olaylar anlatıcının eleğinden geçerek okura sunulmuştur.

Üçüncü olarak *Yeşil Peri Gecesi* romanından örnek verilecektir. Bu roman, bir anlamda *Kapak Kızı* romanındaki Şebnem karakterinin romanıdır; zira *Kapak Kızı* romanındaki Şebnem’i, okur çok fazla tanımaz hatta yaptıklarından dolayı onu, tıpkı romandaki diğer kahramanlar gibi suçlar; ama söz söyleme sırası şimdi Şebnem’dedir. Şebnem, güzelliğini hayattan ve tanıdığı bütün insanlardan öç almak için kullanır. Şebnem, roman boyunca çok büyük acılar yaşar. Tecavüze uğrar, evden kovulur, okuldan atılması istenir, aldatılır, hatta annesi ve babası tarafından da yalnız bırakılır; ama bir türlü ölümü seçmez ve yaşama bir şekilde tutunmaya çalışır. Şebnem, okurla bir yüzleşme gerçekleştirir. Okuru; ikiyüzlü insanlarla ve onların yalanlarıyla, gelenekçi görünen fakat tam tersi yaşayanlarla, yerine göre ahlak polisi olanlarla, yerine göre en ahlaksız işleri yapanlarla yüzleştirir. Okur, romanın başından sonuna kadar yaşadıklarından dolayı öç almayı düşünen bir Şebnem görür. *Kapak Kızı*’ndaki Şebnem, bu eserde artık büyümüştür ve kendinden daha emin adımlarla yürümektedir.

“Duvarda kan var. Babamın annemi saçından tutup başını defalarca vurduğu yerde, aşağıya doğru akıp kurumuş, kabarık bir siyahlık. Dikkatle bakıyorum, duvarın boyası da ezilmiş, annemin dişleri çarpınca oldu herhalde. Annem düştüğü yerden yüzü kan içinde doğruluyor. Ağzından, burnundan, kaşından fışkıran kan saçlarını yapış yapış

yapmış. Su yeşili elbisesi kan içinde, ta eteklerine kadar. Dışinden kopan bir parçanın yakasına takılmış olduğunu görüyorum. Kandan çok, bu kırık dış parçası dokunuyor bana. Varlığım bu manzaraya dayanabilmek için çare arıyor ve hemen buluyor. Bedenimle ruhum birbirinden ayrılıyor. İlk kez. Daha önce hiç olmamıştı. Bütün kalmayı en son o siyah, iğrenç et beni annemin bacaklarının arasında hareket ederken başarmıştım. Annem, babama bakmadan, bir kere bile bakmadan, ama başını da eğmeden, tam tersine, kan sızan burnunu dimdik havaya kaldırıp, çantasıyla mantosunu alıyor güçlkle. Bana da bakmıyor. Kapıya gidiyor. Bacaklarını daha da güzel gösteren, yüksek topuklu, şık ayakkabıları hâlâ ayağında, çıkarmaya fırsat bulamamış. Topuklarının üstünde durmakta zorlanıyor. Ayak bilekleri yan dönüyor yürürken, sendeliyor. Düşmemek için duvara tutunuyor. Dokunduğu yerde kanlı izler bırakıyor. Ruhum hasır sepetten yapılan avizemize turmanmış, patiklerimin yanına. Ruhum oradan annemi babamı izliyor. Kapının kapandığını duyuyorum.” (Yeşil Peri Gecesi, 2018: 162).

Ayfer Tunç’un *Yeşil Peri Gecesi* adlı romanı ise birinci tekil kişili (Ben) anlatıcısıyla oluşturulmaktadır. Tunç, anlatma tekniğini bazı müdahalelerle okuyucuya sunmaktadır. Yazar, burada Şebnem’i anlatıcı olarak kullanmıştır. Şebnem, burada annesi ile babasının kavgasını anlatır. Roman boyunca da Şebnem, anlatma tekniğinin uygulayıcısı olur.

Dördüncü olarak *Suzan Defter* romanından örnek verilecektir. Bu roman günlük tarzında yazılmıştır. Eser iki kişinin günlüğünden oluşmaktadır. Biri Ekmel adında avukata ait bir günlük. Diğeri eşinden ayrılmış, asıl adı Derya olmasına rağmen Suzan karakterinin yerine geçen birine aittir. Kitapta anlatılan ana tema; yanlış yapılan evliliklerin getirdiği sorunlardır. Ayfer Tunç, bu romanında okuma tekniği olarak da bir farklılık yaratmış; zira baştan sona doğru okunan bir roman değildir. Romanın tek rakamlı sayfaları Derya’ya, çift rakamlı sayfaları Ekmel’e aittir. Her iki günlük de aynı tarihlerde yazılmış ve karşılıklı olarak okuyucuya sunulmuştur. Bu durum, okumayı zorlaştırır; çünkü her sayfadan sonra okur geriye dönmek zorunda kalır. Bu iki yalnız kişinin hayatı, Ekmel Bey’in evini kiralamak istemesiyle kesişir. Suzan (Derya), Ekmel Bey’in evini kiralamak ister ve böylece diyalogları başlar. Aralarında gelişen muhabbet her ikisi tarafından günlükler halinde yazılır. Yaşanan olaylar günlüklere farklı aktarılır, bu da her ikisinin psikolojisini yorumlamamıza vesile olur. Kadın psikolojisiyle erkek psikolojisinin ne denli farklı olduğunu gözler önüne seren bir eserdir. Kitaba ismini de veren Suzan ise Derya’nın yerine geçen genç ve güzel bir kadındır. Okur onun hikâyesini

de yine Derya'nın günlüğünden öğrenir. Ayfer Tunç, eserdeki birçok detayı okurun bulmasını ister.

“Babam avukattı. Ben de stajımı bitirip avukat olduğumda, gel benim yazıhanede çalış diyecek; böylece ayak işlerini bana gördürecek; en iyi niyetli kelimeleri bile çığrından çıkararak emredici bir tonla, şiddetini gırtlığımda hissettiğim, yakınmalı, öfke dolu sesiyle beni boğacak diye çok korkuyordum. Demedi. Üç kuruş harçlık için oğullarını yalvartmaktan yıllarca zevk almış babam, bir yazıhane döşedi bana, kendinden uzakta. Sonra anladım; evin dışında, yazıhanesinde ikinci bir hayatı olduğunu yakından görmemi, şehir dışına ne zaman ve kimlerle gittiğini –gidip gitmediğini– bilmemi, sekreterlerini niye sık sık değiştirdiğini öğrenmemi istemediğini. Ölçülü bir esrar perdesiyle sarılı kalmasını tercih ettiği ikinci hayatının yakın tanıdığı olmamı engelledi. Bıraktığı kanıtların ne kadarının gerçek olduğu bilinmesin istiyordu.” (Suzan Defter, 2018: 52).

Ayfer Tunç, *Suzan Defter* adlı romanında, *Kapak Kızı* romanından farklı olarak birinci tekil şahıs anlatıcı (Ben) kullanmış ve bu bakış açısıyla anlatma tekniğini uygulamıştır. Anlatma tekniğinin sadece üçüncü kişili anlatımla uygulanan bir teknik olmadığını bu romanda göstermiştir. Bu pasajda Ekmel'in babasıyla olan ilişkisi anlatım tekniğiyle verilmektedir.

Beşinci olarak *Dünya Ağrısı* romanından örnek verilecektir. Hayatları Orta Anadolu'nun bir kasabasında kesişen iki dostun hikâyesinin anlatıldığı bir romandır. Biri Mürşit diğeri de Uzay'dır (Madenci). Mürşit, babasından kalan bir otelin işletmecisidir. Sakin bir hayatı vardır. Kızını evlendirmiş, oğlu ve karısı ile birlikte yaşamaktadır. Doğup büyüdüğü bu şehirden gençken kaçıp kurtulmak amacıyla hayaller kurar; ama babası rahatsızlanınca tüm kaçma planlarını erteler. Hiç istemese de yatalak babasına, annesine, kız kardeşlerine bakmak zorunda olduğu için babasının otelini işletmeye başlar. Babasının hastalığı yıllarca sürer; bu yüzden bir türlü kaçıp gidemez. Bir gün belki severim diye düşündüğü biriyle evlenir, çoluk çocuğa karışır ve hayat galesiyle bu taşrada kalmaya devam eder. İşini, evini, ailesini, git gide çoraklaşan şehri, insanları sevmez. Hayattaki tek dostu, asıl adı Uzay olan ama kitapta sürekli kendisine Madenci denilen kişidir. Uzay, bu taşradaki madende çalışan bir yabancısıdır. Sürekli müşteri olarak Mürşit'in otelinde kalır ve bu iki dost her akşam sohbet eder. İçlerinde dinmek bilmeyen

bir ağrıları vardır. Topluma yabancılaşmış, sadece içlerinde sürekli sızlayan yaraları olan ve birbirleriyle dertleşen iki karakter roman sonuna kadar hayatı sorgular. Aslında bu ağrı somut bir ağrı değildir, kendi toplumsal ve bireysel varoluşlarından kaynaklanan bir ağrıdır.

“Yazları cömert, yeşil yapraklarıyla Et Meydanı’nı gölgeleyen, şehri şehirleştiren, güvenli bir yuva yapan çınarlar yıllar önce kesildi, topraktan sökülemeyen köklerinin üstüne katı ve kara bir asfalt döküldü. Babasının hastalığı nedeniyle hayatının değiştiğini ister istemez kabullendiği sıralarda oldu bu; ama tam ne zamandı hatırlamıyor. Şehirde kaybolup giden şeyleri fark edemeyecek kadar meşguldü. Şükran’la evlenmeyi kabul etmişti, kız kardeşlerine bütün abilerin koyduğu türden yasaklar koymuştu, evin ihtiyaçlarını tespit etmeyi, Kibar’ı denetlemeyi ihmal etmiyordu. Noterle, banka müdürüyle, vergi dairesindeki memurlarla tanışmıştı. Doktordan babasının hastalığının seyrine dair bilgileri annesi değil, o alıyordu. Çevresinde ona muhtaç kadınlardan ve artık bir işe yaramadığı için erkek sayılmayan babasından oluşan bir dünya kendi kendine kurulmuştu, bu dünyayı işleten santral oydu, enerjiyi o dağıtıyordu. Bu günlerin birinde İstanbul’a gitmesi gerekti. İstanbul onun için, bir zamanlar diyemeyeceği kadar kısa bir süre önce geleceğe açılan kapıydı. Mürşit bu kapıyı kendi rızası sandığı bir duyguyla kapatmıştı, geleceğin yönünü kafesli dağların arasına sıkışmış bu şehre çevirmişti. Bu yüzden İstanbul’a gitmekten korkmadı.” (Dünya Ağrısı, 2018: 125).

Ayfer Tunç *Dünya Ağrısı* romanında üçüncü kişili anlatımı (O) tercih etmiştir. Anlatma tekniği romanın genelinde kullanılmıştır. Romanın tamamında daha çok Mürşit’in ve Madenci’nin geçmişleri ve bugünleri anlatma tekniğiyle verilir.

Son olarak *Âşıklar Delidir ya da Yazı Tura* romanından örnek verilecektir. *Âşıklar Delidir ya da Yazı Tura* romanı, birbirine âşık olan iki gencin genetik bir hastalıktan dolayı yollarının Amerika’da birleşmesiyle başlayan ve acı sonla da biten bir eserdir. Tunç, bu kitabı üç bölümden oluşturmuş. İlk bölümün adı, ‘Yazı’dır. Yazı bölümünde Umut’un hikâyesi anlatılır. İkinci bölümün adı ise ‘Tura’dır, burada da Sanem’in hikâyesi anlatılır. Son bölümün adı ise ‘Her Şey Çok Çabuk Kayboluyor’dur. Bu kısımda ise hem Sanem hem de Umut aynı anda görünür ve hikâyeleri bu bölümde sonuçlanır. Umut’a, annesinden genetik bir hastalık geçer. Yazı ya da tura olacaktı, yani ağabeyi veya Umut bu hastalıkla yüzleşecekti. Yüzde elli şans vardı, ikisinden birine bulaşacaktı bu hastalık

ve neticede Umut'a bulaşır. Umut, bu hastalıktan kurtulmak için Amerika'ya gider ve Sanem'le tanışır her ikisi de bu hastalığın geçmeyeceğini bilir, mutsuz bir sona yelken açarlar. Sanem, Umut'un öleceğini, bu hastalığın geçmeyeceğini bile bile Umut'a âşık olur; zira romana da ismini veren söz gibi her ikisi de 'âşıklar delidir' diye düşünür. Sanem, Amerika'da mimardır, mutsuz bir ailede büyümüştür ve babası ile arası hiç iyi değildir. Ailesinden hem saygı hem de sevgi görmemiştir. Umut ve Sanem birbirlerinin hayatlarına dokunurlar ve yol arkadaşı olurlar. Tunç, aşkın bir delilik hali olduğunu anlatır ve aynı zamanda bir hastalık olduğunu gösterir. İşte bu bağlamda romanda; aşk, hastalık, aile, delilik, fedakarlık gibi kavramlar işlenir. Kitabın son bölümünde Umut, tıpkı annesi gibi hastalığın acısına dayanamaz ve intihar eder.

“Babamın doğum gününden sonra abimle Sedef ayrıldılar. Birdenbire. Her şey bir hafta içinde olup bitti. Sedef, Naz'ı aldı gitti. Abim o günden beri perişan. Yüzü çöktü, zayıfladı. Doğru dürüst işe gittiği yok. Salondaki kanepede yatıyor. Bazen benim evimde, koltukta sabahlıyor. Babam ayrıldıklarını bilmiyor. Abim de ben de Sedef'le Naz'ın evde olmayışına dair babama hikâye uydurmaktan yorulduk; okul gezileri, kongreler, Naz anneannesini özlemiş vesaire. Babamın hiç soru sormamasından bu hikâyelere inanmadığımı anlıyorum. Belki de kendini suçluyordur diye düşünüyorum, ne olduysa o doğum gününün gecesi oldu. Ama üçümüzün de bunu konuşabilecek gücümüz yok.” (Âşıklar Delidir ya da Yazı Tura, 2018: 204).

“Alt katında oturduğumuz iki katlı, veradalı, kâgir evi yıllar önce sattık. Alan müteahhit hemen yıktı, yerine altı katlı bir apartman yaptı ve apartman yapılışından kısa bir süre sonra depremde yıkıldı. Zemin katı toprağa gömülen binadan on dokuz ceset çıkarıldı. Taşındığımız evde, bu felaketin yarattığı dehşeti televizyonda seyrederken yerle bir olmuş mahallemizi hemen tanıdık ve bizim evin yerine yapılan apartmanın enkazının arasında müteahhidin kendi soyadını yazdırıldığı tabelayı gördük. Kurtuluş Apartmanı. Kader bu kadar da manalı olmak zorunda değil.” (Âşıklar Delidir ya da Yazı Tura, 2018: 325).

Ayfer Tunç bu eserinde ise birinci tekil şahıs 'ben' anlatıcıyla anlatma tekniğini uygulamıştır. Yukarıda verilen pasajlara bakıldığında birinci kişili anlatıcı ve üçüncü kişili anlatıcıyla anlatma tekniği uygulandığı görülmektedir. Nitekim Ayfer Tunç'un en sık kullandığı tekniklerden bir tanesi anlatma tekniğidir.

Tezin bu bölümünde, Ayfer Tunç'un eserlerinden metinler alınarak gösterme tekniğinin özellikleri örneklerle açıklanmaktadır. Yukarıda gösterme tekniği detaylı bir şekilde tanımlandığından burada ayrı bir tanımlamaya gerek duyulmayacaktır. Bu bölümde Ayfer Tunç'un romanlarından metinler alınarak gösterme tekniğinin nasıl uygulandığı gösterilecektir.

“Ne güzel bir işiniz var,” dedi. “Nasıl radyocu oldunuz?”

“TRT prodüktörlük sınavı açmıştı, girdim, kazandım, sonra radyocu oldum işte. Siz ne iş yapıyorsunuz?”

“Ben banka müfettişiyim... Ama istifa edeceğim.”

“Aaa... Niye?”

“İşimden nefret ediyorum da ondan.”

“Banka müfettişleri çok gezer diye biliyorum, hiç mi eğlenceli değil?”

“Eh! İlk üç dört ay eğlenceli, sonra korkunç oluyor. Baştan çok hoşuma gidiyordu şehirden şehire dolaşmak. Ama her yer birbirine benziyor. Zaten bir şey gördüğünüz de yok. Şubeden otele, otelden şubeye.” (Kapak Kızı, 2018: 188).

Kapak Kızı romanında yazar gösterme tekniğini bağımsız bir şekilde uygulamıştır. Anlatma tekniğini az kullanarak olayları kahramanların bakış açılarıyla okura ulaştırmıştır. Bu yöntemin en belirgin özelliği diyalogların olmasıdır. Alıntılanan metinde de kahramanların diyaloglarından örnekler verilmiştir. Ersin ve Selda trende yan yana otururlar ve birbirlerini tanımak için sohbet ederler; işte tam da bu noktada Tunç, karakterlerini bize gösterme tekniğiyle tanıtır.

“Âşığım ya! Aşk için her yol mubah değil mi? Hani evlilik boktan bi kurumdu? Hani insanın doğasına aykırıydı?”

“Onlar mutlu geri zekâlı, anlamıyor musun? Mutlu! Evlilik başka mutluluk başka!”

“Mutluysa neden beni arayıp duruyor? Neden dün akşam bir saat konuştuk telefonda? Neden bana gel diye yalvardı?”

“Kapılmıştır sana! Olabilir! Ama geçici bir şey bu. Sen üstüne gitme. Haluk Hoca'dan uzak dur, n'olursun..”

“Ben de ona kapıldım Gün! Niye anlamıyorsun?”

“Saçmalama ya! Adam elli yaşında, elli!”

“İyi işte. Giderayak manyak bir aşk yaşatayım da feleğini şaşırırsın!” (Yeşil Peri Gecesi, 2018: 265).

Gösterme tekniğinde görüldüğü üzere okur, doğrudan olay ve kişiler üzerine kanalize olmuştur ve onları seyretmektedir. Kahramanların anlattığı olayları veya durumları onların bakış açısıyla öğrenmektedir. Okur, *Yeşil Peri Gecesi*'nde Şebnem'in aşk münasebetini roman boyunca diyaloglarla öğrenir, ayrıca burada Şebnem'i de bizzat kendi ifadeleriyle tanımış olur. Gösterme tekniğinde diyalogların sağladığı sahici bir atmosfer vardır. Bu atmosferde, okur 'doğal ortam'ın sunduğu imkânlardan yararlanır. Bunun dışında kahramanların dili kullanma becerileri belirginleşir. Kullandıkları üslup karakterin özelliklerini gözler önüne serer: *“Âşığım ya! Aşk için her yol mubah değil mi? Hani evlilik boktan bi kurumdu? Hani insanın doğasına aykırıydı?”* okur, bu tarzdaki cümlelerle Şebnem'in karakterini, evliliğe karşı bakış açısını daha iyi idrak etmiş olur.

“Evimi sattığım filan yok,” dedi, “satılık ev ilanını dışarıdan içeriye birileri gelsin diye verdim. Anladım ki siz de içeriden dışarıya çıkmak için sebep arıyorsunuz.”

Doğru. “Arkadaş arıyorum diye ilan verseydiniz ya,” dedim, “hem daha çok arayan olurdu.”

“Öyle bir ilan görseydiniz arar mıydınız?” dedi.

Aramazdım elbette, delinin biri derdim.

“Arkadaş arıyorum diye ilan verseydim paralı ve çok yalnız bir adamın sırtından geçinmek isteyen uyanık fahişelerden başka arayan olmazdı,” dedi, “fahişe bir arkadaşına itiraz etmem, ama arkadaş olabileceklerinden emin değilim.”

“Belki olurlardı Ekmel bey?”

“Bu ihtimali deneyecek kadar sabrım yok.” (Suzan Defter, 2018: 51).

Suzan Defter romanından alınan örneğe bakıldığında kişilerin aralarında konuştukları olaylar okura doğrudan sunulmuştur, araya anlatıcı girmemiştir. Bu pasajlar tipik gösterme tekniği örneğidir. Olay örgüsünde en can alıcı noktalardan biri Ekmel ile Suzan (Derya) ikilisinin tanışmasıdır, bu olay da gösterme tekniğiyle sunulur. Eserdeki 'itibari dünya' bu teknikle anlam kazanır. Ekmel ve Suzan (Derya) arasında geçen bu

diyalogla aynı zamanda Tunç, karakterler ve onların düşünceleri hakkında okura bilgi verir.

Madenci direksiyonu tutan ellerini kaldırdı, avuçlarını çevirip baktı.

“Ellerime bakmaktan kendimi alamıyorum,” dedi.

“İkide bir gözüüm takılıyor, uzun uzun bakıyorum. Baktıkça geriye doğru hatırlıyorum, sondan başa doğru, yaşadıklarım zincir gibi geçmişime uzanıyor. Ellerime bakınca bıçağı kavradığımı hatırlıyorum. Sonra Arzu'nun babasının çilingir sofrasını hatırlıyorum, dilimlenmiş portakalları, çirozu. Ardından adamın yüzündeki kurtçuğa benzeyen o pis gülümsemeyi hatırlıyorum. Zihnim ordan Arzu'ya atlıyor. Arzu'nun kederli gözlerindeki dinmeyen acıya, onu ilk gördüğüm gün yüzünde silmek istediğim o tuhaf şeye. İşte azap asıl o zaman başlıyor. Yapmadığım şey için azap çekiyorum ben. Arzu'nun acısını dindirmediğim için. Yaptığım şey için değil.”

Ellerini direksiyona koydu tekrar, sımsıkı kavradı.

“Bu eller benim oldukça hatırlayacağım,” dedi.

“Bu elleri kesip atmadıkça Arzu'nun sana tutunuyordum, kopardın dediğini hatırlayacağım. Benim asıl günahım buydu, koparmak.”

Acıyla gülümsedi. “Bir yıldır gelip beni bulacaklar diye bekliyorum,” dedi.

“Nihayet buldular. Ama teslim olmayacağım. Arzu'nun acısını neden dindirmedin diye sormayacaklar çünkü. Karımın bana bile anlatmadığı gerçeği onlara anlatamam. Bir tek sana anlattım, çünkü sen bu hikâyenin sadece sonunu değil, başını da anlayabilirsin, başkaları anlayamaz.”

“Ablan da mı bilmiyor?”

“Bilmiyor ama hissediyor,” dedi Madenci.

“Yazık.. öyle üzülüyor ki.” (Dünya Ağrısı, 2018: 317-318).

Dünya Ağrısı romanından alınan pasaja bakıldığında okur, kendini roman dünyasının içinde bulur. Araya anlatıcı girmediği için olaylara anında ve kendince şahit olur. Gösterme tekniğinin okura sağlamış olduğu en önemli özelliklerden biri de budur. Burada Madenci'nin ruh halini bizzat kendisinin aktarması, romanın inandırıcılığını ve gerçekçiliğini artırır.

“Aşk demek yetmiyor,” dedim .

“Yetmediğine göre hissettiğim şey bugüne kadar varlığı bilinmeyen, benim keşfettiğim bir duygu olmalı.”

“Bu duyguya bir ad vermen lazım,” dedi

Sanem’e duyduğum şeyin aşktan fazla bir şey olduğu doğru, ama bir duygu keşfettiğimi söylerken abartıyorum, kendimi ifade etmeye çalışıyorum sadece.

“Keşfettiğim duyguya ad verebilecek kadar üstün değilim,” dedim “ sıradan biriyim ben.”

“Kadere verdin ama.”

“Kaderi ben keşfetmedim.”

“İki kişilik bir kaderi adlandırdın.”

“Aramadım, birden ağızımdan çıktı, üstelik var olan bir kelime.”

“Ama o kelimeyi kavramlaştırdın.” (Âşıklar Delidir Ya Da Yazı Tura, 2018: 34).

Ayfer Tunç’un son kitabında da gösterme tekniği oldukça fazla kullanılmıştır. Tunç, gösterme tekniğini uygularken olayları yorumsuz bir şekilde okura sunmuş olur. Yukarıda verilen örneklere bakıldığında okur, romanların içine daha çabuk girer, olayları kendi içinde daha iyi içselleştirir. Gösterme tekniğinin oluşturduğu ‘samimi atmosfer’ okuru hemen sarar. Okurun duygu yoğunluğu böylece artmış olur; zira bütün olaylarla anında yüzleşir.

Tahkiyeli türler içinde yer alan romanda, anlatma-gösterme tekniği sıkça kullanılır; zira tahkiyenin kelime anlamı da zaten anlatmadır. Bu yüzden yazarlar eserlerini oluştururken en çok anlatma-gösterme tekniğinden faydalanırlar. “Roman sanatı, anlatıma dayalı bir sanattır. Romancı, anlatımı gerçekleştirmek için çeşitli yollara başvurur. ‘Anlatma’ ve ‘gösterme’ yöntemleri, başvuru yollarının temeli, ilk akla gelen uygulamalarıdır.” (Tekin, 2017: 215).

Son olarak anlatma-gösterme tekniklerinin iç içe geçmiş hali aşağıda örneklerle gösterilmiştir. Anlatma tekniğinin, gösterme tekniğinden ayırt edilmesi adına anlatma tekniği bold yazı stili ile verilmiştir.

Tren aniden sarsıldı, masalardaki bardaklar tıngırdadı, sonra her şey yine aynı hareketsizliğe gömüldü. Ersin bu durgunluğun içinde iyice sessizleşen Selda'ya baktı. Ne düşünüyordu acaba kadın?

“Karşımdakinin düşüncelerini okuyabilseydik ne enteresan olurdu, değil mi?” dedi, der demez utandı söylediklerinden.

Haddini aşan bir cümleydi bu, insan yeni tanıştığı birine böyle şeyler söylemezdi. Düşünce mahremdi, insanın isterse koruyabildiği tek şey. Selda hafif bir sarhoşluk içindeydi, geniş geniş gülümsedi.

“Ne düşündüğümü mü merak ettiniz?” Ersin hiç evirip çevirmeden dosdoğru sordu işte, diye düşündü.

“Daldınız da... Merak ettim.”

“Her şey nasıl da anlam değiştirebiliyor zaman içinde, onu düşünüyordum,” dedi Selda.

“Bilmediğimiz şeyler karşımıza çıkıp bildiklerimizi altüst edebiliyor.”

“Ne gibi?” dedi Ersin, Selda'nın düşüncesine gereksiz yere ortak olmaktan çekinerek.

Selda, “Garip şeyler oluyor hayatta,” dedi.

Bir dizi fotoğrafın hayatını nasıl altüst ettiğini söyleyecekti ki, tuttu kendini.

“Kuşkularımızla kendimizi yaralayıp duruyoruz işte.” Ersin iki cümle arasında büyük bir boşluk buldu, ama sormaya cesaret edemedi. Selda bu boşluğu Ersin'in farkettiğini anladı, büyük bir yudum içti rakısından, ihtiyatı elden bırakmıştı artık. Sımsıkı örülmüş hayatından bir ilmek kaçmıştı, tutmaya çalışmanın bir anlamı yoktu.

“Dünden beri kafam çok karışık,” dedi.

“Güçlü olduğumu sanıyordum, ama korkağın tekiymişim. Aslında hiçbir şeyle mücadele etmemiş olduğumu yeni anlıyorum. Hayatım altüst oldu anlayacağınız...”
(Kapak Kızı, 2017: 204).

Yukarıda alıntılanan metinde Ayfer Tunç anlatma-gösterme tekniğini iç içe kullanmaktadır. Kahramanların duygu ve düşüncelerini gösterme tekniğiyle vermekle yetinmeyip, anlatma tekniğiyle de desteklemektedir. Her ne kadar gösterme tekniğiyle,

kahramanların duygu ve düşüncelerinin yoğunluğu daha net bir şekilde ifade edilse de Ayfer Tunç, anlatma yöntemiyle de bunu yapabirmiştir. “Görüldüğü üzere usta bir romancının elinde anlatma yöntemiyle de duygu yoğunluğu elde edilmektedir.” (Tekin, 2017: 210).

Çok denediğini söyledi. Anlamın ne olması gerektiğine karar verip kırık parçaları birleştirmeye çalıştığını, ama tam yakalayacakken anlamın kaybolduğunu anlattı. Kendinden uzaklaştığını, yine yabancı kaldığını kırık camlara. Cioran’dan söz etti sonra. “Doğmuş olduğum için kendimi bağışlayamıyorum” diyen adamdan. Paris’teyken okumaya başlamış yazdıklarını.

“Hiç Cioran okudun mu?”

“Türkçe’de ne kadar kitabı varsa..”

“Çevrildi demek.. nihayet.. Cioran okumanın sana bir faydası oldu mu?”

“Çok. Sanki benim adıma konuşmuş. Sana?”

“Oldu.. kendimi evrende yalnız hissetmedim.”

Cioran Alzheimer’dan ölmüş. Zihnini hayatı yansıtan yekpare bir cam gibi bütün tutan, dünyanın bütün felsefi parçacıklarını tarif etmeye çalışan, hem kasabın hem keşişin sırrına kafa yoran, bence Bach için “müzik bu işte” diyen okuma-yazmasız annesine kesinlikle âşık olan adam, zihni parçalanarak ölmüş. Parçalanmış zihninin parçalarını kaybederek.

“Cioran gibi bir adam için ne acı bir son,” dedi.

“Belki de değil.. kendini kanıtlamış oldu böylece.. hem Cioran’ın umurunda değildi ki ölümünün nasıl görüneceği.”

“Doğru. Karşılaştım onunla biliyor musun? Paris’te.”

Etoilé Meydanı’na çıkan sokaklardan birinde, küçük sıradan bir kafede otururken görmüş. Masasında sadece kahve, küllük ve paketi buruşuk bir Gauloises varmış. Ali onu görünce çok heyecanlanmış. Ama yanına gitmenin, ona duyduğu hayranlıktan bahsetmenin Cioran gibi bir adama hakaret olacağını düşünmüş. (Yeşil Peri Gecesi, 2018: 287).

Yeşil Peri Gecesi romanında anlatma ve gösterme teknikleri birbirlerini desteklemektedir. Romanda olayların tanıtımı göstermeyle verilmiştir; fakat bu olayların karşısındaki kişilerin tanıtımı ve bu kişilerin duyguları anlatma tekniğiyle verilmiştir.

Gitmek için izin isteyince, “Ama daha eve bakmadınız,” dedi.

Birden çok utandım. “Benim bu evi alacak param yok,” dedim. Bozulacak sanıyordum, güldü.

“Neden geldiniz öyleyse?” dedi.

“Alacak olmasam da ev bakmak hoşuma gidiyor,” dedim.

Tutturdu “Bir kahvemi için öyle gidin,” diye.

Suratsız bir yardımcı kadın kahve getirdi.

“Eviniz çok güzel,” dedim, “neden satıyorsunuz?”

“Benim için fazla büyük,” dedi. Yalnız yaşıyormuş, baş edemiyormuş artık. Çalışma odası yetiyormuş, okuyormuş, yazıyormuş bütün gün. Kahve içerken ne yapıyorum ben dedim, hiç tanımadığım bir adamın evinde oturuyorum saatlerdir.

Beni geçirirken “İstedığınız zaman buyrun, çok sevinirim,” dedi.

“Belki bir iki kitap karıştırmak için uğrarım,” dedim. Evde bütün gece televizyon seyrettim. (Suzan Defter, 2018: 41-43).

Damadı çok sık seyahate gidiyormuş. Kızı yalnız kaldığı zaman evde ışık, ses olsun istiyormuş.

Laubaliliğim tuttu, ‘Yaksın evin bütün ışıklarını, müziği de sonuna kadar açsın’ dedim.

Boşuna mı anlatıyorum ben, der gibi baktı: ‘Sahici ses istiyor’ dedi, ‘mesela caddeden cankurtaran geçsin, sarhoşlar birbirine girsin, ev caddenin ışıklarıyla aydınlansın sabaha kadar. Uykusuzluk çekiyor kızım, gecenin geç saatlerinde herkesin uyuduğunu hissederse delirecek gibi oluyor.’

Böyle zamanlarda dışarıya bakmak, ayakta olan uyumamış birilerini görmek istiyormuş.

'Yine de burası genç bir çift için uygun değil bana sorarsanız' dedim, 'şehrimizde çok daha nezih semtler var. Hem uyku sorununu halletse iyi eder. Uyumadan yaşanır mı? Çok yıpranır sonra, yazık.' **Hafiften eğlenerek konuşuyordum kadınla, bir de baktım ki pencereyi açmış, caddenin ucuna dikmiş gözlerini.**

'Ama La Paix Hastanesi buraya çok yakın' dedi, 'iki adım. Ben her zaman yanında olamam, hem burası birinci kat...'

Kadın pencereyi kapatıp bana döndüğünde kendini eğlendiren gizli bir gülüş yakaladım yüzünde. Birden gözümde fazla parladı. Hikâyesi yeni boyanmış bir soba gibi göz alıcı, ama aşırı parlak, teneke. Siz hâlâ güzelsiniz hanfendi, insan içine karışabilirsiniz, uyduracaklarınızı dinleyecek çok erkek bulunur. Üstelik hâlâ güzel olduğunuz için size inanırlar, başkalarıyla daha iyi vakit geçirirsiniz. Kusura bakmayın, bana göre değilsiniz. (Suzan Defter, 2017: 88).

Ayfer Tunç, *Suzan Defter* romanında kahramanların diyaloglarını belli bir sınırlılık içerisinde gösterme tekniğiyle sunmuştur. Öte yandan Tunç, kahramanların birbirlerine söyleyemedikleri fakat içlerinden geçenleri de anlatma tekniğiyle aktarmıştır. Suzan Ekmel'e söyleyemediği şeyleri anlatma tekniğinin yardımıyla kendi içinden söylemiştir: *"Kahve içerken ne yapıyorum ben dedim, hiç tanımadığım bir adamın evinde oturuyorum saatlerdir."* Görüldüğü üzere Suzan açık bir şekilde diyalog kurarak duygularını dile getirmemiştir. Eğer bu cümle direkt Ekmel'e söylenmiş olsaydı gösterme tekniği uygulanmış olurdu.

"Neydi adın?" dedi.

"Kusura bakma, sormuşumdur belki ama kafa kalmadı artık."

Madenci *"Sormadın," dedi. "Adım Uzay."*

"Uzay. Vay be.. Anan baban amma iddialı bi isim koymuşlar sana."

"İddialı insanlardı.. gençken tabii.."

Mürşit tabii dedi içinden, kim iddialı olmaz ki gençken.

"Sana Uzay mı diyeyim, mühendis mi?"

"Madenci de."

"Niye?"

“İddiasız.”

Daha o gece anlamıştı Madenci'nin de içinde bir yanardağ olduğunu. Genç adamın yüzüne yerleşmiş olan teessür ona kendi içindekini hatırlattı. Madenci'nin güzel bir adam olduğunu düşündü, kederin yakıştığı adamlardan. Uzun boylu ama narin görünüşlü. Yüzüne dökülen saçların arasında tek tük beyaz teller ışıltıyor. Bir mühendis için yüzünün hatlarını fazla ince buldu, şairane bir havası vardı. Griye çalan mavi gözlerinde tuhaf bir şey gördü. Sanki ağlayacak da gözyaşları akmadan katlaşmış, gözlerinin önünde bir tabaka halinde camlaşmış, ağlayamıyor. Parmağının ucuyla bir fiske vursa cam kırılacak, acı gözlerinden şelale gibi üstüne fışkıracak.

“Evli misin?” diye sordu.

Bir sessizlik oldu. Neden sonra cevapladı Madenci.

“Evliydim.”

“Mutsuz muydun?”

Madenci öyle bir yutkundu ki, bunun bildik bir mutsuzluk olmadığını hemen anladı; derin, acılı bir şey var arada, belli. Madenci güzel gözlerinin bütün hüznüyle Mürşit'e baktı. Bir şeyler anlatacak gibiydi, ağlamakla gülmeye çalışmak arasındaki o nazik ve acıklı hal içinde kaldı bir süre. Ansızın konuşmaktan vazgeçti.

“Yarın başmühendis gelecek,” dedi. “Madene erken gitmem lazım.. Yatayım en iyisi.” **Gitti.** (Dünya Ağrısı, 2018: 70-71).

Dünya Ağrısı romanında kişilerin tasviri sıkça yapılır, Ayfer Tunç bu tasvirleri anlatma tekniğiyle okuyucuya sunar. Alıntılanan pasaja bakıldığında diyaloglar gösterme tekniğini örneklerken Mürşit'in Uzay hakkındaki gerçek düşünceleri yazar-anlatıcı tarafından aktarılır: “Daha o gece anlamıştı Madenci'nin de içinde bir yanardağ olduğunu. Genç adamın yüzüne yerleşmiş olan teessür ona kendi içindekini hatırlattı. Madenci'nin güzel bir adam olduğunu düşündü, kederin yakıştığı adamlardan.” Yazar tam da bu cümlede ilahi bakış açısıyla Uzay'ın tasvirini yapar ve bunu yaparken de anlatma tekniğinden faydalanır. Buna mukabil anlatma tekniğiyle kahramanların duygularına tercüman olunur; fakat bu duyguları kahramanlar karşılıklı olarak bilemezler. Kahramanların iç sesi olarak anlatma tekniği uygulanır.

Ablam bir keresinde “senin kolların niye uzun ?” diye sordu.

Aptal mısın der gibi baktım, gerçekten bunu soracak kadar aptal olabilir misin? “Taşımaktan,” dedim.

Aptal aptal baktı, “neyi taşımaktan?” dedi.

“Çocukken Pazar torbalarıyla su bidonlarını taşımaktan kollarım herkesinkinden fazla uzadı.”

Güldü bu defa, aptal aptal. Annem kısacık bir an bana baktı, hemen gözlerini kaçırdı, işine döndü, taze fasulye ayıklıyordu. Suçluluğun bakışıydı, ama bir şey söylemeye gerek görmedi. Kriz anlarının farkında değilmiş gibi yapmak annemin en maharetli olduğu alan.

“Altı yaşından beri annemle pazara ben gitmedim mi? Torbaları ben taşımadım mı? Siz iyi su içersiniz diye beş yaşından beri elimde bidonla bir kilometre yürüyüp çeşmede beklemedim mi? Dolu bidonları eve ben getirmedim mi?”

Ablamın gülüşü dondu, ağlamaya başladı. Altı yaşından beri pazara gittiğim, beş yaşından beri eve su taşıdığım için değil, bana verecek karşılık bulamadığı, okkalı bir söz söyleyip beni ezemediği için. Yeterince zeki olamadı hiçbir zaman. Ağlayarak kaçtı odadan.

Annem “nerden çıktı şimdi bu?” dedi.

“Kollarım gerçekten uzun,” dedim, “farkında değil misin?”

“Babaannene çekmişsin,” dedi, “onun da böyle iki metre kolları vardı.” (Âşıklar Delidir ya da Yazı Tura, 2018: 347-348).

Ayfer Tunç, *Âşıklar Delidir ya da Yazı Tura* romanında ve diğer bütün romanlarında anlatma ve gösterme tekniğini diyalogların içinde kullanmıştır. Tunç; kahramanların, fizyolojik ve psikolojik tasvirlerini yapmak, duygu ve düşüncelerini, jestlerini, mimiklerini anlatmak, mekânın ve nesnelerin durumunu belirtmek için özellikle anlatma-gösterme tekniklerini iç içe kullanmaktadır. Burada da Sanem’in ailesine karşı tutumu diyaloglarla verilir. “Gerçekten bunu soracak kadar aptal olabilir misin?, Yeterince zeki olamadı hiçbir zaman.” gibi söylemek isteyip de söyleyemediği bazı sözleri anlatma tekniğiyle aktarılır.

“Roman, romancı ile okuyucu arasında imzalanmış bir sözleşmedir; romancının, işin içine hile karıştırmaması, okuyucunun umurunda değildir, olmamalıdır. Zira hilesiz anlatım, kaba ve kusurlu bir anlatımdır. Romancı, hikâyesini anlatırken okuyucuya birtakım tuzaklar kurar: Kaliteli romancı, kurduğu tuzakların gerisinde durup okuyucusuyla saklambaç oynayan, onunla yerine göre dalga geçen, nihayet okuyucusuyla birlikte eğlenen, gülen, yalan söyleyen, sır tutan, yerine göre sırrı açıklayan romancıdır. Bütün bu eylemlerin maskesi ise, “anlatma” ve “gösterme”dir. Romancı ihtiyaç duydukça, bu maskelerin birini bırakıp diğerini takar; bazen de şaşırp ikisini üst üste takar; ama onlarsız asla edemez.” (Tekin, 2017: 2016). Nitekim Ayfer Tunç da romanlarının birçoğunda anlatım tekniklerini iç içe geçirerek Mehmet Tekin’in yukarıda alıntılanan sözlerini uygulamış olur.

2. 3. TASVİR TEKNİĞİ

Arapça bir kelime olan tasvir, varlıkların akla gelebilecek bütün özelliklerini zihnimize canlandırma sanatıdır. Tasvir kelimesinin sözcük anlamı şudur: “Resmini yapma, resim, figür, portre, yazıyla tarif etme.” (Devellioğlu, 2010: 1212). Canlı, cansız fark etmeksizin varlığın, zihnimize canlanması için yazıyla resim yapma sanatı da denilebilir. Özellikle tahkiyeli türler arasında yer alan roman için tasvir, önemli bir tekniktir. Kurgusal bir zemine dayanan roman için bu teknik, yazarların gerçekçiliği sağlayabilmesi ve anlatılanların daha somut hâle gelmesi için sığınacakları bir limandır.

Özellikle romanın yapı unsurlarından kahramanların ve mekânların tasvirleri yapılır. Yazar bu tekniği uygularken de metnini sağlam bir zemine oturtmuş olur. Herhangi bir metnin somut hale gelmesi için onu soyut özelliklerinden arındırmak gerekir, bunu yaparken de anlatılan şeyin önemli özellikleri tasvirle verilir.

Mehmet Tekin, tasvir tekniğini şöyle tanımlamaktadır: “Tasvir, romanın kurmaca dünyasında yer alan kişi, zaman, olay, mekân gibi unsurları, sanatın sağladığı imkânlardan yararlanarak görünür kılmaktır. Romancı bu işlemi gerçekleştirirken, söz konusu unsurların karakteristik yönlerini görmek, bilmek, seçmek zorundadır. Tasvir etmek, bir şeyi ‘olduğu gibi’ anlatmak, çizmek değildir. Esasen bir şeyi ‘olduğu gibi’ anlatmak mümkün olamaz. Romancı, tasviri, tasvir edeceği şeyin karakteristik yönlerini dikkate alarak gerçekleştirir ve çizdiği, anlattığı şeyi ‘gerçekmiş gibi’ hissettirir. En azından bunu başarmak zorundadır. Bu durumda ona düşen görev, iyi bir gözlemci olmak,

dikkati elden bırakmamak, ayrıntıları yakalama becerisini gösterebilmektir.” (Tekin, 2017: 218). Buna göre romancı dış dünyayı “sanatçı muhayyilesi”nden geçirerek yeniden yorumlar, okuyucuya takdim eder.

Türk edebiyatında eskiden, anlatmaya dayalı metinlerde tasvir tekniği uygulanırken gerçekleri açık bir şekilde göstermek amaçlanmıştır. Öte yandan özellikle Ayfer Tunç gibi modern ve postmodern romancılar bu tekniği gerçekleri apaçık vermek için kullanmamışlardır. Nitekim Mehmet Tekin de modern romancılar için bunu söylemiştir: “Modern romancılar, tasvir yönteminden doğal olarak yararlanmışlardır. Ancak onlar, tasviri, anlatılardan bağımsız ve statik olarak uygulamamışlardır. Tasvirde gerektiği yerde ve gerektiği kadar yararlanmışlardır. Onlarda tasvir, olayların (daha doğrusu anlatının) bir parçası gibi görülmüş ve tasvirler, anlatılanları somutlaştırmaktan çok sezdirmek için yapılmıştır.” (Tekin, 2017: 222). Görüldüğü gibi normalde ‘statik bir unsur’ olan mekân ‘esnek’ bir yapıya, kaygan bir zemine dönüşür.

Romandaki herhangi bir karakteri iyi tanıtmak için yazarlar, kahramanın üç boyutlu tasvirini yaparlar. Böylece okur; psikolojik, sosyolojik, fizyolojik olarak kahramanın her türlü ayrıntısını öğrenmiş olur. Yazarın sosyal bir varlık olan kahramanları gözlemleyip bu üç boyut ile tanıtmayı oldukça önemlidir. İyi bir tasvir yapmanın en temel şartı iyi bir gözlemci olmaktır; zira yazarın tasvir etmiş olduğu varlığı en ince ayrıntısına kadar bilmesi ve tanıması lazımdır.

Bir edebi eserde tasvir yapılırken nesnel, öznel, fiziksel, ruhsal olmak üzere dört şekilde yapılabilir.

Nesnel tasvir (objektif tasvir), yazarın canlı veya cansız varlığı ‘olduğu gibi’ ifade etmesiyle oluşur. Yazar varlığın kendinde uyandırdığı duygu ve düşüncelerini tasvire katmaz, varlığın gerçek özelliklerine bağlı kalır, gördüğü şeyi olduğu gibi aktarır. Bu tasvirde mübalağa söz konusu değildir. “Bahis konusu olan şey, olduğu gibi (gerçek görünümüyle) tasvir ediliyorsa, bu tasvire, nesnel tasvir (gerçekçi) tasvir denir.” (Tekin, 2017: 227). Realist, bilhassa natüralist romanlarda sık kullanılan bir üsluptur.

Öznel tasvir (sübjektif tasvir), yazarın tasvir ettiği varlığı olduğu gibi değil de kendinde uyandırdığı duygu ve düşüncelerle ifade etmesidir. Yazar burada tasvir yaparken duygu ve düşüncelerini işin içine katar böylelikle nesnellikten uzaklaşır. Tasvir edilen varlığın yazarda bıraktığı izlenim oldukça önemlidir. Nesnel tasvirde mübalağa

söz konusu değilken öznel tasvirlerde mübalağa sanatına başvurulabilir. Yazarın hayal dünyası ne kadar genişse yapmış olduğu öznel tasvir de o kadar geniş olur. “Tasvir edilen şeyi yazar, kendi duygularına veya mizacına göre değiştiriyorsa, bu tasvire de öznel (sübjektif) tasvir denir.” (Tekin, 2017: 227).

Fiziksel tasvir, romanda kahramanların dış görünüşlerinin aktarılmasıdır. Kahramanın yüzü, saç rengi, boyu, vücut yapısı gibi belirgin özelliklerinin verilmesidir. Fiziksel tasvir yapılırken aynı zamanda hem öznel hem de nesnel bir şekilde yapmak mümkündür.

Ruhsal tasvir, yine romandaki kahramanların psikolojik özelliklerinin, iç dünyalarının betimlenmesidir. Bu da aynı şekilde hem öznel hem de nesnel bir şekilde yapılabilir.

“Bugün fazla rağbet edilmese de tasvir yöntemi, anlatı sanatı için öteden beri önemli olmuş ve zaman içinde yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Tasviri azaltmak, kısmak yahut gizlemek mümkün olabilir; ancak kaldırmak, iptal etmek mümkün olamaz. Roman, bir öykünme ve somutlaştırma sanatıdır. Böyle olduğu müddetçe de roman, tasvirden yararlanmak zorundadır. Çünkü tasvir, en geniş anlamıyla çevreyi, zamanı, insanı ve olayları okuyucunun zihnine taşıyan bir araçtır. Dünden bugüne işlevini sürdürmüştür; roman sanatı var oldukça da sürdürecektir.” (Tekin, 2017: 243). Bu demek oluyor ki tasvirsiz bir roman düşünülemez. Tasvirin sık ya da az kullanılması yazarın tercihinin kalmış bir durumdur.

Bu bağlamda Ayfer Tunç’un romanlarındaki tasvirler; nesnel, öznel, fiziksel, ruhsal şekilde sıralanarak aşağıda her romandan ayrı ayrı örnekler verilerek açıklanmıştır. İlk olarak nesnel tasvir örnekleri aşağıda verilmektedir.

Restoranda oturacak iyi bir yer ararken, kürkünü omuzlarına almış bir kadın, iyi giyinmiş bir adam ve bilmiş bir çocuk kalktılar. Ersin onların kalktığı masaya geçip cam kenarına oturdu. Kırmızı saçlı bir garson mutfak bölümünde sigara içen bir adamla konuşuyordu. Şef olduğunu tahmin ettiği esmer bir garson gelip ne istediğini sordu. Garsonun uzun yüzüne, uçları yenik bıyıklarına baktı. (Kapak Kızı, 2017: 131).

Yukarıdaki metinde Ersin, trendeki insanları gözlemlemektedir. Bu gözlem sırasında Ersin, insanlar hakkındaki düşüncelerinden çok dış görünüşlerini vurgulamaktadır. Bu doğrultuda bakıldığında nesnel tasvir uygulanmıştır denilebilir.

“Sigortalar atmış, kablolar erimiş, ampuller patlamış, elektrik kesilmişti. Naylon perdeler, plastik jaluziler eriyor; masalar, sandalyeler, tonlarca kâğıt, kapılar, pencereler, duvarlar, yangının ulaştığı koğuşlardaki yataklar, dolaplar cayır cayır yanıyor, itfaiye aralıksız su sıktığı halde yangın sönmek bilmiyordu. Bütün binayı yoğun, öldürücü bir duman kaplamıştı. Merdivenlerin ahşap korkulukları da tutuşunca, zaten dumandan göz gözü görmeyen binada hiç kimse merdivenlere yönelemez oldu. Özellikle kapalıda yatan hastalar tehdit altındaydı, alevler henüz onların koğuşlarına ulaşmamıştı, ama odalara yoğun bir duman dolmuştu. İtfaiyeciler ancak görevlilerde bulunan kapı kollarıyla açılabilen kapıları kırmaya, hastaları dışarıya çıkarmaya çalışıyorlar, çıkmamakta direnenlerle mücadele ediyorlardı. Dört katlı hastanenin labirentten farksız olan planı kurtarma çalışmalarını engelliyor, yangın merdiveninin bulunmaması işi büsbütün zorlaştırıyordu. Denize bakan arka cephe tümüyle kör tutulacak yerde, her katta birkaç pencere bulunsaydı, içerdeki tahliye etmek çok daha kolay olacaktı. Herkes pencerelere yığıldığı için hastanenin ön cephesinde büyük bir izdiham yaşanıyor. İtfaiyenin branda germesini bekleyemeyen bazıları kendilerini ikinci, hatta üçüncü kattan attılar.” (Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi, 2018: 507).

Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi romanının başından sonuna kadar kullanılan mekânlardan biri hastanedir. Yukarıdaki olay örgüsünde hastanenin nesnel bir şekilde tasviri yapılmıştır. Yukarıdaki pasaja bakıldığı zaman yazarın, duygu ve düşüncelerine yer verilmediği aşikardır. Daha çok gözlemin söz konusu olduğu görülmektedir. Hastanenin konumu, içindeki eşyalar, binanın yapısı nesnel sözcüklerle betimlenmektedir. Oysaki hastane bu romanda alelade bir mekân değildir romanın en önemli mekânıdır, buna rağmen yazar hastanedeki yangını hiçbir duyguya yer vermeden tamamen gerçekçi bir gözlemlerle okuyucuya sunar. İnsanların yangından kurtulmak için camlardan atlaması bile mübalağalı bir şekilde aktarılmamıştır: “İtfaiyenin branda germesini bekleyemeyen bazıları kendilerini ikinci, hatta üçüncü kattan attılar.”

“Çalışma masasının sağ tarafındaki çekmecelerden en alttakini çektim. Antika masa çok bakımsızdı. Çekmecelerin kenarları tahta kurdundan delik deşik olmuştu. Adamakıllı cilalanması, deliklerin ilaçla doldurulması gerektiğini düşündüm. Teoman’dan ve Osman’dan, onların babası olduğu için Necmi Bey’den ve onun her türlü hatırasından nefret ediyordum. Ama bu masayı seviyordum. Mutfakta neyin nerede olduğunu pek bilmesem de, burada neyin nerede olduğunu çok iyi bilirdim. Bu odayı

Osman'dan çok ben kullanıyordum. Bu odada kitap okuyor, gündüzleri bu odada uyuyordum. En alt çekmecedен krem rengi, ipeksi dokulu bir tomar lüks zarf çıkardım. (Osman her şeyin en lüksünü kullanmayı severdi.) Zarfları siyah deri sumenin üstüne yaydım. Taşyürek profesörden kalma, altın uçlu Mont Blanc yazmıyordu. Mürekkebi bitmişti. Çekmecedен mürekkebi çıkardım. Kaleme koyu yeşil mürekkep çektim. Zarflardan birinin üstünü karalayarak kalemin iyi yazıp yazmadığına baktım. İyi yazıyordu. Ama mürekkep akıtıyordu. Yazarken parmaklarım yemyeşil lekeleniyordu. Zarflara alıcıların adlarını, adreslerini yazmaya başladım. Okunaklı, güzel bir yazı olsun istiyordum (saçmaydı). Ama titreyen elimi bir türlü kontrol edemiyordum. Her birine özenerek başlasam da, son kelimelere geldiğimde iyice bozuluyordu. Gene de hepsini okunaklı bir biçimde yazmayı başardım.” (Yeşil Peri Gecesi, 2018: 40-41).

Yeşil Peri Gecesi romanından alınan yukarıdaki pasajda kahraman, çalışma masasının ve eşyaların tasvirini yapmıştır. Bu tasvirde de kahraman duygularıyla değil tamamen gözlemleriyle hareket etmiş. Yazar, odada var olan eşyaları gerçekçi bir bakış açısıyla okurun zihninde resmetmiştir: “Çalışma masasının sağ tarafındaki çekmecelerden en alttakini çektim... En alt çekmecedен krem rengi, ipeksi dokulu bir tomar lüks zarf çıkardım... Mürekkebi bitmişti. Çekmecedен mürekkebi çıkardım. Kaleme koyu yeşil mürekkep çektim. Zarflardan birinin üstünü karalayarak kalemin iyi yazıp yazmadığına baktım...” Yukarıdaki pasajdan alıntılanan bu örnekler tasvirin içine duyguların katılmadığının göstergesidir.

“Dışarı çıkarken koyu renk bir başörtüsü bağlardı başına, usulden. Evdeyken başını örtmez, kır saçlarını ucuna kadar örer, örgüsünü ensesinde topuz yapardı. Saçın örgüsü uca doğru iyice incelirdi. O gün etrafi oyaly beyaz bir başörtüsünü başından iki yana salmıştı. Başörtüsü kömür kokuyordu. Yunus'taki evin üst katında oturuyorduk. Salonda kömür sobası yanıyordu. Sobaya yaklaşıncaya yanıyordum. Uzaklaşıncaya üşüyordum. Dayımla yengem babaannemin karşısında yan yana oturuyorlardı. Fırtına vardı. Kayısı ağacının dalları rüzgârla sallanıyor, salonun penceresine vuruyordu. Dayım ikide bir saatine bakıyordu. Yengem arada bir esniyordu. Evde başkaları da vardı. Tanımadığım insanlar. Fısıltılar dolaşıyordu odaları, kadınların gözleri beni baştan aşağı süzüyordu. Babam arkadaşlarıyla oturma odasındaydı. Hepsi kalın kaşlı, sert bakışlı adamlardı. Tespahler şıkırdıyordu parmaklarında. Hiç konuşmuyorlar, sigara içerek yere bakıyorlar, içeriye biri girince hafifçe doğruluyorlardı. Dumandan göz gözü

görmüyordu. Mutfakta tanımadığım bir kadın kocaman bir helva tenceresi koydu ocağa, bakır, şimdi benim olan. Abim karşılıklı divanlarda yattığımız buz gibi odada yatağına uzanmış, kitap okuyordu, sanki annemiz ölmemiş. Babaannemin yanına gidiyordum, elleri buz gibiydi. Babamın yanına gidiyordum, beni görmüyordu. Abime gidiyordum, sırtını dönüyor, kitabın okuduğu sayfasını çeviriyordu. Kendime gidecek bir yer bulamadım. Sonunda abimle yattığımız odaya gittim. Kendi yatağımın kenarına oturdum. Ayaklarım yere değmiyordu. Haliya baktım. Abimin okul çantasına. Divanın altından kenarı görünen çorap sepetine.” (Suzan Defter, 2018: 55-57).

Ayfer Tunç bu pasajda mekânın tasvirini yapmış. Bu tasviri yaparken duygularıyla hareket etmemiş, mekânları okura nesnel bir şekilde anlatmıştır. Mekânın tasviri kahramanların ruh haliyle bütünleşmiş şekildedir. Tunç, varlıkların renklerine işaret ederek, bir odanın içindeki nesnelere ve insanların o odadaki konumunu anlatarak parçaya nesnellik kazandırmıştır. Bir odanın içini anlatırken kahramanın da ruh hali odayla bütünleşir. Odanın tasviri kahramanın ruh hali hakkında da bilgi verir. (Aktaş, 1991: 145).

“Kibar ortalığı toplamış, sağa sola dağılan sandalyeleri yerlerine çekmiş, ışıkları söndürüp odasına gitmişti. Gene bronz apliklerden biri yanıyordu sadece, müşterilerden biri aşağı inecek olursa karanlıkta bir yere takılıp düşmesin diye açık bıraktıkları; ama bir işe yaramayan. Mürşit ışıklardan birini açtı. İçerisi sıcak değilse de ılıktı. Kömürün kovada kalan kırık parçalarıyla tozunu sobaya döktü, sobanın içi simsiyah bir dumanla kaplandı, ama ateşin harlanması çok sürmedi, soba güürülemeye başladı. İki sandalye çekip başına oturdular. Kapağın kenarlarından dökülen kıvılcımlara baktılar bir süre, ne güzel şeyler. Mürşit gevşedi, soğuğa karşı kasmaktan ağrıyan sırtını doğrulttu ama ayakları hâlâ buz gibiydi. Madenci genç, daha dayanıklı. Beresini, deri montunu çıkardı, ellerini ovaladı.” (Dünya Ağrısı, 2018: 142).

Ayfer Tunç, hemen hemen her romanında mekân tasvirini kullanmıştır. Mekânları bazen kahramanın ruh haline göre öznel bazen de yukarıdaki örnekte olduğu gibi nesnel bir şekilde anlatmıştır. Üçüncü tekil kişili (O) anlatıcı kullandığı romanlarda genelde nesnel mekân tasvirleri yapmıştır. *Dünya Ağrısı* romanında olduğu gibi mekânın tasviri kahramanın ruh haline göre değil realist bir bakış açısıyla aktarılmıştır.

Aşınmış ahşap merdivenlerden bir kat yukarıya çıktık. Kapalı kapıların sıralandığı uzun koridoru geçip mutfağı geldik. Bu eve ikinci gelişimdi. İkisinde de Sanem'in bodrum

kattaki odasının avluya açılan kapısından girmiştım, Mutfağı ve iki kanatlı, sürgülü, ahşap bir kapıyla mutfağa açılan salonu ilk defa görüyordum. Mutfak çok büyüktü, salonla birleşince daha da büyük oluyordu. Sanem'in odasının basıklığının aksine tavanlar yüksekti. Göz ucuyla salona baktım, Piyanoyu, koyu kırmızı bir örtü örtülmüş, renkli minderlerle dolu yüksek divanı, acı yeşil kanepelyi, sehpaları, abajurları, duvarlardaki tabloları, sayısız güzel şeyi gördüm. Eşyanın eskiliğine ve canlı renklerine tezat oluşturan çelik rengi müzik setini ve hoparlörleri, kitap dolu rafları da gördüm. Mobilyalar duvarlara itilmişti. Koca salonun ortası bomboştu. Yerde halı yoktu. Parkeler fazla aşınmıştı. Pencereden arka bahçe, ağaçlar ve evler görünüyordu. Mutfakta on iki kişinin rahatça oturabileceği kadar büyük, ayakları birbirine geçmeli, koyu renkli masif ağaçtan yapılmış, çok güzel bir masa vardı. (Âşıklar Delidir ya da Yazı Tura, 2018: 100).

Umut burada Sanem'in evini tasvir eder, bunu yaparken evde hissettiklerinden çok var olan şeyleri anlatır. Sanem'in evinin ona hissettirdiklerini anlatmış olsaydı bu tam olarak öznel bir tasvir olacaktı; lâkin Umut burada sadece gözlem yapar ve okura bu gözlemine aktarır. Aşınmış merdivenler, mutfak, bodrum, salon, evin içindeki nesnelere Umut'un gözünden nesnel bir şekilde betimlenmektedir.

Çalışmanın bu bölümünde öznel tasvir örnekleri verilmektedir.

“İlk izin gününde Nişantaşı'na gitti. Şık apartmanların önünde duruyor, doktor tabelalarını okuyordu. Sonunda iki profesörden birinde karar kıldı. Üstünlük ve zenginlik kokusunun buram buram yayıldığı, eski ama çok bakımlı apartmanın mermer merdivenlerinin başında duraksadı. Bir eli tırabzanın pirinç tokmağında, öylece dikiliyordu. Yukarı çıksa mı çıkmasa mı karar veremiyordu bir türlü. Dönüp apartmanın ağır, işli, demir kapısından çıksa, sokağa karıştığı anda bir daha gelemeyecek, bu mesele de böyle devam edecekti. Sonunda ne olacaksa olsun, dedi, bir solukta çıktı merdivenleri. Apartmanın kafesli asansörü vinlayarak aşağı iniyordu o çıkarken. Zili çaldı, tık diye açıldı kapı. Bünyamin çift kanatlı kapıyı itip içeri girdi. İncecik jaluzilerin gölgelediği salon hiç görmediği güzellikteki eşyalarla döşenmişti. Bir eziklik duydu, ben buralara göre değilim duygusu. Cennet ya da kendisi hastalandığı zaman sağlık karnelerini alarak sabahın kör karanlığında devlet hastanesine gidiyor olsalar da, özel doktora hiç gitmemiş biri değildi. Annesini iki kere özel doktora götürmüş, çevresinden hayırlı evlat muamelesi görmüştü. Ama o iki doktorun da muayenehanelerinin bulunduğu apartmanlar harap,

bekleme odalarındaki eşyalar evin eskileriydi. Her an dağılabilecek sandalyelerde, birbiriyle alakası olmayan döşemeleri delik koltuklarda oturup parmakları sihirli bir ilahın, karşı çıkılmaz otoritenin onları çağırmasını beklemişlerdi. Parmaklarında sihir falan yoktu her iki doktorun da, yığınla ilaç almasına rağmen ölmüştü annesi. Şimdi içinde bulunduğu bu salonun özel doktor muayenehanesinden daha fazla bir şey olduğunu anlıyordu. Bütün o lüks eşyalar, koltuklar, sehpa, duvarlardaki karışık resimler, alabildiğine yeşil dev çiçekler, sağa sola konmuş abajurlar ona bir aşağılanma duygusu verdi, dairenin yüksek tavanının altında küçüldü, hemen uzaklaşmak istedi.” (Kapak Kızı, 2018: 144-145).

Bu pasajda üçüncü tekil kişili anlatıcıyla Bünyamin’in özel bir kliniğe gidişi anlatılmış ve o kliniğin öznel tasviri yapılmıştır. Bünyamin gittiği kliniğin karşısında eziklik hissetmiştir, bu da gösteriyor ki mekânlar insanlar üzerinde bir etki yaratır. Gittiği kliniğin oldukça lüks olması ve hatta pahalı olması Bünyamin’de psikolojik bir baskı uyandırmıştır. Roman sanatında mekânların ve nesnelere kahraman üzerinde güçlü bir etkisi vardır. Kahramanın karakterini oluşturan ve onu bir anlamda tamamlayan bu iki unsur kahramanın gerçeğidir. Mekânların ve nesnelere tasviri kahramana yardımcı olan bir tekniktir; zira tasviri yapılan mekânın veya nesnelere kahramana anlam yükleme durumu vardır. Roland Bourneur’in da belirttiği gibi kahraman ile tasviri yapılan mekân veya nesne arasında bir bağ oluşturulur, birbirleriyle uyumu, zıtlıkları, benzerlikleri gösterilir. (Bourneur, 1989: 101).

“Altmışını aşan Nurettin Bey enteresan bir adamdı. Yüzü yaradılıştan dokunaklıydı. Kaşlarının uçları aşağıya, dudaklarının uçları ise yukarıya bakıyordu. Kıvrık dudakların fazlasıyla masum ve çocuksu bir ifade kazandırdığı bu ihtiyar yüze, kadere yenilmiş hissi uyandıran hüznü kaşlar dayanılmaz bir eziklik veriyor, hüznü ile gülümsemenin birleşerek içli bir manzara oluşturduğu bu buruk ifade başhekimin içini eziyordu.” (Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi, 2018: 29).

Yine aynı şekilde kahraman tasviri yapılırken öznel ifadeler kullanılmış. Burada kahraman daha iyi tanıtılmış ve onun bu görsel planının arkasındaki ruhsal yapıya da atıfta bulunulmuştur; zira fiziksel ve ruhsal tasvir birbirini beslemektedir. Her ikisi de romanın muhayyel dünyasını görünür kılmak için yapılır. Hakan Sazyek’in de dile

getirdiği gibi öznel veya nesnel bir şekilde gerçekleştirilen tasvirler kurgusal romanın daha gerçekçi daha görülebilir olması için kullanılır. (Sazyek, 2014).

“Haluk Hoca amfiye girdi, kürsüye çıktı. Karatahtanın başına geçti. Kristal gibi ışıltılı bir gözlük, beyaz ama gür ve hareketli saçlar, gerçekten hoş bir hava gözümü aldı. Kılık kıyafeti konuşuyor, metrelerce uzaktan bile hocanın farklı biri, önemli biri olduğunu söylüyor. Hoca bir-iki espri yaptı ve Gün ’ün dediği gibi, hakikaten harika ders anlatmaya başladı. Öyle akıcı ve lezzetli anlatıyordu ki, sanki dünyanın bütün üniversite kürsüleri onun için yapılmıştı. Sanki sanat tarihi denen disiplin, amfileri tıklım tıklım dolduran öğrencileri teslim alsın diye icat edilmişti. Sanki Komnenos, külliye, müderris, Zeyrek, Bizans, narteks, şapel, apsis, tonoz, ikonoklast, nef, Pantokrator ve daha bir yığın sözcük onun ağzında bala dönüşsün de damlasın diye keşfedilmişti. Kollarını izliyordum Haluk Hoca’nın. Havada geniş geniş hareket eden, güzel ve tam ellerini, alyanslı uzun parmaklarını.” (Yeşil Peri Gecesi, 2018: 267).

Yeşil Peri Gecesi romanında, Şebnem’in âşık olduğu Haluk Hoca’nın tasviri yapılmıştır. Tasviri yapan kahraman Şebnem’dir. Kuşkusuz âşık olduğu adamın tasvirini yaparken duygularıyla hareket etmektedir. Bu durumda Şebnem, Haluk Hoca’nın fiziksel özelliklerini mübalağalı sıfatlarla nitelediği için öznel bir tasvir ortaya çıkmıştır. Öznel tasviri, nesnel tasvirden ayıran en önemli özellik, edebi sanatlara başvurulmasıdır; zira edebi sanatlar, roman yazarının veya şairin coşkunu, ruh kabarmalarını öznel bir şekilde verme imkânını sağlar. *“Sanki dünyanın bütün üniversite kürsüleri onun için yapılmıştı.”*, *“Sanki sanat tarihi denen disiplin, amfileri tıklım tıklım dolduran öğrencileri teslim alsın diye icat edilmişti.”*, *“Sanki Komnenos, külliye, müderris, Zeyrek, Bizans, narteks, şapel, apsis, tonoz, ikonoklast, nef, Pantokrator ve daha bir yığın sözcük onun ağzında bala dönüşsün de damlasın diye keşfedilmişti.”* gibi cümleler oldukça fazla mübalağa içeren örneklerdir. Nitekim yukarıdaki paragraftan alınan bu örnek cümleler, öznellik ile mübalağanın bir arada kullanıldığını göstermektedir.

“Abimden umudunu kesene kadar saçlarını kestirmemişti. Umudunu kesmiş. Eskiden ayna gibi parlak, siyah, hatta fûme rengi olan saçları kısacıktı. İçinde alevden damarlar olan kızıla dönmüş. Koyu bir kan damlıyor uçlarından. Yüzüne boya sürmeyen Suzan hüznü bir makyaj yapmış. Gözlerinde keder işareti gibi, kalın kalın sürmeler... Gülüşü kurgulanmış gibiydi. Mahcubiyetin izi kaybolmuş. Yıllar ve acılar biz buradayız

diyor dudaklarının çevresinde belirmiş çizgilerde. Sadece saçlarının rengi, şekli değil diye düşündüm, Suzan'ı Suzan olmaktan çıkararak: büyük bir boşluğun boşlukla doldurulması.” (Suzan Defter, 2018: 29).

Suzan Defter romanında Suzan'ın fiziksel tasviri yapılmıştır. Fiziksel tasvir hem nesnel hem öznel bir şekilde yapılmaktadır. Burada Suzan için kullanılan ayna gibi parlak, alev damarlar, hüzünlü makyaj, kurgulanmış gülüş gibi sıfatlar neticesinde tasvir tamamen öznel bir hal almıştır.

“Madenci'nin güzel bir adam olduğunu düşündü, kederin yakıştığı adamlardan. Uzun boylu ama narin görünümlü. Yüzüne dökülen saçların arasında tek tük beyaz teller ışıltıyor. Bir mühendis için yüzünün hatlarını fazla ince buldu, şairane bir havası vardı. Griye çalan mavi gözlerinde tuhaf bir şey gördü. Sanki ağlayacak da gözyaşları akmadan katılaştı, gözlerinin önünde bir tabaka halinde camlaşmış, ağlayamıyor. Parmağının ucuyla bir fiske vursa cam kırılacak, acı gözlerinden şelale gibi üstüne fişkiracak.” (Dünya Ağrısı, 2018: 71).

Dünya Ağrısı romanında ise Madenci'nin öznel tasviri yapılmıştır, bu öznel tasvir yapılırken de sıfatlar kullanılmıştır: *“kederin yakıştığı adamlardan, narin görünümlü, şairane bir havası vardı.”* Tasviri yapan kişi de Madenci'nin arkadaşı Mürşit'tir. Burada Madenci'nin tasviri yapılırken araya ruhsal betimlemeler de eklenmiş: *“Griye çalan mavi gözlerinde tuhaf bir şey gördü. Sanki ağlayacak da gözyaşları akmadan katılaştı, gözlerinin önünde bir tabaka halinde camlaşmış, ağlayamıyor.”* Madenci'nin içinde yaşadıklarından dolayı görünüşünün böyle olduğu vurgulanmıştır. Bu da gösteriyor ki aslında ruhsal ve fiziksel tasvir ayrılmaz bir bütündür. Kişiler karakterlerine göre dış görünüme sahip olabilmektedirler.

“Koyu şarap rengi bir elbise giyen şarkıcı kadın gerçekten çok kederli şarkı söylüyordu. Ağlayan sesi, salonun fresklerle süslü duvarlarında geziniyor, yükseliyor, nakışlı, görkemli tavanda yankılanıyor, üstümüze yağmur gibi keder yağıdırıyordu. Kadının buğulu sesine kendilerini kaptırmış dans edenlere bakıyordum. Sanki hiçbiri için zaman yok diye düşünüyordum, dünya yok, gidenler, geri gelmeyenler, hayat denen yorgunluğu oluşturan ne varsa, dans eden bu kadınlar ve erkekler için hiçbiri yok, sadece şarkıcı kadın içlerine işleyen buğulu sesi, kendi bedenleri ve kendi duyguları var. Nasıl

olabiliyor? Şarkılar ve kederli bir ses onları zamandan nasıl koparabiliyor?” (Âşıklar Delidir ya da Yazı Tura, 2018: 256).

Ayfer Tunç yukarıda verilen bütün öznel tasvir örneklerinde mekânların veya insanların dış özelliklerini nitelemiştir bunu yaparken de okurun zihninde somutlaştırmıştır. İbrahim Karahancı'nın da belirttiği gibi okurun romanı içselleştirmesi, bilgileri ve duyguları daha iyi kavraması açısından görselliğin yani tasvirin etkisi oldukça fazladır. (Karahancı, 2016).

Bu bölümde ise ruhsal tasvir örnekleri verilmektedir.

“Babası derin tutkulara saygı duyan bir adamdı. Aile içinde olup bitenler konuşulurken ya da annesi sağdan soldan toplayıp getirdiği dedikoduları aktarırken, bu tür konuşmalardan hoşlanmadığını belli ederdi. Pek sevecen biri değildi, ama haksızlığa uğradığını düşündüğü insanları kollayışındaki içtenlik çevresinde çok sevilmesini sağlamıştı. Akliselim sahibiydi, sakindi, ama ailede durulmayan sularla boğuşmak zorunda kalmış, kardeşlerinin yaşadıklarına ister istemez ortak olmuştu. Amcasıyla halası, babasının aksine, tutkularının peşinden hesapsızca giden insanlardı. Yaşadıkları aşklar talihsizliklerle birleşince ikisinin de hayatı savrulmuştu, çok acı çekmişlerdi.” (Kapak Kızı, 2017: 88).

Bu örnekte Ersin'in babasının ruhsal tasviri yapılmıştır. Metinde geçen “*derin tutkulara saygı duyan bir adamdı*”, “*Akliselim sahibiydi, sakindi*” gibi sözlerle kahramanın olumlu portresi dikkatlere sunulur. Yapılan söz konusu ruhsal çözümlenmelerin Ersin'in babasını'nın ‘kalender’ bir kişiliğe sahip olduğu alenen vurgulanır. Yapılan bu ruhsal tasvirle kahraman, sadece Ersin'in babası olmaktan çıkıp kendi asıl kimliğini kazanmaktadır. Okur, tasvir neticesinde artık bu kişi hakkında daha çok bilgiye sahip olur. Aynı zamanda okur, bu tasvir sayesinde karakter yapısını öğrendiği kişinin, ilerleyen sayfalarda meydana gelebilecek olaylar karşısında nasıl tepki göstereceği hakkında da az çok bilgi sahibi olur.

“Başhekim Demir Demir hastanenin döner sermayesine tenezzül etmeyip yatakhane arkadaşını ve değerli eşini doğrudan evine de davet edebilirdi elbette, ama karısı Sevim Demir evde yatılı misafir istemiyordu. Daha hemşirelik yüksekokulunda talebeyken Demir Bey'le evlenip mesleğini başlamadan bırakan Sevim Hanım, obsesif kompülsif kişilik bozukluğundan mustarıptı. Evde yabancıların dokunduğu her yeri,

Ankaralı olduğu için Ozonlu su dediği çamaşır suyuyla silmeden rahat edemiyor, bu nedenle yalnızca yatılı misafir değil, gündüzlü misafir de istemiyordu. Ama gerek başhekimin mevkii, gerek Sevim Hanım'ın geniş eş dost çevresi nedeniyle sık sık misafir ağırlamak zorunda kalıyorlardı. O zaman şehrin geleneklerine, örf ve âdetlere tümüyle aykırı olduğunu bile bile, ağır misafirlerini sahildeki beş yıldızlı Elmas Otel'in medarı iftiharî Sultan Restaurant'ta, hafifleri sahil boyunca uzanan Atatürk Bulvarı'nın en şık mekânı olan, üstüne gülsuyu ve hindistancevizi serpilerek servis edilen sumuhallebisiyle meşhur Üçkardeşler Pastanesi'nde ağırlıyorlardı. Sevim Hanım'ın durumu vahimdi, temizlik saplantısı giderek ilerlemişti. Başhekim her akşam evine geldiğinde, daha antrede üstünü başını çıkarıyor, çamaşırlarıyla kalıp doğru banyoya gidiyordu. Buna öyle alışmıştı ki, karısının evde olmadığı zamanlarda bile, bu alışkanlık ona engel oluyor; üstü başıyla değil yatak odasına girmek, soyunmadan içeriye bir adım bile atamıyordu. Durumun ciddiyetinin ne yazık ki o da farkında değildi. Her ne kadar dışarıdayken temizlikle ilgili bir sorun yaşamasa da, evine adım attığı anda, tıpkı karısı gibi davranıyordu. Ama bunu bir sorun olarak görmediği için, karısına tedavi falan önerdiği yoktu.” (Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi, 2018: 20-21).

Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi romanında yüzlerce kahraman vardır, bazılarının sadece fiziksel bazılarının sadece ruhsal tasvirleri yapılmaktadır. Bu pasajda Başhekim Demir Demir'in eşi Sevim Demir'in ruhsal tasviri verilmektedir. Davranışlarında bazı farklılıklar bulunan Sevim Hanım'ın neden bu davranışlarda bulunduğunu, tam olarak ruhsal tasviri açıklamaktadır. Hatta Tunç, bu eserinde Tıp'tan da yararlanmıştı; zira bazı davranışlara hastalıkların sebep olduğunu göstermiştir. Kişilerin davranışlarının meydana gelmesinde psikolojik etmenlerin yanında biyolojik unsurlar da etkilidir. Sevim Hanım 'opsesif kompulsif' kişilik bozukluğu hastalığına yakalanmıştır, bu yüzden romanın içindeki davranışları bu hastalığa bağlanmıştır.

“Aptal değildi Uluçmüdürüm. İşkenceci ve zalimdi, ama çok akıllıydı ve kendine göre duygusaldı da pek çokları gibi. Bir yerde insan olduğunu hatırlayacaktı elbet. Çok derininde bir insanlık nüvesi, az da olsa bir insan DNA'sı bulunmalıydı. Aşk yoluyla işkence edebilmek becerisi insanlara mahsustu çünkü. Ve bir kadının aşk çağrısı bu işkenceci DNA'yı hemen harekete geçirirdi.” (Yeşil Peri Gecesi, 2018: 379).

Yeşil Peri Gecesi romanında ise Şebnem'e bir sürü acı yaşatan Uluçmüdür karakterinin tasviri yapılmıştır. Uluçmüdür, romanın genelinde zalim, insafsız biri olarak karşımıza çıkar, ruhsal tasviri de buna uygun yapılmaktadır. Kişilerin davranışlarını anlamlandırmada psikoloji ile ilişkili olan 'bilinçaltı' ve günlük hayat ile bağlantılı olan 'vicdan' kavramları oldukça önemlidir. Bu pasajda vicdanın bir anlamda portresi çizilmiştir. Her insanda az da olsa vicdanın olduğu ruhsal portre ile anlatılmaktadır.

“Babam. Arada bir geceleri eve gelip gittiğini, günlerce ortadan kaybolduğunu hatırladığım; abimle duvar gibi küs; bizden gizlediği nikâhsız bir karısı, bizden gizlediği sümüklü bir oğlu, bizden gizlediği bir evde terlikleri, pijaması ve silahı olduğunu ölümünden sonra öğrendiğimiz; hayatımıza sadece misafir olmuş, hayatımızdan çıktıktan sonra ardında çok ses bırakmış olan yakın-yabancı. Babaannem her şeyi biliyormuş meğer. Bize söylemedi. Ketumdu, sert kadındı, dalgın, huzursuz, mağrur, öfkeli, ama iyi kadındı.” (Suzan Defter, 2018: 15).

Bu örnekte ise Suzan (Derya)'nın babasının ve babaannesinin tasviri yapılmıştır. Bazı tasvirlerin yapılmasının amacı, bu örnekte olduğu gibi karakteri tanımamızın yanında olaylara açıklık getirmesidir. Ayfer Tunç, burada babanın ve babaannenin yapmış oldukları şeyler neticesinde ruhsal tasvirlerini yapar sonra da neden böyle davrandıklarını ruhsal yapılarına bağlar. Netice itibariyle kişilerin davranış biçimleri ruhsal yapılarıyla bütünleşmiş bir biçimdedir.

“Babası hakkında garip bir benzetme yaptı o akşam. “İçi oluşmadan kurumuş bir ceviz gibiydi,” dedi, “kabuğunun sert olduğunu sanıyordu ama değildi.” Kendi babamı düşündüm. Benim babam da ceviz gibiydi, üstelik kabuğu kırılmayacak kadar sertti. Ama Sophie babamın kabuğunu delik deşik etti. Sanem'in babası hayata karşı zayıf bir adammış. Hayatını eline almasını engelleyen bu zayıflığını küskünlük değil, ince bir sinirlilik olarak dışa vurmuş. Çok erken yatarmış, belki ağrularından dolayı. Sağlığı nispeten iyi olduğu zamanlarda dalgın dalgın otururmuş. Nereye baktığı, ne düşündüğü anlaşılmazmış. Gizli bir arzunun veya kavuşulmamış bir aşkın acısını çekiyor falan değilmiş. Öyle bir şey olsa bilirmiş. Anneannesi didiklemeden, annesi söylemeden rahat edemezmiş çünkü. Babasının yapısı böyleymiş, hasta ciğerlerinin hayatın dışına ittiği, yalnız, huzursuz, mutsuz bir adam. “Belki ruhu da vücudu kadar hastaydı, bilmiyorum,” dedi.” (Âşıklar Delidir ya da Yazı Tura, 2018: 163-164).

Burada Sanem'in babasının 'moral portre'si (Ruh tahlili) yapılmaktadır. Kahramanın kişilik özellikleri verilip bir anlamda "ruhsallaştırma" yapılmasına, -yani ruhsal tasvire- "moral portre" denir. (Sağlık, 2002). 'Moral portre' sayesinde okur, kahramanlar hakkında daha gerçekçi bilgilere sahip olur. Moral portresi yapılmayan kahramanlar daha çabuk unutulur zihinde çok fazla kalmaz. Bu pasajda, 'ceviz kabuğu' benzetmesiyle sert gibi görünen; ama aslında öyle olmayan biri anlatılıyor. Aynı zamanda karakterin, mutsuz, dalgın ve biraz da sinirli olarak nitelendirilmesi de yine moral portreye örnek verilebilir.

Son olarak fiziksel tasvir örnekleri aşağıda verilmektedir.

"Bünyamin, Anahit'in nasıl da kara kuru ve çirkin bir kız olduğunu düşündü. Allah Anahit'ten esirgediği bütün güzelliği Garo'ya vermişti. Garo'nun yakışıklı yüzünü, ufak tefek, ama biçimli vücudunu hatırladı ve hemen unutmak istedi. Garo'nun yüz hatlarındaki incelik, Anahit'te de vardı, kardeş oldukları besbelliydi. Ama bu incelik Anahit'i güzelleştirmiyor, tuhaf yerlere yerleşip onu daha da çelimsiz gösteriyordu. Anahit'in güzel bir hale sokmayı başaramadığı saçları çökmüş yüzünün iki yanında kabarıyor, Garo'nun gözlerinde de benzeri bulunan o hoş ifadeyi gizliyordu." (Kapak Kızı, 2017: 61).

Kapak Kızı romanından alınan bu bölümde Bünyamin'in arkadaşları Anahit ve Garo kardeşlerin fiziksel tasviri yapılmaktadır. Garo'nun bu güzel fiziği daha sonra roman içerisinde Bünyamin'in ruhsal değişimine de etki edecektir. Bünyamin, karısının Garo ile ilişkisi olduğunu düşünmektedir, ama romanda bu ilişkiye ait en ufak bir done geçmemektedir. Garo'nun karşı konulamaz bir yakışıklılığa sahip olması Bünyamin'i roman boyunca ruhsal açıdan oldukça gergin bir hale getirmektedir. Garo ile kardeş olan Anahit'in de fiziksel tasviri yapılmıştır; fakat Anahit, erkek kardeşi kadar güzel bir portreye sahip değildir.

"Feriha ilk ağızda bu fikre şiddetle karşı çıkmış, sülün gibi kız kardeşine dul bir adamı layık gördüğü için kocasına kızmıştı. Ama Dilaver çok mantıklı bir konuşma yaptı. Çocuğu olmadıktan sonra ha dul olmuş ha bekâr ne fark ederdi? Adam varlıklıydı, tahsilliydi, eli yüzü düzgündü, Yakışıklı bile hem, dedi, ki bu doğrudu, Dilaver'in yanında Ruhi, Brad Pitt sayılırdı. Fulya'nın Ruhi'nin eczanesine girip çıkmışlığı varsa da adamı pek tanııyordu. Evli barklı diye alıcı gözle bakmamıştı hiç, yüzü gözünün

önüne gelmiyordu bir türlü. Ablasının Bundan iyisini nerden bulacan? Adam zengin, elini sıcak sudan soğuk suya sokturmaz, diyerek övdiği Ruhi ile evlenme fikrine Evet, demedi, ama itiraz da etmedi. Ruhi mazbut bir eş istiyor diye giyim kuşamını değiştirmeye hiç niyetli olmayan ve yalnız gelen erkek misafiri ayağında blucin pantolon, sırtında el örgüsü, dapdaracık, kırmızı bir kazakla karşılayan baldız Fulya, güzellikte Nilgün'ü aratmıyordu. Boyu biraz kısa olmakla birlikte, kum saati tabir edilen cinsten, ince belli, kara gözlü, doğuştan cilveli bir kızdı.” (Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi, 2018: 52-53).

Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi romanından alınan bu pasajda anlatma ve tasvir tekniği iç içedir. Ruhi ve Fulya'nın öznel bir şekilde fiziksel tasvirleri yapılmaktadır. 'İtibari metinler'de tasvir tekniği, ya anlatma ile ya da gösterme ile beraber sunulur. Aynı paragraf içerisinde anlatma-tasvir ya da gösterme-tasvir iç içe geçmiş şekilde bulunabilir. (Aktaş, 1991: 146).

“Osman'ın sakallarını varla yok arası bir boyda tutmak için kullandığı elektrikli tıraş makinesini aldım. Saçlarımı kesmeye sağ şakağımdan başladım. Kolay olacak, hemen bitecek sanmıştım. Çok zamanımı aldı. Bu cızırtılı aleti havada tutmaktan kolum yoruluyordu. Saçlarım çok uzun olduğundan ikide bir takılıyor, kesmez oluyor, dişlerini sık sık temizlemem, küçük el aynasından başımın arkasına bakmam, defalarca üstünden geçmem gerekiyordu. Keserken saçlarımın dipleri acıyordu. Yüzüm kırıyordu acıdan, gözümden yaş geliyordu. Sonunda bitirdim. Banyonun şahane mozaikleri on beş günde bir koyu kestane rengine boyattığım saçlarımın öbekleriyle kaplandı. Elimi başıma sürdüm, ağır ağır her yanında gezdirdim. Kafatasımın hiç bilmediğim formunu hayretle ve sapıkça bir mutlulukla hissettim. Kendimi böyle de beğendim (daha çok). Saçlarımı yok edince yaşımı göstermiştim. Ama yaşıma rağmen güzeldim. Güzelliğim ilk kez bu kadar hoşuma gidiyordu. Gözlerimin menekşesi koyulaşmış, iyice belirginleşmişti. Kafatasım tenimin rengini alınca hafif çekik gözlerim kocaman nazar boncukları gibi ortaya çıkmıştı. Kenarlarındaki ince kırışıklar görünmez olmuştu. Elmacikkemiklerim belirginleşmiş, çenem incelmış, boynum sanki uzamıştı. Kulaklarım küçücük görünüyordu. Kulakları küçük olanlar uzun yaşamaz derler, doğrudu. Ben de daha kırkımın başlarında ölerek bu saçma inancı doğrulayacaktım.” (Yeşil Peri Gecesi, 2018: 92-93).

Yeşil Peri Gecesi romanının bu bölümünde Şebnem, birinci kişili anlatıcıyla kendi öznel tasvirini yapmaktadır. Şebnem karakteri Ayfer Tunç'un ilk romanı olan *Kapak Kızı*'nda da bulunan karakterlerden biridir. Bu bağlamda Tunç, sık sık Şebnem'in hem fiziksel hem de ruhsal tasvirini yapmaktadır. Bu vesileyle okur, Şebnem'i çok daha iyi tanır ve kafasında bir yerlere oturtur. Böylesine mühim görevler üstlenen karakterlerin tasvirleri yapılırken oldukça dikkat edilmelidir; zira yeteri kadar içselleştirilemeyen karakterler okurda fazlaca iz bırakamaz. Tunç, *Kapak Kızı* romanında da Şebnem'in tasvirini sıklıkla yapmaktadır; fakat *Yeşil Peri Gecesi* romanında artık aradan yıllar geçmiştir ve küçük bir kız çocuğu olan Şebnem büyümüştür. İşte tam da bu noktada Tunç, Şebnem'in tasviriyle bize bunu göstermektedir.

“Suzan hanım on birde geldi. Otuzlu yaşlarının son evresinde, güzel denemeyecek bir kadındı. Ama zengin bir yüzü vardı, hayatın iz bıraktığı yüzleri severim. İçeri geçerken kararsız hatta tedirgin olduğunu sezdim, tokalaşırken buz gibi olan eli belli belirsiz titredi. Salonun iç tarafındaki koltuğu işaret ettim oturması için. Havadan sudan konuşmaya başladığımızda, aslında güzel sayılabilecek olan yüz hatlarının neden böyle gölgeli olduğunu düşündüm. Galiba teninin rengiydi güzelliğini bozan, gri ile sarı arası tuhaf bir esmerlik. Onunla günbatımında sohbet etmeli, akşam kızılığı vurunca yüzüne muhakkak daha güzel görünür. Uzun boynu ve kemerli ince burnuyla hüznü bir havası vardı. Saçlarını ensesinde toplamış. Hafifçe kambur oturuyor. Konuşurken gözlerini çevrede biraz mahcupça dolaştırmasından hoşlandım.” (Suzan Defter, 2018: 36).

Suzan Defter romanından alınan bu bölümde ise Suzan (Derya)'nın tasviri yapılmaktadır. Suzan'ın fiziksel görünümü birinci tekil kişili anlatıcıyla yapılır. Ekmel Bey, Suzan (Derya)'ı beğendiği için onun fiziksel tasvirini yaparken duygularını da işin içine katar, böylece öznel bir biçimde fiziksel tasvir yapılır. Tasvir yapılırken yüz hatları ile hayat arasında bir bağlantı kurulmuştur. İnsanlar yaşadıkları acılar, darbeler, sevinçler, mutluluklar neticesinde fiziksel değişime de uğrarlar, bu saptamanın da en güzel yorumunu Ekmel Bey bu pasajda Suzan için yapmaktadır. Suzan'ın yaşadıklarından ötürü bu yüz ifadesini aldığı düşünmektedir.

“Madenci bir keresinde “Kibar deyince insan genç birini göreceğini sanıyor,” demişti, “oysa adam Mısır mumyaları kadar yaşlı.” Kibar çok yaşlı gösteriyor ama değil aslında. Mürşit'ten birkaç yaş büyük, ellili yaşların ortasına anca varmıştır. Tahminen,

çünkü tam kaç yaşında olduğunu kendi de bilmiyor. Mürşit'e babasından kalan, becerikli bir emanet. Ufacık, eğri büğrü bir adam, cüce denemez ama çok kısa boylu, omuzları dar, göğüs kafesi öne çıkık. Güzel güzel büyürken toprağı bozulduğu için büyümesi durmuş, güdük kalmış bir ağaca benziyor.” (Dünya Ağrısı, 2018: 29).

Dünya Ağrısı romanının bu bölümünde Mürşit'in yanında çalışan Kibar'ın tasviri yapılmaktadır. Tunç, burada isim ile fiziksel ve ruhsal özellikleri karşıt olarak kullanır. Kibar “ismiyle müsemma” bir kişi değildir, aksine hem fiziksel olarak hem de ruhsal olarak kibarlıktan nasibini alamamıştır. Bu pasajda da verildiği gibi Kibar genç biri diye düşünülürken yaşlı ve kaba biri olarak okurun karşısına çıkar.

“O sırada “Haram edin!” diye bir çığlık duyduk. Hoca “Hakkınızı helal ettiniz mi?” diye soruyordu. Helal olsun diye bağıryorduk. Babamızın kızı olduğunu henüz bilmediğimiz ablamız dipleri boyasız, bakımsız saçlarını saran örtüsü omuzlarına düşmüş, ucuz kot pantolonun üstüne şişman vücudunu örten çirkin desenli bir tunik giymiş, siyahlar içindeki kalabalığın arasından kanı çekilmiş, bembeyaz olmuş, kin dolu yüzüyle ve öfkeli bir çizgi haline gelmiş ince dudaklarıyla babama doğru geliyor ve “Haram edin!” diye bağıryordu.” (Âşıklar Delidir ya da Yazı Tura, 2018: 197).

Âşıklar Delidir ya da Yazı Tura romanının bu bölümünde gösterme, anlatma ve tasvir teknikleri iç içe kullanılmaktadır. Ayfer Tunç, birden fazla tekniği bir arada kullanarak romanın olay örgüsünü daha görünür ve daha inandırıcı kılmaktadır. Yukarıdaki pasajda; Umut'un üvey kardeşinin sözleri ‘gösterme tekniği’ne, birinci kişili anlatımla aktarılanlar ‘anlatma tekniği’ne ve son olarak da Umut'un üvey kardeşinin portresi de ‘tasvir tekniği’ne örnektir.

2. 4. MEKTUP TEKNİĞİ

Mektup, teknoloji çağına girmeden önce oldukça yaygın olarak kullanılan bir iletişim aracıdır. İnsanlar mektup sayesinde kendilerini iyi ifade edebilmektedirler, söyleyemedikleri çoğu şeyi mektuba dökerler. Bir anlamda mektup, insanların iç sesidir.

İletişim aracı olarak kullanılan mektup artık romanlarda bir anlatım tekniği olarak kullanılmaktadır. Roman ve hikâye gibi tahkiyeli metinlere giren mektup, duygu ve düşünceleri aktarması itibariyle oldukça önemlidir. Çoğu zaman yazarlar, eserlerinde mektup tekniğinin uygulandığı yerlerde sessizliklerini koruyarak sözü mektubu yazan kahramana bırakır. Burada kahraman söylemek istediklerini mektup ile anlatır.

Mektup, Türk edebiyatında Tanzimat'tan önce de yazarlar tarafından kullanılmıştır. Hatta Hasan Gültekin bu durumu şöyle açıklar: “Edebiyatımızda mektup türünün ilk örnekleri münşeat mecmualarında görülür.”(Gültekin, 2015: 98-242). Mektubun müstakil bir kimlik kazanması ve aynı zamanda bir inceleme konusu olması Tanzimat ve Servet-i Fünûn Dönemi'ne rastlamaktadır.

Emel Kefeli'nin de dediği gibi her konuda ilki deneyenlerden olan ve tasvir başlığında da bahsedildiği üzere roman yazma tekniği üzerine düşünen Ahmet Mithat Efendi, *Felsefe-i Zenan* adlı romanında bu tekniği ilk deneyenlerdendir. Kendisinden sonra Fatma Aliye, Halide Edip Adivar, Şükufe Nihal, Halide Nusret gibi yazarlar da bu tekniği denemiş hatta mektup-roman türü diye adlandırılan romanlarını yazmışlardır. (Kefeli, 2002: 54).

Mektup, romanlarda kullanılan bir teknik olmakla beraber artık müstakil olarak yazılan bir roman türü olarak da karşımıza çıkmaktadır. Yani mektup-roman diye adlandırılan bir tür, edebiyat literatürüne geçmiştir. Mektup türünde yazılan romanlardan bazıları şunlardır: Halide Edip Adivar'ın *Handan*, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mutallaka*, *Sevda Peşinde*, Reşat Nuri Güntekin'in *Bir Kadın Düşmanı*, Ahmet Ümit *Elveda Güzel Vatanım...*

“Mektup tekniği, roman türünde genellikle iki şekilde kullanılmıştır: Biri, romanın müstakil ve peş peşe gelen mektuplarla şekillenmesidir. Diğeri ise, tekniğin roman genelinde ve gerektiğinde kullanılmasıdır.” (Tekin, 2017: 247). Birinci şekle örnek olarak Adivar'ın *Handan* romanı örnek gösterilir, ikinci tekniğe ise bu çalışmada örnek verilecektir.

Romanlarda kullanılan mektup tekniği yazarlara bireyin iç dünyasını tanıtmada oldukça yardımcı olmuştur. Philip Stevick'in de belirttiği gibi mektup, kahramanların duygu ve düşüncelerini en ince ayrıntısına kadar anlatmalarına, içlerinden ne geçiyorsa o an sıcaklığına aktarmalarına olanak sağlamıştır. (Stevick, 1988: 249).

‘İç monolog’, yapısı itibariyle mektup tekniğine benzemektedir, bu açıdan birçok yazar, mektup tekniğiyle kahramanlarını kendi kendileriyle konuşturur. Böylece hem mektup tekniğini hem de iç monolog tekniğini uygulamış olur.

Clarence Hugh Holman ise mektup tekniğini şu şekilde açıklar: “Mektuplu roman, bir veya daha fazla karakter tarafından yazılmış mektuplarla biçimlenmiş bir romandır.

Bu tarz, yazara, romanın aksiyonuna bizzat müdahale etmeksizin, karakterlerin duygu ve tepkilerini sunma fırsatı vermektedir. Dahası, mektuplar, olayın (aksiyonun) can alıcı yerinde yazıldıklarından olaya canlılık katmaktadır.” (Holman, 1972: 199).

Mektup tekniği, romanda anlatımı tekdüzelikten çıkarmak, dinamizm katmak, anlatıma çeşitlilik kazandırmak, derinlik ve anlam yüklemek için kullanılmaktadır. Emel Kefeli’ye göre mektup kişilerin iç sesidir. “Tanzimat dönemi eserlerinde baskı altında kalan ve kendini yeterince ifade edemeyen kadının ‘sesi’ ve ‘dışa açılan penceresi’ konumundadır.” (Kefeli, 2002: 48) Kefeli, bu tabiri her ne kadar Tanzimat eserleri için yapmış olsa da, aslında bütün romanlar için geçerliliği olan bir düşüncedir.

Ayfer Tunç’un bu tekniği nasıl uyguladığı aşağıdaki örneklerle açıklanmaktadır.

“Mektubundaki bir cümle aklıma takılmıştı,” dedi Ersin. “Okulun bahçesine sonbahar geldi diye yazmış, yapraklar dökülüyor, çürüyor... Niye okulun bahçesine geldi diye yazmış ki, demiştim, sonbahar her yere gelir. Aslında çok iyi biliyordum ne demek istediğini... Dar alanlardayım, çürüyorum.” “Yazı fena yapıyor insanı,” dedi Selda. Masasına Mesut Abi’nin bıraktığı notu hatırlayarak. ‘Kapatma kendini odalara. Meyhaneye gidiyoruz, sen de gel. Mesut.’ Mesut’un çağrısından korkmuştu, sadece meyhaneye değil, hayata çağırıyordu onu, kapatma kendini odalara. “Yazması uzun sürmüş ki, bir yerinde tükenmez kalemin mavisini değiştiriyordu,” dedi Ersin. “Farklı bir maviyle akıyordu yazı. Harfleri kimi zaman sağa yatık, kimi zaman dikti. Karmaşık bir ruh hali. Eve bile götürmedim, annem bulur diye korktum. Birkaç kere okuduktan sonra yırttum, attım.” (Kapak Kızı, 2017: 229-230).

“Birlikte kaçmak için önce eşlerinden ayrılmaya gerek görmediler. Her ikisi de kısa birer mektup yazıp soluğu İstanbul’da aldılar. Hercai Hanım kocasına mektup yazarken epeyce suçluluk hissedip biraz ağlamış, Artık aramızda sevgi saygı kalmadı Şaban, sen de görüyorsun, hem başkasını seviyorum ben, çocuklarımızın hatırına beni affet.. filan demişti. Ama Kahraman Bey öyle uzun uzun açıklama yapmaya, sebep bulmaya çalışmadı. Şahsi eşyalarımı aldım, kalan her şey senin olsun. Bir ay içinde boşanma davasını açarım. Zorluk çıkarma! demeyi yeterli buldu. Birlikte yaşamaları için her şey hazırды.” (Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi, 2018: 88).

Ayfer Tunç mektup tekniğini romanlarında çok az kullanmıştır. Hatta kullandığı *Kapak Kızı* ve *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi* romanlarında da

teknikiği tam olarak ve detaylı bir şekilde uygulamamıştır. Daha çok kahramanların duygu ve düşüncelerini mektup tekniğiyle anlatmıştır.

Kapak Kızı romanında Şebnem, Ersin'e açık bir şekilde söyleyemediği şeyi mektubunda dile getirmiştir. *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi* romanında ise kahramanlar eşlerinin yüzlerine ayrılmak istediklerini söyleyemezler, her ikisi de korkar, içlerinden geçeni ise en iyi şekilde mektupla dile getirirler ve ayrılmak istediklerini yazarlar. Mektup tekniği, çoğu zaman kahramanların söylemek isteyip de alenen söyleyemedikleri noktalarda devreye girer.

2.5 ÖZETLEME TEKNİĞİ

Özetleme tekniği adından da anlaşılacağı üzere uzun zaman alan bir sürenin kısa bir şekilde zaman atlaması yapılarak aktarılmasıdır. 'Zaman atlaması' ile anlatıcı, olayların genelinde gerek görmediği yerleri atlar sadece gerekli yerleri anlatır. Yıllar sonra, aylar sonra gibi ifadelerle aradaki o yıllarda ve aylarda olup bitenler aktarılmaz ya da kısa bir şekilde özet olarak geçilir.

Georg Lukacs'ın belirttiği gibi yazar, eserini oluştururken gerçek hayatta olduğu gibi uzun yıllar süren olayları sayfalarca devam eden bir anlatımla vermez, önemli gördüğü yerleri aktarır, önemsiz bulduğu ayrıntıları çıkarır, sanat da tam olarak budur. (Lukacs, 1975). Bu sanat görüşü de özetleme tekniğinin önemini vurgulamaktadır. Özetleme tekniği sayesinde okuyucu, gereksiz ayrıntılara boğulmaz. Roman, hantal bir hal almaktan kurtulur.

Bir anlamda 'kelime tasarrufu', 'anlatımda tutumluluk' diye de nitelendirilebilir. Yazar, okuyucuyu sıkan ve yoran her türlü şeyi elekten geçirerek metnini oluşturur. Tahkiyeli türlerden olan romanın 'teksifi' ve 'eklektik' (yoğunlaştırıcı ve seçici) bir yapısı vardır. Mehmet Tekin'in belirttiği gibi yazar, her şeyi olduğu gibi en ince ayrıntısına kadar okuyucuya anlatmaz, olayların veya kişilerin en belirgin özelliklerini verir. (Tekin, 2017: 249).

Özetleme tekniği gereksiz ayrıntıları attığı için eser daha derli toplu, daha bütüncül bir hal alır. Bu teknikle olayların ve kahramanların içselleştirilmesi daha kolay olur. Bazen sayfalarca sürece gereksiz ayrıntılardan dolayı okur romandan kopabiliyor veya olayın başlangıcını untabiliyor. Dozunda kullanıldığı zaman bu teknik, aslında hem yazarın hem de okurun işini kolaylaştırır. Özü itibarıyla Gerard Genette ise bu tekniği

şöyle açıklamaktadır: “Birkaç gün, ay ya da yılın, eylem ya da konuşma ayrıntılarına girmeden birkaç paragraf ya da sayfada anlatılması.” (Genette, 1972: 94).

Sonuç olarak romandaki olayların zaman süzgecinden geçirilerek ve daraltılarak okura sunulması olayına özetleme tekniği denir.

Ayfer Tunç, özetleme tekniğini romanlarında sıkça kullanmıştır. Her romanından örnekler verilerek özetleme tekniğini kullanma biçimi dikkatlere sunulacaktır.

“Hülya Hala, babasının teyzekızıydı. Daha bebekken anne babası Erzincan depreminde ölünce, babaannesinin bu öksüz ve yetim yeğenini yanına aldığını annesinden öğrenmişti Selda. Hülya Hala ilkokul çağına kadar babaannesinin sevgisi kat, disiplinli düzeni içinde yaşamış, sonraki yılları sık sık öbür teyzesinin ya da Erzincan’da oturan amcasının yanında geçirmiş, yaşı tutar tutmaz hemşirelik okuluna yatılı verilerek baştan savılmıştı. Bir felaketle hayatı altüst olmuştu kadının sonunda. Aile, güzelliğiyle herkesi tedirgin eden bu teyzekızından uzaklaşmış, onu kendi kaderine terk etmişti.” (Kapak Kızı, 2017: 54).

Kapak Kızı romanından alınan bu pasajda Şebnem’in annesinin çocukluğundan yetişkinliğine kadar geçen süre özetlenmektedir. Bu süre zarfında yaşananlar Tunç için çok önemli görülmediği için bir paragrafla verilmiştir. Hülya Hala’nın yetişkinliğine kadar geçen sürede yaşadıklarından çok Cavit ile evlendikten sonraki yaşamı daha önemli görülmüştür, bu yüzden Cavit’ten önceki yılları bir paragrafa sığdırılmıştır.

“Aslına bakılırsa, Erdem Bey, Tarık Bey’in cezasının ta kendisiydi, varlığının evrendeki en büyük anlamı buydu. İlahi adalet Erdem Bey dışında herkesi cezalandırmıştı. Baldızıyla yatan Tarık Bey karısıyla oğlunun aşk yaşadıklarını öğrenince, çekip gittiği İsviçre’de barınamadı, Fransa’ya geçti. Orada yanında götürdüğü parasının büyük bölümünü genç bir Fransız kızına kaptırdı. Kalanını da Riviera sahillerinde kumar masalarında tanıştığı Türklere yedirdi. Sonunda beş parasız kaldı, sokaklarda sürünerek, huzur bulamadan öldü. Kendinden on altı yaş küçük üvey oğluna âşık olan Bedia Hanım kocasının tokadıyla büsbütün sağır kaldı, yılları doktor doktor dolaşarak, her yıl yeni bir cihaz deneyerek geçti. Eniştesini baştan çıkaran Yurdanur Hanım genç yaşta intihar etti. Oğluna bebekliğinden itibaren taşınmaz bir nefret yükleyen Aydanur Hanım kız kardeşinin intiharına yol açmış olmasının vicdan azabından kurtulamadı, kullandığı sinir ilaçları nedeniyle bağışıklık sistemi çöktüğü için

yakalandığı basit bir gripten öldü. Oysa Erdem Bakırcıoğlu, belli belirsiz bir vicdan azabı çekse de, muhteşem bir kadın olduğuna inanmaktan bir an bile vazgeçmediği annesi yaşındaki karısıyla en derin aşkı tattı. Ruh Sağlığı Hastanesi'nin konferans salonunda kayıp düştüğünde, aklından geçen yığınla şey arasında, ilahi adaletin onu bir anlamda ödüllendirmiş olduğu da vardı.” (Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi, 2018: 79-80).

Daha önce de belirtildiği gibi *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi* romanında yüzlerce karakter vardır ve olaylar sürekli birbiri ardına sıralanmaktadır. Tunç; bu romanda birçok kez özetleme tekniğini kullanmıştır, ayrıca zamanda ve olaylarda tasarrufa gitmek zorundadır, yoksa yüzlerce karakterin hepsinin daha geniş anlatılması romanı çok daha uzun tutacaktır. Roman boyunca kahramanların başlarından geçenler zaman sıçramalarıyla anlatılmaktadır. Tarık Bey'in ailesinin yaşadıkları normal şartlarda çok uzun bir hikâyeyi barındırmasına rağmen Tunç, özetleme tekniğini kullanarak bu hikâyeyi bir paragrafa sığdırmıştır.

“Babam kaza geçirmeseydi ailemiz dağılmayacaktı. Annem Ekrem hayvanıyla evlenmeyecekti. Ondan ayrılıp Bahariye’de, cadde üstünde bir apartmanda genç sevgilisi Can’la oturmayacaktı (illet köpekleri hevevev). Can hevesini alıp da tekme koyunca, annem Antalya’ya göçmeyecekti. Genç sevgili ile sahtekâr Türk’ün arasında sayısını bilmediğim kadar çok adam yer almayacaktı. Annem Antalya’ya göçmese, o sahtekâr Türk’ün kıçına takılıp Berlin’e gitmeyecekti. Heriften adamakıllı dayak yediği bir gece, evden kaçarken bindiği otobüsün şoförü Herr Liebisch’le tanışmayacaktı. Herr Liebisch ona kol kanat germeyecekti. Annem Herr Liebisch’le evlenip, Leipziger Strasse’de, Doğu Alman yapımı yirmi küsur katlı bir apartmanın on dördüncü katında, bir oda bir salon daireye yerleşmeyecekti. Dairesinin salonunda kulpları çiçek biçiminde çekmeceleri, taba rengi geniş deri koltukları, duvardan duvara parliament mavisi halıları olmayacaktı. Demek ki neymiş? Her şey bir kazayla başlamış. Kader!” (Yeşil Peri Gecesi, 2018: 264).

Yeşil Peri Gecesi romanında Şebnem’in babası Cavit’in kaza geçirdikten sonraki hayatı özetlenmektedir. Şebnem’in annesinin yıllar süren çetrefilli hayatı, Şebnem tarafından anlatılmıştır. Burada Şebnem -yani aynı zamanda birinci kişili anlatıcı- bir anlamda daha önceki sayfalarda yaşananları okura hatırlatmaktadır, zira önceki

sayfalarda Hülya'nın birlikteliklerinden bahsedilmektedir. Özetleme tekniğinin sağladığı faydalardan biri de önceden yaşanan olayları bir kalemde okura sunmaktır.

“Babamın babası ölünce malları babama ve iki amcama kaldı; babam ölünce büyük ağabeyim N.A.'ya, küçük ağabeyim Z.A.'ya ve bana. Büyük ağabeyim N.A. hiç evlenmediği için o ölünce onun malları da bana ve küçük ağabeyim Z.A.'ya kaldı. Ben ölmedim, karımdan ayrıldım. Ayrılabilmek için karıma çok mal verdim. Babamın babasının Hadımköy'de arazisi varmış, mübadeleyle geldiğinde ona verilen arazilerin ucu bucağı yokmuş, babamın babası hiç çalışmamış. Payımı sattım. Aramıza deniz girsin diye karıma Suadiye'deki daireyi verdim, orada oturuyor, böylece denizaşırı oluyor. Büyük ağabeyim N. emekli olunca uzun süre kendine uygun bir kahvehane aradı, mesken tutmak için. 'Neden evinde oturmuyorsun?' diye sorduydum da, 'niye oturayım deli miyim ben?' dedi. Sonunda Bahçelievler'de bir kahvehane buldu, sandalyeleri kumaş kaplı, masaları ahşapmış, eşya sesleri emiyormuş, tatlı bir uğultu kalıyormuş içerde. Ölene kadar, pazar hariç, her gün Valideçeşme'den Bahçelievler'e, kahveye gitti. Pazarları hamama gider, maç dinler, spor toto kuponlarıyla meşgul olurdu. Valideçeşme'deki ev bana kaldı, benden de Bilge'ye – ölmeden. Bilge bir eskici, bir de sahaf çağırılmış. Sahaf, kızmış köpürmüş, 'bunun için mi çağırdınız beni?' demiş, 'ben kiloyla kâğıt alacak birine benziyor muyum?' Eskici hiç sesini çıkarmamış ama, kamyonu yükleyip götürmüş ağabeyimin evini.” (Suzan Defter, 2018: 14-16).

Suzan Defter romanından ise Ekmel Bey'in ailesinin ve kendi hayatının bir bölümü özetlenmektedir. Özellikle Ekmel Bey'in ve Suzan'ın eskiden yaşadıkları olaylar, roman boyunca özetleme tekniğiyle verilmektedir. Günlük tarzında yazılan romanda, bu ikilinin yaşamlarının kısa özetleri yer alırken birbirlerine karşı duyguları ise daha geniş yer tutmaktadır.

“Madenci damada ne olduğunu sordu.

“Hiç,” dedi Mürşit. “Bir şey olmadı. Gelin ayrılacağım diye tutturdu. Ama büyükler araya girdi, barıştırdılar. Damat bankada çalışıyordu, işine gücüne devam etti, şube müdürü oldu. Çocukları oldu, büyüdüler, evlendiler. Emekli olunca bi yazıhane açtı. Trafik ruhsat işleri takip ediyor şimdi. İşleri iyiymiş, öyle diyorlar. Tuzlukaya Konakları'ndan ev almış. Yazıhanesi Yeni Çarşı Caddesi'nde, yazın hep kapının önünde oturur. Gitsen görürsün. Çok şaşarsın ama. Aşk için kendi düğününde tabancayı şakağına

dayayan adam bu ağız kalabalık şişko mu dersin. Yüz otuz kilo oldu, bi oturuşta bi tepsi baklava yiyormuş. Belki de mutsuzluktan kendini yemeğe vurmıştır, bilmiyorum, gerçi bana kalırsa düpedüz oburluk.”

-Sevdiği kız?

-O yaz gitti buralardan, ailesiyle beraber.” (Dünya Ağrısı, 2018: 140).

Dünya Ağrısı romanında Mürşit daha önceden yaşanan bir olayı Madenciye özetleme tekniğini kullanarak anlatmaktadır. Mürşit, damat olarak geçen karakterin; evliliğini, emekliliğini, yaşamını ‘özetleme tekniği’ ile anlatır. Bu pasajda diyaloglarla da gösterme tekniği uygulanmıştır. Bu sayede gösterme ve özetleme teknikleri iç içe kullanılmıştır.

“Bir binanın doğuşunu çok iyi hatırlıyorum. Altı yaşında, bir binanın nasıl yapıldığını çözdüm. Yedi yaşında inşaat mühendisliği diye bir meslek olduğunu öğrendim, büyüyünce inşaat mühendisi olmaya karar verdim, kimseye söylemedim. On dört yaşında bana asıl heyecan verecek olan şeyin bina yapmak değil bina tasarlamak olduğunu fark ettim, kendime mimar olacağım diye söz verdim, bunu da kimseye söylemedim. On yedi yaşında mimar olma hayalimden vazgeçtim. On sekiz yaşında mimarlık fakültesine başladım. Otuz beş yaşına kadar mimardım, İstanbul’da binalar, Amerika’da bina bölümleri tasarladım, çoğu yarım kaldı, tamamladıklarımın da çok azı gerçekleştirildi, gerçekleşen projelerimin tümü sıradandı, kimse benden yaratıcı tasarımlar yapmamı istemedi, ama ben yine de yaptım, ilgililer ve arkadaşlarım çok beğendiler ve beni kutlamakla yetindiler. İki kez yarışmaya katıldım, ikisinde de dereceye giremedim, dereceye giren projeleri görünce benimkilerin neden giremediğini anladım, bir daha da yarışmalara katılmaya kalkmadım. Otuz altı yaşında Mustafa’yla çalışmaya başladım. Yıllarca yetimhane olarak kullanılmış bir binayı olabilecek en az masrafla sıradan bir oda-kahvaltı oteli yapmam istenince aslında kurucu olmadığımı, boşuna hayal kurmuş olduğumu, bundan sonra başkalarının tasarlayıp kurduklarını dönüştürmekle yetineceğimi anladım. Tamirci oldum bir tür.” (Âşıklar Delidir ya da Yazı Tura, 2018: 339).

Âşıklar Delidir ya da Yazı Tura romanından alınan bu pasajda Sanem’in çocukluğundan başlanır yetişkinliğine kadar geçen süre özetlenir. Burada önemli olan Sanem’in çocukluk yılları değil aslında önemli olan Sanem’in psikolojisidir, üzerinde

durulması gereken konu Sanem'in duyguları olduğu için hayatından bir kesit özetlenmektedir. Önemli olan Sanem'in kendiyi hesaplaşmasıdır. Özetleme tekniğiyle Tunç, 15-20 yıllık zaman dilimini ayrıntıya girmeden ve okuyucuyu sıkmadan anlatmaktadır.

2. 6. GERİYE DÖNÜŞ TEKNİĞİ

Tahkiyeye dayalı türlerde olay örgüsü belli bir zaman diliminde başlar, devam eder ve sona erer. Geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman romanın kurgusal yapısını oluşturur. Modern romanın belirli bir kronolojik sıraya uyma gibi bir zorunluluğu yoktur. Özellikle de yeni dönemde yeni arayışlar içine giren yazarlar, zaman konusunda oldukça cesur davranmaktadırlar. Kimisi romana olay örgüsünün sonuyla başlar, ilerleyen sayfalarda romanın başlangıcının aslında romanın sonu olduğu anlaşılır, kimisi ise bir saatlik zaman diliminde olan olayları beş yüz sayfada anlatır, kimisi ise romanın ilk cümlesini şimdiki zamanla başlatır ama roman boyunca geçmiş zaman kullanır. İşin özü yazar kronolojiyi kendi istediği gibi şekillendirmektedir.

Mehmet Tekin'in de belirttiği gibi romanın içinde bulunan her şeyin; kahramanın, mekânın, olayın, çevrenin, nesnenin, zamanın muhakkak bir geçmişi vardır. Yazar bunlara her anlamda hayat vermek ve onları okura açıklamak için zaman zaman geçmişe gider. İşte bu geçmişe gitmeye geriye dönüş tekniği denir. (Tekin, 2017: 254).

Bu teknik, eskiden daha çok tarihi romanlarda uygulanmaktaydı, romanın akışı içerisinde yazar geçmişe giderek geçmiş dönemden bilgiler verirdi, hatırlatmalarda bulunurdu; ama artık modern romancıların da vazgeçilmez bir tekniği olmuş durumda. Tunç da bu tekniğe her romanında başvurmuştur.

Geriye dönüş tekniği yazara da okura da yarar sağlamaktadır. Bu teknikle yazar, aydınlatmak istediği bazı olayların geçmişine giderek okurun soru işaretlerini giderir. Okur ise sıradan bir anlatımdan kurtulur ve monoton olmayan bir okuma süreci geçirir. Nitekim Ulaş Bingöl'ün de dediği gibi geriye dönüş tekniğiyle anlatıma zenginlik katılır. "Kurmaca metinlerde önceden gerçekleşmiş olayları şimdinin içinde anlatarak çizgisel zaman anlayışını kıran geriye dönüş tekniği, anlatıma zenginlik katar. Modern anlatım tekniklerinden biri olarak görülen geriye dönüş tekniği okuyucunun değişik bir deneyim yaşamasını sağlayarak tek düze anlatımı kırar." (Bingöl, 2019: 311)

Geriye dönüş (flashback) aslında sinemadan edebiyata geçmiş bir tekniktir. Adından da anlaşılacağı üzere zamanla alakalı bir tekniktir. Ali İhsan Kolcunun da belirttiği gibi anlatıcının, olay örgüsünü şimdiki zamandan ayırıp kahramanın geçmişine götürmesidir (Kolcu, 2005: 52).

‘Geriye Dönüş tekniği’ yazara oldukça yarar sağlayan bir tekniktir. Bu teknik kişilerin fiziksel ve ruhsal özelliklerinin daha iyi içselleştirilmesine, yaşanan olayların açıklığa kavuşmasına, kahramanların belli başlı durumlarda sergilemiş oldukları davranışların nedenlerinin açıklanmasına, okura hatırlatma yapmaya, okurun kafasındaki soru işaretlerinin giderilmesine, olay örgüsünün karanlık yerlerinin aydınlatılmasına yardımcı olur.

Mehmet Tekin’e göre geriye dönüş tekniği üç şekilde yapılmaktadır.

- a) “Dar anlamda geriye dönüş,
- b) Yapıcı geriye dönüş,
- c) Çözücü geriye dönüş.” (Tekin, 2017: 254).

‘Dar anlamda geriye dönüş’, şimdiki zamanda yaşanan olayları geçmiş ile bağlamak için kullanılır. Kısa zaman diliminde geriye gidilir. Bir iki saat, bir iki gün, bir iki hafta öncesine gidilir. Genelde şimdiki zamanda yaşanan olayları desteklemek için uygulanan bir tekniktir.

‘Yapıcı geriye dönüş’ tekniğinde amaç okuyucuyu bilgilendirmektir. Roman içerisinde kurgu devam ederken birçok kez okurun kafasında gerek kahramanlarla ilgili gerekse olaylarla ilgili soru işaretleri olur, işte tam bu noktada okurun soru işaretlerini gidermek için bu teknik kullanılır.

‘Çözücü geriye dönüş’ adından da anlaşılacağı gibi çözüm odaklı bir tekniktir. Genelde macera, polisiye romanlarında kullanılmaktadır. Çoğunlukla romanın sonlarına doğru uygulanır, romanın başından itibaren çözülmeye çalışılan sorunun aydınlatılmasında kullanılır, romanda var olan okuyucunun zihnindeki bütün karanlık alanları aydınlatan bir tekniktir.

‘Yapıcı geriye dönüş’ ile ‘Çözücü geriye dönüş’ arasındaki fark, çıkış yerleri itibariyle şöyledir: “Yapıcı geriye dönüş ilk gerilim yayının önüne, çözücü geriye dönüş ise her türlü gerilim yaylarının arkasına yerleştirilir.” (Aytaç, 1975: 235).

Ayfer Tunç, geriye dönüş tekniğini romanlarında sıkça kullanmıştır. Aşağıda bu tekniği nasıl kullandığı romanlardan örneklerle verilmektedir.

“O kötü haberi aldıkları geceyi çok iyi hatırlıyordu Ersin. İlkokuldaydı. Avludaki cılız hanımelinin kokusu odasına doluyordu. Telefonun sesini duyunca salona gitmiş, haberin alınışına tanık olmuştu. Ersin babasının yüzünün bir anda çökmesinden anlamıştı bunun korkunç bir haber olduğunu. Cavit Amca'nın kaza geçirdiğini, hastaneye kaldırıldığını, durumunun ağır olduğunu öğrendiler. Ailenin iyi günlerine de kötü günlerine de daima hâkim olan babası kendini topladı, gerekeni yapmak üzere hemen yola çıktı.

(...)

Cavit Amca yığınla ameliyat olup hastaneden çıkmış, kendini tümüyle içkiye vermiş, annesi ve kardeşleriyle bağlarını kendi isteğiyle, tamamen koparmıştı.” (Kapak Kızı, 2017: 95-96).

Kapak Kızı romanının bu bölümünde Şebnem'in babası Cavit'in başına gelenler geriye dönüş tekniğiyle anlatılmaktadır. Romanın bu bölümüne kadar okuyucular, Cavit ile Hülya'nın ilişkisi hakkında soru işaretlerine sahiptirler. Hülya'nın evi terk etmesinin, Şebnem'in roman boyunca oradan oraya savrulmasının nedeni; Cavit'in kazadan sonra kimseyle yaşamak istememesine bağlanır. Böylece okur bu konuda bilgi sahibi olur. Tüm bu bilgilendirmeler de 'yapıcı geriye dönüş' tekniğiyle yapılır. Bu noktada Bahar Dervişcemaloğlu 'yapıcı geriye dönüş' tekniğinin önemini şu şekilde aktarır: “Anlatıdaki olaylar belirli bir zamanda gerçekleştiğine göre, okuyucuların anlatıda gerçekleştikleri anlaması için öncelikle anlatıdaki zamansal ilişkileri kavrayabilmesi gerekmektedir. Dolayısıyla anlatıdaki olayların ne zaman (geçmişte mi, şimdi mi, gelecekte mi?) vuku bulduğu, okuyucuların söz konusu olay(lar)la ilgili yorumlarını belirler ya da doğrudan etkiler.” (Dervişcemaloğlu, 2016: 158).

“Ofli Durali de yangını izlemek için koşup gelenler arasındaydı. Alevlerin gökyüzüne ulaştığını görünce aklı durdu. Bir gece önce madde bağımlıları koğuşunda, kafayı esrarla dumanladığını bilmediği Gececi Tahir'den çok fena dayak yemişti. Yeni paspas yaptığı yerlere ayakkabılarıyla basan Tahir'e açık açık Basma! demeye çekinip Pokyiyenun oğli! diye kendi kendine söylenmiş, bunu duyan Tahir gözlerini patlatırcasına açıp Ne dedin lan sen?! diye gürleyince, paspası kovayı bırakıp kaçmaya yeltenmişti. Ama

kaçamadı. Canı sıkılan Gececi Tahir yolunu kesti, Ofli Durali'yi evire çevire dövdü. Durali kendini hastaneden dışarı zor attı, bir gözü morarmış, gömleği yırtılmış bir şekilde eve gitti, karısına da bir daha hastaneye gitmeyeceğini söyledi. Gerçekten de adım atmaya niyeti yoktu. Sabah olur olmaz tanıdıklarını aramış, hastaneden istifa ettiğini, yeni bir iş aradığını bildirmişti. Gececi Tahir'den ölesiye nefret ediyor, muhakkak intikam almayı planlıyordu. Başhekime ihbar mektubu yazacak, Gececi Tahir'in hastanede esrar içtiğini söyleyecekti. Ama yangını izlerken, nöbette pis esrarkeşten o dayağı yemese şu anda hastanede olabileceğini hatırlayınca, Gececi Tahir'i bulup yanaklarından öpesi geldi.” (Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi, 2018: 505).

Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi romanının bu bölümünde Ofli Durali, bir gün öncesine kadar çalıştığı kurumun gözlerinin önünde yanmasını izler. Yangını izlerken bir gece önce dayak yediği için işi bıraktığını hatırlar. Bu yangından, hatta belki de ölümden işi bıraktığı için kurtulduğunu düşünür. Tunç, bu bölümde Ofli Durali'nin bir gün önce yaşadıklarına gittiği için dar anlamda geriye dönüş tekniğini uygulamıştır.

“İlkokul dörtteyim. Babam hastanede yatıyor. Annem de yanında. Ona refakat etmek için istifa etmiş. Beni Fikriyanım'a, babaannem olan cadiya göndermişler. “Baban iyileşinceye kadar onda kalacaksın,” demişler. Ama babamın kolay kolay iyileşmeyeceği belli olmuş. Durmadan yeni bir ameliyat oluyor. Amasya'da yol inşaatında çalışırken vinçten düşen bir kayanın altında kalmış babam. Sağ kolu kopmuş, kaburgaları parçalanmış, yüzünün sağ yarısı darmadağın olmuş, elmacıkkemiği, çene kemiği, şakak kemiği ve dişlerinin bir kısmı kırılmış, yüzüne otuz küsur dikiş atmışlar. Hastaneye götürülünceye kadar çok kan kaybetmiş. Şantiyede çok sevilen bir mühendis olduğu için işçiler işi gücü bırakmışlar, babama kan vermek için sıraya girmişler. İlk ameliyatını Amasya'da olmuş. On gün sonra Çapa'ya nakledilmiş. Ben babamın öleceğini sanıyorum. Bu fikre kendimi alıştırılmaya çalışıyorum. İçimde korku yok. Büyük bir boşluk var. Ölümle korkuyu birleştiremiyorum henüz.” (Yeşil Peri Gecesi, 2018: 75).

Yeşil Peri Gecesi romanının bu bölümünde Şebnem'in babası Cavit'in geçirdiği kaza yapıcı geriye dönüş tekniğiyle anlatılmaktadır. Aslında *Kapak Kızı* romanını okuyanlar için bu geriye dönüş tekniği ikinci kez yapılmaktadır; zira *Kapak Kızı*

romanında da Cavit'in geçirdiği kaza geriye dönüşle verilmişti. Sadece bu romanı okuyanlar için bu geriye dönüş bölümü oldukça önemlidir; zira Şebnem'in başına roman boyunca ne geldiyse bu kazadan sonra gelir. Bu kaza deyim yerindeyse Şebnem'in dönüm noktasıdır. Okur roman boyunca Şebnem'in ve annesinin yaşadığı savruk hayatı sorgular. Bu geriye dönüş tekniği sayesinde ise okurun bazı soru işaretleri giderilir. Bu yüzden Cavit'in geçirdiği kaza herkes için bir kırılma noktasıdır. Okur, Şebnem'in ve annesinin savruk hayatıyla ilgili soru işaretlerine sahipken; yapıcı geriye dönüş tekniğiyle bütün bu soru işaretleri giderilir.

“Eve kapanmadan birkaç hafta önce, yolda bir arkadaşşıma rastladım, bir duruşmadan çıkmış, kan ter içinde diğerine gidiyordu. Ayaküstü anlattı, büyük bir arazi davası almış, kazanırsa arazinin yüzde yirmisi onun olacakmış, bir müteahhitle de anlaşmış, inşaat yapacakmış; ‘artık büyük oyna oğlum’ dedi baba, ‘bırak şu kıyırık tahliye davalarını. ‘Büromu kapattım’ dedim, ‘kafa bulma benimle’ dedi, ‘genç adamsın, evde mi oturacaksın bu yaşta, deli misin nesin?’ Pencere bana dar geliyor, dışarının gürültüsüne ise bir türlü anlam veremiyorum. Evde oturarak dışarıdan gelecek hikâyeleri beklediğimi, artık hatırlamaktan usandığım kendi hikâyemi ancak başkalarının hikâyeleriyle yan yana gelince yeniden okuyabileceğimi; böylece kıyaslayıp anlayabileceğimi (mutsuz muyum, şanslı mıyım, kederli miyim, değersiz miyim, beyhude miyim, anlamlı mıyım) ve yeryüzünden çekip gitmeme daha varken, kalan vaktimin buna ancak yeteceğini, belki de yetmeyeceğini arkadaşşıma anlatmadım. Anlamazdı.” (Suzan Defter, 2018: 32-34).

Suzan Defter romanından alınan bu bölümde Ekmel Bey'in avukat olduğu ama bu mesleği bıraktığı bilgisi ‘geriye dönüş tekniği’yle okura verilir. Ayrıca burada dar anlamda geriye dönüş tekniği vardır; zira Ekmel Bey'in şu anki işsizlik durumu ve psikolojisi birkaç hafta öncesine gidilerek verilmektedir.

“Madenci, karısının öldüğünü tam o sırada söyledi. Birdenbire. Damdan düşer gibi. “Karım öldü.” “Ne zaman?” “Yarın bir sene olacak.” Mürşit boşuna değilmiş diye düşündü; bu gri mavi, hüznü gözleri kaplayan camdan perdenin bir sebebi varmış. Madenci'nin dudakları gözlerindeki derin acıya uymayan bir gülüşle kıvrıldı. “Kendini attı,” dedi hâlâ inanamıyormuş gibi. “On beşinci kattan.” Gözlerini havaya kaldırdı, tavana bakarken gülüşü karardı, acıya dönüştü. Mürşit kaskatı kesildi. “Kahvaltı

yapmıştık. Masa öylece duruyordu. Yumurta kabukları, peynir zeytin, soğumuş çaydanlık. Konuşmuyorduk. Biz Arzu'yla uzun süredir konuşmuyorduk, konuşacak bir şeyimiz olmadığından değil, her konuşma ikimize de acı verdiğiğinden. Ben elimde kumanda sürekli kanal değiştiriyordum. O pencerenin önünde oturmuş, gökyüzüne bakıyordu. Gökyüzü kapkaraydı, bulutlar yere düşecekmiş gibi sarkmıştı. Birden bana döndü. Sana tutunuyordum, kopardın dedi. Korkunç bir sıkıntı çöktü içime. Duramadım. Kalktım, montumu alıp evden çıktım. Arkamdan kendini atmış, balkondan.” Sustu. Lobiden kahkaha sesleri geldi. Hayatın dibinde yaşayan biri hayatın dibinde yaşayan birilerine bir şeyler anlatıyordu. İyi de güldürüyordu.” (Dünya Ağrısı, 2018: 175-176).

Dünya Ağrısı romanının bu bölümünde Madenci'nin itirafı 'çözücü geriye dönüş' tekniğiyle verilir. Madenci roman boyunca sıkıntılı ruh halindedir. Mürşit, Madenci'nin sıkıntılı ruh halinin neyden kaynaklandığını bir türlü anlayamaz; ama Madenci, karısının kendi yüzünden intihar ettiğini anlatınca roman boyunca akıllardaki soru işareti giderilir.

“Ben onu sekiz yaşında terk ettim,” dedi birden. “Karnesini aldığı gün. Anneniz onun öğretmeniydi.” Abimin elinden düşen kadehi Sedef yakaladı. Ben başıma balyoz indi sandım. Kafatasım çatırdadı. Melek annem imgesi paramparça oldu. “Okulun kapısında bekliyordum,” dedi babam. “Beni görünce sevinçle koşup geldi. Karnesini gösterdi, baştan aşağı pekiyi. Aldım alışverişe götürdüm. Ayakkabı aldım. Kot pantolon aldım. Denizi çok severdi, mayoyla palet aldım. Yaz tatilinde okusun diye bir sürü kitap aldım. Sonra köfteciye gittik. Köfte yedik. İrmik helvası yedik. Bana öğretmenim en çok beni seviyor dedi. Eve döndük. Onu annesine teslim ettim. Tam evden çıkarken, baba çok geç kalma, sen gelmeden uyuyamıyorum dedi. Tamam kızım dedim. Ama o eve bir daha dönmeyecektim.” Öyle eskimiş ki hikâyesi babamın, o terk ediş gününü o kadar çok hatırlamış ki, gözleri kupkuruydu. Gözlerinde sadece küçük bir ışık vardı. Hayatla arasında incecik bir pamuk ipliği kalmış yaşlı ve talihsiz kızını hayata bağlamak, kendine bağlamak, kendi parçası yapmak istiyordu.” (Âşıklar Delidir ya da Yazı Tura, 2018: 201).

Âşıklar Delidir ya da Yazı Tura romanının bu bölümünde Umut'un annesinin ve babasının sırrı açığa çıkar. Romanın bu bölümüne kadar bu sırra ilgili bir şey anlatılmamaktadır. O yüzden okurda bir soru işareti yoktur. Umut'un annesinin cenazesine gelen üvey ablası bu sırrı açığa çıkarınca, Umut'un babası çocuklarını

karşısına alır ve yıllar önceki olayı anlatır. Burada okur sadece birkaç sayfalık soru işareti yaşar, akıllardaki bu soru işaretleri de yapıcı geriye dönüş tekniğiyle cevap bulur.

2. 7. MONTAJ TEKNİĞİ

Montaj tekniği, yazarın eserine canlılık ve çok boyutluluk kazandırmak için başkalarına ait şiir, özlü söz, şarkı sözü gibi ifade kalıplarına kendi eserinde yer vermesiyle oluşur. Mehmet Tekin söz konusu tekniği şöyle tanımlamaktadır: “Montaj tekniği, bir romancının, genel kültür bağlamında bir değer ifade eden anonim, bireysel ve hatta ilahî nitelikli bir metni, bir söz veya yazıyı, “kalıp halinde” eserinin terkibine belirli bir amaçla katması, kullanması demektir”. (Tekin, 2017: 264).

Yazarın kültür ve sosyal donanımını, eserine aktarması olarak da tanımlanan montaj tekniği, esere çok yönlü bakılmasını sağlar. Müzik, sinema, tarih, felsefe, din, psikoloji, edebiyat gibi bilim dallarının hepsinden alıntı yapılabilir. Yazar bu tekniği uygularken okuru esere karşı yabancılaştırmak ister, okurun metin hakkında düşünmesini ve metni sorgulamasını ister. Bu teknikte dikkat edilmesi gereken en önemli kural ise alıntı yapılan sözün asıl metne uygunluğunun sağlanmasıdır; eğer alınan söz metne uygun değilse burada yazar amacını gerçekleştiremez ve alınan söz, metin içerisinde oldukça eğreti durur.

Montaj tekniği, özellikle modern ve postmodern romanlarda içeriği zenginleştirmek, çoğulculuk ilkesini gerçekleştirmek, bazı göndermeler yapmak adına kullanılır. Bu sayede metin derinlik kazanır, yazarın üslup çeşitliliği artar.

Yazar bu teknikle anlatmak istediği gerçekliğe ‘çok boyutluluk’ kazandırır, başkasına ait ifade kalıplarını ustaca kendi metnine giydirerek bunu yapar. (Aytaç, 1999: 42).

Montaj tekniği bir anlamda ‘iktibas’a benzer. İktibas oldukça eski bir tekniktir. Divan edebiyatında sıkça rastladığımız bir durumdur. İktibas, başka birine ait olan bir sözün aynı veya değiştirilmiş şekliyle bir eserde yer almasıdır. İskender Palanın da dediği gibi özellikle de hadis, âyet, peygamber kıssaları gibi alanlarda yapılır. Burada amaç tıpkı montajdaki gibi asıl metni zenginleştirmek, güçlendirmektir. (Pala, 2015: 229-230).

Ayfer Tunç, bu tekniği bütün romanlarında oldukça fazla kullanmaktadır. Bazı şiir, roman ve şarkı sözlerini romanlarına monte eder. Aşağıda bu tekniği nasıl uyguladığı örneklerle verilmektedir. Ayrıca montaj yapılan bölümler **bold** şekline yazılmaktadır.

*“Ama **bir yangının külünü yeniden yakıp** geçen var, diye düşündü Ersin, yine yüzü yandı. Kaç senedir aklına gelmeyen Şebnem yakıyordu şimdi onu, eskisinden beter hem de. Nükseden bir hastalık gibi.”* (Kapak Kızı, 2017: 193).

Bu pasajda Ersin, yıllardır unutamadığı ilk aşkı Şebnem’i hatırlar. Bu hatırlama esnasında da Ersin duygularını yukarıdaki şarkı sözüyle ifade eder. Tunç, montaj tekniğini burada hatıraları yeniden canlandırmak adına kullanmaktadır.

*“Bazen aklına geliyordu hayat boyu süren başarısızlığı. Suçu kadere yükleyip uygulanıyordu. Böyle anlarda kendini iyice yaşlanmış bulurdu. Musa Eroğlu’ndan **Geçtim dünya üzerinden / Ömür bir nefes derinden / Bak feleğin çemberinden / Yolun sonu görünüyor** türküsünü dertli dertli mırıldanıp hüzünlenirdi.”* (Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi, 2018: 64).

*“Hayatta aradığını bulamayan, ne aradığını da bilmeyen, bu nedenle daima mutsuz olan Esra, babasının ölüm haberini aldığı anda, Chicago’daki Türklerin çıkardığı Turkamerican adlı, İngilizce-Türkçe bir dergi için, Nâzım Hikmet’in Karıma Mektup adlı şiirinin **En fazla bir yıl sürer yirminci asırlarda ölüm acısı** dizesini çevirmekle meşguldü.”* (Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi, 2018: 345).

Tunç, bu tekniği uygularken romanın içeriğinden sapmadan eserin içerisine bir canlılık katar. Birinci pasajda bir şarkı sözüyle ikinci pasajda ise Nazım Hikmet’in “Karıma Mektup” şiiriyle kahramanlar, duygularını ifade eder. Burada parçaların bütünlüğünün bozulmadığı gözlemlenmektedir.

*“Benim için Ali hayatın tamamını kapsıyordu. Ama Ali için ben hayatın kapsadığı küçük bir şeydim. Böyle olduğumu sanıyordum. Bu yüzden o dizeyi hatırlamasını beklemiyordum. **“Gökyüzü gibi bir şey bu çocukluk / Hiçbir yere gitmiyor,”** dedi. “Dün gibi hatırlıyorum. Hisar’daydık. Ali Baba’nın kahvesinde. Şubatın on biriydi.”* (Yeşil Peri Gecesi, 2018: 59).

“Geçmişimizin özetine bakarak, ailecek hazdan geberdiğimiz, ya yiyip içtiğimiz ya gülüp oynadığımız bütün bu resimlerimize bakarak sular seller gibi ağlamıştım. (Ağlarım

hatıra geldikçe gülüştüklerimiz.) Resimlerime bakanlar bu mutlu, gürbüz ve delice sevilen çocuğun üzerine karanlık bir kaderin, kadere benzeyen ya da kaderle hiç ilgisi olmayan bir şeyin gölgesinin düşeceğini, imkânı yok, tahmin edemezlerdi. Ben de edememiştim.” (Yeşil Peri Gecesi, 2018: 101).

“Ali dile kolay, tam yirmi üç yıldır

Ali seni düşünmeden geçirdiğim bir gün bile olmadı. Seni en az bir kere hatırlamadığım bir tek gün bile olmadı. Okuduğumuz şiirlerden en az birini kendime tekrar etmediğim tek-bir-gün bile olmadı.”

Benim dengemi bozmayınız. Ali.

İyidir beraber olmamız. Ali.

Ve nasıl göz gözeyiz ansızın bir infilak. Ali.

Biliyorsun ben hangi şehirdeysem yalnızlığın başkenti orası. Ali.

Hepimiz yaşadık, nedir ki zaman! Ali.

Bir kurban gibi yeniden başlamak gerekiyor işe. Ali.

Doğduğum çöller arımdan gelecektir. Ali.

Ne kadar rezil olursak o kadar iyi. Ali!” (Yeşil Peri Gecesi, 2018: 126).

Şebnem’in dramını anlatan *Yeşil Peri Gecesi* romanında Şebnem, sık sık şiir okur, hatta en büyük aşkı Ali ile bir çay bahçesinde şiir okurken tanışır. Ali ile zamanında okudukları şiirleri hiç unutmaz ve yeri geldiğinde de birkaç dize okur. Roman boyunca Şebnem duygularını, özellikle de Ali’ye karşı olan duygularını şiirlerle ifade eder. Yukarıda alınan pasajlarda sırasıyla; Turgut Uyar’ın *Denge*, Behçet Necatigil’in *İyiydi Beraber Olmamız*, Edip Cansever’in *İnfilak*, Cemal Süreya’nın *Göçebe*, Melih Cevdet Anday’ın *İsa’dan Önce*, Sezai Karakoç’un *Hızırla Kırk Saat*, Enis Batur’un *Vurgun*, Can Yücel’in *Sevgi Duvarı* şiirlerinden alıntı yapılarak montaj tekniği uygulanmaktadır. Böylece Tunç, sadece bir paragrafta sekiz farklı şairden alıntı yaparak montaj tekniğinin sınırlarını iyice zorlayıp farklı bir boyuta taşımaktadır.

“Sabah radyoyu açtığımda çalan şarkı ağzıma takıldı: Aşkınla yana yana kül olsa da ocağım, bu gönül sayfasını artık kapatacağım. Geçse de gençlik çağım . GEÇTİ. Boş kalsa da kucağım . KALDI.” (Suzan Defter, 2018: 99).

“Çatım akıyor,” dedim, “tıp... tıp... tıp... damlıyor.” **Evlerle savaşımlar savaşımların çetini.** “İnsan hayatı bir rahim arayışından ibarettir,” dedi Ekmel bey, “ev rahimdir. Bundandır kendimize bir ev aramamız. Evi olan insan ne şanslı!” Kimin evi yok ki, herkes başını iyi kötü bir yere sokuyor diyecektim nerdeyse.” (Suzan Defter, 2018: 109).

Tunç, *Suzan Defter* romanında Montaj tekniğini oldukça fazla kullanmaktadır. Bazen bir şarkı sözü bazen de bir şiir ile kahramanların ruh halini vermeye çalışmıştır. Alıntı yapılan sözler ise romanın içeriğiyle örtüşmektedir. Birinci örnekte Suzan (Derya) aşk hayatını söylediği şarkıyla gözler önüne sermektedir.

İkinci önekte ise Ekmel Bey ve Suzan (Derya) arasında ev üzerine bir sohbet başlar, evin insanı saklayan, tedavi eden bir yapısının olduğuna dair bir sohbet ortamı gelişir. Bu sohbet ortamında Türk edebiyatının ‘evler şairi’ olan Behçet Necatigil’in şiirini alıntılarlar.

“Karanlıkta yıldızlar devleşmiş gibi geldi Mürşit’e, gözlerini dikmiş bakarken. Dünyanın dışından, milyonlarca yıl uzaktan ona bakan bu yıldızlar evrenin akıl almaz sonsuzluğunu değil, bu dünya üzerindeki yalnızlığını, yabancılığını, gereksizliğini hatırlatıyordu ona, içini ürpertiyordu. Haline gülesi geldi birden. **“Gökyüzünde yalnız gezen yıldızlar..”** dedi, acı bir alayla. **“Yeryüzünde sizin kadar yalnızım,”** diye tamamladı Pehlivan, güldü.” (Dünya Ağrısı, 2018: 65).

“İçerisi beklediği kadar soğuk değildi, paltosunu çıkardı, astı, tam içeriye adım atıyordu ki bir ses duydu. Bir şarkı. **Geldim yarım.. kaldım yarım..** Şaşırdı, kulak verdi. Şükran’ın sesiydi, oturma odasından geliyordu, Elvan’a gitmemiş diye düşündü. Ayaklarının ucuna basarak odaya yürüdü. Şükran’ın sırtı kapıya dönüktü, bir yandan kurumuş çamaşırları katlıyor, bir yandan bağrından gelen acılı bir sesle şarkı söylüyordu. **Ben bu dünyayı anlayamadım.** Şarkı bitti, Şükran’ın sesi kayboldu. Mürşit usulca hole geri döndü. Birden sessiz sessiz ağlamaya başladı. Gözyaşları iplik kadar inceydi ama çok sıcaktı, kaynıyordu, soğuktan kaskatı kesilmiş yanaklarını yakıyordu. Paltosunu tekrar giydi, kapıyı yavaşça çekti, dışarı çıktı.” (Dünya Ağrısı, 2018: 154-155).

Dünya Ağrısı romanında montaj tekniği genelde şarkı sözleriyle uygulanmaktadır. Birinci pasajda Mürşit’i görmekteyiz. Mürşit, roman boyunca kalabalıklar içindeki yalnızlığından şikayetçidir ve sürekli bu yalnızlığını da dile getirir. Romanın bu bölümünde kendini yıldızlar kadar yalnız ve uzak hisseder. Tunç, burada tekniği oldukça

başarılı kullanmıştır; zira Mürşit'in her iç hesaplaşmasında yalnızlığı satırlardan taşar. Bu yüzden şarkı sözü onun yalnızlığını oldukça iyi özetler. İkinci pasajda da yine bir şarkı sözü ile montaj tekniği uygulanır. Mürşit'in karısının evin içinde söylediği şarkı Mürşit'i derinden etkiler; gerçekten de Mürşit, roman boyunca kendini yarım, yorgun ve yalnız hisseder. Dünyayı anlayamaz, bir yere konumlandıramaz o yüzden şarkıdan etkilenir ve ağlamaya başlar. Tunç, bu noktada montaj tekniğinin yerinde uygulandığında ne denli başarılı olunacağını örneğini vermektedir.

“Abimle yalnız kaldığında karın kardeşinin sizinle yaşamasını istemiyor, ondan ısrar etmiyor diyor. Babamın sözleri abimin acısını arttırıyordu. Baba yapma diyor, Sedef'in onu ne kadar çok sevdiğini biliyorsun, yapma.

Onlara bunu yapmak istemiyorum. Ama elimde değil, zamanın kumu değerli, kendimle yaşamak istiyorum.

***Her ölümle doğmak hiç yok olmamak istedim.** Oturup müzik dinlemek gibi bir adetim olmadığı halde Sophie'den sonra dinler oldum. Bazı şarkılar kalbime çöküyor, tekrar tekrar dinliyorum. Sanem'le Montauk'a gittiğimiz günün sabahında dilime takılan şarkıyı en çok. **Bir yudumda doğmak, bir sevgide ölmek istedim.**” (Âşıklar Delidir ya da Yazı Tura, 2018: 92).*

*“Bilim daha ilkokuldayken ona tek hakikatin yalnızlık olduğunu göstermiş. O yıllarda duyduğu bir şarkı da pekiştirmiş bunu. **Gökyüzünde yalnız gezen yıldızlar. Yeryüzünde sizin kadar yalnızım.** Bu şarkı onda yaralı bir duygusallık etkisi yapmamış. Aksine, çocuk akliyle yalnızlığı bir tür astronomi kesinliği olarak kabul etmiş. “Yıldızlar yalnız olduğuna göre, benim de yalnız olmam doğal, yıldızlardan daha büyük değilim diye düşündüm,” dedi.” (Aşıklar Delidir Ya Da Yazı Tura, 2018: 127).*

Birinci pasajda MFÖ şarkısı ile montaj tekniği uygulanmaktadır. Umut genetik hastalığı yüzünden yakın zamanda ölecektir. Sanem'le henüz yeni bir aşk yaşamaktadırlar. Bu yüzden hastalıklı bir ruh hali içindedir. Ölüm ve aşk onun için asıl gerçeklerdir, bu şarkı da onun aslında sevmek ve ölmek üzerinde düşündüğünün kanıtıdır. İkinci pasajda ise bestesi Teoman Alpay'a, güftesi Munir Ebcioglu'na ait bir şarkıyla montaj tekniği uygulanmıştır. Şarkının sözleriyle kahramanın ruh hali arasında bir uyum vardır. Kahraman, daha çocukken gökyüzündeki yıldızlar gibi yalnız olduğunu hissetmiştir.

Tunç, genel olarak bütün romanlarının içinde montaj tekniğini birer ‘mozaik taşı’ gibi nakşader. Şiirleri, şarkıları, özlü sözleri mütemadiyen kullanan Tunç, bunu uygularken de olay örgüsünün doğasına aykırı hareket etmez.

2. 8. OTOBİYOGRAFİK TEKNİK

Yazarların birinci tekil şahıs anlatıcısıyla öz yaşam öykülerinin anlattığı tekniğe otobiyografik teknik denir. Yazar kendi yaşamından ayrıntıları metnin kurgusu içine alarak eserini oluşturur.

Bu teknik uygulanırken yazarın tamamıyla hayat hikâyesi aktarılabileceği gibi hayatından bazı kesitler de verilebilir. Bunun bir ölçütü yoktur. Kurgusal bir romanın içerisinde bir karakter de yazarın kendi hikâyesini taşıyabilir.

Şüphesiz ki her yazar, eserini oluştururken kendi bilgi birikiminden, deneyimlerinden, gözlemlerinden ve en tabii olarak da hayatından kesitler sunar. Şayet yazar kendi hayatını bilinçli olarak anlatmak isterse işte o zaman otobiyografik teknik devreye girer. “Kısacası roman sanatı, şiir kadar olmasa da, bir ‘ben’ sanatıdır.” (Tekin, 2017: 270).

Otobiyografik eserlerde yazarların hayatlarından kesitler her eserde aynı ölçüde olmayabilir. Bazı yazarlar, eserlerini baştan sona gerçek hayatlarından oluştururlar, bazıları da kurmaca bir metnin içine gerçek hayatlarından kesitler sunarlar. Bu bağlamda her iki roman çeşidi aynı ölçüde ‘otobiyografik’ özellik taşımaz. Kurmaca bir metnin içine kendi hayatlarından kesitler sunan yazarların eserleri, ‘otobiyografik unsurlar içeren roman’ olarak değerlendirmek daha doğru olur.

Otobiyografik teknik, bazen yazarların bakış açılarını daraltabilir. Yazarın malzemesi yine kendisidir ve kendinden başka bir kaynağı da yoktur. Kendi görüşünün ve hayatının dışına çıkmadan bir eser oluşturmak bazı yazarların muhayyilesini sınırlandırdığı için bu yazarlar metnin içine yardımcı karakterler yerleştirirler. Bu yardımcı karakterler anlatıcı yapılarak yazarın anlatım gücünü zenginleştirir. (Aytür, 1977: 31).

Birçok yazar, otobiyografik tekniğe pek yakın durmaz; zira otobiyografik eserler, yaratıcılığı sınırlandırır. Yazar, eserinde birçok tekniği kullanamaz, sadece bir teknik üzerinde yoğunlaşmaya mecbur kalır. “Otobiyografik romanlar, yaratma hürriyetlerimizi

kısarlar. Orada biz sayısız imkân ve ihtimallerden bazılarını tercih hürriyetini kaybeder, bir tanesi üzerinde billurlaşmaya mecbur kalırız” (Baydar, 1960: 145).

Türk edebiyatında bu tekniğin uygulandığı önemli romanlar: Peyami Safa *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, Orhan Kemal *Baba Evi*, *Avare Yıllar*, *Cemile*, Mina Urgan *Bir Dinozorun Anıları*, Elif Şafak *Siyah Süt...*

2. 9. LEİTMOTİV TEKNİĞİ

Leitmotiv tekniği esasen bir müzik terimidir ve edebiyata da müzikten geçmiştir. En genel tanımıyla herhangi bir sanat eserinde ‘fasıllı’ bir şekilde yinelenen ritmi ve ahengi oluşturan motiftir.

Müzikte tekrarlanan nakarat bölümü leitmotivdir. Edebiyatta ise, özellikle de romanlarda, çeşitli sebeplerle tekrarlanan sözler leitmotiv oluşturmaktadır. Leitmotiv tekniği esere canlılık kazandırır. Roman boyunca bir cümle tekrar edilir, tekrar edilen cümle ve cümleyi söyleyen kahraman yazar tarafından kasıtlı olarak özelleştirilmiş olur, bu da okuru düşünmeye sevk eder. Yazarın da istediği tam da budur, okurun sorgulaması ve bu sorgulama neticesinde bir çıkarımda bulunması; zira bir kahraman durduk yere bir romanda sürekli aynı cümleyi kurmaz. Burada kahraman özellikle karakterize edilir.

“Leitmotiv tekniğinde, a) telaffuz farklılığı, b) jest ve mimikler, c) yaratılış özellikleri malzeme olarak kullanılmaktadır.” (Tekin, 2017: 274). Tekin’e göre leitmotiv sadece tekrarlanan sözler değildir. Herhangi bir kahramanın roman boyunca saçlarıyla oynaması da bir leitmotiv olabilir; zira romanda kahramanın muhakkak saçlarıyla ilgili bir zaafı vardır.

Bu teknikle kişiler, durumlar, nesnelere sembolize edilir. Sembolize edilen her ne ise roman içerisinde muhakkak önemli bir yer tutar. Yazar bir durumu roman boyunca tekrarlıyorsa burada asıl iş okura düşer; zira leitmotiv tekniği okuru aktif kılan bir uygulamadır. Okur, durumun tekrarlanmasını düşünme ve sorgulama yoluyla muhakkak bir sonuca bağlar. Kısacası yazar, bu teknikle okura bir mesaj iletir.

Yazar bazen de bu teknikle okura bir şeyleri hatırlatmak veya belli bir durumu somutlaştırmak ister; ama bu tekniğin yazarlara en önemli faydası vurgudur. Yazar, vurgulamak istediği bir düşünceyi veya bir olayı leitmotiv tekniği sayesinde romanın içerisinde birden fazla kez tekrarlayarak amacına ulaşır.

Aşağıda Tunç'un bu tekniği nasıl kullandığı örneklerle verilmektedir.

“Sabahtan beri durup durup o dergiyi, derginin kapağındaki kadını hatırlıyordu. “Aydın Kızı Şebnem” Bünyamin bu “Aydın Kızı” sözünü okuyunca, içinde buldukları ocak ayını değil, çocukluğunda karpuz tarlasını beklerken, sırtüstü yatıp seyrettiği, bu uzun seyredişler sonunda ona canlanmış, güzel sözler söylüyormuş gibi gelen ve parlaklığına, tuhaflığına hep şaştığı ayı düşünmüştü.” (Kapak Kızı, 2017: 17).

Kapak Kızı romanında ‘Aydın Kızı Şebnem’ sözü leitmoiv olarak kullanılmaktadır. Tam olarak 11 sayfada (s.17, 8, 20, 21, 76, 77, 179, 221, 225, 243, 252) bu söz geçmektedir.

Romanın ana karakterlerinden olan Şebnem’in leitmotiv olarak seçilmesi oldukça yerinde bir karardır; zira roman karakterlerinden Ersin, Selda ve Bünyamin roman boyunca Şebnem’i akıllarından çıkaramazlar ve sürekli onun hakkında yargılarda bulunurlar. Erotik dergide poz veren Şebnem ‘ayın kızı’ olmuştur, bu söz hem bu anlamda kullanılmış olabilir hem de ayın kızı kadar güzel ve parlak bir kadın olduğu için de ‘metafor’ yapılmış olabilir. Tunç, bu sözü hangi maksatla kullanmış olursa olsun doğru bir leitmotiv tekniği uygulamaktadır.

“Şebnem radyoyu kapattıktan sonra babasının yanına gitmek istediğini söylemişti. “Ona ‘bu son fasıl baba’ demek istedim.” Bu sözler Selda’yi ürpertmişti. Şebnem babasının ölümüne yaklaştığını mı ima ediyordu, ona acıyor muydu, seviyor muydu, anlayamamıştı.” (Kapak Kızı, 2017: 52).

‘Bu son fasıl’ sözü romanın en can alıcı yerlerinde (s. 52, 109, 110) toplamda üç kere geçmektedir.

Şebnem bu sözü babasına söylemek ister; ama söyleyemez. Acılarıyla dolu bir hayat süren Şebnem, babasının kaza geçirmesinden sonra tamamen yalnız kalmaktadır. Babası kendi içine kapanır ve kimseyle görüşmez. Şebnem’in çok uzun zaman görmediği babasına bu sözü söylemesindeki ruhsal durum, cümlenin içinde saklıdır. Artık sona yaklaştığını anlatmak ister.

“Aşkımızın ipini çektiğim o ilk geceden, yetmiş küsur saat önce ruhumun katledildiği son geceden ve ikisinin arasındaki gecelerden haberi yokmuş gibi davranıyordu. Oysa biliyordu. Bildiğini biliyordum. O ilk geceye ‘aşkımızın ipini

çektığım gece' demek hoşuma gidiyordu. Mağdur gösteriyordu beni, romantik gösteriyordu. Mağdur ve romantik görünmek hoşuma gidiyordu. Bu benim tabiatımdı. Aynı zamanda silahımdı. Ama her defasında kendimi vuruyordum. Aslında mesele o geceye 'aşkımızın ipini çektığım gece' demek değil, aşkımıza 'aşkımız' demektir. Ben aşkın ne olduğunu biliyordum. Osman'la yaşadığımız şey aşk değildi. Aşka çok benzediği zamanlar olmuştu. Ama tümüyle aşk değildi. Başka bir şeydi. Benim boğucu derin umutsuzluğumdü. Kapandaki fare gibi çaresizliğimdi. Tuzağa düşmüşlüğümdü. Sevilmeyi ölesiye isteyişimdi.” (Yeşil Peri Gecesi, 2018: 22).

Yeşil Peri Gecesi romanında ‘Aşkımızın ipini çektiği o ilk gece’ sözü leitmoiv olarak kullanılmaktadır. Tam olarak 16 sayfada (s. 17, 18, 19, 22, 23, 29, 31, 32, 43, 54, 90, 91, 105, 363, 369, 381) bu söz geçmektedir.

Şebnem, romanın başından sonuna kadar sürekli ‘Aşkımızın ipini çektiğim o ilk gece’ der ve o gecede ne olduğunu söylemez, romanın sonlarına doğru okur iyice merak eder ve en sonunda Şebnem’in o gece tecavüze uğradığını öğrenir. Şebnem, Osman ile evlidir, kocasının erkek kardeşi Teoman’ın kayınbabası tarafından şantaj uğrar, tecavüz ve şiddet mağduru olur. Uzun bir süre kimseye söylemez; ama kocasının ve Teoman’ın bu durumu bildiğini düşünür o yüzden herkesten intikam almak üzere tecavüz anını kaydettiğini açıklar ve o kayıtları iş adamlarına ve basına gönderir. İntikamını böylece alır. Ayfer Tunç, bu sözle leitmotiv tekniği uygularken okurda çok ciddi anlamda bir merak uyandırır, leitmotivün bir anlamda görevi de budur. Yazar; bir cümleyi romanın hemen hemen her sayfasında kullanıyorsa okurdan, o cümleyi merak etmesini ve cümleden anlam çıkarmasını bekler.

“Ben de Fahim Bey ve Biz ’i okudum tekrar. Kendine olmayanlardan bir dünya yaratan, olmayanların dünyasında varmış gibi yapabilen Fahim Bey, evden her gün çıkan, düzenli. Fahim Bey’in aksine, evden çıkmamanın bir yolunu bulmalı. Kendime zamanın ipini koparma diyorum. Ama bu hiç kolay değil. İnsan uyuyakalıyor, uyanınca aradan aylar geçmiş gibi oluyor. Zamanı nerede bıraktığını hatırlamak çok güç.” (Suzan Defter, 2018: 13-14).

Suzan Defter romanında ‘ev’ kelimesi eve kapanma, evde vakit geçirme, evden çıkmama, sosyal bir hayat geçirme anlamlarına gelecek şekilde leitmotiv olarak

kullanılmaktadır. Romanın hemen hemen her sayfasında (örnek vermek gerekirse s. 13, 14, 16, 18, 19, 24, 25, 26, 28, 32, 33, 34, 36, 40,119) bu ruhsal durum görülmektedir.

Roman kahramanlarından Ekmel Bey, avukatlığı bırakıp kendini eve hapsetmiş bir karakterdir, Suzan (Derya) da Ekmel'in evinde ona arkadaşlık etmektedir. Her ikisinin ruh halini özellikle de Ekmel Bey'inkini örnekeleyecek oldukça fazla cümle kurulmaktadır. Ev; onlar için savunması en güçlü, kendilerini en iyi ifade ettikleri ve güvende hissettikleri yerdir. Ayrıca *Suzan Defter* romanında kişiler ve mekânlar bütünleşmiş bir şekilde verilmektedir. Ekmel Bey evi, ev de Ekmel Bey'i yansıtmaktadır. Ekmel Bey, adeta dışardaki hayatı yok sayıp kendini eve hapsetmiştir. "Dış dünyanın ezberlenmiş yaptırımları karşısında "ben"ine saklanan birey, yaşadığı mekânda gizlenme psikozu içindedir." (Yaşar, 2012: 52). Tüm bu anlatılanlar göz önünde bulundurulduğunda denilebilir ki; Ayfer Tunç, karakterlerin ruhsal yapısına uygun bir leitmotiv kullanmıştır.

"Gidecek bir yerim yok diye düşündü. Muharrem Gazinosu da kapandı çoktan. İnsan bir uçurumdur. İnsan bir uçurumdur. İnsan bir uçurumdur. Bir uçurumdur. Uçurumdur. Uçurum." (Dünya Ağrısı, 2018: 155).

Dünya Ağrısı romanında 'İnsan bir uçurumdur' sözü leitmoiv olarak kullanılmaktadır. 4 sayfada (s. 154, 155, 229, 331) bu söz geçmektedir.

Tunç, burada iki tekniği bir arada kullanmaktadır. "İnsan bir uçurumdur." sözü Oruç Aruoba'nın *İle* kitabından alıntıdır. Oruç Aruoba da Karl Georg Büchner'in Woyzeck kitabından alıntı yapmaktadır.

Bu sözün alıntı yapılmasıyla montaj tekniği, Mürşit'in roman boyunca sözü tekrar etmesiyle de leitmotiv tekniği uygulanır. Mürşit roman boyunca kendi içinde sıkışık kalmaktadır, sürekli ruhsal bunalım içerisinde. Ne dünyasını değiştirir ne de kendini. Bu söz onun iç dünyasını özetler. Tunç, romanın sonunu da yine bu sözle bitirir; zira Mürşit romanın sonunda dahi içsel huzura eremez.

2. 10. DİYALOG TEKNİĞİ

Diyalog, karşılıklı konuşma şeklidir. Eski Yunancadaki dia ve logos sözcüklerinin birleşmesiyle oluşan bir kelimedir. Dia iki, logos ise konuşma demektir, yani iki kişinin karşılıklı konuşmasına diyalog denir. İki şekli vardır: Kişilerin birbiriyle kurduğu diyalog

‘dış diyalog’ur, kişilerin kendi kendileriyle sanki karşılarında biri varmış gibi konuşmalarıysa ‘iç diyalog’ur. Bu bölümde dış diyalog üzerinde durulacaktır; zira bir sonraki bölümde iç diyalog başlığı ayrı olarak incelenmektedir.

Romanın kendi akışı içerisinde kahramanların birbirleriyle yaptıkları konuşmalar, diyalog tekniğinin örneğidir. Kahramanların birbirleriyle olan çatışmaları, birbirlerine karşı tutumları bu diyalog yöntemiyle verilir. Diyalog tekniğinde kahraman sayısının iki olması gibi bir sınırlama yoktur, en az iki kişinin karşılıklı konuşma şeklidir. (Kolcu, 2005).

Ayfer Tunç; bu tekniği kullanırken diyalogları, genelde bir anlatıcı tarafından ‘dedi’, ‘diyor’ ifadesiyle aktarır. Diyalog tekniği, bu şekilde uygulanabildiği gibi anlatıcı olmadan tamamen doğal konuşma biçiminde de yapılabilir. Özetle dolaylı veya dolaysız, anlatıcılı ya da anlatıcısız haline yazar karar verir.

Yazarların birçoğu bu teknikten sıkça faydalanmaktadır; zira diyalog tekniği, kahramanlar arasında iletişimi sağlayan en kolay yoldur. Yazarlar tarafından vazgeçilmez bir teknik olmasının en önemli tarafı da budur. Roman içerisinde kimi zaman anlatıcı kenara çekilir ve sözü kahramanlar devralır. Hadiseleri yaşayan kahramanlar bazen birbirleriyle, bazen kendi kendileriyle konuşurlar. Bu esnada kahramanların cümleleri olduğu gibi aktarılırsa doğrudan, değişikliğe uğrayarak aktarılırsa dolaylı anlatım yapılmış olur. (Kıran, 2003: 99).

Doğrudan anlatım yapılan romanlarda gerçekçilik ve doğallık daha nettir. Bu tarz romanlarda okur kahramanları çok daha yakından tanır ve olayları daha rahat içselleştirir. Dolaylı anlatım yapılan romanlarda ise okur ile roman arasına az da olsa bir mesafe girer

Diyalog tekniği; olayların açıklanmasında, kahramanların tanıtılmasında, konuşma sırasında, ağız farklılıklarından kaynaklı sosyal ve kültürel farklılıkların belirlenmesinde önemli bir rol oynar. Bu teknik metnin yapısına akıcılık kazandırır, okurun kahramanları sosyal statülerine göre ayırmasına yardımcı olur. Yazar ise bu teknik sayesinde vermek istediği mesajı en net ve doğal şekilde vermiş olur.

Yazarlar bu tekniği uygularken konuşma çizgisi ya da tırnak işaretini tercih ederler; ama büyük çoğunluğu tırnak işaretini kullanır. Aşağıda Tunç’un romanlarında bu tekniğin nasıl uygulandığı gösterilmektedir.

İlk olarak *Kapak Kızı* romanı incelenmektedir.

“Ne güzel bir işiniz var,” dedi. “Nasıl radyocu oldunuz?”

“TRT prodüktörlük sınavı açmıştı, girdim, kazandım, sonra radyocu oldum işte. Siz ne iş yapıyorsunuz?”

“Ben banka müfettişiyim... Ama istifa edeceğim.”

“Aaa... Niye?”

“İşimden nefret ediyorum da ondan.”

“Banka müfettişleri çok gezer diye biliyorum, hiç mi eğlenceli değil?”

“Eh! İlk üç dört ay eğlenceli, sonra korkunç oluyor. Baştan çok hoşuma gidiyordu şehirden şehire dolaşmak. Ama her yer birbirine benziyor. Zaten bir şey gördüğünüz de yok. Şubeden otele, otelden şubeye.” (Kapak Kızı: 2017: 188).

Kapak Kızı romanının bu bölümünde Ersin ve Selda'nın yeni tanıştığı görülmektedir. Bu tanışma sürecini yazar, kahramanlara bırakmıştır. Kahramanlar diyalog yöntemiyle okura tanıtılmaktadır. Anlatıcının müdahalesi söz konusu olmadığı için daha gerçekçi ve samimi bir atmosfer oluşmuştur.

Aşağıdaki bölümde ise *Yeşil Peri Gecesi* romanından alınan pasaj incelenmektedir.

Böyle olduğumu sanıyordum. Bu yüzden o dizeyi hatırlamasını beklemiyordum.

“Gökyüzü gibi bir şey bu çocukluk / Hiçbir yere gitmiyor,” dedi. “Dün gibi hatırlıyorum. Hisar'daydık. Ali Baba'nın kahvesinde. Şubatın on biriydi.” Yüzümde gün ışığı gibi parlak bir gülümsemenin belirdiğini hissettim. İçim ılık ılık oldu. Ali beni bu kadar mutlu ettikten sonra, ölüm kapıda bekliyor olsa ne çıkar ki?

“Günlerden çarşambaydı. Hava bahar gibiydi. Güneş nasıl güzel ısıtıyordu. Dışarıda oturuyordum. Denize bakan, ön sıradaki masalardan birinde. Gene Bezik Oynayan Kadınlar'ı okuyordum.”

“Hâlâ duruyor mu?”

“Evet, ama lime lime oldu artık.” Sustu, kederle gülümsedi.

“Başka neler hatırlıyorsun? Devam etsene,” dedim.

Ben de kederlenmiştim. Ama garip bir kederdi, üzmeyen cinsten.

“Sonra sen geldin. Başıma dikilip oturabilir miyim? diye sordun. Beni rahatsız ettiğin için canım sıkılmıştı. Yüzüne bakmadım. Gene de otur diye işaret edecektim ki, cevabımı beklemeden oturdun. Madem cevabım önemli değildi, niye sordun diye kızdım sana. Kafamı kitabıma gömdüm iyice. Kapandım. Sana varlığından rahatsız olduğumu hissettirmek istedim. Hiç oralı olmadın. Karışık tost istedin, iyice bastırılmış. Rahat durmuyordun. Sürekli kıpırdanıyordun. Sandalyeni çektin, masayı salladın. Yerleşemedin gitti. Çocuk gibiydin. Sonra kalktın. Oh! Başka masaya gidiyor dedim. Ama gitmedin. Sandalyeni denize çevirdin. Ayaklarını çay bahçesinin demir parmaklıklarına dayadın. Gözüm ayakkabılarına ilişti. Bu çirkin şeyleri nasıl giyiyorlar? diye düşündüm. Çantandan sigara çıkardın. Ateşinizi alabilir miyim? diye sordun. Gene cevabımı beklemeden kibritimi aldın. Çaktığın anda başımı kaldırıp sana baktım. Kibritin alevini sigarandan çektiğin ilk dumanı üfleyerek söndürdün. O zaman ilgimi çektin işte. Ne okuyorsunuz? dedin. O anda üç şey düşündüm. Birincisi Allahım bu nasıl bir güzellik.. İnanılmayacak kadar güzeldin. O ağır makyaja rağmen, öyle taze görünüyordun ki, sanki dalında bir meyveydin. Gözlerin kocamandı. Müthiş canlıydı. Gözlerinden hayat akıyordu. İkincisi çok sabırsız bir kız diye düşündüm ya da huzursuz ya da aşırı mutlu.”

“Üçüncüsü?” “Ayakkabılarının o kadar da çirkin olmadığını düşündüm. Hatta sana yakıştığını.” (Yeşil Peri Gecesi, 2018: 59-60).

Ayfer Tunç, bir sayfalık roman metnine birden fazla teknik sığdırmaktadır. Bu teknikler; geriye dönüş, montaj ve tasvirdir. İlk olarak Şebnem ve Ali'nin tanıştıkları güne geriye dönüş tekniğiyle gidilir. Daha sonra tanışma sırasında aralarında geçen diyaloglarda Edip Cansever'in *Manastırlı Hilmi Bey'e İkinci Mektup* şiirinden alıntı yapılır. Bu da montaj tekniğinin bir örneğidir. Ali; Şebnem'in kafedeki durumunu, hareketlerini oldukça detaylı bir şekilde tasvir tekniğiyle anlatır. Son olarak Ali ve Şebnem arasında tüm konuşmalar diyalog tekniğiyle verilir. *Yeşil Peri Gecesi* romanından alınan bu metin, anlatım tekniğinin romanda ne kadar etkin bir detay olduğunu göstermektedir. Aynı zamanda tekniklerin iç içe geçmesiyle eserlerin ne denli zenginleştiği de görülmektedir.

Şimdi ise *Suzan Defter* romanında yer alan diyalog bölümü verilmektedir.

“Toplasam kaç gün eder acaba beraberliğimiz?” dedi Suzan hanım, “on beş seneden yüzünü görmeden geçirdiğim üç seneyi çıkarın, on sekiz ay da askerlik yaptı,

arada da hep kaçaktı, saklanıyordu. Tam beraber olmaya başlamıştık ki, aşka kanamadan daha, Türkmenistan'a gitti, bana dönmedi bir daha," dedi.

"Büyük bir başlangıcı vardı aşkımızın, görkemliydi, ne var ki o zaman bile üç kişiydik."

Nasıl olur, diyecektim, nasıl olur da bir erkeği bu kadar sevebilirsiniz, yüzünü satır satır hatırlarsınız, sesi içinizde yankılanır, size beni unut beni unut beni unut dememiş gibi, bir an bile unutmadan, hâlâ sevebilirsiniz? Diyecektim, ağzımdan nasıl çıktı anlamadım:

"Gençliğiniz haram olmuş desenize," dedim. Çok şaşırdı, çevresine siyah, kalın sürmeler çektiği gözleri iri iri açıldı:

"İnsan gençliğini aşka vermezse, gençlik neye yarar?" dedi.

Saçma sözler ettim, ne inandığım ne inanmadığım sözler; tatmadığı bir duygu hakkında akıl yürütmeye kalkışan zavallı bir adamın acınası çabası.

"Ama sonunda kaybeden siz olmuşsunuz."

"Kayıp mı? Kaç kişi böylesine sevebilmiştir dünyada?"

"Ama kucağında bir kucak korla kalan siz olmuşsunuz."

"İyi ya, boş değildi kucağım."

"Ama yandınız, kül oldunuz."

"Ama vardım, kül bunun kanıtı." (Suzan Defter, 2018: 102-104).

Bu bölümde Suzan (Derya) ve Ekmel Bey'in aşk üzerine düşünceleri diyalog yöntemiyle verilmektedir. Bu tekniğin 'dedi' ifade kalıbıyla uygulandığı görülmektedir. Tunç, kahramanların arasındaki iletişimi oldukça gerçekçi bir şekilde okura sunmaktadır. Eğer bu konuşmayı yazar-anlatıcı okura aktarsaydı bu kadar inandırıcı olmazdı. İşte bu noktada diyalog tekniğinin gücü, inandırıcılığı, ikna ediciliği açığa çıkmaktadır.

Dünya Ağrısı romanından alınan örnek aşağıda incelenmektedir.

Madenci "Hacı mı?" diye sordu.

"Değil," dedi Mürşit. "Her sene niyetleniyor ama nedense hâlâ gitmedi."

Güldü Madenci, sesi buruklaştı. "Belki daha işleyecek günahı vardır."

“Vardır, kimin yok ki,” dedi Mürşit. “Eskiden küfelik oluncaya kadar içerdi. Ama kızı intihar ettikten sonra tövbe etti, o gün bugündür içmiyor.”

İntihar duyunca Madenci ’nin yüzünde bir şey patlayıp dağıldı, kapkara oldu yüzü. “Niye intihar etti kızı?”

“Yaşamak ağır geldi herhalde, ne bileyim. Sevda dediler ama değil. Olsa bilirdik.”

“Değilse niye sevda dediler ki?”

“Bir tek sevda yüzünden intihar edenleri affediyorlar da ondan. Sen hiç borç yüzünden intihar edenin arkasından türkü yakıldığını duydun mu?” (Dünya Ağrısı, 2018: 102-103).

Dünya Ağrısı romanından alınan bu bölümde, Mürşit ve Madenci arasında, Hacı diye bir karakterin kızının ölümü üzerine başlayan konuşma diyalog tekniğiyle verilir. Bu teknik sayesinde romandaki olay okura daha inandırıcı bir üslupla sunulur.

Âşıklar Delidir ya da Yazı Tura romanından alınan örnek aşağıda incelenmektedir.

“Bu arada, babam öldü,” diyor.

Şaşıyorum. “Ne zaman?”

“Geçen ay, son ziyaretimden sonra. Akciğer embolisinden.”

Olmuş işte diye diye düşünüyorum. Özel bir şey olmadı dedin ama olmuş. Doktorumun gözleri yine gözyaşı damlasına benziyor. Karşıma oturuyor, kahvesini alıp hastane binasına bakıyor.

“Pencereye kalın bir perde almam lazım,” diyor, “hastaneden buraya bakınca hayalet gibi görünüyorumdur.”

İkinci bir koltuk, kitaplık, kahve makinası, perde.

“Hayatla arasındaki mesafe kısalıyor,” diyorum.

“Belki,” diyor.

“Aşık olmak istiyor musun?”

Bu soruma şaşırmıyor. Belli ki o da düşünmüş bunu.

“Acı çekmek hiçbir şey hissetmemekten daha iyi olmalı,” diyor.

“*Âşıklar delidir ve deliler acı çeker,*” diyorum, “*acı sıfırda bir titremeden iyidir.*” (Âşıklar Delidir ya da Yazı Tura, 2018: 213).

Bu bölümde Umut ve doktoru arasında geçen konuşma diyalog tekniğiyle verilmektedir. Şekil olarak bakıldığında konuşma çizgisi yerine tırnak işareti kullanılmıştır. Bu teknik sayesinde karakterler okur tarafından daha kolay içselleştirilmektedir.

2. 11. İÇ DİYALOG TEKNİĞİ

Anlatmaya dayalı edebi metinlerde kullanılan bu teknikte, kahramanlar kendi kendilerine sanki karşılarında biri varmış gibi konuşurlar. Bu tekniğin bir diğer adı ‘iç konuşma’dır. Kahramanların içsel konuşmalarıyla meydana gelen bir tekniktir.

Yazar, romanda anlatmak istediği düşüncüyü kahraman aracılığıyla okuyucuya sunar. Kahraman; karşısında biri varmış gibi konuşur, tartışır, soru sorar ve sorduğu soruya cevap verir. Tüm bu konuşma şekillerinin hepsi dil bilgisi kurallarına uyar; zira kahraman her ne kadar kendi kendine konuşsa da düşünceleri düzenli ve kurallıdır.

İç diyalogun psikolojik bir boyutu vardır; çünkü bu teknikte kahraman, karşısında biri varmış gibi kendi kendine konuşunca bir anlamda kendi ruhsal portresini de ortaya koymuş olur.

Bu teknik sinemada da kullanılan bir tekniktir, ‘sesli düşünme’ şeklinde de adlandırılabilir. Sinema oyuncularını filmin içinde izleyiciye vermek istedikleri mesajları sesli düşünerek sanki biriyle konuşmuş gibi verir.

“Cümleler, kişinin o anki psikolojisine göre, telâş ve heyecanına, sevinç ve kederine göre şekillenir ve öylece okuyucuya yansır.” (Tekin, 2017: 282).

Annem aramıştı Berlin’den, ertesi gün ya da daha ertesi, telefonlar düzeldikten sonra. Ben çıkmıştım. Anlayınca annemin aradığını, gözümün önünde bana attığı son tokat, yüzüne kapatmıştım. Elim ayağım titremişti. Tekrar aramıştı. Babam çıkmıştı bu kez. “İyiyiz.. hayır, bize bir şey olmadı.. ufak tefek çatlaklar var, o kadar..” Fazlasını merak ettiği yoktu annemin. Sadece bilmek istiyordu: Hayatta mıyız, değil miyiz? Bu ona yetecekti. Babam susmuyordu ama. “Evet.. evet.. haklısın.. çok büyük bir katastrof!” *Katastrof mu? Ne diyorsun baba sen? Annem Türkçe’yi unutmuş mu? Hadi beni unuttu, seni unuttu, dilini de mi unuttu da felaket demiyor? Sen de onu tekrarlıyorsun: Katastrof!*

Bizim hayatımız katastrof baba! Fakat heyhat, bir kere doğmuş bulunduk! (Yeşil Peri Gecesi, 2018: 237).

Bu bölümde, Şebnem'in annesiyle babası telefonda konuşurlarken Şebnem, bu konuşmaya tanıklık eder. Annesinin söylediklerine ve babasının tepkisizliğine sinirlenir. Tepkisini, babasına açık açık gösteremez; bu yüzden karşısında babası varmış gibi iç diyalog tekniğiyle düşüncelerini aktarır. Psikolojik bir tekniktir bu, kahramanın bir anlamda ruhsal portresi çizilir. Nitekim Şebnem'in de ruhsal durumu gözler önüne serilmektedir.

Seni çok iyi anlıyorum abicim. Yeni düzeninin efendisi olduğundan beri, biricik kardeşin değil, geleceğe ilişkin planlarının parçasıyım senin. Aslan gibi adam dediğin de, kendisini boynuzlayan karısı tarafından terkedildiği için iki sene psikologa giden Tuncay, değil mi? Kız kardeşini sana yamamaya çalışırken karısının başkasına âşık olduğunu bilmeyen; öğrendiğinde, efendi gibi, hayatta başarılar dileyeceğine, günlerce karısının peşinde dolanıp reddedilmekten usanmayan, eski karısından ümidini kesince hiç değilse geleceği garantiye alalım diyen yüzsüz. Tuncay'la evlenirsem, okey dörtlüsü gibi oluruz değil mi abicim? Eski hayatımızın bütün izlerini sileriz, yeni evlerde oturur, birlikte tatillere gider, yeni hayatlar yaşarız. Yunus'taki evi, babamızı, annemizi, babaannemizi tümüyle unutturuz. Suzan da kim? olur böylece. Kayısı ağacı mı? Çocukluk mu? Biz hiç çocuk olmadık ki. (Suzan Defter, 2018: 77).

Suzan Defter romanından alınan bu bölümde Suzan (Derya), abisine içinden geçenleri söylemektedir. Bu metin ilk okunduğunda abisiyle konuşuyormuş gibi hissedilir; fakat aslında Suzan burada karşısında abisi varmış gibi içinden konuşur. Bu da iç diyalog tekniğine örnektir. İç diyalog tekniğini bazı yazarlar, kahramanların karşısındakine söylemek isteyip de söyleyemediği düşünceleri aktarmak için kullanır. Ayfer Tunç da Suzan'ın söylemek isteyip de söyleyemediği düşüncelerine bu teknikle tercüman olmaktadır.

“Ne olacak peki?” dedim. “Ne yapacaksınız?”

Lary “beni ilgilendirmiyor,” dedi.

Sanki sokaktan geçen birinden bahsediyor. Nasıl ilgilendirmiyor Lary? Kadın, senin sadece barın arkasında oturup bardaklara içki doldurduğun, ne hikmetse en kalabalık saatlerde içini birden bir sıkıntı bastığı için çekip gittiğin döküntü restoranını

sabahın köründe kalkıp temizlerken akşamları marketteki işinden döndükten sonra her an arıza çıkarmaya hazır, serseri sürüsü müşterilerine tepsi tepsi içki taşırken iyi.

Nasıl bir dünya bu? Herkes beni hayal kırıklığına uğratmak zorunda mı?

Güldüm kendime, düşüncelerime, parlaması bir an süren öfkeme. (Âşıklar Delidir ya da Yazı Tura, 2018: 234).

Burada Lary ile Sanem arasında bir diyalog geçer. Sanem, Lary'nin verdiği cevaptan sonra öfkelenir; fakat bu öfkelerini açık açık Lary'ye ifade etmez. İşte bu noktada devreye iç diyalog tekniği girer. Tunç, tırnak işaretini roman boyunca diyalog kısımlarında kullanmaktadır. Bu pasaja bakıldığında da ilk başta tırnak işareti kullanılmış ve diyaloglar verilmiş; ama daha sonra Sanem'in duygu ve düşünceleri için iç diyalog tekniği kullanılmış ve bu düşünceler tırnak içine alınmamış.

2. 12. İÇ ÇÖZÜMLEME TEKNİĞİ

Bu teknikte anlatıcı, roman akışı içerisinde araya girerek romanda yer alan kahramanların aklından geçenleri, duygularını ve düşüncelerini okura sunar. Anlatıcı, kahramanların zihnine girerek onların bir anlamda iç sesi olur, onların düşüncelerini 'diye düşündü' ifadesiyle okura sunar.

Bu teknikte anlatıcı Tanrısal bakış açısına sahiptir. Tanrısal bakış açısının özellikleri Tekin'e göre şöyledir: "Temel karakteri itibarıyla 'her şeyi bilme' esasına dayanan bu bakış açısı, yazara geniş imkânlar sunmaktadır. Böyle bir imkânla donatılmış (techiz edilmiş) anlatıcı figür, adeta 'Tanrı gibi', her şeyi bilir, görür, sezer; geçmişten ve gelecekte haberler verir." (Tekin, 2017: 57). Bu sözleriyle Tekin, iç çözümlemenin ve Tanrısal bakış açısının birbirine çok yakın olduğunu savunmaktadır.

Her şeyi sezen ve bilen Tanrısal bakış açısına sahip anlatıcı, özellikle kahramanların ruhsal portrelerini okura iletirken iç çözümleme tekniğini kullanır. Bu tekniğin uygulandığı bölümlerde okur, kahramanın olaylar karşısında ne hissettiğini, ne düşündüğünü bildiği için kahramanın özelliklerini çok iyi içselleştirmiş olur, kahramanlar hakkında gerçek ve detaylı bilgiler edinir, kahramanların zihinlerinden geçip de dile dökülemeyenlerin neler olduğunu öğrenir.

Bir anlamda ruhsal çözümleme de denilebilen bu teknikte 'yazar-anlatıcı', kahramanların zihninden geçen her şeyi okura aktarırken objektif olmaya özen

göstermelidir. Bu teknik uygulanırken eğer anlatıcı kendi duygularını fazlasıyla işin içine katarsa romanın ve karakterlerin gerçekçiliğini zedelemiş olur.

Okur, romanda insan gerçeğini derinlemesine anlamak ister, insanların gerçek düşünceleri de zihinlerinde yatmaktadır, bu kısımda devreye iç çözümleme yöntemi girer.

İç çözümleme tekniği, bilinç akımı tekniğiyle karıştırılmamalıdır, bilinç akımı tekniğinde anlatıcı-yazar bir kenara çekilir ve söz söyleme sırası kahramana gelir, kahraman duygu ve düşüncelerini dil bilgisi kurallarına uymadan sayıp döker.

Şebnem aniden “Televizyona nasıl çıkabilirim?” diye sordu. Selda konuşmanın akışının değişmesinde, Şebnem’in sözlerinde tuhaf, hatta kinli bir ton hissetti. Öyle şaşırmıştı ki, verecek cevap bulamadı. Neden sonra, televizyona hangi sıfatla çıkmak istediğini sordu. Bir filmde oynayacakmış Fikret Hakan’la, şarkı da söylüyormuş, yakında plak yapacakmış. “Seni utandırmam merak etme,” deyip bir kahkaha attı. Selda hayatında hiç bu kadar kem küm ettiğini hatırlamıyordu. Oyun mu oynuyordu, numara mı yapıyordu, kendisiyle kafa mı buluyordu Şebnem? Selda arkadaşlarını seferber edip gülünç olsun mu istiyordu, yoksa gerçekten istiyor muydu böyle bir şeyi? Anlayamadı. Kendini aptal gibi hissetti, konuşmanın kontrolünü eline geçirecek etkili bir cümle edemiyordu bir türlü. (Kapak Kızı: 2017: 52-53).

Yazar-anlatıcı bu bölümde Selda’nın duygu ve düşüncelerini, aklından geçenleri, şaşkınlığını iç çözümleme tekniğiyle vermektedir. Yazar-anlatıcının ilahi bakış açısı vardır; zira öbür türlü Selda’nın şaşkınlığını, korkusunu kafasından geçenleri ve ne hissettiğini okura iletmez.

Uçak havalanırken, Michel’i derin bir mutsuzluk sardı. Birlikte geçirdikleri haftayı dolduran bütün o dokunaklı müziğin, mumların, şarapların, aşk kürünün, evliliği kurtarmak amacıyla doktor reçetesi uygular gibi giriştikleri, kendiliğinden gelişmeyen iletişimin, özetle bütün bu çabaların aslında hiçbir işe yaramadığını, karısına tekrar âşık olmasının imkânsız olduğunu anlamış, üzüntüden içi katılmıştı. Uçak Yeşilköy Havaalanı’na indiğinde, Femke’ye aşkı yeniden bulmuş gibi davranmasının zalimlik olacağını düşünüyor, dönüşünde karısına Olmadı, olmuyor, olmayacak.. boşuna birbirimizi yıpratmayalım, demeye karar veriyordu. (Bir Deliler Evini Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi, 2018: 441-442).

Her şeyi bilen ve sezen Tanrısal bakış açısına sahip anlatıcı, bu bölümde Michel'in ruhsal durumunu okura iç çözümleme tekniğiyle özetlemektedir. Bu sayede okur, Michel karakterini daha yakından tanır ve olaylar karşısında ne hissettiğini öğrenir.

Aklından katliamlar geçti Mürşit'in, kırıklar, linçler. Geçmişte kalanlar, gelecekte gününü bekleyenler. Cehennem geçti aklından. Dünyanın hâlâ soğumadığını düşündü. Katılmış kabuğunun üstünde sefil hayatlarını yaşadıkları bu gezegenin çekirdeğinin hâlâ kızgın bir eriyik olduğunu, cehennemin dünyanın uzağında, bilinmeyen soyut bir yerde değil, tam ortasında, ayaklarını bastıkları toprağın altında bulunduğunu, ortak cehennemlerini dünyanın çekirdeğinde, kendi cehennemlerini kendi çekirdeklerinde taşıdıklarını düşündü. Tanrı'nın elinin dünyayı içi pelteleşmiş bir meyva gibi ikiye yarıdığını hayal etti, ortasından taşan kızgın cehennem lavları onu yuttu. (Dünya Ağrısı, 2018: 114).

Yazar-anlatıcı bu pasajda okur ile kahramanın arasına girer ve Mürşit'in zihin haritasını okura iletir. Okur, Mürşit'in ruhsal yapısını öğrendiği için onunla daha rahat bağ kurar, bu da tekniğin okura sağladığı yararlardan bir tanesidir. Bu teknikte düşülecek hatalardan biri ise şudur: Yazar, oldukça fazla araya girerek bütün karakterlerin tanıtımını duygusal ve öznel bir anlatımla yaparsa kahramanların ve metnin gerçekliğini zedeler. O yüzden yazar, yerine göre iç çözümleme yapmalı yerine göre de kahramanların kendi ruhsal betimlemelerini aktardığı iç konuşma, iç diyalog ve bilinç akımı tekniklerini kullanmalıdır.

2. 13. İÇ MONOLOG TEKNİĞİ

İç monolog tekniğinde roman kahramanı, kendini muhatap alır ve iç dünyasında kendisiyle konuşur. Bu teknik, iç diyalog ile karıştırılmamalıdır. 'İç diyalog' tekniğinde roman kahramanı karşısında biri varmış gibi içinden konuşurken 'iç monolog' tekniğinde kahramanın karşısında biri varmış gibi konuşma olmaz, kahraman tamamen kendi kendine konuşur.

İç monolog tekniğinde amaç; kahramanın duygu ve düşüncelerini, olaylar karşısındaki vaziyetini, aklından geçenleri anlatmaktır. Yazar bu teknikte aradan çekilir ve okur, eser ile baş başa kalır. Bu teknikte kahraman, yazar olmadan kendini ifade eder.

Bu ifade şeklinin en önemli unsuru; konuşma havasında geçmesidir. Kahraman içinden geldiği gibi doğal konuşur, zihninden geçenleri serbestçe aktarır, şekil olarak dolaysız cümleler kullanır. (Bowling, 1965).

İç monolog tekniğinde kahramanın sözleri anlatıcı yoluyla aktarılmaz, kahraman tamamen içine içine konuşur, bilincindeki şeyleri okura aktarır.

Bu tekniğin de psikolojiyle sıkı bir bağlantısı vardır. Kahramanın ruhsal durumu, doğrudan kendisi tarafından kendi düşünceleriyle aktarılır. Kahramanın iç dünyası okur tarafından detaylı bir şekilde öğrenilir, kahraman görünmek istediği birinden çok gerçekte nasıl olduğunu okura gösterir.

“İç monolog”(interior monologue) okuyucuyu, kahramanın iç dünyasıyla karşı karşıya getiren bir yöntemdir.” (Tekin, 2017: 289). Tekin’in de dediği gibi kahraman ve okuru yüz yüze getiren en önemli tekniktir.

Bu tekniği bilinç akımı tekniğiyle karıştırmamak gerekir. Bilinç akımında düşünceler düzensiz ve serbest çağrışımla verilir, dil bilgisi kurallarına uyulmaz. İç monologta ise düşünceler belli bir düzen içerisinde verilir. Dil bilgisi kurallarına uyulur; yalnız düşünceler samimi, doğal ve konuşma havasında verildiği için iki teknik karıştırılabilir.

Demek ki neymiş? Her şey bir kazayla başlamış. Kader! Ne yani, naturamızın hiç mi suçu yok çöküşümüzde? Bu hikâyede, babam hastanede ölümle pençeleşirken annemin bacaklarının arasında hareket eden etbeninin yeri neresi? Hayat bize sağlam bir kafa attı baba. Öyle sağlamdı ki (ya da biz çok gevşek duruyorduk), sallanmadık bile, direkt yıkıldık. Bu kadar zayıfımız işte. Natura! İyi de ben niye annemin kaderini yaşıyorum? Hatta ileriye taşıyorum? Niye fersah fersah aşıyorum? Annemden bana geçen güzellik lanetli miydi? Virüslü müydü? Güzelliğim niye beni kemiriyor? Benim hayatım niye girip çıkan adamlarla delik deşik oldu? Kızlarının mutsuzluğu annelerin zaferi midir? Ali kalsaydı.. gitmeseydi.. o beni terk etmeseydi.. (Yeşil Peri Gecesi, 2018: 264-265).

Bu bölümde okur, Şebnem’in iç dünyasıyla karşılaşmaktadır. İç monolog tekniğinde kahraman, kendi ruhsal durumunu, aracısız bir şekilde doğrudan aktarır. Okur, iç monolog tekniğiyle Şebnem’in gerçek düşüncelerini öğrenir. Kahraman kendini anlattığı için de esere gerçekçi bir bakış açısı kazandırır.

Ne yapmalıyım? Bütün ülkenin duyacağı bu çılgılığı atmalı mıyım? Hayatımın geri kalanını pornosu elden ele gezen bir kadın olarak yaşayabilir miyim? Hayır. Ama bana yaşattıkları Osman'ın, Teoman'ın, Uluçmüdür'ün yanına mı kalsın? Asla! O zaman haykırmam lazım. Çılgılık atmam lazım. Bu zulmü dünyaya ilan etmem lazım. Ama yanıma bırakmazlar, beni öldürürler. Yaşamayı istiyor muyum ki zaten? (Yeşil Peri Gecesi, 2018: 432).

Yine bu pasajda Şebnem, kendi kendine konuşmaktadır. Bir anlamda iç monologa kahramanların kendi kendilerine konuşmaları denilmektedir. Yazar, bu teknikle aradan çekilir, okur ile kahraman baş başa kalır. Böylece okur, kahramanı daha yakından tanıma fırsatı bulur. Bu teknik, Şebnem'in ruhsal durumunun gözler önüne serilmesi açısından oldukça önemlidir.

Yıllardır düşünüyorum, Deniz diye biri olduğu için mi böyle oldum ben, yoksa ben böyle olduğum için mi Deniz diye biri oldu? Tutkular mı acılardan doğuyor, acılar mı tutkularından? Bilmiyorum. Sonuçta Deniz diye biri oldu, ben de böyle biri oldum. (Âşıklar Delidir ya da Yazı Tura, 2018: 333).

Bu paragrafta Sanem, içinden konuşmaktadır. Sanem, anlatıcı olmadan kendini dolaysız bir şekilde ifade eder. İç monolog tekniğiyle okur, kolay bir şekilde Sanem'in iç dünyasına dahil olur.

2. 14. BİLİNÇ AKIMI TEKNİĞİ

“Bilinç akımı, kısa bir tanımla, bireyin duygu ve düşüncelerinin, seri fakat düzensiz olarak şekillenen bir iç konuşma halinde verilmesi anlamına gelmektedir.” (Tekin, 2017: 295).

Kişinin düşünceleri birinci kişili anlatıcıyla aktarılır. Böylece kahraman hayatındaki olayları, insanları, mekânları, hatıraları, nesnelere nasıl içselleştirdiğini ve algıladığını bilinç akımıyla yansıtır.

“Modernizm edebî türlerden en çok romanı etkilemiştir.” (Yalçın, 2003: 72-73). Yalçın, bu cümlede geçen ‘etkilemiştir’ ifadesiyle olay örgüsünün aktarılma biçimini kast etmektedir. Nitekim modernizmle beraber romanlarda kullanılan anlatım şekillerinde artış gözlemlenmektedir. Özellikle bireyi daha iyi tanımamızı sağlayan tekniklerden biri olan bilinç akımı, modernizmle beraber romanlarda yerini sıkça almaya başlamıştır. Bu

tekniklerin romanlarda fazlaca görülmesinin nedenlerinden biri de psikoloji biliminin artık edebiyatla içli dışlı olmasıdır.

Bu teknikte kahramanın dile döktüğü cümleler, sıklıkla karmaşık olur. Bu cümleler; gramer, yazım ve noktalama kurallarına uymaz. “Bir roman kişinin zihninden geçen gelişigüzel ve usdışı izlenimlerin akışını kayda geçirmeyi amaçlayan edebi bir teknik.” olarak tanımlanır.” (Boynukara, 1997: 27). Bilinç akımı tekniği, sürrealistlerin şiirde kullandıkları ‘otomat yazı’yı çağrıştırmaktadır. “Otomatizm’e sanatsal açıdan bakıldığında, iradeden bağımsız olarak ve hatta kimi zaman bilincin dışında gerçekleşen, kendiliğinden, doğaçlama, şans eseri, özdevinim faaliyetleri olarak tanımlanabilmektedir.” (Sembol, 2011: 2).

Bazen iç monolog ve iç çözümleme tekniğiyle karıştırılabilir; ama bu mantıksız düzlem bağlamında iç monologtan ayrılır; zira iç monologta dil bilgisi kurallarına, mantıksal sıralamaya uyulur. İç çözümleme de ise yazar kendini soyutlamaz, okur ile kahramanın arasına girerek kahramanın duygularını okura aktarır.

Bu tekniğin; bilinç akışı, şuur akışı, şuur akımı gibi isimlerle de anılması psikolojiyle sıkı bir bağı olduğunu göstergesidir. Bu tekniğin uygulandığı romanlarda psikolojik bir derinlik mevcuttur. Freud, bilinçaltı çalışmalarından sonra insanın bütün davranışlarının psikolojik bir temeli olduğunu vurgulamaktadır. Freud’la beraber insan davranışlarının çözümlenmesi, psikolojik ve ruhsal bir zemine oturtulmuştur.

Yıldız Ecevit, bilinç akımı tekniğinin bilinçaltıyla ve insan psikolojisiyle nasıl bağlantılı olduğunu şöyle açıklamaktadır: “İnsan bilincinde, geçmişe yönelik anıların/bilgilerin, fantastik düşlerin, geleceğe dönük planların/özlemlerin, yaşanan içinde dış dünyadan algılananların ve tüm bunlarla birlikte giz dolu bir bilinçaltı yumağının, hiçbir zamansal sıralama olmaksızın aynı anda birlikte var olmaları, bu malzemeyi kullanarak metinsel dünya yaratmak isteyen yazarı, zorunlu olarak kurgu sorunları üzerinde düşünmeye ve biçim denemeleri yapmaya yönlendirir. Modernist yazarın, soyut dünyada ve zamanın içinde istediği gibi dolaşabilmesini sağlayan kurgusal buluşların başında bilinç akımı tekniği gelir.” (Ecevit, 2004: 143).

Bu tekniğin tarihçesi çok eski değildir. Vladimir Nobokov, bu teknik ile psikoloji biliminin ilişkisine atıfta bulunur: “Bilinç akımı tekniğinin roman sanatında denenmesi, yakın zamanlara tesadüf eder. Bu teknik, bir anlamda, psikolojinin romana armağanıdır.

Romanın erken dönemlerinde böyle bir imkândan söz etmek mümkün değildir. Roman sanatıyla ilgilenenler, bilinç akımı tekniğini ilk deneyen romancı olarak Tolstoy’u gösterirler.” (Nobokov, 1988: 106).

20. yüzyıldan sonra romancılar, eserlerini daha doğal ve gerçekçi kılmak adına kahramanların düşüncelerini bu teknikle aktarmaktadırlar. Modern romandan önce genelde anlatma tekniğinin kullanıldığı eserlerde kahramanlar, hep pasif durumdaydılar, anlatıcı onlar için en uygun düşünceyi okura aktarırdı. Bu da kahramana karşı olan gerçekçiliği zedelerdi; ama bilinç akımı tekniğiyle beraber artık kahraman daha aktif hale gelmektedir. İnsan, bu teknikle çok boyutlu ele alınır ve kahramanlar söz söyleme sırasını anlatıcıdan devralıp zihninden geçen her şeyi okura aktarır. Bu bağlamda bilinç akımı tekniği; “insan zihninin herhangi bir günde algıladıklarıdır.” (Tosun, 2014: 59).

Ayfer Tunç’un bu tekniği romanlarında nasıl uyguladığı aşağıdaki örneklerle gösterilmektedir.

Baba öl de kurtulayım. Ya da ben öleyim kurtulayım. Ya da en iyisi, ikimiz de ölelim kurtulalım. Baba duydun mu? Annem Frau Liebisch olmuş. Vatuş söyledi. Bundan sonra anneme Bayan İbiş diyelim baba. Annem için bir şarkı besteledim baba. Söyleyeyim mi? Bayan İbiş / Olmuş Liebisch / Bi hıyar bulmuş / Berlin’e gitmiş / Berlin güzelmiş / Hıyar şoförmüş / Bayan İbiş / Frau Liebisch / Mutlu musun?/ Mutsuz musun?/ Mutlu musun?/ Mutsuz musun? Nasıl ama? (Yeşil Peri Gecesi, 2018: 260).

Bu pasajda Şebnem, ailesi hakkındaki düşüncelerini bilinç akımı tekniğiyle anlatmaktadır. Şebnem, bütün söyledikleriyle nasıl bir ruh halinde olduğunu yansıtır. Şebnem’in bilinçaltında babasının ölümü, annesinin yeni kocası ve hayatı yatmaktadır. Şebnem, bu bölümde ruhsal bunalım geçirir ve aklından geçenleri hiç düşünmeden mantıksız bir şekilde sıralar. Bilinç akımı da tam olarak bu örnekteki gibidir. Yerli yersiz zamanlarda, kahramanların diline, düşüncesine ‘filtre’ koymadan duygularını aktarmalarıdır.

Kederin anlamı pek aydınlık değildir bende. Kederden korkuyor muyum, seviyor muyum bilmiyorum. Ölme isteği uyandırmıyor mesela, keder ağırbaşlı bir ruh hali. Ne bileyim, sanki hayatla konuşma fırsatı: Yaa hayat, işte sonunda beni bu hale getirdin. Eserinle övün şimdi.

Düşündüm de,

Babamın babası kasvet,

Annem keder,

Babam tutku,

Büyük ağabeyim N. benimsenmiş bir umutsuzluk,

Küçük ağabeyim Z. silinme idi.

Ben neydim?

Annem çok derinden inlerdi.

Babamın babasının soluk verişi bitmek bilmezdi.

Babam aralıksız küfür ederdi.

Büyük ağabeyim N. kendini oraya buraya çarpardı.

Küçük ağabeyim Z. olduğu yerde erirdi.

Ben seyrededim.

Seyirciydim. (Suzan Defter, 2018: 110).

Bu pasajda Ekmel Bey, düşündüm diye söze başlamaktadır ve düşüncelerini sırasız, seri bir şekilde aktarmaktadır. Ekmel Bey'in düşünceleri, gelişigüzel bir şekilde verildiği için bu bölüm, bilinç akımı tekniğine örnektir.

Doktorun yüzümüze okuduğu ölüm ilanıyla babam atlamış mıydı, üzülmüş müydü, hiçbir şey hissetme- miş miydi anlayamadık. Ya da kaderle içli dışlı, kaderin sadık sözcüsü doktorun bir abime bir bana bakarak “Yüzde elli,” demesinden sonra babam bembeyaz kesilip sustuğu için anlamadık.

Portakalı soydum. Başucuma koydum. Ben-bir-ya-lan-uy-dur-dum. BEN. Duma-duma-dum. ABİM. Ooo piti piti. Karamela sepeti. Terazi lastik cim-nas-tik. ABİM. Biz size geldik bit-len-dik. BEN. Hayır bizim başımıza gelmez. Benim gelmez. Abimin gelmez. Biz hayata bağlı insanlarız. Kader bizi seçmez. Kader ezikleri seçer. Kader hayatla zoru olanları seçer. Kader yoksulları, zavallıları, zayıfları seçer. Biz güçlüyüz. Biz yüzde ellinin öbür tarafındayız. Hem annemin daha yaşayacak yılları var. Annemin, acıdan pelteleşmiş olsa da, bedeni ve beyni erimiş olsa da daha yaşayacak yılları var. Ama

annem daha yaşayacak yıllarını yaşamamayı tercih etti. (Âşıklar Delidir ya da Yazı Tura, 2018: 121).

Bu pasajda Umut'un düşünceleri bilinç akımı tekniğiyle verilmektedir. Umut'un annesi, ölümcül bir hastalığa yakalanmış ve hastalığın onu öldürmesine izin vermeden intihar etmiştir. Bu ölümcül hastalık genetikdir, ya Umut'a ya da abisine geçecektir. Tunç, hastalığın kime geçeceğinin öğrenileceği bölümü Umut'un bilinçaltını yansıtarak vermektedir. Bu bölümde görüldüğü üzere mantıksız bir düzlem vardır. Dil bilgisi ve yazım kurallarına uyulmamıştır. Bilinçli olarak takınılan bu üslup bilinç akımının neticesidir.

3. SONUÇ

Bu çalışmada Ayfer Tunç'un romanlarında kullanılan anlatım teknikleri incelenmiştir. Yazarın *Kapak Kızı*, *Suzan Defter*, *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*, *Yeşil Peri Gecesi*, *Dünya Ağrısı*, *Âşıklar Delidir ya da Yazı Tura* romanları, kronolojik sıraya göre tek tek ele alınmıştır. Bu romanlardan pasajlar alınarak olay örgüsünde kullanılan anlatım teknikleri örneklenmiştir.

Tanzimat Dönemi'yle başlayan ve günümüze kadar devam eden roman yazma geleneği, türlü türlü kimlik arayışlarına girerek şu anki kimliğini kazanmıştır. Roman yazma geleneği; ilk yerli roman yazarı Şemsettin Sami ile başlar, bu çalışmanın konusunu oluşturan Ayfer Tunç'a kadar da devam eder. Bu çalışmada; Türk edebiyatında roman yazma geleneğinin ortaya çıkışı, kimlik arayışı, modernleşme süreci, 1970'lerde modern kimliğin kazanılması, modernleşmeyle beraber ortaya çıkan anlatım tekniklerinin kullanılması, Ayfer Tunç'un romanlarında kullanılan anlatım tekniklerinin örnekleri gibi konular üzerinde durulmuş ve açıklamalarda bulunulmuştur.

Türk edebiyatında, geleneksel roman yazma şeklinden modern roman yazma şekline geçiş 20. yüzyıla tekabül etmektedir. Romanın yapı unsurlarından kişi, olay, zaman ve mekân öğelerinde biçimsel değişiklikler yapılır. Bu değişikliklerle beraber roman yazma geleneğinin farklı bir boyut kazandığı gözlemlenmiştir.

Özellikle 1960-1970 yıllarından sonra romanlarda etkisini oldukça fazla hissettiren postmodernizm, Ayfer Tunç'un romanlarında da kendini göstermiştir. Bu postmodern unsurlar, her anlatım tekniğinin altında romanlardan örnekler verilerek açıklanmaya çalışılmıştır. Postmodernizmle ilişkili olan anlatım teknikleri, günümüz yazarları tarafından eserlerde sıkça kullanılmaktadır. Romandaki birçok sınırlandırıcı etkiyi reddeden ve her defasında yeni unsurlar barındıran postmodernizm; Türk romanında özellikle biçim konusunda yeniliklerle okurun karşısına çıkmaktadır. Bu biçim değişikliklerinin de romana nasıl yansıdığı açıklanmıştır.

Roman sanatında kullanılan anlatım teknikleri bu çalışmanın ana unsurlarından biridir. Anlatım tekniği, yazarın sahip olduğu metni okura ulaştırmada ona yardımcı olan bir araçtır. Yazar, mesajını okura iletirken tek bir yol tercih etmek zorunda değildir, işte bu noktada devreye anlatım teknikleri girer. Modern anlayışı benimseyen yazarlardan biri olan Ayfer Tunç da romanlarında anlatım tekniklerinden ziyadesiyle faydalanmaktadır.

Roman yazma geleneğinin değişmesi neticesinde Türk edebiyatında kullanılmaya başlanan anlatım teknikleri hem yazara hem de okura farklı kapılar aralamaktadır. Tunç, anlatım tekniklerinin gücünü bilen ve bu gücü bütün romanlarında kullanan bir yazardır. Bu bağlamda Ayfer Tunç'un romanlarındaki anlatım tekniklerinin kullanım şekli, örneklerle açıklanmaktadır.

Ayfer Tunç'un 1992'de yayımlanan ilk romanı, *Kapak Kızı*'dir. Ayfer Tunç'un, ilk romanından itibaren anlatım tekniklerinden faydalandığı saptanmıştır. *Kapak Kızı*, yazarın ilk romanı olması hasebiyle teknik açıdan diğer romanlarına göre daha zayıftır; zira Tunç, kaleme aldığı her romanda farklı teknik arayışlar içerisine girmiştir; nitekim diğer romanlarındaki teknik açıdan farklılıkların üst boyutta olduğu gözlemlenmiştir. İnceleme neticesinde Tunç'un bu eserinde sıklıkla kullanmış olduğu anlatım teknikleri şunlardır: Anlatma-Gösterme Tekniği, Tasvir Tekniği, Mektup Tekniği, Özetleme Tekniği, Geriye Dönüş Tekniği, Montaj Tekniği, Leitmotiv Tekniği, Diyalog Tekniği, İç Çözümleme Tekniği.

Tunç'un 2009'da yayımlanan ikinci romanı *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*'dir. Bu romanda kahraman sayısı oldukça fazladır, yüzden fazla kişi vardır. Olay örgüsü toplamda 2-3 saat olmasına rağmen 515 sayfalık hacimli bir kitaptır. Ayrıca olay örgüsü sadece bu 2-3 saatlik zaman diliminde geçmez, yüz yıllarca yıl geriye gidilir, sürekli geri dönüş tekniği kullanılır. Tunç, bu romanında yine Türk edebiyatında çok az rastlanan bir yenilik uygulamıştır. Romanın sonunda 'karışık dizin' diye kahramanların listesini oluşturmuş ve bunların kimler olduğunu yazmıştır. Bu romanda kullanılan anlatım teknikleri şunlardır: Anlatma Tekniği, Tasvir Tekniği, Mektup Tekniği, Özetleme Tekniği, Geriye Dönüş Tekniği, Montaj Tekniği, İç Çözümleme Tekniği.

Tunç'un 2010'da yayımladığı üçüncü romanı *Yeşil Peri Gecesi*'dir. Anlatım tekniği açısından bu romanda da yine kurgusal farklılıklar denenmiştir. Bu roman bir anlamda ikilemedir. İkilemeden kasıt *Kapak Kızı* romanındaki Şebnem'in hikâyesinin devam romanı olmasıdır. Şebnem karakteri hem *Kapak Kızı* romanında hem de bu romanda okurun karşısına çıkar. Tunç, kitabın sonunda 'notlar' diye bir başlık açmıştır. Bu notlar sayfasında montaj tekniğini uyguladığı şiirleri, şarkıları, özlü sözleri derlemiştir. Bu da Tunç'un anlatım tekniğine ne kadar önem verdiğinin göstergesidir. Bu romanda

kullanılan anlatım teknikleri şunlardır: Anlatma-Gösterme Tekniği, Tasvir Tekniği, Özetleme Tekniği, Geriye Dönüş Tekniği, Montaj Tekniği, Diyalog Tekniği, İç Diyalog Tekniği, İç Monolog Tekniği, Bilinç Akımı Tekniği.

Tunç'un 2011'de yayımlanan dördüncü romanı *Suzan Defter*'dir. Bu roman daha önce yazarın *Taş Kağıt Makas* öykü kitabında yayımlanmıştır, daha sonra ise müstakil bir roman olarak basılmıştır. Tunç, bu eserinde daha önce Türk edebiyatında çok rastlanmayan bir tekniği kullanmıştır. Yazar, eserin sayfa numaralarına göre kahramanları konuşturmuştur. Romanın tek sayfalarını Suzan (Derya), çift sayfalarını Ekmel Bey oluşturmuştur. Eser bu iki farklı kahramanın günlüklerinden oluşan bir romandır, yani eseri olay örgüsü günlük tekniğiyle yazılmıştır. Okuma üzerine denediği bu yeni teknik de gösteriyor ki Tunç'un anlatım tekniklerine karşı bir hassasiyeti vardır.

Tunç'un bu eserinde kullanmış olduğu teknikler şunlardır: Anlatma-Gösterme Tekniği, Tasvir Tekniği, Özetleme Tekniği, Geriye Dönüş Tekniği, Montaj Tekniği, Leitmotiv Tekniği, Diyalog Tekniği, İç Diyalog Tekniği, Bilinç Akımı Tekniği.

Tunç'un 2014'te yayımlanan beşinci romanı *Dünya Ağrısı*'dir. İnsanın bir uçurum olduğunu ve ağrısının yani iç sıkıntısının hiç bitmeyeceğini anlatan bir romandır. Bir anlamda varoluşçuluk akımıyla oluşturulmuş bir eserdir. Psikoloji bilimiyle harmanlanmış bu eserde özellikle bireylerin iç çözümlemeleri sıkça yapılmıştır. Tunç'un bu eserde kullanmış olduğu teknikler şunlardır: Anlatma-Gösterme Tekniği, Tasvir Tekniği, Özetleme Tekniği, Geriye Dönüş Tekniği, Montaj Tekniği, Leitmotiv Tekniği, Diyalog Tekniği, İç Çözümleme Tekniği.

Tunç'un son romanı 2018'de yayımlanan *Âşıklar Delidir ya da Yazı Tura*'dır. Bu romanda da anlatım tekniği konusunda eşine az rastlanan bir durum vardır. Yazar kitabı üçe bölmüştür. Kitabın ilk bölümüne 'yazı', ikinci bölümüne 'tura', üçüncü bölümüne 'her şey çok çabuk kayboluyor' isimlerini vermiştir. 'Yazı' bölümünde Umut'un, 'tura' bölümünde Sanem'in, 'her şey çok çabuk kayboluyor' bölümünde ise her ikisinin bir arada hikâyeleri anlatılmaktadır. Tunç, eserlerini gelişigüzel oluşturmamıştır, her romanında farklı teknik denemiştir. Bu romanda kullanılmış olan anlatım teknikleri ise şunlardır: Anlatma-Gösterme Tekniği, Tasvir Tekniği, Özetleme Tekniği, Geriye Dönüş Tekniği, Montaj Tekniği, Diyalog Tekniği, İç Diyalog Tekniği, İç Monolog Tekniği, Bilinç Akımı Tekniği.

Tunç, otobiyografik teknikle roman kaleme almamıştır. Bütün romanlar otobiyografik teknik kurallarına bağlı kalınarak okunmuştur ve Tunç'un bu tekniği kullanmadığı saptanmıştır.

Bütün romanlarında istisnasız olarak kullandığı teknikler şunlardır: Anlatma-Gösterme Tekniği, Tasvir Tekniği, Özetleme Tekniği, Geriye Dönüş Tekniği, Montaj Tekniği.

Montaj tekniği konusunda oldukça hassas olduğu gözlemlenmiştir. Bütün romanlarında kullandığı bu teknik, romanlarına derinlik kazandırmıştır. Özellikle İkinci Yeni şairlerinin şiirlerini alıntılamıştır. Romanlarının hepsinde şiirsel dil göze çarpar, bu üslup neticesinde de anlam kapalılığı açığa çıkar.

Tunç, romanlarının isimlerine muhakkak metnin içerisinde yer verir. Roman ismi ve içerik ilişkisini genellikle imgelerden yola çıkarak oluşturmuş. Bazen bir karakterin ağzından bazen yazar-anlatıcı tarafından roman isimlerinin derinliği verilir. *Dünya Ağrısı* romanında, kahramanların dinmeyen bir dünya ağrıları vardır. *Suzan Defter* romanında Derya, okura kendi günlüğünde Suzan'ın hayatını ve Suzan'a olanları anlatır. *Âşıklar Delidir ya da Yazı Tura* romanında her aşığın az ya da çok fark etmeksizin deli olduğu anlatılır. Bunun gibi anlatımlarla kitap ismiyle hikâye bağdaştırılır.

Yazar-anlatıcı ile oluşturulan romanlarda (*Kapak Kızı, Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi, Dünya Ağrısı*), Tanrısal bakış açısı kullanılmıştır. Diğer üç romanda (*Yeşil Peri Gecesi, Suzan Defter, Âşıklar Delidir ya da Yazı Tura*), birinci kişili anlatıcı (ben) tercih edilmiştir.

'Ben anlatıcı'yla kurulan romanlarda genelde kahramanların psikolojik durumları anlatım tekniklerinden faydalanarak verilmiştir. İnsanın varoluşu, hayat mücadelesi irdelenmiştir. İç monolog, iç diyalog, bilinç akımı teknikleriyle bu kahramanların ruhsal portreleri çizilmiştir. Öte yandan Tanrısal bakış açısıyla oluşturulan romanlarda ise iç çözümleme tekniğiyle kahramanların psikolojik durumları verilmiştir.

Tunç'un postmodern bir yazar olduğu eserlerinin anlatımından anlaşılmaktadır. Eserlerinin birçoğunda metinlerarasılık, tarihe yönelme, bilinçaltının kullanımı, çoğulcu bakış açısı gibi kavramları kullandığı gözlemlenmiştir.

Yazım konusunda Türkçenin kurallarının dışına çıkarak yine postmodernizmin sağladığı imkânlardan faydalanmıştır. Tunç'un, klasik söyleyiş tarzından uzak, kendine özgü, bazen şiirsel bazen de kapalı bir anlatımı olduğu gözlemlenmiştir.

Romanların, zaman konusunda oldukça geniş bir yapıya sahip olduğu görülür. Tunç, zaman kavramını geriye dönüş tekniğini kullanarak şekillendirir. Her romanında muhakkak meydana gelen olayların geçmişine giderek bu olayların meydana gelmesindeki sebepleri açıklar. Tunç; romanlarında gerçek zaman, var olan zaman ya da doğrusal zaman kavramlarını yıkmıştır.

Suzan Defter ve *Âşıklar Delidir ya da Yazı Tura* romanlarında iki farklı anlatıcının olduğu görülür. Bu iki romanda hem bir kadın hem de bir erkek anlatıcı bulunur. Böylece okur, olayları kadın ve erkek bakış açısına göre algılamış olur. Tunç bu iki eserinde de, anlatım tekniklerini ne kadar önemseydiğini göstermektedir.

Bu çalışmada açık bir şekilde görülmüştür ki Ayfer Tunç, romanlarında anlatım tekniklerinin bütün olanaklarından faydalanmıştır. Tunç, şu ana kadar altı roman yazmıştır. Bu altı romanın incelemesi yapılmış ve her birinden örnekler verilerek teknik unsurların romanı nasıl zenginleştireceği üzerinde durulmuştur.

KAYNAKÇA

AÇA, Mehmet, GÖKALP, Haluk, KOCAKAPLAN, İsa (2009), Başlangıçtan Günümüze Türk Edebiyatında Tür ve Şekil Bilgisi, Kriter Yayınları, İstanbul

AKTAŞ, Şerif (1991), Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş (2. Baskı), Akçağ Yayınları

AKYÜZ, Kenan (1990), Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri, İnkılap Kitabevi, İstanbul

APPİGANESİ, Richard, GARRATT, Chris (1998), Postmodernizm: Yeni Başlayanlar İçin, Milliyet Yayınları, İstanbul

AYTAÇ, Gürsel (1975), Thomas Mann'ın Der Zauberberg ve Lotte in Weimar Romanlarındaki Edebî Kişiliği, Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara

AYTAÇ, Gürsel (1999), Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler (2. Baskı), Gündoğan Yayınları, Ankara

AYTÜR, Ünal (1977), Henry James ve Roman Sanatı, Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara

BAŞKAN, Özcan (1988), Bildirişim: İnsan-Dili ve Ötesi, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul

BAYDAR, Mustafa (1960), Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar, Yaşaroğlu Kitabevi, İstanbul

BAYRAK, Özcan (2009), Milli Edebiyat Dönemi Türk Romanında Batılılaşma (1908–1923), Doktora Tezi, Elazığ

BİNGÖL, Ulaş (2019), Modernizmden Postmodernizme Eleştiri Terimleri Sözlüğü, Akademik Kitaplar Yayınevi, İstanbul

BOURNEUR, Roland (1989), QUELLET Real, (Çev: Hüseyin Gümüş), Roman Dünyası ve İncelemesi, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara

BOYNUKARA, Hasan (1997), Modern Eleştiri Terimleri, Boğaziçi Yayınları, İstanbul,

BOWLİNG, Lawrence E. (1965), Bilinç Akımı Tekniği Nedir?, Çeviren: M.Belge, Yeni Dergi, Sayı 8

ÇETİN, Nurullah (2012), Roman Çözümleme Yöntemi, Öncü Basımevi, Ankara

ÇETİŞLİ, İsmail (2004), Metin Tahlillerine Giriş 2: Hikâye-Roman-Tiyatro, Akçağ Yayınları, Ankara

DERVİŞCEMALOĞLU, Bahar (2016), Anlatıbilimine Giriş (2. Baskı), Dergah Yayınları, İstanbul

ECEVİT, Yıldız (2004), Türk Romanında Postmodernist Açılımlar (3. Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul

GENETTE, Gerard (2011), Anlatının Söylemi Yöntem Hakkında Bir Deneme, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul

GÜLTEKİN, Hasan (2015), Türk Edebiyatında İnşâ, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara

HOLMAN, C. H. (1972), A Handbook To Literature, New York

İNÇİ, Handan (2005), Türk Romanının İlk Yüz Yılında Anlatım Tekniği ve Kurgu, Kitaplık, sayı 87

İNÇİ, Handan (2014), Ayfer Tunç'la Karanlıkta Kelimeler, Can Yayınları, İstanbul

KARAHANCI, İbrahim (2016), Sözcük Birimlerin Üslup Oluşumuna Katkısı I. Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi, 5(4), 1731-1747

KEFELİ, Emel (2000), Romanda Kadının İç Sesi: Mektuplar, Karşılaştırmalı Edebiyat İncelemeleri, Kitabevi Yayıncılık, İstanbul

KEFELİ, Emel (2002), Anlatım Tekniği Olarak Mektup, Kitabevi Yayıncılık, İstanbul

KIRAN EZİLER, Ayşe, KIRAN, Zeynel (2003), Yazınsal Okuma Süreçleri (2. Baskı), Seçkin Yayıncılık, Ankara

KIZILÇELİK, Sezgin (1994), Postmodernizm: 'Modernlik Projesine' Bir Başkaldırı, Türkiye Günlüğü, Sayı: 30

KOLCU, Ali İhsan (2005), Öykü Sanatı, Salkımsöğüt Yayınları, Ankara

KORKMAZ, Ramazan (2013), Yeni Türk Edebiyatı 1839-2000, Grafiker Yayınları, Ankara

LUKACS, Georg (1975), Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı, Çeviren Cevap Çapan, Payel Yayınları, İstanbul

MORAN, Berna (2004), Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I: Ahmet Mithat'tan A. H. Tanpınar'a (12. Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul

MORAN, Berna (1991), Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2, İletişim Yayınları, İstanbul

NOBOKOV, Vladimir (1988), Edebiyat Dersleri, Çeviren: F. Özgüneş-N. Akbulut, Ada Yayınları, İstanbul

PALA, İskender (2015), Ansiklopedik Divân Edebiyatı Sözlüğü (26. Baskı), İstanbul

PLATON (2005), Devlet, Çeviren: Veysel Atayman, Cenk Saraçoğlu, Bordo Siyah Yayınları, İstanbul

SAĞLIK, Şaban (2002), Kurmaca Alemin Kurmaca Sözcülerinden Romanda Zaman-Mekân-Tasvir, Hece: Roman Özel Sayısı, Sayı 65-66-67, Mayıs-Haziran-Temmuz

SAZYEK, Hakan (2004), Romanda Temel Anlatım Yöntemleri Üzerinde Bir Sınıflandırma Çalışması, Folklor/Edebiyat Dergisi, Sayı 37

SEMBOL, E. (2011). Otomatizm'in Sanattaki Yapısal Bağlılıkları. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kayseri: Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

SOLOK, Cevdet Kudret (1979), Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman/ Tanzimat'tan Meşrutiyet'e Kadar (1859-1910), Varlık Yayınları, İstanbul

SOLOK, Cevdet Kudret (1981), Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman (1859-1959)/ Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Kadar (1911-1922), Varlık Yayınları, İstanbul

STEVICK, Philip (1988), Roman Teorisi, Çeviren: Sevim Kantarcıoğlu, Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara

TANPINAR, Ahmet Hamdi (1969), Edebiyat Üzerine Makaleler, Hazırlayan: Zeynep Kerman, Dergah Yayınevi, İstanbul

TEKİN, Mehmet (2017), Roman Sanatı I Romanın Unsurları (15. Baskı), Ötüken Yayınları, İstanbul

TUNÇ, Ayfer (2007), Harflere Bölünmüş Zaman, Altıkitap Yayınları, İstanbul

TUNÇ, Ayfer (2017), Kapak Kızı (8. Baskı), Can Yayınları, İstanbul

TUNÇ, Ayfer (2018), Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi (17. Baskı), Can Yayınları, İstanbul

TUNÇ, Ayfer (2018), Yeşil Peri Gecesi, (10. Baskı), Can Yayınları, İstanbul

TUNÇ, Ayfer (2018), Suzan Defter (13. Baskı), Can Yayınları, İstanbul

TUNÇ, Ayfer (2018), Dünya Ağrısı (4. Baskı), Can Yayınları, İstanbul

TUNÇ, Ayfer (2018), Âşıklar Delidir ya da Yazı Tura, Can Yayınları, İstanbul

TOSUN, Necip (2014), Modern Öykü Kuramı, Hece Yayınları, Ankara

YALÇIN, Alemdar (2003), Sosyal ve Siyasal Değişimler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı 1946-2000, Akçağ Yayıncılık, Ankara

YAŞAR, Hüseyin, İPEK, Ramazan (2018), Ayfer Tunç'un Saklı ve Evvelotel Eserlerinde Bezik Oynayan Kadınlar'ın İzdüşümleri, Mardin 4.Uluslararası Kültür ve Medeniyet Kongresi 21-23 Aralık, Tam Metin Kitabı, ss. 394- 402, İksad Yayınevi, Mardin

YAŞAR, Hüseyin (2012), Ahmet Ümit'in Beyoğlu Rapsodisi'nde Mekân Olarak Beyoğlu, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 21, Sayı 2

YILDIRIM, Nermin (2015), Unutma Dersleri, Doğan Kitap, İstanbul

ÖZ GEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Beşir Erdem GÖNÜLLÜ
Doğum Yeri ve Tarihi	Siirt / 21.06.1990
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Marmara Üniversitesi/Fen Edebiyat Fakültesi
Yüksek Lisans Öğrenimi	
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Stajlar	
Görevi	MEB Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni
Çalıştığı Kurumlar	Siirt İbrahim Hakkı Kız Anadolu İmam Hatip Lisesi
İletişim	
E-posta Adresi	besirerdemgonullu@hotmail.com
Tarih	25/10/2019