

**T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**İNCİ ARAL'IN ROMANLARININ
TEMA, YAPI,
DİL VE ÜSLÛP YÖNÜNDEN İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMANI

Yrd. Doç. Dr. Tarık ÖZCAN

HAZIRLAYAN

Nuray ÖRNEK

ELAZIĞ, 2007

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

İNCİ ARAL’IN ROMANLARININ TEMA, YAPI,
DİL VE ÜSLÛP YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Bu tez / / tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oy birliği ile kabul edilmiştir.

Danışman

Yrd. Doç. Dr. Tarık ÖZCAN

Üye

Prof. Dr. İbrahim KAVAZ

Üye

Yrd. Doç. Dr. Bahadır KÖKSALAN

Bu tezin kabulü, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu’nun// tarih ve sayılı kararıyla onaylanmıştır.

ÖZET**Yüksek Lisans Tezi****Nuray ÖRNEK****Fırat Üniversitesi****Sosyal Bilimler Enstitüsü****Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı****2007; Sayfa: XI + 222**

Roman türünün ben'in sorunlarını daha realist bir bakış açısıyla irdelemeye başlaması 19. yy.'daki 'Aydınlanma felsefesi' ile hız kazanır. Bireyin geçmiş ve gelecek çizgisindeki gelişim ve değişiminin sosyolojik, psikolojik ve felsefik yönlerinin edebiyatın kurmaca yapısı içerisinde yer alması romanın hareket alanını oldukça genişletmiştir.

Son dönem Türk edebiyatında yer alan isimlerin başında gelen İnci Aral, özellikle romanın bu geniş hareket alanını en çok ve en iyi kullanan yazarlardandır. İnci Aral, romanlarında dile getirdiği olayların merkezinde kişisel sorgulamalardan yola çıkarak özelde bireyin, genelde tüm insanlığın ortak problemleri olan özgürlük, varolma mücadelesi, cinsellik ve toplumsal yaptırımlar gibi konulara parmak basar.

Bir Türk romancısı ve bir kadın olarak romanlarında kadının ve onun ekseninde erkeğin yetiştirilme tarzını, onlara yüklenen kadınlık ve erkeklik rollerini edebî bir dille eleştirir. Bu nedenle İnci Aral'ın romanları bireyi ve o bireyin yetişip şekillendiği toplumu yansıtmaları noktasında önemli bir ayna vazifesi görmektedir.

Anahtar Kelimeler: Roman, İnci Aral, Birey, Toplum, Kadınlık ve Erkeklik Roller

SUMMARY

Masters Thesis

**Analysing Inci Aral's Novels Thematically, Structurally,
Linguistically and Stylistically**

Nuray ÖRNEK

University of Firat

The Institute of Social Science

Department of Turkish Language and Literature

2007; Page: XI + 222

The start of studying “I” problems in the novel more realistically, gains speed with the “Enlightenment Philosophy” in 19. century. Existence of Individual’s social, psychological and philosophical aspects of his past and future metamorphosis in literature’s fictional structure, has enlarged the novel’s ample scope remarkably.

Inci Aral, being a leader among the names in recent period Turkish Literature, is the one of the writers using that scope, the most and the best. In her novels, at the centre of events that she utters, she sets out from the personal inquiries and shows the common issues of humankind such as freedom, struggle for existence, sexuality and social sanctions in particular and in general.

As a Turkish novelist and a woman, she criticises the upbringing of woman and man in her pivot, and the status of femininity and masculinity attributed on them, in a literary language. As a result, Inci Aral’s novels function such as mirror reflecting the individual and the society which he has been brought up in.

Key Words: Novel, Inci Aral, Individual, Society, Status of Femininity and Masculinity

İÇİNDEKİLER

TABLO VE ŞEKİLLER LİSTESİ	VI
ÖN SÖZ	VII
KISALTMALAR	IX
 BİRİNCİ BÖLÜM	
1. İNCİ ARAL'IN YAŞAMI- EDEBÎ KİŞİLİĞİ- ESERLERİ	
1.1. Yaşamı	1
1.1.1. Yitik Kanatlar / Olmayan Çocukluk	1
1.1.2. Okul Yılları / Cennetin Keşfi	3
1.1.3. Gerçekleşmeyecek Düş / Düzen Sanılan Düzensizlik	4
1.2. Edebî Kişiliği	6
1.2.1. Hazırlık Dönemi	6
1.2.1. Olgunluk Dönemi	8
1.3. Eserleri	13
1.3.1. Öyküler	13
1.3.2. Romanlar	14
1.3.3. Denemeler	15
 İKİNCİ BÖLÜM	
2. ROMANLARIN TEMATİK İNCELENMESİ	16
2.1. Aşk	16
2.2. Evlilik	29
2.3. Cinsellik	39
2.4. Yalnızlık	47
2.5. Özgürlük	57
 ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	
3. İNCİ ARAL'IN ROMANLARININ YAPI BAKIMINDAN İNCELENMESİ	66
3.1. ROMANLARIN KİMLİĞİ	66
3.1.1. Ölü Erkek Kuşlar	66
3.1.2. Yeni Yalan Zamanlar	66
3.1.3. Hiçbir Aşk Hiçbir Ölüm	67

3.1.4. İçimden Kuşlar Göçüyor	68
3.1.5. Mor	69
3.1.6. Taş ve Ten	69
3.2. İSİMDEN İÇERİĞE	70
3.2.1. Ölü Erkek Kuşlar	70
3.2.2. Yeni Yalan Zamanlar	71
3.2.3. Hiçbir Aşk Hiçbir Ölüm	73
3.2.4. İçimden Kuşlar Göçüyor	74
3.2.5. Mor	76
3.2.6. Taş ve Ten	77
3.3. OLAY ÖRGÜSÜ	79
3.3.1. Ölü Erkek Kuşlar	79
3.3.2. Yeni Yalan Zamanlar	83
3.3.3. Hiçbir Aşk Hiçbir Ölüm	88
3.3.4. İçimden Kuşlar Göçüyor	91
3.3.5. Mor	94
3.3.6. Taş ve Ten	99
3.4. BAKIŞ AÇISI VE ANLATICI	100
3.5. ZAMAN	105
3.6. MEKÂN	117
3.7. KARAKTERLER DÜNYASI	137
3.7.1. Başkişiler	137
3.7.2. Norm Karakterler	151
3.7.3. Kart Karakterler	155
3.7.4. Fon Karakterler	162
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	164
4. ROMANLARIN DİL VE ÜSLÛBU	164
4.1. Romanlarda Anlatım Teknikleri	164
4.2. Romanlarda Anlatım Yöntemleri	167
4.3. Romanlarda Anlatım Biçimleri	169
4.4. Romanlarda Anlatı İzlenesi/Söz Dizimi	170

SONUÇ	176
KAYNAKLAR	178
1. İnci Aral Kaynakçası	178
1.1. Kitaplar	178
1.2. Makaleler	178
2. Genel Kaynaklar	181
2.1. Kitaplar	181
2.2. Makaleler	185
EKLER	186
1. HAYATI VE ESERLERİ ÜZERİNE SÖYLEŞİLER	186
1.1. İNCİ ARAL’LA ROMANLARI ÜZERİNE SÖYLEŞİ	186
1.2. “TÜRKİYE’DE EDEBİYAT VE AYDIN OLMAK”	207
1.3. İNCİ ARAL’LA SON ROMANLARI ve YAŞAMI ÜZERİNE SÖYLEŞİ	208
2. FOTOĞRAFLAR	216
ÖZGEÇMİŞ	222

TABLO VE ŞEKİLLER LİSTESİ

	SAYFA
Tablo: 1- Romanlardaki Bakış Açıları ve Anlatıcılar	101
Tablo: 2- Romanlardaki Sözcük Türleri	171
Tablo: 3- Romanlardaki Cümle Yapısı	173

ÖN SÖZ

İnci Aral, kadın olarak sadece kadınlık dünyasını değil erkeklerin iç dünyasını da edebiyat dünyasına başarıyla yerleştirmiş usta bir kalemdir. Kendisini sadece kadın sorunları yazarı olarak görmemesinin temelinde de bu anlayış yatmaktadır.

İlk önce şiirlerle başlayan yazma serüvenini, günlük ve mektup türleriyle güçlendiren yazar, daha sonra öykü ve romanlarıyla adını yazın çevresinde duyurmayı başarmış ve edebiyat çevresindeki pek çok güçlü kalemden övgüler almış bir kişiliktir. Eserlerine özellikle düşsel öge ve imgeleri başarıyla uygulayan yazarın bu başarısında ressam kişiliğinin de büyük bir katkısı olmuştur. İnci Aral, mükemmeliyetçi ve ayrıntıya aşırı duyarlılığı ve titiz çalışma alışkanlığıyla günümüz Türk edebiyatındaki yerini her gün biraz daha sağlamlaştıran bir yapıya sahiptir.

İnci Aral'ın romanları hakkında yapmış olduğum bu çalışma sayesinde toplumumuzun kadın ve erkek üzerindeki yaptırımlarının doğurduğu sonuçları, toplumsal gelişmelerde siyasi ve tarihsel değişimlerin birey ve toplum üzerindeki etkilerini daha yakından görme imkanı buldum. Ancak çalışmamda ister istemez bazı eksikliklerin mevcut olabileceğinin de farkında olarak bu çalışmayı değerlendirecek olanlardan gereken hoşgörüyü bekleme arzusu içindeyim.

Çalışmamız sırasında onun sanatçı dünyasını ve romanlarının kurgusal bütünlüğünü oluşturan temel öğelerini yakından tanımak için yazarın kendisiyle birebir görüşme yapmayı uygun gördük. Görüşmemiz sırasında vermiş olduğu bilgiler sayesinde özellikle romanlarında dikkat çekmeye çalıştığı noktalar hakkında ayrıntılı bir bilgiye ulaştık.

İnci Aral'daki yazma eyleminin çıkış noktası, acı ve yalnızlık dolu olan yaşantısı, yazardaki okuma serüveni ve merak duygusunun yoğunluğu olmuştur. Çocukluğundan itibaren içine girdiği kitaplar dünyasının hem içerik hem de dil ve üslup özelliklerini kendi eserlerine taşıyıp bir dantel gibi işlemesini becermiş olan bu yazarımızın yirmi birinci yüzyıl Türk edebiyatındaki yeri ve değeri bu ve buna benzer çalışmalarla daha iyi anlaşılacaktır.

Çalışmamızın birinci bölümünde İnci Aral'ın çocukluğunu, aile ve yetiştiği çevreyi, öğrencilik ve öğretmenlik yıllarını; edebi kişiliğinin oluşum aşamalarını ve eserlerini vermeye çalıştık. İkinci bölümde ise İnci Aral'ın romanlarının kimliği, isim içerik bağlantısı ve romanlardaki olay örgüsünü, bakış açısı ve anlatıcı unsurlarını, zaman ve mekân öğelerini, romandaki şahıs kadrosunu ve ele alınan temâları işledik. Üçüncü bölümde ise yazarın romanlarında kullanmış olduğu dil ve üslûba ait teknik ve özellikleri inceledik. Çalışmamızın sonuna yazarla yapmış olduğumuz görüşmenin metnini yerleştirdik.

VIII

Yapmış olduğumuz bu çalışmada bana moral ve bilgi noktasında desteklerini esirgemeyen İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Öğretim Üyesi Dr. Nuri Sağlam hocama, arkadaşlarım Arş. Gör. İbrahim Tüzer'e, Arş. Gör. Gülda Çetindağ'a, hocalarım Dr. Ülkü Eliuz, Dr. Mutlu Deveci ve Yrd. Doç. Dr. Ercan Alkaya'ya candan teşekkür ediyorum. Ayrıca öğrencilik yıllarımdan beri daima çalışma ve tavsiyeleriyle bana yön veren hocam Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ'a ve danışmanlığım süresince her türlü yardımı ve kolaylığı benden esirgemeyen hocalarım Prof. Dr. İbrahim KAVAZ ve Yrd. Doç. Dr. Tarık ÖZCAN'a saygı ve şükranlarımı sunuyorum.

2007 / Elazığ

Nuray ÖRNEK

KISALTMALAR

a.g.e.	: Adı geçen eser
a.g.y.	: Adı geçen yapıt
C.	: Cilt
Cüm.	: Cümle
Çev.	: Çeviren
Haz.	: Hazırlayan
HAHÖ	: Hiçbir Aşk Hiçbir Ölüm
İKG	: İçimden Kuşlar Göçüyor
M	: Mor
ÖEK	: Ölü Erkek Kuşlar
s.	: Sayfa
S.	: Sayı
TVT	: Taş ve Ten
Üniv.	: Üniversite
Yay.	: Yayın
YYZ	: Yeni Yalan Zamanlar
vb.	: Ve benzeri
vd.	: Ve diğerleri
vs.	: Ve saire

BİRİNCİ BÖLÜM

1.YAŞAMI- EDEBÎ KİŞİLİĞİ-ESERLERİ

1.1.Yaşamı:

1.1.1. Yitik Kanatlar / Olmayan Çocukluk

İnci Aral, 1944 yılında Denizli’de dünyaya gelmiştir. “Babası Şahabettin Aral, Rumeli-Saraybosna’dan Alanya’ya göç edip oraya yerleşen bir göçmen ailesine mensuptur; annesi Ayfer Hanım ise aslen İstanbulludur.” (Söyleşi, 2006). Babası daha sonra nüfus kaydını İstanbul-Eminönü’ne aldırır. İnci Aral’ın babası orman mühendisi olmasından dolayı çeşitli illerde görev yapmıştır (Denizli, Çorum, Bolu, Karadeniz Ereğlisi...). 1947’de Bolu’ya geldiklerini hatırlayan yazar, buradan bir yıl sonra ayrılıp Karadeniz Ereğlisi’ne yerleştiklerini söyler. Burada da iki üç yıl kaldıktan sonra tekrar Bolu’ya dönerler. Aral ailesinin bundan sonraki ikametgâhları Manisa olacaktır. Ve bu durum Şahabettin Bey’in 1953’teki vefatına kadar devam edecektir (Söyleşi, 2006).

Onun yazma gücünün kaynağını oluşturan asıl güç, anne- baba dayanağının yokluğundan ortaya çıkan ve onlardan sonraki yaşam tecrübelerinde de kendini en çok hissettiren acı ve yalnızlık duyguları olmuştur. “Acıyı bilmeyenlerin mutluluğu öğrenebileceklerini sanmıyorum doğrusu.” (Ergen, 1998: 7) diyen yazar, “yalnız bir çocukluk” (Kansu, 2004: 6) geçirerek büyümüştür.

Dokuz yaşına kadar orman mühendisi olan babası Şahabettin Aral’ın memuriyeti nedeniyle değişik kentlerde yaşayan yazar, babasını bu yaştayken beyin kanamasından kaybeder. “1953 yılının yağmurlu bir şubat sabahında annesi Ayfer Hanım ve kardeşleri Cengiz ve Sevil’le birlikte eski bir kamyonun şoför mahallinde geçen zorlu bir yolculuktan sonra Bursa’ya gelirler.” (Aral, 2003: 48) Yazar, bu sıkıntılı ve hüznü dolu yolculuğu daha sonra Ölü Erkek Kuşlar adlı romanındaki Suna’nın geçmişine bir anı olarak ekler. (ÖEK, s. 54- 56) Bursa’da ikisi de öğretmen olan halası ve eniştesinin yanına sığınır. İki yıl sonra on bir yaşındayken önce annesini, sonra babaannesini de kaybedecek olan İnci Aral, çocukluğunun bundan sonraki dört yılını Bursa’daki halasının yanında geçirecektir.

Çocuğun ruhsal gelişmesi esnasında karşılaştığı güçlükler, ondaki “sosyal duygu”nun (Adler, 2000: 52) gelişimini bozmaktadır. Hele de en çok ihtiyacı olduğu bu zaman diliminde anne ve babayı kaybetme bu duyguyu sekteye uğratmaktadır. İnci Aral’ın daha sonra “kendine itiraf ettiği özgüven eksikliği” (Erkiner, 1998: 24) durumunun temelinde ebeveynlerini erken yaşta kaybetme olgusunun yattığı görülür. Ancak şu da bir gerçektir ki anne ve babası sağken gerek eşler arasındaki ve gerekse yazarın ebeveynleriyle olan

ilişkisinde bir kopukluk vardır. Ancak buna rağmen İnci Aral, geçmişe yönelik anımsamalarında daha çok onları kaybedişindeki acının büyük izlerini eserlerindeki kişilere de yansıtır.

Özellikle babasının, yanında intihara kalkışmış olması çocuk ruhunda derin izler bırakır. Yazar, bu olayı şöyle dile getirmektedir: “Birkaç ay sonra bir öğleden sonra, ikimiz yalnızken bahçedeki çamaşır ipini söktü. Ucunu düğümleyip boynuna geçirdi. Öteki ucu ardınca sürükleyip zerdaliye yürürken çocukluğumun ilk dehşet duygusunu tattım. Ayaklarına atılıp sınıksız sarıldım, çırpınıp yalvardım ona, yapmasın diye. Vazgeçti, ama bu sırada ruhumda bir çatlama oldu, büyük bir yarık açıldı, bütünlüğüm parçalandı. Güvensiz, içe kapalı, nevrotik biri olmanın temelleri atıldı. Kuşkusuz ben, bunun böyle olduğunu çok sonraları anlayabildim. Hayatımdaki kırık döküğü toplamayı bir türlü bitiremediğimde.” (Andaç, 1997: 146)

Babasının böyle bir eyleme yönelmesinin temelinde daha otuz beş yaşlarındayken yüksek tansiyon sonucu geçirmiş olduğu felç etkili olmuştur. Bu felçten dolayı aksayarak bastonla yürümekte ve düzgün, seri konuşmakta güçlük çekmektedir. O dönemde felç tedavisi için hastanelerde özel bir bölüm olmayışından Bakırköy Hastanesi’nde asabiye bölümünde tedavi edilmeye çalışılır. Yazar, babasının oradaki olumsuz ruh halini şu cümlelerle ifade etmektedir:

“Babamın mektupları var, orda gözlem altına alınmış ve buna da sinirleniyor bir yandan ve anneme gönderdiği mektupları var, tarih atmış ve tarihin altına tımarhane yazmış. Biraz böyle tepkisel bir şekilde. Orda hiçbir işi yok, ama o dönem ne yazık ki öyle, otuz beş yaşında felç geçirmiş bir insan, o felcin nedenini araştırmak için onu Bakırköy’e götürüyorlar. Sonra orda çok feci tablolar görmüş. Neyse benim halime çok şükür, neyse benim aklım başımda demiş.” (Söyleşi, 2006)

Hastaneden çıktıktan sonra orman mühendisi olarak çalıştığı yerde masa başı bir işte pasif bir göreve getirilmesi onun ruhundaki gediği biraz daha büyütür. Neticede hem dış dünyadan bu şekilde soyutlanmış olmanın hem de kendi içinde bu durumu kabullenmemenin getirdiği bir boşluk duygusuyla intihara kalkışır.

Annesi Ayfer Hanım, Orman Dairesi’nde kâtibelik bulur ve orada çalışmaya başlar. Yazarın annesiyle ilişkilerinde bir tutukluk göze çarpmaktadır; annesinin çocuğu sosyal ortama hazırlama rolünü evi geçindirme kaygısı ve sağlık durumu sebebiyle gerektiği kadar yerine getiremediği gözlenir. Annesinin evde İnci’ye ev işlerinde yardımcı olması konusunda baskı kurması bile İnci’nin en çok ilgisini çeken şey olan evlerinin arka bahçesindeki eski hamamlığın ortasına atılmış ve kocaman, boyundan büyük bir tepe oluşturmuş kitap yığınının

dalmasını ya da kız kardeşi Sevil ve mahallenin çocuklarıyla oyun oynamasını engelleyemiyordu. Bu nedenle o, “ev işlerini aksattığım için, annemden sık sık dayak yiyor, haksızlığa uğradım duygusuyla mutsuz oluyordum.” (Aral, 2003: 52)

İnci Aral annesini, *İçimden Kuşlar Göçüyor* adlı romanında şöyle tanıtır: “Tırnaklarını kırmızıya boyar, romanlar okur, gramofonda alaturka taş plaklar dinler, Gelincik sigaraları içerdi. Babamın iş arkadaşlarının karılarıyla, komşularını beğenmezdi. Soylu olduğuna inanırdı nedense. Sıradanlıktan, basitlikten nefret ederdi. Bu konuda çok hoşgörüsüzdü. Kusursuz bir İstanbul ağzı ve diliyle konuşur, doğuştan getirdiği bir yetenekle her şeyi yakıştıırırdı kendine.” (1997: 82)

Annesini kaybettikten sonra kendisi küçük halası Müyesser Hanım’ın yanında kalır, kız kardeşi ise Muğla’ya diğer halasının yanına gönderilir; ağabeyi ise Bursa Askerî Lisesi’nde yatılı okumaktadır. Bundan sonraki dört yılını Bursa’da halasının yanında geçirecektir. Öğretmen olan halası onun yaşamında katı, kuralcı ve yaptırımcı kişiliğiyle daha sonra *Ölü Erkek Kuşlar*’daki yerini alacaktır. “Halam başarılı bir öğrencinin okumaktan çok ders çalışması gerektiğini düşünüyordu ve küçük yaşta anası babası ölmüş birinin duygusallıktan çok gerçekçi ve maddi bir tutuma sahip olmasından yanaydı.” (Aral, 1994: 11)

Halası ve eniştesiyle geçen yıllar boyunca o, fırsat buldukça yine çocuk olacak ve çocukça hayatı yaşayacaktır. Yeri gelecek ağaçlara tırmanacak, yeri gelecek erkek çocuklarla sokakta çığlık çığlığa dokuz kiremit ve yeri geldikçe de komşu kızlarıyla evin önündeki kaldırımda evcilik oynayacaktır. Böylece o, “çocuk kişiliğinin tüm eğilimleri kendi sesini duyurabilecek” (Corman, 2000: 87) bir çocukluk dünyası yaratır kendine.

1.1.2. Okul Yılları / Cennetin Keşfi

İnci Aral, ilkokula 1950’de Bolu’da başlayan yazar, daha sonra Manisa’da ve nihayetinde Bursa’ya geldiklerinde *İpekçilik Yokuşu*’ndaki Yirmi Üç Temmuz İlkokulu’nun dördüncü sınıfından okumaya devam eder. İlkokul yıllarından itibaren onun okuma eylemiyle içli dışlı olduğu görülür; ilkokulu bitirmeden hayatına yeni renk ve ufuklar katacak olan kitapların dünyasına girer. Daha o yıllarda çizgi romanlarla başladığı okuma yelpazesini Türk ve Dünya klasiklerinden okuduğu eserlerle genişletir.

Yazarın hayatında ilkokul yıllarından çok ortaokul yılları gelecekteki sanatçı kişiliğini ortaya çıkaracak bir zemin oluşturur. Çelebi Mehmet Ortaokulu’ndaki öğrencilik günleri özellikle edebiyat, resim ve müziğe yatkınlığıyla renklilik kazanır. Her ne kadar edebi yönde yeteneği olmasına rağmen sayısal derslerde özellikle matematik dersindeki başarısızlığı öğrencilik yıllarındaki en büyük sıkıntısı olmuştur. Ancak sözel ve sanat derslerindeki

başarısı okulun hem müdürü hem de halasının beyi olan Kadir Çağal'ın da desteğiyle daha da artar; özellikle de Türkçe konusunda ondan büyük yardımlar görür:

“Türkçe öğretmenim, Kadir Çağal, hem okul müdürüydü, hem eniştemdi, hem de vasımdı. Onun evinde, elinde yetiştim. Kompozisyonlarımı, yazılı kağıtlarımı eve getirir, yanlışlarımı açıklayıp gösterirdi. Yanlış ve yalnız sözcüklerinin kök anlamlarından gelen doğru yazımlarını böyle öğrendim örneğin.” (Barbarosoğlu, 1997: 35)

Edebiyat konusunda oldukça faal olan eniştesi okulda şiir ve edebiyat etkinlikleri düzenler, okul gazetesi çıkarır. Tüm bu etkinliklerde İnci'ye katılımı konusunda yine en büyük desteği o verir ve öğrenci İnci, ilk şiirlerini bu okul gazetesinin panolarında okuyucu kitlesine sunar. Okuldaki edebiyat kitaplarını yeterli bulmayan İnci, ağabeyinin lise edebiyat kitaplarını ve onun eve getirdiği Varlık cep kitaplarını da okuyup bitirir. Kendine “kapalı devre bir dünya” (Aral, 1997: 148) kuran yazar, bu dünyayı keşfedilmemiş bir cennete çevirir.

Ortaokul yıllarında yaşamış olduğu en ilginç olay belki de ilk kez kalkıştığı intihar teşebbüsü olur. O, bu durumu İçimden Kuşlar Göçüyor adlı otobiyografik romanında şöyle açıklar: “On üç yaşında ben çağırdım onu (ölümü) ve kendimi bir köprüden aşağıya bıraktım. Ayıldığımda dere yatağında yatıyordum ödünç, kara çoraplarımla. Üstümden sular akıp gidiyordu. Henüz hazır değilim, dedim ona, yalnızca fark edilmek istedim belki de. Sol köprücük kemiğimdeki –röntgen filmlerinde görünen- metal kanca ve avucumdaki kesik izi, yarım kalan o buluşmadan.” (1998: 24) Fark edilmek ya da “onay arama” (Adler, 2003: 155) sebebiyle kalkıştığı bu intihar teşebbüsü onun erken yaşlarda sevdiklerini yitirmesiyle içine düştüğü psikolojik durumun boyutlarını göstermesi açısından önemlidir.

1958-1959 yıllarında eğitimine Manisa Kız Öğretmen Okulu'nda parasız yatılı olarak başlar. “Bu sınav da yine eniştesi, onun matematikteki başarısızlığını bildiğinden sınav kağıdını değiştirmek suretiyle yardımcı olmuştur.” (Özcan, 2006: 2) Yatılı okul yıllarında hem resim hem de edebiyat konusunda çalışmalarına daha da hız verir; mahalli bir dergi olan Spil Dergisi'nde hem çizdiği desenler hem de yazdığı şiirler yayımlanır. Okumaya olan büyük tutkusu okuldaki Kültür Edebiyat Kolu, Kitaplık Kolu başkanlıklarıyla devam ederken bir yandan da okulun kütüphanesinin değişmez müdavimleri arasında yer alır; Fransız ve Rus klasiklerini lise sıralarındayken okuyup bitirir. Günlük ve mektup yazma çabalarının da hat safhada olduğu yıllardır bu yıllar.

1961 yılında Ankara Gazi Eğitim'in Resim Bölümü'nde okurken okulun büyük ve zengin kütüphanesinde okuma eylemine ve bir yandan da sevdiği adama ve diğer yakınlarına mektuplar yazmaya devam eder. Eğitim hayatından sonra öğretmenliğe başlayan İnci Aral, “öğretmenliğinin ilk üç yılını Samsun Öğretmen Okulu'nda (1964-1967)” (Işık, 1990: 43)

geçirir. Bu yıllar zorlu bir sevdâyı da yaşadığı ve kendini tükettiği yıllardır. Çünkü tutkuyla sevdiği ve aşık olduğu erkek toplumsal tabuların kısıracında yetişen ve bunlara göre yaşayan biridir. Öğretmenlik yıllarında da okuma eylemine hiç ara vermeden uzun mektuplar yazmaya ve günlükler tutmaya devam etmiştir.

1.1.3. Gerçekleşmeyecek Düş / Düzen Sanılan Düzensizlik

İnci Aral, 1968- 1976 yıllarını tam bir kısıtlanmışlık ve kuşatılmışlık içinde geçirir. Aşk ona göre “geçici bir hastalık; evlilikse yerine daha iyi bir şey bulunamamış bir düzen” dir.(Söyleşi, 2002) Öğretmenliğinin ilk yıllarından beri sevdiği ve aşık olduğu adamla evliliği tam bir kâbusa dönüşür. Eşinin ve kayınvalidesinin aşırı baskıcı ve toplumsal kurallara dayalı yaptırımları yıllarca kişiliğinde meydana getirdiği değişim ve oluşumu büyük bir sekteye uğratar. Bu evlilikten 1970 Haziran’ında Cem, 1971 Kasım’ında da Can adında iki erkek çocuk dünyaya getirir. Ölü Erkek Kuşlar romanındaki Suna’nın ilk evliliği aslında onun yaşamış olduğu acı tecrübeden başkası değildir.

“Nedir beklenen böyle bir evlilikten? Derli toplu bir ev, düzenli yaşam, ev kadını küçük kent öğretmenleri arasındaki çaylı ev toplantıları, eve zamanında gelen, eski bekârlık arkadaşlarıyla bağlarını koparmış bir koca ve evde onu bekleyen sesiz, uslu, sevgi dolu bir kadın.” (ÖEK, s. 59)

Eşi için “Kocamın ufku iyi bir ev kadını ve anne olmamla sınırlıydı.” (Aydın, 2005: 17) değerlendirmesinde bulunuyor İnci Aral. Romanlarında dile getirdiği erkeklik ve kadınlık rolleri tezini doğrudan doğruya kendi yaşamındaki bireysel tecrübelerle somutlaştırıyor. İlk eşi olan kişinin adına sözü geçen romanlarda yer vermiyor, ‘Adam’ diye adlandırıyor onu. “Erkeklik tipolojisi” nin (Aslan, 2003: 100) en canlı bir tezahürüdür o. Kadını sadece kurulan düzenin bir ögesi olmaktan öte başka bir şey olarak görmeyen, anlayıştan ve anlaşılır olmaktan yoksun, kalıplara oturtulmuş bir evlilik anlayışıyla geçen sekiz koca yıl. Ancak böyle bir evlilik hayatı olmasına karşın okuma eylemine ara vermez; Nezihe Meriç, Stendhal, Zola, Nazım Hikmet gibi batı ve Türk edebiyatının ünlü isimlerini keşfeder. Kendiliğini oluşturan diğer yanlarını da kaybetme korkusu taşıyan İnci Aral, sekiz yıldan ve iki çocuktan sonra evliliğine noktayı koyarak kendi öyküsüne geri döner. Eşini hatırlatan mektuplarının bir kısmını ortadan kaldırır, on beş yıl sonra yani eşinin ölümünden sonra geriye kalan günlük ve mektuplar, çocuklarında kalmıştır artık.

Her ne kadar yaşamış olduğu bu ilk evlilik tecrübesi, acı ve yıkıcı da olsa onun evliliğe, aşka, kadın ve erkeğe bakış açısını etkileyen ve şekillendiren bir özellik taşımaktadır. İki yıl daha Manisa’da kalarak öğretmenliğe devam eder. 1974 yılında artık kurduğu yeni düzen

içerisinde okumaya ve yazmaya daha da ağırlık verir. 1976 yılında Ağda Zamanı adlı ilk öykü kitabında yer alan ilk dört öyküsünü Varlık ve Türk Dili dergilerine gönderir. Bu dergilerde yayınlanan öyküleri büyük bir beğeni toplar. Ondan sonra kaleme aldığı öyküleri “Dönemeç, Soyut, Türkiye Yazıları ve Sesimiz dergilerinde yayımlanır.” (Necatigil, 2000: 48)

1978’de İzmir’de yedi ay Bornova’da öğretmenlik yapar.1978 ile 1980 yılları arasında Ankara’da Gazi Eğitim Enstitüsü’nde öğretmenliğe devam eder. Bu arada 1978 yılında ikinci evliliğini Ali Gür ile gerçekleştirir ve Ankara’ya yerleşir. 12 Eylül döneminden önce Gazi Eğitim’de çalışır, 12 Eylül’den sonra Bağdat Orta Okulu’na sürülür. Ancak burada da fazla kalmaz ve geçici görevle Talim Terbiye’de resim öğretmenleri için sanat eğitimi programı hazırlayan bir komisyonda görev alır. Bir buçuk yıl süren bu görevinden sonra kadrosunun olduğu Bağdat Orta Okulu’ndan emekliye ayrılır. Sol düşünce içinde yer alan yazar, 1980’den sonra takibata uğrar. 1982 yılında Cumhurbaşkanı hakkında dilekçe veren Aziz Nesin gibi sanatçı ve aydınlar arasında İnci Aral da vardır. “Dilekçe” davası olarak adlandırılan bu hukuksal sorgulama yazarın 1984’teki beraatıyla sonuçlanır.

1984’te eşiyle birlikte İstanbul’a gelir, iki yıl sonunda artık yazamadığı bir sürece girdiğine inanır ve kendine yapacak bir iş arar. Neticede 1986’da özel bir seramik şirketinin Erenköy’de açmış olduğu mağazanın yönetimine getirilir. 1992 yılına kadar bu görevde bulunduktan sonra işinden ayrılır ve yine bu yıl içinde çıkardığı Ölü Erkek Kuşlar romanıyla yazmaya döner.

İnci Aral halen İstanbul’da Çengelköy’deki güzide evinde eşi Ali Gür ve kedileri Amada ve Maya ile yaşamaya devam etmektedir.

1.2. Edebî Kişiliği

1.2.1.Hazırlık Dönemi

İnci Aral’ın edebî zevkinin ve düşüncesinin oluşmasındaki en önemli basamak, müthiş bir okuma tutkusuna sahip olmasıdır. O, bu durumu kendisini gerçek anlamda bir “okuma hastası- kitap kurdu- olmasına bağlar.

Okuma zevkinin doğuşunun temelinde kitap ve dergiler yönünden zengin bir ortamda yetişmiş olmasının -aile yönünden de yitirdiklerinden dolayı içinde bulunduğu kimsesizlik ve yalnızlık neticesinde- büyük bir payı vardır:

“Benimle ilgilenecek, sevgi gösterip kucaklayacak kimse yoktu. Kitaplarla, kağıtlarla dostluğum çok erken başladı bu yüzden. Tek şansım kaldığım evlerde bol kitap, kağıt bulunmasıydı. Kitaplar sığınağım oldu. Okuduklarımı düş gücümle süslüyor,

zenginleştiriyordum. Kitaplar benim gibi yalnız ve sevgisiz kalmış bir çocuğa içinde benim de yer aldığı dünyalar sunuyordu.” (Aral, 1997: 148)

Kendisine kurmuş olduğu bu kapalı- yapay cennet onun yazarlık tohumlarının atılacağı toprağın zenginleştirilmesinin ilk aşamasıdır. Onu ileride yazın dünyasına taşıyacak olan eserlerin beslediği zengin hayal gücünün ilk kaynakları olan kitaplarla buluşması 1950’de Bolu’da oturdukları ahşap evin tavan arasındaki ev sahibine ait sandıklar dolusu dergilerle olur. Annesinden gizlice, oradan aldığı bu dergiler genellikle çizgi romandılar ve bunlar arasında en çok ilgisini çekenler, Arı Maya’nın Maceraları ve Sihirbaz Mandrake ciltleri olmuştur.

Hem eve gelen Bütün Dünya ile Bütün Türkiye dergileri, hem de annesine ait olan romanlar, kadın ve güzellik dergileri ile ebeveynlerini kaybettikten sonra Bursa’daki halasının yanında mahallenin erkek çocuklarıyla ortaklaşa aldığı Pekos Bill dergilerini tutkuyla okur. “Pol ve Virjini, Jül Verne’nin tüm kitaplarını, İki Sene Mektep Tatili’ni, Tom Sawyer’in Maceraları’nı, Kemalettin Tuğcu’yu, Kerime Nadir ve M. Tahsin Berkant’ı” (Aral, 1994: 11-12) okuyarak okuma alanını genişletir. İlkokulu bitirdiği yıl Muğla’ya diğer halasının yanına gider ve orada daha önceden içinde yeşermeye başlayan okuma tutkusunun ilk çırpınılarıyla Mayk Hammer’leri, Peride Celal’in Üç Kadının Romanı’nı okur.

Bunun yanında ağabeyinin eve taşıdığı Varlık kitapları sayesinde Türk edebiyatının en güçlü isimleriyle de tanışmış olur: Orhan Kemal, C. Sıtkı Tarancı, Halikarnas Balıkcısı, Orhan Veli, M. Tayyip Uslu, M. Cevdet Anday, Oktay Rıfat, Sait Faik, Sabahattin Ali, Katherine Mansfield ve Çehov’un eserleri onun küçük dünyasını keşfedilmemiş bir cennete çevirmesine yardımcı olur.

Yatılı okuldan sonra 1961 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü’nde eğitimine devam eden İnci Aral, edebiyatla olan ilişkisini de gittikçe güçlendirir. “Şiirleri ticari bir antolojide yayımlanır ve 1964’te Türk Kadınlar Derneği’nin öykü yarışmasına değişik adla gönderdiği bir öyküsüyle ikincilik ödülü kazanır.” (Barbarosoğlu, 1997: 35) Şiir yazmayı 1965’e kadar yazdıklarının “şiir olmadığını anlayıncaya kadar” (Aral, 2003: 23) sürdürür ve bir gece hepsini yakar. Mektuplarla olan ilişkisinin en yoğun yaşandığı üniversite yıllarında en çok sevdiklerine ve aşkla, tutkuyla bağlandığı erkeklere çok uzun, çok içten mektuplar yazar. O yazılarını günlük dilin, duygularının yoğunluğunu aktarmaya yetmediği yerde kendisini en iyi ifade etme şekli olan yazma eyleminin sınırsız imkânlarıyla yazar. Kendisinde gördüğü özgüven eksikliğinin vermiş olduğu hazırcevap, laf cambazı olamama eksikliğini yazarak giderir. “Yazmak bana hem ihtiyacım olan sevgiyi getirdi hem de özgüvenimi pekiştirdi.” (Aydın, 2005: 16) der.

Gazi Eğitim Enstitüsü'ndeyken kendini hem sanat hem de edebiyat alanında geliştirecek olan sanat, din, ilkçağ felsefesine yönelik eserler okur; Sartre, Camus, Gide, Anatole France'nin estetik, felsefe ve sanat dolu dünyasında kendine yeni ufuklar açar.

1.2.2. Olgunluk Dönemi

“Başlangıçta Söz Vardı ve Söz Tanrı katındaydı ve Söz Tanrı'ydı.” diyen Eco (2005: s. 25) sözün insanı yücelten ve kutsayan yanını vurgular. Sözün özünü keşfetme mücadelesini veren yazar ve şairler, tüm eserlerinde öze yani anlama ulaşmaya çalışmış, bu ulaşma edimi içerisinde kazanmış oldukları derinlik ve zenginliklerini okuyucularıyla paylaşmışlardır. Özellikle sözün, insana yönelik yanını kullanarak kendine dönüşün ve kendini duyumsamanın amacını güden sanatçılar yüzyıllara damgasını vuracak eserler bırakmışlardır.

İnci Aral'da sonsuzluğa damgasını vurma edimi yazıyla kendisini gösterir. Küçüklüğünden beri hemhal olduğu kitap dünyasının bir emekçisi olma serüveninin temelini oluşturan günlükleri ve sevdiklerine uzun uzadıya yazdığı mektupları onun yazarlık dünyasının kapısını açan anahtarlar olmuştur. “Kendimi bildim bileli, ola ki ruhumu yeniden bütünlemek ve her zaman çok yakınımda duran ölüme meydan okumak, yani onu büsbütün unutmak için, yazmayı denedim.” (Aral, 1997: 148) diyen yazar, mektuplar ve günlüklerinden sonra öyküye yönelir. Kadınların varlıklarını tüm sessizlikleri içinde haykırmaya çalıştıkları ve kimi zaman bir isyan kimi zaman da seçimler ve hesaplaşmaları konu edinen 1976 yılının yaz ve güzünde dört öykü kaleme alan yazarın ilk öyküsü “Haziranlarda” Ocak 1977'de Türk Dili Dergisinde yayımlanır. Yayımlanan bu on iki öyküsü “Varlık, Türk Dili, Somut, Türkiye Yazıları, Dönemeç, Soyut, Oluşum, Sesimiz” (Andaç, 2002:58) dergilerinde yayımlanır ve daha sonra Ağda Zamanı adı altında bir kitap haline getirilir ve 1977'de basılır. Kadın olarak, kadını yaşadığı toplumsal hayatın bir yerlerine sığdırma ve kendi varsallığını duyurma endişesini taşıyan kadınların anlatıldığı bu kitap hakkında Attila İlhan kendisine şunları söyler:

“İlk kitaplar kılçıklı balık gibidir, ama çok tatlıdır. Sonraları kılçıkları ayıklanır, ama artık o tadı bulamazsın.” (Barbarosoğlu, 1997: 36) İlk yazmanın ve bir ürün elde etmenin hazzını yaşamış olmanın tadını kaybetmenin mümkün olduğunun farkında olarak yazmaya devam eder. bu kitabı aynı zamanda 1980 yılında Akademi Kitabevi Öykü Başarı Ödülü'nü alır. (Karaca, 2006: 164)

Kendisi için her zaman var olan asıl sorun, yazmayı devam ettirmek olmuştur. Bu, fikir ya da olay üretememekten değil daha çok aklındakini kağıda istediği şekilde aktarma, onu belli bir sonuca ulaştırma ve bunu en etkileyici bir şekilde anlatabilme endişesidir. Yazmayı

“kuyumculuk, yolculuk ve arayış” (Aral, 1997: 149) gibi kavramlarla tanımlayan yazar için bu eylem çok sancılı ve zorlu bir süreçtir. Yazmanın kendisini antisosyal bir insan yaptığını belirten yazar, dışarıdaki hayatın hep bir eksiklik ve yapaylık taşıdığını hisseder ve kendisi için gerçek hayatın yazı masasında başladığını söyler. (Söyleşi, 2006)

İnci Aral, ‘77 ve ‘86 yılları arasında dört öykü kitabı Ağda Zamanı (1979), Kıran Resimleri (1983), Uykusuzlar (1984), Sevginin Eşsiz Kışı’nı (1986) kaleme alır. Bunlara son olarak 2006’da yayımlanan Ruhumu Öpmeyi Unuttun da eklenir.

Kıran Resimleri’nde, Türkiye’nin yakın tarihinde yaşanmış olan Kahramanmaraş olaylarını konu edinen yazar, yaşanan bu gerçekliği edebî gerçekliğe dönüştürmeden önce bir gazeteci ve araştırmacı gibi davranır. Kahramanmaraş’a giderek olayları yaşayan acılı insanlarla konuşur, onların konukları olur. Birinci ağızdan dinlediği ve mahkeme tutanaklarından öğrendiği tüm bu yaşananları kağıda dökmek, öyküye dönüştürmek için bir süre bekler: “Heyecanımı yatıştırmaya, konuyu özümlemeye, olaya daha nesnel bir gözle bakmaya çalıştım.” (Milliyet Sanat, 1983: 64) diyen yazar, dokuz öykünün yedisinde kadın kahramanları kullanmıştır. Olaylara acılı kadınların duyarlılığını yansıtmaya ve kendisinin de bir kadın olmasının verdiği gerçeklikle, “Bir yazar olarak kişilere insanca yaklaştım, onlara önce yaşama haklarını savundurttum.” (Telli, 1984: s. 39) diyen yazar, o günlerde yaşananları titiz ve dokunaklı bir üslûpla kaleme alır.

1989 yılında Kıran Resimleri, Nevzat Üstün öykü ödülüne layık görülür, ayrıca yazarın bu kitabı 1989 yılında Scènes de Massacres Femmes d’Anatolie adıyla Fransızca’ya çevrilir.

Anlatılmak istenileni söz ve duygu açısından daha yoğun bir şekilde dile getiren öykü, yazarın bu türü seçiminde en önemli sebep olmuştur. Her zaman için iyi bir öykünün bir romanın yüzlerce sayfada yapamadığı bir şeyi dört sayfayla daha iyi başaracağını düşünen yazar için iyi bir öykü insanın bam telini titretecek etkileyicilik ve derinlikte olmalıdır.

İnci Aral, Türk öykücülüğünde 40’lı yıllardan 80 başlarına kadar süren dönemi öykücülüğümüzün altın çağı olarak niteler. Bu dönemdeki öykücülerin hemen hemen hiç eskimemiş olduklarını ifade eden yazar (Barbarosoğlu, 1997: 41) bunlar içerisinde öyküleriyle kendisine yol gösterenler arasında Mübeccel İzmirli, Erdal Öz, Saadet Timur, Tarık Dursun K., Nezihe Meriç, Selçuk Baran, Tomris Uyar ve Fûrûzan gibi değerli kalem ustalarından bahseder.

Yaşadığı dönemin sosyolojik politik durumlarını öykülerinin kurgusal maddesi olarak kullanan yazar için asıl önemli olan insanı toplumsal ilişkiler ağı içinde bir bütün olarak kavramaktır. Eserlerinin temelinde yatan bu ana ilkeyi 1984’te yayımlanan Uykusuzlar adlı kitapta da görmek mümkündür. Bu öykülerde yer alan kişiler yaşadıkları çevre ile, yer

aldıkları ekonomik-politik sistemle ve kendileriyle sürekli bir çatışma, hesaplaşma içindedirler. Kişiler arası iletişimsizliğin doğurduğu hayal kırıklıkları, aşka dair beklentiler ve hayal gerçek çatışmalarının esas temalar olarak işlendiği Uykusuzlar, 1994 yılında Ali Terzioğlu tarafından Les Insamniaques adıyla Fransızca'ya çevrilir.

Yazar kimliğini içsel olarak abartmayan biri gibi görünen İnci Aral, bir marangoz ya da kunduracı ne yapıyorsa sözcüklerle de aynı şeyi kendisinin yaptığına inanır. 1980 yılına kadar Gazi Eğitim'deki Resim-İş bölümündeki görevine devam eder, resimle uğraşmanın yanında yazarlığının da verdiği ustalıklı TRT'de yayımlanan üç bölümlük Kirli Sarı adlı programın metin yazarlığını yapar. Ayrıca bir sinema filmi olan Buluşma'nın senaryosunu da kaleme alır.

Emekli olduktan sonra 1984'te İstanbul'a yerleşen yazar, iki yıl sonra Sevginin Eşsiz Kışı ile öykü dünyasına bir kitap daha kazandırır. Yeni geldiği bu şehirdeki edebiyat çavrasında tanınamamanın verdiği yalnızlık ve hayal kırıklığı (Söyleşi, 2006) ile kaleme aldığı bu öykü kitabı onun biraz da olsa yeni çevresinde tanınmasına yardımcı olur. Gerek özel yaşantısındaki çalkantılar ve gerekse iş yaşantısındaki belirsizlik onu bunaltmış olsa da kaleme almış olduğu bu son kitap yazarın hayata yeniden tutunmasını sağlar.

“Yazmayı hep yüksek bir yerde tuttum. Öte yandan yandan yazarlığı hiçbir zaman abartmadım. Emeğimi önemseyip sahip çıkma bilincimi geliştirmekle birlikte, ruhum hep yalın, çocuksu ve dokunulmamış kaldı... Ama ayrıca, ona ruhumu koymaktan vazgeçemediğim için acı da çektim.” (Andaç, 2002:62) diye düşünen İnci Aral, öykünün kendisini hayattan koparmadığına, aksine hayatı ve kendisini, kendisine kazandırdığına inanır.

90'lı yılların başına kadar yazmadan ve yazın dünyasından uzak kalan yazar, bu süre içerisinde bir sanat galerisinde yöneticilik yapar. Her ne kadar hayatını düzene koymuş olsa da içinde bir yerlerde eksik kaldığına inandığı bir özlem ve boşluk duyar. Yazmaktan korkan ve kaçınan bir tavır sergilediği bu dönemi 1992'de kaleme aldığı Ölü Erkek Kuşlar'la noktalar. Öyküden sonra romanla, yazmaya tekrar yönelmesi geçirdiği dört yıllık durgunluk döneminin onda içsel bir dolum ve birikim süreci olduğunun göstergesidir. “Serüven tadı olduğu için roman yazmaktan çok zevk aldığını vurgulayan İnci Aral” (Türesay, 2001: 5) romanın öyküden daha geniş ve zorlayıcı sınırları içerisinde özellikle de kendi hayatının çeşitli kesimlerini yansıtan ve üçlü bir aşk ilişkisinin konu edildiği Ölü Erkek Kuşlar'ı yazar. Romanda “erkekleri ama daha çok iki cinsin ilişki ve iletişimsizliğini” (Karaca, 2006: 164) anlatmaya çalıştığını ifade eden yazar, ilk yüz elli sayfası senaryo olarak kaleme alınmış bu eseriyle aynı yıl Yunus Nadi Roman Ödülü'ne layık görülür.

“Yazma kararlılığında okurlarımın yüksek ilgisinin, sevgisinin çok büyük rolü vardır. (Barbarosoğlu, 1997: 43) cümlesinde yazar, kendisini yazmaya iten asıl gücün okurunda gördüğü ilgi ve takdir olduğu bilincini taşır. Gerçekte yazma söz konusu olunca kendisini tüketerek, dış dünyaya ait tüm kapılarını kapatarak ve acı çekerek eserlerini vücuda getirir. “Dünyanın anlamsızlığına, adaletsizliğine karşı çıkmak. Kendime özgü bir bakışa, duruşa sahip olabilmek. Sürünün içinde yitip gitmemek önde ya da arkada, ama bir adım ayrı yürümeyi becerebilmek. İnsan olarak doğarken donatıldığım yetenekleri boşa harcamamak.” (Barbarosoğlu, 1997: 42) düşüncesini taşıyor olması onun yazarlığı ne kadar ciddiye aldığı ve önem verdiği sözünü ve yazılı bir ispatı gibidir.

1994’te Yeni Yalan Zamanlar, 1997’de Hiçbir Aşk Hiçbir Ölüm, 1998’de İçimden Kuşlar Göçüyor, 2003’te Mor ve 2005’te Taş ve Ten adlı romanları yayımlanır. Romanlarındaki bireysel ilişkilerin içerisine yine onların yaşadıkları toplumun siyasi, ekonomik ve politik gerçeklerini de ustalıkla yerleştirir. Özellikle 80 ihtilalini ve bu darbenin aydın ve eğitilmiş insanlar üzerindeki yıkıcılığını, değiştiriciliğini de hemen hemen tüm romanlarına taşır. Roman kişilerinden birinin geçmişteki ideolojik kimliğinin darbe sonrası değişime uğramasını (Mor, İlhan Sacit) ya da bu kimliklerine sahip çıkanların meçhul bir şekilde ortadan kaybolmalarını (Taş ve Ten, Bedir) veya sağ kalsalar bile kendi gerçekliklerini yaşayamamalarını (Mor, Armağan), siyasi ve ideolojik gelişmelerin özellikle ekonomik ve etik değerler alanında bireyin ve toplumun yön değiştirmesini (YYZ, M, ÖEK) çeşitli yollardan eserlerine taşır. Bunda kendisinin de 80 ihtilalinde çok zor günler geçirmiş olmasının payı büyüktür.

90’lı yıllardan itibaren öykünün daha çok niceliksel yönden yükselişe geçtiğine inanan İnci Aral için başarılı olan öykücüler; “bireyselle toplumsal, gerçekle gerçeküstünü, duyguyla düşünceyi bir arada, ustalıkla kurgulayanlar oluyor.” (Aral, 2004: 75) 2000 yılında kaleme aldığı Gölgede Kırk Derece adlı öykü kitabıyla yükselişe geçen yazar, öykü türünde geriden gelenlere iyi bir örnek teşkil eder. Her ne kadar kendisini bir kadın sorunları yazarı olarak görmese de kadınları anlatmaktan zevk aldığı belirten (Söyleşi, 2002) yazar, bu kitabında da daha çok kadınların birbirleriyle ve kendileriyle yaşadıkları iç savaşları göz önüne sermeye çalışır. Kitabın “temel izleği, gündelik hayatın sıkıcılığından, sıradanlığından ve sevgisizlikten bunalmış kadınların hayatı katlanılır kılmak için düşlerine sığınmaları”dır. (Acuner, 2001: 8) On dört yıl aradan sonra kaleme aldığı ve “bir kadın coğrafyası” (Kaya, 2000: 104) sıfatını kullandığı Gölgede Kırk Derece adlı bu kitabı da 2001’de Yunus Nadi Öykü Ödülünü kazanır.

Eserlerinde anlattığı durumlar ve olaylar, kendi hayatından ve hayatına giren kişilerden izler taşıyan yazarın, yazma serüveni öykü-roman arasında gidiş gelişler yaşar. 2000'den sonra öykünün hemen ardından romana ve bunların yanında da daha çok otobiyografik bir tarzda yazılmış olan deneme kitabı da yer alır. 2003 yılında yazmış olduğu Anlar, İzler ve Tutkular, “yapıtlarımla değilse bile, çocukluğum, geçmişin yazarlığıma yansımaları ve nasıl yazdığım ile ilgili ipuçlarının yer aldığı ve dünyaya, aşka, edebiyata nasıl baktığımı belgeleyen bir kitap oldu.” (Mildan, 2003: 65)

Yazmanın ölümsüzlük adına atılmış önemli adımlar olduğunun farkında olan yazar, öykü adına son olarak 2006'da Ruhumu Öpmeyi Unuttun'u kaleme alır. Yazarlık serüveninin başlangıç noktasını oluşturan öykülerde, bu sefer farklı kişilerin ölüm teması etrafında bu kavramı algılayış ve yaşayış durumları gözler önüne serilir. “Aslında hayat, ölümü içinde barındırır, saklar. Bir gün öleceğimiz gerçeği hep aklımızdadır ama bunu kabul etmek kolay değildir. Çünkü yaşamak güzeldir, sevdiklerimizi sonsuza kadar kaybetmek bizi eksik, yarım bırakır.” (Dönmez, 2006: 22) Ölenden başka geride kalanların içine düştüğü büyük yalnızlığı ve boşluğu ruhun en ince ayrıntılarıyla işlendiği kitap, yazarın şu andaki son öykü kitabıdır.

Yaptığımız son söyleşide şu anda basım aşamasında olan Safran Sarısı adlı romanında ise Yeni Yalan Zamanlar'da anlatmaya başladığı değerler kaybı ve toplumsal-bireysel yozlaşmışlık temleri Mor'da ve son olarak da Safran Sarısı'nda işlenmeye devam edilir. Bir üçlemenin sonuncusu olan bu kitapta da Yeni Yalan Zamanlar'ın Melike Eda'sı yine karşımıza çıkar. (Söyleşi, 2006)

Tüm eserlerinde önemli olanın “salt bakış açınız ve anlattığınız şey değil aynı zamanda ve asıl, nasıl anlattığınızdır.” (Andaç, 2002: 69) diyor, İnci Aral. Yaşamın ve yılların kazandırdığı tüm gerçekleri bir söz ustası olarak kâğıda taşımayı, bunu okuyucusuyla paylaşp mutlu olmayı amaçlamış ve neticede başarmış bir yazardır. Postmodernist anlatım tekniklerini öykülerine ve özellikle de romanlarına başarıyla uygulayan İnci Aral, böylece çoğu kez amaçladığı “roman kişisiyle okur arasında diyalog kurmak ve nihayet roman kişilerinin iç dünyalarındaki karmaşık ruh halini verebilmek için alışılmışın dışında farklı anlatım tekniklerine” (Gündüz, 2006: 355) yer vermeyi başarmıştır.

Ahmet Kabaklı'nın son yeni romancılar içinde gösterdiği İnci Aral (Kabaklı, 2002: 787) PEN Yazarlar Derneği ve Edebiyatçılar Derneği üyesidir. Yazar, günümüz Türk edebiyatındaki yerini gerek işlediği bireysel- toplumsal konularla ve gerekse kullandığı anlatım teknikleriyle her gün biraz daha sağlamlaştırmaktadır.

1.3. Eserleri:

1.3.1. Öyküler

- 1- Ağda Zamanı, Ankara 1979, Sesimiz Yayınları, (Kadioğlu Matbaası), 182 s., I. baskı
 - Ağda Zamanı, İstanbul 1986, Kaynak Yayınları, (Doyuran Matbaası), 151 s., II. baskı
 - Ağda Zamanı, İstanbul 1994, Özgür Yayıncılık ve Dağıtım, (Acar Matbaası), 162 s., III. baskı
 - Ağda Zamanı, İstanbul 1999, Can Yayınları, (Eko Basımevi), 154 s., IV. baskı
 - Ağda Zamanı, İstanbul 2004, Epsilon Yayınları, 142 s., VI. baskı
- 2- Kıran Resimleri, Ankara 1983, Dayanışma Yayınları, (İlafak Matbaası), 122 s., I. baskı
 - Kıran Resimleri, İstanbul 1984, Kaynak Yayınları, (Gül Matbaası), 111 s., II. baskı
 - Scünes de Massacres Femmes d'Anatolie, (Ali Terzioğlu), Paris 1989, Edition's L'Harmatton, 135 s.
 - Kıran Resimleri, İstanbul 1993, Özgür Yayıncılık ve Dağıtım, (Acar Matbaası), 123 s., III. baskı
 - Kıran Resimleri, İstanbul 1999, Can Yayınları, (Özal Basımevi), 115 s., IV. baskı
 - Kıran Resimleri, İstanbul 2004, Epsilon Yayınları, 104 s., VII. baskı
- 3- Uykusuzlar, İstanbul 1984, Kaynak Yayınları, (Dizkonarca Matbaası), 163 s., I.baskı
 - Uykusuzlar, İstanbul 1992, Özgür Yayıncılık ve Dağıtım, (Acar Matbaası), 170 s., II. baskı
 - Uykusuzlar, İstanbul 2000, Can Yayınları, (Eko Basımevi), 168 s., III. Baskı,
 - Les Insamniaques, (Traduit du par Ali Terzioğlu), Paris 1994, Publisud, 190 s.
 - Uykusuzlar, İstanbul 2004, Epsilon Yayınları, 150 s., V. baskı
- 4- Sevginin Eşsiz Kışı, İstanbul 1986, Özgür Yayıncılık ve Dağıtım, (Doğuş Matbaası), 143 s., I.- II. baskı
 - Sevginin Eşsiz Kışı, İstanbul 1987, Özgür Yayıncılık ve Dağıtım, (Acar Matbaası), 156 s., III. baskı
 - Sevginin Eşsiz Kışı, İstanbul 1993, Özgür Yayıncılık ve Dağıtım, (Acar Matbaası), 155 s., IV. baskı
 - Sevginin Eşsiz Kışı, İstanbul 1999, Can Yayınları, (Eko Basımevi), 144 s., VI.- VII baskı,
 - Sevginin Eşsiz Kışı, İstanbul 2003, Epsilon Yayınları, 136 s., VIII. baskı

5- Gölgede Kırk Derece, İstanbul 2000, Can Yayınları, (Özal Basımevi), 176 s., I.- II.- III. baskı

-Gölgede Kırk Derece, İstanbul 2000, Can Yayınları, (Özal Basımevi), 176 s., IX. baskı

-Gölgede Kırk Derece, İstanbul 2003, Epsilon Yayınları, 158 s., X. baskı

6- Two Stories (Özümseme, Kapı), İstanbul 2004, Epsilon Yayınları, I. baskı,

7- Ruhumu Öpmeyi Unuttun , İstanbul 2006, Epsilon Yayınları, 189 s., I. baskı,

1.3.2. Romanlar

1- Ölü Erkek Kuşlar, İstanbul 1991, Özgür Yayıncılık ve Dağıtım, 429 s., I.- II.- III. baskı

-Ölü Erkek Kuşlar, İstanbul 1992, Özgür Yayıncılık ve Dağıtım, 429 s., IV.- V. baskı

-Ölü Erkek Kuşlar, İstanbul 1994, Özgür Yayıncılık ve Dağıtım, 429 s., VI. baskı

-Ölü Erkek Kuşlar, İstanbul 1998, Can Yayınları, 375 s., X. baskı

-Ölü Erkek Kuşlar, İstanbul 1999, Can Yayınları, 429 s., XI. baskı

-Ölü Erkek Kuşlar, İstanbul 2003, Epsilon Yayınları, 401 s., XIV. baskı

2- Yeni Yalan Zamanlar, İstanbul 1994, Özgür Yayıncılık ve Dağıtım, (Acar Matbaası), 338 s., I.- II.- III. baskı

-Yeni Yalan Zamanlar, İstanbul 1999, Can Yayınları, (Özal Basımevi), 339 s., IV. baskı

-Yeni Yalan Zamanlar, İstanbul 2003, Epsilon Yayınları, 366 s., V. baskı

3- Hiçbir Aşk Hiçbir Ölüm, İstanbul 1997, Özgür Yayıncılık ve Dağıtım, s., I.- II.- III.- IV. baskı

-Hiçbir Aşk Hiçbir Ölüm, İstanbul 1998, Can Yayınları, (Eko Basımevi), 238 s., I. – IX. baskı

-Hiçbir Aşk Hiçbir Ölüm, İstanbul 1999, Can Yayınları, (Eko Basımevi), 238 s., X. baskı

-Hiçbir Aşk Hiçbir Ölüm, İstanbul 2003, Epsilon Yayınları, 203 s., XI. baskı

4- İçimden Kuşlar Göçüyor, İstanbul 1997, Can Yayınları, (Özal Basımevi), 152 s., I.- II. baskı

-İçimden Kuşlar Göçüyor, İstanbul 1998, Can Yayınları, (Özal Basımevi), 152 s., III.- XIII. baskı

-İçimden Kuşlar Göçüyor, İstanbul 1999, Can Yayınları, (Özal Basımevi), 152 s., IV.- XIV. baskı

- İçimden Kuşlar Göçüyor, İstanbul 2003, Epsilon Yayınları, 143 s., XVIII. baskı
5- Mor, İstanbul 2003, Epsilon Yayınları, 338 s., I.-V. baskı,
6- Taş ve Ten, İstanbul 2005, Epsilon Yayınları, 231 s., I. baskı,

1.3.3. Denemeler

- Anlar, İzler, Tutkular, İstanbul 2003, Epsilon Yayınları, 142 s., I. baskı

İKİNCİ BÖLÜM

2. ROMANLARIN TEMATİK İNCELENMESİ

2.1. Aşk

İnci Aral'ın romanlarında aşk teması roman kişilerinin iç dünyasını ve bu dünyadaki değişimlerin esasını gösteren bir özellik arz eder. Romanlarının tamamında aşkın birey açısından var oluşunu geliştiren, hızlandıran ya da tam aksi yönde sekteye uğratan yönlerini gözler önüne serer.

Yazarın ifadesiyle aşk, “Karşılıklı bir olumlama- olumlanma, onaylama- onaylanma duygusudur bir bakıma ve insan ruhuna olumlanma ve onaylanma kadar iyi gelen şey pek azdır.” (Aral, 2003: 114) Ölü Erkek Kuşlar'ın başkişisi Suna'nın hayatına da aşkın özgürlükle anlam kazandığı görülür. Kısıtlanma ve kurallara tabi tutulmanın söz konusu olduğu yerde aşkın, tutsaklıktan farkı kalmamaktadır.

Suna'nın parçalanmış benliği, doğrultusunda aşk hayatı şekillenir. Su, tarafı evcimenliği ve uysallığı ile koşulsuz bağlanmayı isterken Na tarafı aşkın özgürce yaşanması gerektiğine inanır ve aşkı öyle yaşar. Özellikle hayatına giren üç erkekle yaşadığı aşklarda da yine bu iki kişiliği arasında gelgitler yaşar. Bunlardan birincisi öğrencilik yıllarında başlayan ve yolu evliliğe kadar giden Adam'a duyduğu aşktır. Ancak bu aşk, başkişiyi olumlamaktan çok tüketmeye yöneliktir:

“Bırakılmaktan, birden bire artık sevilmemekten çok korkardım. İşte bu yüzden, yatılı bir kız okulunun ıslak çuval kokan koridorlarında başlayan bu çocukluk aşkı, hastalıklı, boğucu, bütün sevinçlere sımsıkı kapalı bu korkunç illet gereğinden çok uzun sürdü. Yıllarca.” (ÖEK, s. 52)

Kısıtlanmaya aykırı duran Na, her ne kadar çok sevmiş olsa da yedi yıl süren evlilikten sonra Adam'dan ayrılır. Böylece o, kendini gerçekleştirme serüveninin ilk büyük adımını atmış olur. Hayatına giren ve yine evlilikle sonlanan ikinci aşkı, Ayhan'ladır. Adam'da yaşayamadığı özgür aşkı Ayhan'la yaşamaya başlaması ve Ayhan'ın özellikle aşk ve evlilik konusunda o güne değin kendi bildiğinden ve kendine öğretilenden farklı bir anlam taşıması hem aşklarına hem de evliliklerine yeni bir bakış açısı kazandırır:

“İki kişilik bir örgüt bizimki, diyor Ayhan, çünkü aşk da bir örgütlenmedir.” (ÖEK, s. 47)

“Ben birlikteliği iki yarımın birbirini tamamlaması olarak almıyorum. Tam tamına iki bütün bir araya geldiğinde çoğalır o birliktelik, zenginleşir. (ÖEK, s. 47)

Ayhan'ın aşk ve evlilik hakkındaki bu düşünceleri ilişkilerine somut bir biçimde yansır. Temelde bireylerin özgürlüğünü kısıtlamayan bu düşünceye göre yaşarlar ilişkilerini. Ta ki

Ayhan, Suna'daki değişimi fark edene kadar. Suna, aşık olduğu adamın düşünceleri doğrultusunda kendini yeniden şekillendirir. Suna'nın aşk için ideal bir biçim kazanmış olmasıyla (kendi ayakları üzerinde durabilmesi, işinde başarılı olması, hayatına yeni birinin girmiş olması) ona bir kez daha aşık olur. “Âşık olmak, bir dikkat olgusudur.” diyor Gasset. (2005: 35) Ayhan da Suna'daki bu değişim üzerine bütün dikkatini ve ilgisini ona yönlendirerek daha önce sahip olduğu düşüncelere aykırı bir tutum sergilemeye başlar. “Dikkatin nesnesi” (Gasset, 2005: 35) konumundaki Suna'yı kendi belirlediği bir şablona sokma çabaları sonuç vermeye başladığı andan itibaren her ne kadar eğitilmiş ve aydın bir kişi de olsa o da toplumun öğretisi olan erkeklik rolünü gerçekleştirir. Suna'yı sahiplenme konusunda onu sınırlar ve hatta yeri geldiğinde ona duyduğu aşk, şiddete dönüşür. (s.325)

Ayhan'ın aşk ve evlilik düşünceleri doğrultusunda kendini yeniden şekillendirme süreci yaşayan Suna, bu süreç içerisinde yeni bir ilişki yaşar. Evli olduğu halde ikinci bir kişiye aşık olma durumunu iç monolog yoluyla kendisine şöyle açıklar:

“Ama neden bir başkasını da sevmeyeyim? Neden beş- on- yüz kişiyi de sevmeyeyim? Neden Ayhan da bir başkasını ve daha başkalarını da sevmesin? Neden insanları kurulu düzenler içine hapsedip sevmeye özgürlüklerini ellerinden alıyorlar?” (ÖEK, s. 211)

Aşkın özgürce yaşanması konusundaki bu düşüncelerle yöneldiği ressam olan Onur'da tutkuyu, cinselliği ve başta özgürlüğü duyumsar. Aşkın bireyin iç dünyasını zenginleştiren ve kendini tanıma konusunda aşkı bir ayna olarak gören (s. 178) bir kadın olarak Suna, Onur'un aşkı algılayış biçimini de benimser:

“Aşk, büyüklerin oyunu, yeniden çocuklaşmak, büyü, rengi atmış yaşamlarımızın çocukluktaki parlak renklerle dolu dünyaya dönüşmesi birden.” (ÖEK, s. 234)

Onur'un gözünde yetişkinlerin oyunu ve çocukluk günlerinin hesapsız, plansız mutluluk günlerinin tekrarlandığı bir anlam kazandırdığı aşk, Suna'nın kendine ters bir davranış sergilemesine yol açar. Gerçek anlamda sahiplenir ve ona tamamen bağlanır. Suna'nın bu tutumu ikisi arasındaki çekim gücünün zayıflamasına yol açar. Sonuçta Suna, içselliğini zenginleştiren aşkı hem Onur hem de Ayhan cephesinde kaybeder. Bu büyük kaybın doğurduğu acıyı başkışı, açlık, yokluk ve ölüm kadar acı ifadesiyle somutlaştırır. (s. 221)

Ölü Erkek Kuşlar da aşkın yaşanması söz ve davranış dışında nesnelerin algılanmasına da yansır. Bu konudaki en iyi örnek, Onur'un çizdiği kuş resimleridir. İlişkilerinin başında çizilen “kanatlar kocaman, gergin ve pırl pırl” (s. 258) kanatları olan kuşlar bu üç kişi arasında yaşanan ilişkinin bozulmaya başlamasıyla “Ölü kuşlar. Kundaklanmış bir gecenin günahsız tanıkları.” (s. 185) Yazarın hayatında yaşanmış bir ilişkinin üzerine kurguladığı bu

romanda (Aktüel, 1992: 63) “varolan uyumsuzluk, bireylerin birbirleriyle ve toplumla ilişkilerinin özündeki katılık ve şiddetten” (Nâsır, 1992: 33) kaynaklanmaktadır.

Yeni Yalan Zamanlar’da işlenen aşk temâsına belirsizlik hakimdir. Daha doğrusu duygusal ve tensel yakınlık yaşayan kişilerin yaşadıkları ilişki ve bu ilişkiden doğan hisler konusunda yaşadıklarının ne olduğunu sürekli sorguladıkları görülür. İleride yazdığı romanın başkişisine dönüşecek olan Kerim, romanının başkişisi olan Nedim’le aynı kadına ilgi duyacaktır.

Romanda hedef obje, Melike Eda’dır. Onu Kerim için hedef obje konumuna getiren “taşıyıcı unsur” (Korkmaz, 1997: 260) resimdir. Halk hikâyelerinde sevdiğini düşünce görme motifi burada resme indirgenmiştir. Aslında bir pentimento olan Melike Eda’nın bu portresi, ondaki belirsizliğin izlerini taşıırken anlatıcı Kerim’i de aşka davet eder:

“Karşısındaki görüntüyle tanımlanamaz bir ödeşme duygusuyla bütünleştiğini duydu. Resimdeki görüntünün geçmişinde, bugününde ve geleceğinde kesin bir yeri olduğunu sezerek ta içten sarsıldı ve böylece ona hazırlıksız, önlemsiz, çırlıçıplak yakalandı.” (YYZ, s. 51)

Kerim- Nedim- Kerim çizgisinde gelişme gösteren Yeni Yalan Zamanların asıl başkişisi Nedim’in intihara varan yalnızlık sürecinde Melike Eda’ya ve daha sonra Kerim’in yaşamında tekrar aynı kişiye yer verilmesi Kerim’in yukarıda yapmış olduğu tespiti doğrular. Hedef obje olan Melike Eda, her ikisinin hayatında aynı güvensiz ve belirsiz duruşu sergileyerek var olur. (s. 79)

Cinselliğe dayalı bir başlangıca sahip olan aşk, Kerim’i Melike Eda’yı tanımlama ve onu çözümleme endişesine dönüşür. Hem ilişkilerini hem de Melike Eda’yı anlamlandırmaya yönelik bir çabadır bu. “Arzunun nesnesi” (Yıldız, 2001: 56) konumundaki Melike Eda, arzusun öznesi (Yıldız, 2001: 56) olan Kerim’in hayatına birden bire girer:

“Onu kollarımda tutarken yalnızlığını, kırılmışlığını, kararsızlıklarını, bezginliğini, gereksindiği yardım ve sevecenliği sezdim. Ona baktığımda eksiklerimi yanılgılarımı gördüm. Yatışmış bir acıyı, gerekenden daha uzun zaman taşıdığım eski bir sızıyı yeniden duydum içimde.” (YYZ, s. 61)

Kerim için bir ayna vazifesi (Aral, 2003: 114) gören Melike Eda, Nedim’in şizofren ruh yapısının oluşumunda önemli bir yere sahiptir. Bir anlamda Nedim’i o bir aya yakın yalnızlık süreci içerisinde ayakta tutan Melike Eda’ya duyduğu aşk olmuştur. Ancak aşkı, hastalık, illet boyutuna indirgeyen bir anlayışa sahip olan Nedim, hem kendini ayakta tutan hem de kendini tüketen bir aşkı duyumsar içinde:

“Duygudaşlık ya da aşk değil. Aşkın mayası yüksek dozda kuşkuyla karılmıştır. O gemi durgun sularda seyretmez. Belirsizlik, kaygı, şiddet ve korkuyla çifte kavrulmuştur. Güven ve can sıkıntısına gelemmez. Aşk, sadomazoşisttir.” (YYZ, s. 152)

Aşka, “sadmazoşist” yorumunu getiren Nedim, gerçekte yaşadığı ruhsal travmayı ortaya koyar. Acı çeken ve çektiren tarafların var olduğu böyle ilişkilerin temelinde yatan güven eksikliği ve şüphe bir ağacın gövdesini kemiren kurt gibi sürekli taraflardan birinin içini kemirir durur. Bu ilişkide böyle olan taraf, Nedim’dir. Hastalıklı ruh yapısına uygun hayatı algılayan başkişi için aşkın ve bu aşkın nesnesi olan kadının hep şüphe edilen, tamamlanamayan bir yönü vardır.

Nedim’in aşk kadar dış dünya tarafından da sevilmemesi ondaki hastalıklı yanını boyutunu artırır. Sevme- sevilme durumu bilinç akımı şeklinde ortaya koyması, onun geldiği noktayı göstermesi bakımından önemlidir:

“kimse kimseyi sevmiyor artık kimse beni ben kimseyi kimse kimseyi” (YYZ, s. 155)

Sevginin hissedilmediği bir ortamda yalnızlık çukuruna itilmiş olan birey, kendiliğini ve varolduğunu hissetme konusunda tutunacak bir dal arar. Bir tutunamayan olan Nedim’in sığındığı liman Melike Eda olmuştur; ancak bu sığınış arkasından sahiplenmeyi ve kısıtlamayı da getirdiği için arzusunun nesnesi konumundaki kadın tarafından terk edilerek yalnızlıkla cezalandırılmıştır:

“Beni kısıtlamayacak, şu ya da bu nedenden kınamayacak, eşit, özgür bir sevgi ilişkisi kurabileceğim, kaygılarımı, ilgilerimi ve sevinçlerimi bölüşebileceğim birine gereksiniyordum seni tanıdığımda.” (YYZ, s. 133)

Bireyler arası iletişimsizliğin somutlandığı durumlarda bu iletişim sözden yazıya dönüşür. Melike Eda da bu tekniği kullanarak Nedim’den ayrılış gerekçesini mektupla dile getirir. Böylece bu ilişkinin neden bittiği sorusu açıklık kazanır. Sahiplenme, sınırlama durumuyla karşı karşıya kalan kadın, kendiliğini oluşturma eyleminin olumsuz sonuçlanmaması için bu aşktan vazgeçer. “Sevi için karşılıklı bencillik” (Unamuno, 1986: 134) denilse de bu bencilliği sergileyen ve Melike Eda’yı kendi istediği şekle büründürmeye çalışan Nedim de aslında başından beri bu sonun bir gün yaşanacağını farkındadır:

“Onu gerçek anlamda ilk gördüğüm an ben ve biz arasındaki ayrımı yaşamımda ilk kez derinden kavrayıverdim.” (YYZ, s. 106)

“En kısa zamanda birimiz + birimiz = İkimiz olduk. Ama şimdi o anlamanın yalnızca bir yanılgı olduğu ve önemsenecek bir benzerlik taşımadığımız ortaya çıktı ben ve sen olduk yeniden. Hatta bundan daha kötü duruma geldik.”

Hedef objenin yöneldiği kişi olarak Nedim, kendini bir bütün haline getirme çabası içindedir. Ancak yukarıdaki ifadelere dikkat edilecek olursa, Nedim'in birliktelik anlayışında öznenin ben'den biz'e dönüşmediği görülür. İki tane birin ikimiz şeklinde ifade edilmiş olması, gerçekte Nedim'in önceleri her ne kadar birlikte de olsalar bu ilişkinin temelinde varlıklarını devam ettiren bireye önem verdiğini gösterir. Kadın ve erkek arasındaki rollerin sık sık değişmesi gerektiği fikrini savunmasına (s. 174) bağlı kalarak ve özlerindeki farklılığı koruyarak bu ilişkide bir uyum yaratma çabası sergilemiş olduğu gerçektir; ancak bunda kararlılığını koruyamadığı Melike Eda'ya olan yaklaşımındaki değişiklikten bellidir.

Nedim, kendine ait bölüm süresince Melike Eda'yla yaşadıkları aşk konusundaki düşüncelerinde de gelgitler yaşar. Kimi zaman bu ilişkinin bitmesini doğal karşılar kimi zaman da bunu kabullenemeyen bir psikoloji sergiler. (s. 105- 200)

Kerim, gerçekte Nedim olduğunu fark ettikten sonra Melike Eda'ya olan bağlılığı ve tutkusu devam eder. Ancak bu, özünde cinselliğe dayalı olsa da daha çok onu anlamaya çalıştığını sezdirenen ifadelerle yer verir. Böylelikle Kerim'in hedef objeye yaklaşımının Nedim'den farklı olduğu görülür. İkisinin Melike Eda'yı sevmeye amacının da birbirinden farklı olduğunu beyan etmesi bu duruma daha da açıklık getirir:

“O yaşayabilmek için seni seviyor bense bir roman yazmaya çalışıyorum.” (YYZ, s. 232)

Sonuçta Nedim, intihar eder; Kerim ise Melike Eda'yla aralarında “sözsüz, yeminsiz, gizli bir anlaşma” (s. 236) olduğunu düşünerek ilişkilerini bir uzlaşma çizgisine taşır. Böylece romanda üç kişi arasında yaşanan aşk temâsı, bir yandan bireyi su yüzüne çıkaran tarafıyla olumlanır, diğer yandan bireyi daha da derinlere iterek onun iç dünyasındaki yalnızlığını ve çıkmazlarını artıran olumsuz bir anlama kavuşur.

Hiçbir Aşk Hiçbir Ölüm'de çatışma içerisinde olan anne- kız arasındaki çatışma unsurlarından birisi de aşkı algılayış ve yaşayış biçimleridir. Romanda aşkın bireyi yücelten, olumlayan ve kendiliğini oluşturmadaki pozitif gücünü hayata aktarmakta bireyin bakış açısını sorgulayan tarafıyla aşk temâsı işlenir.

Sara'nın ve Simden'in hayatı olduğu kadar aşkı kavrayış ve yaşayış biçimi birbirinden farklıdır. İki kadını aynı düzlemde bir araya getiren tek unsur anne ve kız olmalarıdır. Biri güzelliğinin farkında ve bunu her daim erkeklere karşı kullanır, diğeri güzel olmadığının farkında ve bundan dolayı ilişkilerinin temeli ait olmaya ve güvene dayandırır.

Sara'yı Halise- Alis- Sara çizgisine taşıyan şey aşk olsa da bunun temelinde cinsel tatmin edimi yatmaktadır. Hayatına giren erkeklerin kendini engelleme çabası içine girdiklerini gördüğünde ya da tensel ve parasal bir tatminsizlik duyumsadığında o, ilişkilerini

bitirmeyi yeğler. Gerçekte aşk, onun için tensel ve parasal hazzın kaynağıdır. Aşk bu şekliyle basite indirgemiş olmasının temelinde ilişkilerinde yaşamış olduğu hayal kırıkları yatar. Bu tür acı tecrübelerden sonra kendine göre bir aşk anlayışı geliştirir ve buna göre yaşar:

“Bir aşkı öldürmek için o aşkın nesnesini ortadan kaldırmak en iyi çözümdü. Sara baştan beri bunun bilincinde olmuştu. Hiçbir bitiş süruncemede kalmamalıydı. Kangren olmamalıydı ilişkiler. Bitişler birdenbire, bir vuruşta, acımasız ama kesin olmalıydı. Bir organın kesilip atılması gibi büyük ve geri dönüşsüz. Ancak bundan sonra o şekilde olsa iyileşmeyi umabilirdi çünkü insan. Bitişleri hep böyle olsun istemişti Sara. Çoğu kez başarmış ve yalnızca bir kez başaramamıştı.” (HAHÖ, s. 58)

Her ne kadar aşk söz konusu olduğunda aşkın ve arzunun nesnesi olarak kadın öne çıkarken Sara, bunu tersine çevirmiştir. Kendi aşklarında arzu nesnesi, erkek olmuştur. Sara için aşk geçeceği “yüksek yolları aydınlatması gereken bir meşale” (Nietzsche, 2000: 39) olmaktan çok hazzın kaynağı konumundadır. Sara’yı aşk konusunda kesin ve genel bir hüküm vermeye iten ana etken bireysel yaşanmışlıklardır. David’e duyduğu aşkla ona teslim olmuş, ama bu teslimiyet arkasından yalnızlığı ve aldatılmışlığı getirmiştir. Çetin’e güvenli bir limana sığınma ihtiyacıyla tutunmuş bu da özgürlüğüne mal olmuştur. Ondan sonra hayatına giren erkeklerde aradığı tek şey kendi güzelliğine değer vermeleri ve maddi anlamda kendisini tatmin etmeleri olmuştur.

“Etkin özneye peşinden koşulan nesne” (Foucault, 2003: 298) arasındaki farklılıkları kadın gözüyle ve onun tecrübeleriyle dile getiren romanda yine Sara’nın erkeklere bakışı ve aşk anlayışının arkasında gerçekte bir kadının erkeğe ve aşka karşı duruşunu belirlemesi konusunda bir öğüt verilmektedir:

“Korkmuyordu onlardan. Çekingen ve dikkatliydi, ama koşullanmışlığı yoktu. Kendinden o kadar emin, o kadar açıktı ki onlarla ilişkisinde yalancılık ve yapaycılığa gerek duymuyordu. Nazlanmaya, erkekleri kadınca hilelerle kandırmaya heves etmiyordu. Birini sevse sonuna kadar gitmeliydi. Biri onu sevdiyse zarar veremezdi.” (HAHÖ, s. 131)

Kadının bugünkü toplumda erkeğe ve aşka karşı tavrını belirleme konusundaki endişeyi ortadan kaldırmaya yönelik bir söylem vardır bu cümlelerde. Böylece Sara’nın bireysel tecrübeleri düşünselliğe dönüşerek faydacı bir amaca yönelir. Sara’nın hayatında gerçek mutluluğu yakaladığı tek kişi iş adamı Enver olmuştur, Sara’ya kendini bir bütün olarak hissettiren olumlu bir karakterdir Enver:

“En kısa ayrılıklardan sonra bile birbirlerini yıllarca görmemişçesine kucaklaşırlardı. Aynı hamurdan tek yaratılmışlar da yanlışıyla koparılmışlardı sanki. Yarım öteki yarısını

isteyip duruyordu bütünlenmek için. Birbirlerinin ruhunda kendilerini arıyorlardı belki de.” (HAHÖ, s. 194)

Ben’i bize dönüştüren ve biz’de de ben’i yaratan bir aşktır yaşadıkları. Bireyselliklerini bizlikleri içerisinde keşfederler. Enver’in Sara’yı kuşatan ve kendiliğini hissettiren sevgisi onun için gerçek aşkın kaynağı olmuştur. Beş yıl süren bu ilişki Enver’in bilinmeyen kişiler tarafından öldürülmesiyle yarım kalır. Gerçekte yarım kalan tamamlanmış aşktır. Aşk bu haliyle Sara’nın bilinçaltında düşsel şekilde varlığını devam ettirir.

Sara’nın aşk hayatının renkliliğine ve zenginliğine rağmen kızı Simden’in aşk hayatı daha ölgün ve cansızdır. Coward, kadınlara; “Çalışın! Kendinizi değiştirin! Daha iyi görünün! Daha erotik olun.” (İplikçi, 1997: 32) diye seslenirken bu hitabın dışında kalan bir kişilik sergileyen Simden, annesi kadar sınırsız ve uçarı hareket edememiştir aşk konusunda. Zaten annesinin bu konuda kendisine göre daha başarılı olmasının tek sebebi ona göre “Sara’da doğuştan orospu ruhu” (s. 32) olmasıdır. O, annesi gibi “erkekleri kendini erkek parası harcamayı, kendine bakmayı, iyi giyinmeyi, kendini naza çekmeyi öğrenememiştir.” (s. 32) Aralarındaki bu farklı düşünce ve yaşayış aşklarında da kendisini gösterir.

Simden, aşkı daha çok kendini güvende hissetme, sıcaklık duyma gereksinimini karşılama düşüncesiyle hareket eder. Neticede sevdiği adam tarafından aldatılarak bu duyguları yaşadığına inandığı kişiyi de kaybeder:

“Ne tutku, ne evlilik, ne de biriyle birlikte oturmak istiyorum, dedi Simden. İstedğim biraz heyecan, sıcaklık, sevecenlik ve güven yalnızca. Anlıyor musun?”

Tensel bir istek olmakla birlikte Simden’in tek kaygısı güven duymaktır. Bu da onun kişiliğindeki eksikliğin bir başka göstergesidir. Annesine dair olan düşünceler ve değerlendirmeler neticesinde kendinde olan ve olmayan tarafları fark eder. Bu fark edişler arasında en ilgi çekici olanı seven erkek ve kadınlara dairdir. Bir aydınlanma ya da bir sıçrama anında gerçekleşen bu fark ediş Sara’nın ölümüyle ortaya çıkar:

“Simden apansız, şaşkınlıkla fark etti ki gerçekte, sevilmiş bütün erkekler onları seven kadınlara yabancısıdır.” (HAHÖ, s. 223)

Erkeğin sevdiği kadın tarafından bir yabancı olarak değerlendirilmesinin altında, ilişkilere kadının “duygusal mantığının, erkeğinse usun mantığının” (Lawrence, 1981: 31) yön verdiği gerçeğini ortaya çıkarır. Mantığıyla dış dünyayı kavrama ve ona göre yaşama biçimini kabullenmiş bir yapıya sahip olan erkek, kendini en değerli saydıklarından bile uzak ve saklı tutar; kadınsa merak duygusuyla ve sevi yetisiyle saklanan şeyin peşinden ısrarla gider.

Romanın adında da yer verilen aşk sözcüğü iki kadının bu konudaki acı tecrübelerini ve başarısızlıklarını ifade etmede önemlidir. Ölüm düzleminde bir araya gelen bu anne- kız, uzun

yıllar birbirlerine kendilerini anlaşılır kılma ve kabul ettirme mücadelesi içine girmişler ve son noktada bunu gerçekleştirebilmişlerdir. İş ve yaşam gibi aşk konusunda da ellerinde kalan koca bir hiçliktir, böylece ölümün bedeni yok edişi gibi uyumsuzluk ve uyuşmazlığın da aşkı tükettiği gerçeği dile getirilir.

İçimden Kuşlar Göçüyor romanında ben anlatıcı konumundaki yazar kendi hayat öyküsünde aşkı yaşar, sorgular ve ona anlam kazandırmaya çalışır. “Geçici bir hastalık” (Söyleşi, 2002) olarak değerlendirdiği aşk, hayatını olumladığı zaman hayata ve onun getirdiklerine karşı daha da sağlam durmasını sağlamaktadır. “Aşk imiş her ne var âlemde / İlm bir kıyl u kâl imiş ancak” (Pala, 1989: 55) sözünü yaşayan bir anlayışla aşkı hayatına taşır:

“Sevginin olduğu yerde her şey geçerli ve güzel, olmadığı yerde ise yapay, boşuna ve yorucuydu bence... Ben yalnızca sevdiğim biriyle olduğumda kuralsız ve coşkulu hissedebiliyorum kendimi. Aşk; yasakları benliğimize kazınmış kadınlık utancını ve edilginliği büyük ölçüde geçersiz kılıyordu çünkü.” (İKG, s. 63)

Bireyin sorgulayış sürecini hızlandıran bir unsur olarak kullanılan aşk ögesi, bir kadın olarak ben anlatıcının gözünde kadının varoluş değerini ve cesaretini artırıcı bir güce sahiptir. Freud’un “her süreç bir enerji olayıdır, enerji ise ancak karşıtların geriliminden doğar.” (Jung, 1997: 111) anlayışına bağlı kalarak aşk, başkişinin sevdiği erkeklere ve hayata karşı direncini açığa çıkaran olumlu bir güçtür. Bu güç, aynı zamanda bütün kadınlık dünyasının kendilerine öğretilen tüm ahlâk ve toplumsal kurallarına karşı kendiliğini ispatlayacak bir şekilde tavır almasına yardımcı olur:

“Bütün aşklarım her şeyden önce hayatımı değiştirme isteğinden doğdu. Belki de aşk budur. Köklü, sarsıcı, dönüştürücü, kesin bir değişim talebi. Bu talep benim dışımdaki insanlarca, âşık olduğum erkeklerce ne ölçüde algılandı, bilemiyorum.” (İKG, s. 75- 76)

Hayatını değiştirme, ona farklı bir yön kazandırma duygusunun kökeninde aşkın devinimciliği göze çarpmaktadır. Ben anlatıcı konumundaki yazar, aşk ve onun getirdiği değişim sürecini en yoğun şekilde Ölü Erkek Kuşlar’da da işlediği Adam’la yaşamıştır. Ancak ona duyulan bu aşk ve arkasından gelen evlilik bir yok oluş ve yıkım süreci yaşatır. Bireyselliğinin hiçe sayıldığı, belli kalıplara konulmaya çalışıldığı bir aşk yaşamıştır onunla. Bundan dolayı o dönem hakkında şöyle bir değerlendirmede bulunur:

“... anısız o yıllar. Ne yerde ne gökte. Ne artı, ne aksi, ne sıcak, ne soğuk. İklimsiz.” (İKG, s. 17)

Tabiatın renk ve devinim öğelerinden arınmış bir yaklaşımla yaşanan o dönem ve aşk duygusu hiçbir anlam ifade etmez. Olumlanacak hiçbir tarafı olmayan bu aşkın bireyin daha

sonraki ilişkilerine de olumsuz etkileri olmuştur. Böylece başkişinin aşkın yıkıcı gücünü de yaşamış olduğu görülür. Yıkımın arkasından yeniden ayağa kalkma mücadelesi ve her dirilişin arkasından yeniden yaşanılan aşklar. Bu tecrübe ona daha sonra yaşayacağı aşklarda bir ölçüt kazandırır:

“Bir insanı sevmeye değer bulabilmem için onun ulaşılması güç olanı simgelemesi gerekiyordu. Aşk benim için bir olanaksızlık, umutsuzluk ilişkisi olduğu sürece anlam taşıyordu. Bunun dışında nesnel olarak, kendi başına ve uzun süreli bir derinliği yoktu. O ele geçmezi elde etme çabasını inatla sürdürdüğümde var olabiliyordu ancak. Yakınımda duran, kolayca ulaşabileceğim hiç kimse ateşlemiyordu ruhumu.” (İKG, s. 16)

Ulaşılması güç olanı arzulama ve onu elde etme dürtüsüyle aşka yönelme edimi, genel olarak insanın benliğinde her zaman vardır. Başkişi bu edimi hayatı boyunca gerçekleştirme çabası sergiler. Bu duyguyu bir zamanlar “içindeki onulmaz acının nesnesi” (s. 28) olmuş ressam için de duymuştur. Ancak bu aşk da bitmiş, ardından hayal kırıklıkları ve umutsuzluk doğurmuştur. Ancak bu durumda bile başkişi kendini toplama ve varolma gücünü kendinde bulabilmiştir. Her daim ateşle özdeşleştirilen aşk hastalığı, şu an yaşamakta olduğu fiziksel hatalıktan daha korkunç olmuştur ve kendisi bundan sağ salim çıkmayı başarabilmiştir. (s. 29) Ancak yine de “Bir sürü şey yaşamışsınız. Bu yoğunluklara fizik olarak da katlanmak kolay değil. Bu ruhsal ve fiziksel geriye çekiliş.” sonucunu da ortaya çıkarmıştır. (Önder, 1998:)

Kendini çözümleme ve tanımlama sürecini ele aldığı bu otobiyografik romanda ben anlatıcı aşkın bu çözümlemede oldukça önemli bir yere sahip olduğunu da fark eder:

“Kısa da sürse, başlı başına bir yanılsama da olsa aşk insanın kendini yeniden yaratması değil mi? Kendi yüreğine ulaşmada kışkırtıcı bir keşif yolculuğu değil mi?” (İKG, s. 35)

Kendi içine dönme ve kendiliğini çözümleme konusunda en etkili yol olduğuna inandığı aşk konusunda başkasının onayını alma edimine yönelmesi bireyin fikrinde doğru olma ya da olmama endişesinden kaynaklanır kimi zaman. Yüzyıllardır tanımlana gelen aşka başka bir bakış ve anlam yükleme çabası, ondaki bireysel tecrübenin ve kendini anlamlandırma gayretinin bir ürünü olarak karşımıza çıkar.

Sonuçta bulunduğu yaş ve yaşadıkları itibarıyla kendini tanımlamış ve tamamlamış hisseden ben anlatıcı, geride kalanları sadece özler; ama onları bir daha yaşamama endişesi duymaz içinde. Bunlar arasında aşk da vardır. Artık o da diğer geride kalan ve yaşanılanlar gibi tekrarlanılamaz bir boyuta gelmiştir, aşk yoktur artık. (s. 77) Geriye sadece ikinci eşinde hissettiği “dostluk ve yalın sevgi.” (s. 129) kalmıştır.

Aile içi ve bireyler arası ilişkilerin konu edildiği Mor romanında aşk, bireyi daha çok olumsuzlaştıran, acı çektiren yönüyle işlenmektedir. Başkişi İlhan Sacit başta olmak üzere

onun çevresinde romana giren diğer tüm kişilerin yaşadıkları aşklar, hayallerindekinden çok farklıdır. Genellikle evlilikle noktalanan bu aşklar, tensel olmaktan çok duygusallığa bağlı ortaya çıkmakta ve cinsellikle gelişmekte, evlilikle noktalananlar da ise bir süre sonra değişim ve yıkımlar başlamaktadır.

İlhan Sacit'in dışında diğer tüm kişiler, aşk konusunda yıkıma uğramışlardır. Aşkın o coşturan, bireyi yücelten tarafı zamanla törpülenmiş ve eski cazibesini kaybetmiştir. İlhan Sacit ve ilk eşi Revan, Gülcan'la kocası Attila ve Armağan'la Figen arasındaki ilk yakınlaşmanın adımı birbirlere duydukları aşk atmış olmasına rağmen sonradan gerçekleştirdikleri evliliklerinde aşkın o ilk yakıcılığını kaybetmişlerdir. "Aşk alanında, en keskin acılar bilinenden çok görülenden gelir." (Barthes, 2000: 122) düşüncesine bağlı kalarak bu kişiler arasındaki aşkın yozlaşmasının temelinde birbirlerini anlayamama, kadınlık ve erkeklik rollerini uygulamada baskıya yönelme gibi etkenler yatar.

Revan ve İlhan Sacit arasındaki aşk, aslında bir aşktan öte duygusal bir yakınlıktır. Biraz da evlenme yaşına gelmiş bireyler olarak birbirlerine yaklaşmışlardır. Revan'ın aile ve toplum kurallarıyla yetişmiş olması bu ilişkiyi aşk boyutuna taşımaz. İlhan Sacit'le ilk tanıştıkları zaman yaptıkları şu konuşmada Revan'ın kadın- erkek arkadaşlığına dair söyledikleri oldukça ilgi çekicidir:

"Bir genç kızın erkeklerle arkadaşlık yapmasını toplum yadırgıyor. Adı kötüye çıkıyor. Üstelik erkekler de böyle düşünüyor. Onurunu, namusunu korumak zorunda olan bir kız ne yapabilir ki?" (M., s. 66)

Bu düşünceye sahip olan birey değil, o bireyin içinde yetiştiği aile ve dolayısıyla toplumdur. Yazarın hemen hemen tüm eserlerinde dile getirdiği toplumsal yaptırımların bireyin iç ve dış dünyası üzerindeki olumsuz etkisi Revan'ın şahsında tekrarlanır. "Şartlandığımız kadınlık erkeklik rolleri, aradaki yakınlaşmayı etkiliyor. Kadınlarla erkeklerin birbirlerine açılmalarını, zayıflık ve güçsüzlüklerini paylaşmalarını önlüyor." (Gölbaşı, 2003: 6) diyen yazar, en az Revan kadar bu konuyu Gülcan'ın aşk ve evlilik konusundaki yaşamsal tecrübesinde ortaya koyar.

Hayat, erkekler ve yeni bir düzen kurma iradesinden yoksun büyütüldüğüne (s. 183) inanan Gülcan da aşkı daha çok içinde bulunduğu kendiliğini daraltan ve özgürlüğünü kuşatan baba evinden kurtulma ümidiyle aşka yönelir:

"Kurtulurum diyor akli, çelinmiş yüreği kandırıyor. Genç umutlu yürek. Ve sonra, belki de asıl, bütün korkulara, çarpıntılara rağmen, sokakta erkeklerin önünden geçerken içinde çoğalan o sıkıntılı sıcaklığa, bir erkeği istemenin teni ürperten kesinliğine, avuntusu olmayan o çaresizliğe yeniliyor." (M., 187)

Daha sonraları Attila'yı istemesinin kökeninde aşktan çok babası ve onun kurallarıyla olan çatışmadan galip ve özgür çıkma isteğinin yattığını fark eder. (s. 189) Ancak bu fark ediş evliliklerinin daha ilk gecesinden başlayarak yerini nefrete bırakır. Erkeğin kadın üzerindeki tahakkümünü cinsel yolla sergilemesi durumunu yaşamış olması Gülcan'ı aşktan ve sevmekten soğutur:

“Aşk, acımasız, çirkindi. Sevmek iğrenç ve nefret verici, sevişmek çok çabuk ve soğuktu.” (M., s. 192)

Aşkın bu denli gözüne çirkin görünmesinin temelinde sevdiği ve evlendiği adamın kendi içsel yaşamının sınırlarını ezip geçmiş olmasıdır. Gerçekte bu aşktan beklediği özgürlük ve mutluluğu, sevdiği adamın yıllar boyu süren olumsuz tavırlarından dolayı elde edememiştir. Bu nedenle mutsuzluğu gün be gün artmıştır. Gülcan'ın mutluluğunu yaşamak iznini vermeyen “yalnız kendi içindeki üstben değildir, çevre de böyle bir yasakla” (Graber, 1998: 60) –öncelikle baba ve sonra eş bu yasağı derinleştirir.- karşısına çıkmıştır.

Mor'da yozlaşan bir diğer aşk da Armağan ve eşi Figen arasında gelişen aşktır. Romandaki diğer karakterlere göre aydın ve eğitimli olan bu iki insan arasındaki aşk, Figen için kendi içsel zenginliğinin keşfedilmesi (s. 207) ; Armağan içinse tanıdığı o beden içindeki kadını keşfetme, öğrenme (s. 95) gerçeği olarak algılanır ve buna göre de yaşanır. Birbiriyle örtüşen bu düşüncelerle bir araya gelen Armağan ve Figen arasındaki ilişki de yerini zamanla yabancılığa ve soğukluğa bırakacaktır. Bunda Armağan'ın içedönük kişiliği kadar Figen'in ondan artık umut kesmesinin de payı vardır.

Romanda aşkı olumlayan tek somut örnek, İlhan Sacit ve Renginur arasındaki aşktır. Yirmi yedi yıllık evliliğinden sonra yirmi üç yaşlarındaki bir genç kıza aşık olmasının temelinde eşi Revan'ın kendi beklentilerine cevap vermemesi (çocuk yapamamamsı, kendi istediği şekilde bir kadın olamaması gibi) nedeni yatar. İkinci olarak varoluşunu orta yaş geçmişi olmanın da verdiği bir endişeyle daha derinden duyumsama isteğinden ileri gelir:

“Aşka ihtiyacım var!” (s. 36) sözünün arkasında yatan asıl gerçek de İlhan'ın kendini iyi hissettirecek aşkın arzuyu coşturacak ve sonsuzlaştıracak aşk nesnesine ihtiyaç duymasından ileri gelir. Renginur'un İlhan'da duyumsadığı şey bedensel hazdan çok ruhsal doyumdur. (s. 152) Yapması gereken şey sadece sevmek ve bu sevgiyi olabildiğince diri tutmaktır. Karşısındakini hiçbir kalıba oturtmadan, olabildiğince sevmek. (s. 152) Aslında İlhan'ın Renginur'da bulduğu şey lise yıllarında kimya öğretmenine duyduğu cinselliğe dayalı aşkın devamıdır. Renginur:

“...kendisi için hem çok tanıdık hem de hâlâ bütünüyle keşfedilip ele geçirilmemiş bir ülkeydi genç kadın. İlk aşkı gibi.” (M., s. 31)

Ayrıca Revan'ın kendisine yıllardır veremediği oğlu Renginur'un vermiş olması ‐aşk nesnesinin benliğin parçası haline” (Welldon, 2001: 34) gelmesine neden olur. Böylece bu durum diğer erkekler gibi İlhan Sacit'tin de dölün devamı düşüncesinin taşıyıcısı olduğunu ortaya çıkarır.

Romanda aşkın gerçek anlamda sorgulandığı sahneler de mevcuttur. Özellikle Yeni Yalan Zamanlar'ın Melike Eda'sının da içinde yer aldığı karşılıklı diyaloglarda Figen'in ve Melike Eda'nın bu konudaki yorumları dikkat çekicidir. Figen:

‐Yaşanamıyor. Herkes kendi kollarıyla kendini kucaklıyor. Aşkın cennetleri ve putları yıkıldı.”

‐Aşk, yalnızlığımızın farkına varmak dışında nedir ki zaten?” (M., s. 318)

diyen Melike Eda, kadın gözüyle yaşanan zaman ve mekân içerisinde insanların aşka yaklaşımlarındaki gerçekliği dile getirmeye çalışırlar. Böylece aşk, bireyi çoğullayan özelliğini yitirir ve bireyin hem iç hem de dış dünyasındaki yalnızlık alanını genişleterek onun diğer insanlarla ilişkilerini tek bir boyuta indirger.

Taş ve Ten romanı baştan sona bir aşk öyküsünün üzerine kurgulanmıştır. Bu aşk, başkişi olan Ulya'yı hem körelten hem de aydınlatan boyutuyla işlenirken bir yandan da başkişinin kendini tanımlama ve adama eylemini hızlandırır. Bireyi farkında olmadığı bir başka dünya içerisine taşıyarak ona kendi içinde kendisi olmayan bir başka ben'i tanıtır.

Romanda aşkın en yoğun işlendiği ve başkişinin karakterini büyük ölçüde değiştiren aşk ilişkisi onun '70'li yılların başında Almanya'da tanıştığı Bedir'le yaşamış olduğu aşktır. Onun yanında kendini olduğundan farklı gördüğü için aşka bir mucize olarak bakar. (s. 26) Salt adanma duygusuyla yöneldiği Bedir'in kişiliğinde ve onun siyasi kimliğinin arkasında ona duyumsadığı ‐aşk, 'bağlanma' haliyle kesin bir tutsaklık, sınırsız açılım alanlarıyla mutlak bir özgürlük” (Korkmaz, 2004: 129) olarak anlam kazanır:

‐Ondan ayrı kaldığım her saat, kendimi yapayalnız hissediyorum. Biraz daha kal, son tramvayla gidersin... Arkasında bir yığın görüntü bırakıp gittiğinde sesini özleyorum. Ona hayranım, herkese ondan söz etmek istiyorum. Tartıştığımız ya da küçük kavgalar ettiğimizde uzlaşma yeteneğimi sonuna kadar kullanıyorum.” (TVT, s. 78)

Kendini sevdiği insanla bütünleştirme ve ona adama bireyi geliştiren, ileriye götüren bir aşk olmaktan çıkar. Bunun yerine bireyi sadece sevdiğiyle var kılma ve ona bağlı yaşama edimine yönlendirir. Kendindeki eksiklik ve zayıflıkları örten tarafıyla aşık olunan kişi, özneyi edilgen kılar. Ulya'nın Bedir'e olan aşkının temelinde onun Anadolu ve kendine belirlediği siyasi ve ideolojik düşüncedeki kararlılığı ile hayata tutunma çabası olmuştur.

Ulya ve Bedir arasındaki “aşk bir imkansızlık ilişkisidir.” (Önder, 2006: 37) Çünkü Ulya ‘76’da Türkiye’ye döndükten sonra Bedir’in siyasi kimliği onun Türkiye’ye girişini engeller, bireyler arasındaki bu uzaklık, ilişkilerini de olumsuz etkiler. Neticede gizlice ülkesine dönen Bedir’le aralarında çocuk yüzünden çıkan sürtüşmeler ve Bedir’in gizlenmek ve kaçmak zorunda kalmasıyla ilişkileri tamamen sona erer.

Her ne kadar yaşadığı bu aşk, onu Bedir’e bağımlı kılsa da onu kaybetmenin verdiği acı ve boşlukla ayrıca geçen yılların da etkisiyle aşkı ve kendini çözümleme uğraşısı içine yöneltmiştir. Bu süre içerisinde içsel yalnızlığını gidermek ve ruhsal yaralarını iyileştirmek amacıyla yöneldiği Haluk, “Ulya’nın duygusal hayatında hiçbir zaman etkili bir rolü” (Kafaoğlu Büke, 2005: 3) olmaz:

“Ona duyduğum ilginin ender bulunan bir bitkiye duyulan ilgiye benzediğini düşünüyorum. Güzel, bakımlı, gösterişli ve biraz tuhaf.” (T.V.T,s. 161)

Aşkın gerçekleşmesinde dış engeller olduğu kadar iç engeller olduğunu da düşünen yazar, bu konuda özellikle “ulaşılmazlık, uzaklık” (Aral, 2003: 117) kavramlarını kullanır. Haluk’un Ulya’ya yakınlığı onun duygu perdesini aralayamaz ve onunla bir bütünlük kuramaz. Yirmi yıl süren bu ilişki hastalara iyileşmeleri için verilen ilaçtan farksızdır. Sonuçta gün geçtikçe aralarındaki uçurumun arttığını iki taraf da fark eder ve bu ilişki biter.

Her bitişin arkasında yaşanan yıkım ve iyileşme sürecinde bireyi ayağa kaldıran kendilik değerleri olmuştur. Onu hayata ve getirdiklerine karşı ayakta tutan bu değerler dizgesi - özgüven, varolma ve özgürlük arzusu- aşkla birleştğinde kişiyi daha da güçlü kılar. Ulya’nın aşkı yıllar sonra tekrar hissetmesinde bir sergi açılışı için gittiği Hamburg’ta evinde kaldığı Sina adlı kişi etkili olur. Onu Sina’ya yönlendiren bedeninin ve yüreğinin yıllardır aşka duymuş olduğu susuzluk özlemidir; ayrıca Sina ve Bedir arasındaki karakter ve yaşam kaderdaşlığının da etkisi olmuştur:

“Biliyorum, her yeni aşk, insanı eski bir aşkın küllenmiş anısına çeker. İzler, yinelemeler, gidiş gelişler, bağlantılar zinciri içerisinde benzerlikler kurar insan ve hemen hemen aynı tuzaklara düşer. Belki de kaçındığım buydu. Bu yüzden aşktan uzun süre uzak kaldım.” (T.V.T, s. 91)

Aşkı yaşama ve yaşamama çizgisinde bunu sorgulama süreci yaşayan birey, bunun temelinde geçmişi bulur. Psikanalitik bir düşünceyle gerçekleştirilen bu eylem onu yıllardır uzağında kaldığı aşka yeniden yakınlaştırır. Böylece aşk, kişinin tekrar içsel varsallığını duyumsamasına yardımcı olur.

Yazarın Ulya ve Sina arasında gelişen bu yakınlığa “platonik” (Söyleşi, 2006) bir anlam yüklemesi ikisi arasındaki aşkın görünüşünü belirler. Tensel hazzın da verdiği bu yakınlaşma

daha fazla ileriye gitmez, gidemez; dört gün sonunda Ulya'nın oradan ayrılmasıyla araya giren mekansal uzaklıkla başlamadan biten bir duygusal yakınlık olarak kalır. Birbirlerine ulaşamama motifi yerel halk hikâyelerini çağrıştıran bir şekilde romana girer. Türkiye'ye döndükten sonra yine bir sergi çalışması için gittiği Japonya'dayken Sina'nın kendisine göndermiş olduğu mektubun eline geç ulaşması ve bu mektupta onun duygularını öğrenmesi bile ilişkilerini canlandırmaz. Geriye sadecedüş kırıklığı olmayan bir hüznün kalır. (s. 226) Böylece Ulya için aşk, bir kez daha imkansızlaşır.

İnci Aral'ın romanlarındaki aşk temâsı bireyi hem eksi hem de artı kutba yaklaştıran taraflarıyla işlenir. Bireyin varlık alanlarını daraltan yapısı içerisinde gerçekte onu özgür kılan yapısıyla ele alınan aşk teması, zihinsel ve bedensel dirimi gerçekleştirmede ya da gerçekleştirememede önemli bir rol oynar.

2.2. Evlilik

İnci Aral'a göre "Evlilik yerine daha iyi bir şey bulunamamış bir düzen. Ama bu düzen hakikaten insanların çok ender durumlar dışında, o birlikteliği sürekli yenileyebilenlerin dışında insanların yaratıcılığını, heyecanını öldüren, onları böyle tek düze yaşama biçimine mahkûm eden bir şey ve hakikaten özellikle kadınları kötürüm eden bir şey. Ama tabi erkekleri de, evlilikleri yüzünden kötürüm olan bir sürü de erkek var." (Söyleşi, 2002) Romanlarında evliliği daha çok toplumsal ve bireysel dayatmaların şekillendirdiği ve kişiyi varoluş çizgisinden farklı noktalara taşıyan bir düzen olarak işlemektedir.

Ölü Erkek Kuşlar'da bu durumu en net şekilde canlandıran başkişinin ilk evliliği olmuştur. Suna'nın Adam dediği ilk eşi, toplumun belirlediği bir gelenek doğrultusunda kişiliğini oluşturan ve bu kişiliğinden hiçbir şekilde taviz vermeyen biridir. Kişiliğinde olduğu gibi evliliğinde de aynı tavrı sürdürmesi kadın ve erkek arasındaki bu resmi ilişkiyi yozlaştırır:

"Sahiplenme, tutsaklık, yozlaşma ve yalnızlık çok yakınımızdadır artık." (ÖEK, s. 183)

Adamla evliliğinin geldiği son nokta üzerine Suna'nın yapmış olduğu bu tespit oldukça önemlidir. Evlilikte bireylerin sahiplenme duygusundaki sınırı aşp birbirine hükmetmeye başlaması ve bireyin özgürlüğünü ortadan kaldırması bu düzeni bozar. "Evlilik insana bazen, hayatın güçlüklerinden, mutluluk verici bir akranlığa tek çıkış yolu görünebilir. Evet, olabilir kuşkusuz ama şans gerekir." (Aral, 2001: 73) Evliliğin mutluluğa götüren yönünden çok acı ve sıkıntı veren yönünü yaşadığı Adam'la olan evliliği yedi yıldan sonra biter.

İkinci olarak ise evliliğin yeniden denendiği Ayhan, sahip olduğu sol düşüncenin de getirisiyle kurdukları bu düzende bireysel özgürlüklerini yaşamaları noktasında birbirlerini

kısıtlamamaları gerektiği üzerinde ısrarla durur. Aşk ve evliliklerinin bir örgütlenme (s. 48) olduğunu söyleyen Ayhan, evliliklerinin devamı için bir uyum önergesi hazırlar. Bu önergeyle eşler, ev ve eşyaları kullanımları, iş ve arkadaş çevreleri, ferdi özgürlüklerini –birbirine saygı çerçevesinde- kullanmaları konularında kağıt üzerine dökülen maddelerle somut bir hale getirir. (s.89) Özellikle Suna’dan birlikte oturdukları ev için kira istemesi, Ayhan’ın bu evliliğe olan farklı bakışını dile getirmede önemli bir örnektir. Çünkü ona göre:

“ ‘Erkek ailenin başkanıdır, kadın onun en yakın yardımcısı ve danışmanıdır.’ diye bellettiler sana ama yanlış. Kadın ve erkek aynı evde yaşayan iki pansiyonerdir.”

Düşüncesine sahiptir. “Çıkar ilişkisine bağlı evlilikleri” (Sezer, 1013: 35) eleştirildiği bu romanda Ayhan, belirlediği kurallarla hem ideal bir evlilik hem de ideal bir kadın yaratmaya çalışır. Ancak bunlarla daha önceki evliliğinde olduğu gibi bu evliliğinin de kendisini daraltan, kuşatan bir boyut kazandığını gören Suna’nın “içselleştirilmekte olan yanlarında bir kopuş olur.” (Kohut, 2004: 59) Bir anlamda ideal kadını yaratmayı başararak ondan öç alma isteğini(s. 103) taşıyan Suna, bunda başarılı olur. Sonuçta Ayhan, koşullandırılmışlıktan kurtulmuş kişiliğinin aksine bireysel özgürlük üzerine kurulu bu anlayışa aykırı hareket ederek (s. 218) Suna’ya zorla sahip olma eğilimi sergileyince evlilikleri bozulur.

Romanda anlatılan Ayhan’ın ilk evliliği ve Onur’un evliliği toplumun belirlediği ölçütlere uyan birer modeldir. Ancak Ayhan koşullandırılmış bu evlilikten vazgeçer ve boşanır (s. 83), Onur ise Ayhan gibi kararlı bir davranış sergileyemez ve evliliğini sürdürür. Ona göre “evlilik bir dayanışma, iyilik ve sevecenlik dengesi kurma”dır. (s. 136) Bu anlayışla eşinin istediği bir kadın haline getirebileceğine inanmasına rağmen bunu başarmaz. Böylece romandaki kurulu düzen oluşturma çabalarının bireysel özgürlükleri kısıtlayıcı şekilde ele alındığını görmekteyiz. Temelinde özellikle erkeğin kadını değiştirme eğilimi içine girdiği romanda bu konuda sadece suna başarılı olur; diğerleri ise ya kurulu düzenlerini devam ettirir ya da bundan tamamen vazgeçer.

Yeni Yalan Zamanlar’da dikkat çeken evlilik, Melike Eda’nın annesi ve amcasıyla olan evliliğidir. Melike Eda’nın anlatıcı olarak kullanıldığı bu bölümde annesinin önce babasıyla ve sonra amcasıyla yaşamış olduğu evlilik anlatılır. Bu iki evlilik özünde kadına toplumun bakışını vermesi açısından önemlidir. Babasıyla sıradan, kuralları belirlenmiş bir çerçevede yaşanan mutsuz bir evlilik, amcasıyla daha çok cinsel ve maddi istismar boyutuna indirgenerek toplumsal bir problem olarak sunulur.

Anne, kendini tamamen dine adamıştır; bu nedenle ailesindeki tüm fertlerle ilişkisini belirleyen dini telkinlerdir. Kendi yaşamına ve din anlayışına aykırı hareket edildiğinde eşi ve çocuğuyla arasına büyük bir uçurum girmektedir:

“Babamda, evlilikte aradıklarını bulamadı belki, ne aradıysa. Uyuşamadılar belki, düş kırıklıklarına uğradı. Konuşmazdı benimle, hiç anlatmadı çocukluğunu, kızlığını, kadınlığını. Sevedim babamı belki, av tutkusunu, içkiye düşkünlüğünü, kokusunu, yürüyüşünü, öpüşünü. Zaten düşünden iki gün önce caymış evlenmekten, bir ağlama tutturmuş, zor yatıştırmışlar.” (YYZ, s. 291- 292)

Evlilik, kadın tarafından onaylanmayan bir hale getirmiştir, kadının kendini çoğullamasına ve zenginleşmesine izin vermeyen, onu tüketen bir düzen olarak ifade edilmiştir. Eşinin ölümünden sonra bir anlamda hem ailenin hem de geçimlerini sağlayan dükkanın boş kalmaması için kayınbiraderiyle evlenir, her ne kadar onu sevmese de:

“Amcamı sevmezdi sonradan da sevmedi.” (YYZ, s. 269)

Yenge - kayınbirader evliliği bugün dahi Anadolu coğrafyasında varlığını devam ettirmektedir. Daha çok ailenin varsallığının yabancılara gitmemesi düşüncesiyle gerçekleştirilen bu evlilikler, temelinde bireylerin varoluşunu -özellikle kadının- körelten, kısırlaştıran toplumsal gerçekliklerdir. Bu romanda geleneğe bağlı gerçekleştirilen bu evlilikle, kadının hem tensel hem de tinsel yönlerden tükendiği görülmektedir. Yozlaşan ve geleneksel bir evlilik, aile içi iletişimin de kesilmesinde önemli bir etkidir:

“Bir gülümseme, küçük bir öpücük, armağan, beni onayladığını, sevdiğini belirtecek bir bakış, dokunuş bağışlamadı ve benden de beklemedi neredeyse.” (YYZ, s. 299)

Annesinin amcasıyla olan evliliğinde de mutlu olmaması bir yana asıl darbeyi yiyen ve acıyı çeken Melike Eda olmuştur. Üvey babası olan amcası tarafından bedenine zorla sahip olunmuş, bu durum dört yıl boyunca devam etmiştir. Böylelikle hem anne hem de kızı aile içi cinsel istismarın kurbanı olmuşlardır. Anne, kendini dine vererek, kızı ise doğduğu o yerden ayrılarak bu durumdan kurtulmaya çalışmışlardır. Ancak benliklerinde açılan büyük gedikleri fark etme konusunda Melike Eda, annesinden daha gerçekçi bir yaklaşım sergilemiştir.

Yeni Yalan Zamanlar’da evlilik ve onun ortaya çıkardığı ailenin “yapısının ve / ya da yazgısının temelinde görülen ahlâk sorunsalı; kısmen sosyoekonomik, kısmen buna bağlanabilecek tarihsel boyutları öne çıkarılan örüntüler içerisinde irdelenmektedir.” (Akatlı, 1996: 18)

Hiçbir Aşk Hiçbir Ölüm’de işlenen evlilik temâsı daha çok bireyi mutsuz eden, özgürlüğünü elinden alan olumsuz tarafla işlenir. Sara ve Simden’in kendi ebeveynlerinde gördükleri bu olumsuz evlilik durumunu onlar kendi hayatlarında da yaşarlar. Sara, özellikle kardeşini kaybettikten sonra annesinin kendisini tamamen dış dünyaya kapattığını görür. Böyle bir eş ve anne kendisine kadınlık, yaşam ve erkekler konusunda örnek olmaktan uzaktır. (s. 131)

Sara, ilk evliliğini David’le yaşadığı yıkımdan sonra Çetin’le yaşamıştır; ancak bu evlilik onun kendiliğini ve özgürlüğünü bitiren bir hal alır:

“Tuğladan örülmüş bahçe duvarlarında erken bir güneş. Isıtmayan, soğuk, ilgisiz bir güneş. O güneşe ait değil hiçbir şey. Hiç kimse. Hiçbir aşk, hiçbir ölüm. Ağaçlar, rüzgâr, duvarlar, hepsi suskun. Özlemler yok. Gülüşler, bakışlar, öpüşler yitik.” (HAHÖ, s. 144)

Bireyin kısıtlanmayı yaşadığı yerde mekâna bakış açısı bile değişir. Eşyanın ve tabiat öğelerinin olumsuzlanması bireyin ruhsal yapısını yansıtmaktadır. Sara’nın evlilik hayatındaki kuşatılma sadece kocası tarafından değil, yaşadıkları kasaba tarafından da yapılmıştır. “Mahalle, ailenin içinde barındığı evi, her türlü yozlaşmaya karşı koruyan bir muhafaza kabı” (Tekin, 1990: 40) olmaktan çok Sara’yı boğan, kuşatan ve kişiliğini yozlaştıran bir noktaya gelir. İçine düştüğü çıkmazdan intihar ederek kurtulmaya çalışır; ancak onu kurtarırlar. Çetin’den boşanır ve kendi belirlediği bir çizgide hayatını yaşamaya devam eder. Bundan sonra yaptığı evliliklerinde öncelikle paraya ve güzelliğine değer verilmesine dikkat eder. Dolayısıyla evlilik başkışı için sıcaklık ve mutluluğun kaynağı olmaktan çok parasal, cinsel ve ego tatminliğini sağlayan bir anlam kazanır.

Simden ise yine annesi gibi gerçek bir aile ortamının uzak özellikle babaannesini “cetvelle çizip belirlediği” (s. 87) bir yaşam sürmek zorunda kalmıştır. Annesinin maruz kaldığı bir yaşam tarzıyla yetişmiş olması onun kişilik gelişiminin eksik kalmasına daha doğrusu özgüven duygusunun az gelişmesine neden olmuştur. Gerçekten kendisine iyi bir annelik yapmamış olmasından dolayı içten içe Sara’yı suçlar. Aslında çatışmalarının temel dayanağı da budur. On bir yaşlarında tanıdığı annesine karşı o, kaza geçirip hastaneye yatıncaya kadar uzlaşmaz bir tavır sergileyecek ve “olumsuz anne kompleksi”ni (Jung, 2003: 29) en yoğun şekilde sergileyecektir. Hayatı yaşayış ve kişilik olarak hiçbir zaman annesi gibi olmak istememekte direnecektir.

Simden evliliğe kendini güvende hissedeceği bir liman (s. 23) olarak bakmış ve öyle de yaşamıştır. Ancak bu güven, kocasının kendisini özellikle de bir erkekle aldatmasından sonra sona ermiştir. Simden için evlilik kendine güveni artıracak yerde onu iyice körelten bir kimliğe bürünür, “benlik saygısına zarar verebilecek bir benlik saygısı yer değiştirmesi geçirir.” (Sanford- Donovan, 1999: 131) bütün yaşanan olumsuzluklar, onun erkeğe, cinselliğe ve evliliğe bakış açısını değiştirir, her ne kadar gençken “bir gün gerçek aşkı bulup evlenirse kesinlikle boşanmama” (s. 89) kararından vazgeçer ve Ömer’den boşanmaya karar verir. Bu durumda Ömer’in Simden’e yaptığı şu teklif oldukça düşündürücüdür:

“Salt bir ortaklık olarak ele alsak işi. Yani birçok karı- koca böyle yaşıyor hayatım... Neden biz de öyle yapmayalım... İkimiz de özgür oluruz, kimse kimseye karışmaz.” (HAHÖ, s. 16)

Yapılan bu teklif, Simden’in güvendiği limanın sahibidir; ancak o, bile kendilik değerlerini yitirmiş olmanın verdiği yüzüzlükle eşine bu durumu rahatlıkla kabullenmesini söyler. Yozlaşan erkek iradesinin en somut örneğini oluşturan Ömer, farklı cinsel yaşantısıyla da dikkatleri çeker. Böyle Hiçbir Aşk Hiçbir Ölüm’de evlilik, bireyi kendilik değerlerinden uzaklaştıran, özgürlüğünü yok eden bir kavram olarak bireylerin yaşamsal tecrübelerinin ışığı altında somutlaştırılmaya çalışılır.

İçimden Kuşlar Göçüyor’da yaşanan ilk evlilik tecrübesi daha önce Ölü Erkek Kuşlar’da da işlenmiştir. Bu romanında yapmış olduğu bu ilk evlilik hakkında daha fazla ipucu verilmiştir. Özellikle ben anlatıcının Adam’a yaklaşımı ve onun kendisi üzerindeki etkisi evliliğinin de neden bir kısır döngü haline geldiğini açıklar:

“Ondan garip bir biçimde hep korkmuş olduğumu seziyorum birden. Nedenini düşünüyorum. Beni hiçbir biçimde duymak istemediği için mi? Karşısında sürekli bir haksızlık durumu içinde yaşamak zorunluluğu duymuş olmamdan mı? (İKG, s. 93- 96)

Adam’ın bu şekilde ben anlatıcı üzerinde olumsuz bir etki bırakmasının temelinde onun bireyselliğini ve özgürlüğünü yani “bir insan, dışı cinsten gerçek bir insan olarak görmek” (Lawrence, 1981: 30) istememesinden kaynaklanmaktadır. Eşinin yedi yıl süren bu katı, anlayışsız yaklaşımı ve kısıtlayıcı kuralları çerçevesinde geçen bu evlilik, ben anlatıcıyı durağanlaştırır, hatta kötürüm bir hale getirir:

“Sabırlı bir yinelemeler dönemi. Belli belirsiz bir keder. Bekleyiş. Yedi yıl. Mevsimler, aylar, ışığın pencerelerde değişen eğimi. Tekinsiz bir gökyüzü. Koptu kopacak kasırgalar. Kuzeyi ve güneyi yüreğin. Ortası gemilerin yakıldığı yer.” (İKG, s. 17- 18)

Tek düze ve sınırlandırılmış bir evlilik hayatı ben anlatıcının tabiata, zamana ve kendine bakışını da karamsarlaştırır. Kendisindeki çöküşün farkına varan birey bundan kurtuluşun yolunu arar. Bulunan yol, ne kadar acı verici olsa da gitmektir. Gitmek, özgürlüğüne kavuşmak, ben olmaktır.

Yaptığı ikinci evlilik birincisinin tam tersi özellikler arz eder. Yıkıcı olanın karşısında yapıcı olan bir evliliktir bu. Ancak kimi zaman bu evliliğinde de çatışmaların, birbirini olduğu gibi kabul edememelerin yaşandığı anlar görülür. Gelgitler içerisinde yaşanan bu evlilik, bir ara boşanmayla noktalanır. (s. 36) Ancak bir buçuk yıl sonra tekrar evlenirler. Bu durumu ben anlatıcı şöyle açıklıyor:

“Bütün beraberlikler egemenlik mücadelesi sürecinden geçer. Kimi zaman bir taraf yenilir, teslim olur. İki taraf da teslim olmuyorsa karşılıklı olarak mevziler kazanılır ya da kaybedilir ve kişilerin yaşama alanlarının sınırları belirlenir. Bu, yazılı olmayan bir barış anlaşmasıdır. Sorunların tümünü çözmez belki ama temelde işe yarar. İki ayrı insan, iki bağımsız birey olarak ortak hayatı sürdürmeyi kolaylaştırır.” (İKG, s. 36)

Nietzsche evlilik için “iki kişi olmaya yönelik irade, onları yarattıklarının daha çoğu olan o biri yaratmak” (2000: 38) olarak tanımlar. Özünde bireyin ben’liğinin varlığını sürdürmesine dayalı bir anlayışa sahip olan bu yaklaşıma ben anlatıcı da katılır. Önemli olan evlenen çiftlerin kendiliklerini oluşturan yanlarını unutmaması daha doğrusu birbirlerine unutturmaması ve birbirlerini bu şekilde kabul etmeleridir. Böyle bir anlayışın hakim olduğu bu evliliği süresince başkışı eşini, iyi ve kötü günlerinde sürekli yanında yer alması ve ona pozitif bir “moral gücü” (Söyleşi, 2006) kazandırması yönüyle bugün dahi takdir etmektedir.

Ara sıra gelgitler yaşanmış olsa da neticede bu evlilik artık biraz da yaşının gerektirdiği bir güven ve sığınma ortamı oluşturur. Bu bir anlamda belki de onun yıllardır aradığı sıcak ve sevgi dolu bir aileye sahip olma arzusunun bir nebze de olsa gerçekleşmiş halidir.

Ben anlatıcı evlendiği erkekleri seçim konusunda psikanalitik bir çözümlemede bulunur:

“Kadınların kafasındaki baba modeli hayatlarına katacakları erkekleri seçerken etkili oluyor. Ben de sevgisinden yoksun olduğum babamı aradım hep belki. Kendimden yaşlı erkeklere ilgi duydum, onlarla evlendim.” (İKG, s. 113)

Kadın, ilk olarak ben’liğinin tohumlarının atıldığı yer olan evde, kendisine güç ve iktidar noktasında sığındığı ve gerçek anlamda güven duyduğu babaya (bir anlamda animusa) yönelir. Çünkü baba, “tüm deneyimleri içine alan biçim olan annenin karşısında “arketipin dinamizmini” (Jung, 2003: 38) temsil eder. Baba figürü, en az anne kadar çocuğa geçmişten getirdiği kişilik özelliklerini ve yeteneklerini aile içindeki tutum ve davranışlarıyla öğretir. Hele romanda bahsi geçen baba gibi nevrotik bir kişiliğe sahipse kız çocuğu babayı edilgen yapısıyla “ailenin mağdur kahramanı” (Geçtan, 2000: 38) olarak görürler. Gerçi ben anlatıcının babasının sevgisinden mahrum olma durumu onun aile içindeki dinamizmini geçirdiği felç yüzünden yitirmiş olmasına ve bundan doğan hayata karşı karamsarlığına bağlar.

Mor romanında iki cins arasındaki duygusal yakınlaşmadan doğan aşkın evlilik düzlemine taşındıktan sonra şekil değiştirdiği görülür. Evliliğin kişideki güzel ve olumlu yanları ortaya çıkarmak yerine onları daha da kötürümleştirdiği görülür. Aile içi iletişimsizliğin damgasını vurduğu bu evlilikler genellikle toplumun belirlediği bir çizgide yaşanır.

Belli kalıp ve kurallar dahilinde yaşandıklarından eşler arasında daha çok kadının erkek karşısında ezildiği, kuşatıldığı gözler önüne serilir. Bunun yanında erkeklerin de en az kadınlar kadar toplumsal dayatmaların kurbanı oldukları gerçeği de romandaki erkek karakterlerin şahsında dile getirilir. “Her kadının içinde bir erkek ve her erkeğin içinde bir kadın var. Ama erkek kendi içindeki kadını susturmaya çalışıyor. Kadın da kendi içindeki erkeği görünmez kılmaya çalışıyor” (Aslan, 2003, 101) Yazarın kadınlar ve erkekler hakkındaki bu öznel yorumu Mor’daki tüm karakterleri kapsayan bir yargı olmaktan çıkarak sanatçının topluma yön verme çabasından olsa gerek genele yayılan bir düşünce halini alır.

Evlilik konusunda erkeğin toplumsal dayatmalarla hareket ettiğini ya da bu dayatmaların erkeğin iç dünyasını şekillendirerek evliliğine taşıdığı görülmektedir. Bu konudaki en canlı örnek İlhan Sacit’in babası olmuştur:

“Erkeklik; bir kadının erkeğe getirebileceği her türlü dertle, bire bir baş edebilecek uyanıklık, yetenek ve yetkinlikte olmayı gerektiren bir konumdu ve kendisinin bu konuda fazlasıyla donanımlı olduğuna inancı tamdı.” (M. s. 22)

Toprağa olan bağlılığını Allah’a olan inancından daha kuvvetli olduğunu ifade eden (s. 25) bu yozlaşmış erkek, iktidar ve gücün temsilcisi olarak romanda var olur. Kadını, “sırtından sopayı, karnından sıpayı eksik etmeyeceksin” anlayışıyla en basit bir eşya konumuna indirger. Bu düşüncelerle eşine ve kızına karşı tavrını belirler. Eşi Seher Hanım’la babası arasındaki ilişkiye İlhan Sacit yıllar sonra kendince bir anlam yüklemeye çalışır, bu ilişkinin temelinde bir suçluluk duygusunun –cinselliğe dayalı- yattığını ve bunun bir tür tutku ilişkisi olduğunu düşünür:

“Belki de iç içe geçip bir yumak gibi umutsuzca birbirlerine dolanmışlar, daha sonra da biri ötekini gene içinde taşıyarak çözülmüşlerdi. Daha doğrusu o birbirine dolanmadan yalnızca bir kendini -büyük ölçüde- kurtarmıştı: Babası!” (M., s. 22)

Aralarındaki bu karışık ve karşılıklı duygulara rağmen, özellikle erkeğin kadını anlama gayreti göstermemesi ve onu sadece elindekilerle mutlu etmeye çalışması kadını içedönükleştirir, dış dünyadan koparır. Bireyi tüketme noktasına getiren bu evlilik ve onun doğurduğu yaşama karşı kadın, kendisi olamamanın ezikliğini duyarak intihara yönelir ve bedenini yok eder.

Romanda aynı çizgide evliliklerini yaşayan diğer kişiler Gülcan ve Attila ile Revan ve İlhan Sacit’tir. Dayatma ve kalıba sokmanın toplumdan çıkıp erkeğin kişiliğinde boy göstermesinin kurbanı olan bu kadınlar da yitirilen aşkın ve özgürlüğün acısını her ne kadar öldürerek olmasa da yalnızlığa yönelerek bireysel yok oluşlarını gerçekleştirirler. Gülcan,

kendisini içkiye vererek; Revan kendisini eve kapatarak bir anlamda “edilgen” (Lloyd, 1996: 47) yapısına uygun olarak yine edilgen bir tepki verirler.

Revan, İlhan’ın kendisi olma iradesini uzun yıllar boyunca bastırdığını(s. 60) fark eder. Bu fark ediş gerçekte bireysel özgürlüğünün ortadan kaldırılmasından başka bir şey değildir. Yaptığı evliliğin büyük bir yanlış ve yanlışlı olduğunu fark ediş aslında yanlışların “insanların doğrulara varmasına yardımcı” (Uygur, 1993: 82) olabileceğinin de bir göstergesidir. İlhan Sacit’le aralarındaki en önemli fark da budur ona göre:

“O kadar uzun yıllar “biz” demeye ve “biz” düşünmeye alışmıştı ki “ben”in kim olduğunu unutmuştu. Oysa İlhan Sacit, her zaman “ben” olmuştu.” (M., s. 57- 58)

Kişinin kendiliğini gerçekleştirmesinde karşısına çıkan bu tür evlilikler, onu bir başkasının esiri olma konumuna taşır. Revan’ın bu noktaya gelmiş olmasında pasif ve edilgen kişiliğinin de payı vardır. O da evliliği, kendisine öğretilen biçimiyle yaşamak ister; ama karşısındakinin farklılığı bu isteğin olumlanmasına izin vermez. İlhan’la ilişkilerini bu şekilde algılamasıyla “evlilik, nedeniyle dıştan gelebilecek tüm sevgilere kapılarını örtmesi, onun değerli insan ilişkileri kurma fırsatını, duygudaşlığını duyumsamasını azaltır.” (Russel, 1998: 91)

Armağan ve Figen arasındaki evliliğin bozulmasının temelinde bireyler arası iletişimsizliğin kaynağında kişisel farklılıkların yer aldığı görülür. Armağan’ın içedönük kişiliğini oluşturan en önemli etken çocuk yaşlarında karıştığı bir kavgada yumruk yemesiyle ortaya çıkar:

“Herkesin ve annesinin ondan beklediği büyük bir şey var. Erkeklik. Erkekçe davranmak. Hanım evladı, muhallebi çocuğu olmamak.” (M., s. 96)

Kendisine belletilen bu düşünce doğrultusunda hayatına yön vermeye çalışan Armağan, bilim adamı olmanın da verdiği bir üstünlükle bu düşüncenin keskin uçlarını törpüler. Ancak yine de tam olarak benliğinden söküp atamaz bunu. Özellikle sevgi ve bu sevgiyi çevresindekilere gösterme konusunda çok kısır kalır. “Sevgi bir inanma işidir. İnancı az olanın sevgisi de azdır.” (Özkan, 1983: 53) düşüncesini ispatlarcasına Armağan da verilen sevginin getireceği sorumluluğu taşıyamama duygusu yatar. (s. 98) Sorumluluk inanmaya bağlı gelişen bir kavramdır, dolayısıyla Armağan’da eksik olan yan aslında insanlara inanmama ve güvenememedir.

Figen ise Armağan’ın tersi bir kişilik taşır; o ne kadar içedönükse Figen de dışadönüktür. Armağan’ın problemler üzerine konuşmak yerine susmayı tercih etmesi aralarındaki uçurumu gittikçe büyütür. Kimi zaman Figen, Armağan’ın kendisiyle niçin evlenmiş olabileceği konusunda sorgulamalar yapar:

“Armağan, kendine koyduğu katı, kısıtlayıcı kuralları bozup çiğneyerek onu özgürlüğüne kavuşturacak dengeli, sevecen bir kadına duyduğu bilinçaltı gereksinme yüzünden mi evlenmişti onunla?” (M., s. 209)

Bu tür sorgulamalar, Figen’in eşini daha doğrusu bir erkeği anlama ve çözümleme çabasıdır. Ancak bu tür çabalar bile ikisi arasındaki boşluğu doldurmaya yetmez. Neticede birbirlerine olan bu uzaklığın ortaya çıkardığı bu boşluğu birbirlerini aldatarak gidermeye çalışırlar. Ancak yine de romanın sonunda bu ikisinin de sergiledikleri bu çaba boşuna gitmez. İlhan Sacit’in öldürülmesi ile Armağan, Figen’in gerçekte kendisi için ne kadar önemli olduğunu fark ederek onun varlığını yanında hissetme duygusuyla tekrar ona yönelir ve evliliklerinin yaralanmış bile olsa devam ettirme kararı alır.

Taş ve Ten’de yazar, evlilik kavramını iki örnek üzerinde işleyerek onun kadın ve erkek üzerindeki olumlu ve olumsuz yanlarını somutlaştırır. Ancak buradaki evlilikler ilk önce bir aşkla başlamış olsa da bireysel farklılıklar ve mekansal uzaklıklar neticesinde son bulur.

Ulya, Bedir’e karşı büyük bir aşk besler ve bu aşk onları evliliğe taşır. Ancak birbirlerindeki keşfetme olgusunun tamamlanmamasından dolayı bir süre sonra iletişimsizlik baş gösterir. Özellikle Türkiye’ye geldikten sonra aralarındaki uçurum gittikçe artar, Bedir de bir ara ülkeye döner, ancak bu dönüş ne eşi, ne de doğacak olan çocuğu içindir. Davası için dönmüştür o.

“Konuşmamız gerektiğini söylüyor. Bana, bir dava insanı olduğunu, dağılan örgütü yeniden toparlamak üzere önemli görevler üstlenerek Türkiye’ye geldiğini, ama tam bu sırada benim çocuk doğurup onu evcilleştirmeye, etkisiz hale getirmeye kalkıştığımı ve...” (TVT, s. 137)

Düşünsel farklılığın ortaya çıkardığı sonuca göre aile olmanın getirdiği sorumluluktan kaçma çabası sergileyen erkek, kadını bu sorumluluğu paylaşma konusunda yalnız bırakır. Kaçınılan sadece evliliğin sorumluluğu değil birbirini olduğu gibi kabullenmedir aynı zamanda. Evliliğin aşk kadar esnek ve dengesiz bir yapısı yoktur, hele de çocuk söz konusu olduğu zaman evlilik daha da sert bir kalıba dönüşür. Ancak eşlerden biri evliliğin bu sert ve kısıtlayıcı yapısından rahatsız olur ve sorumluluklarını yerine getirmezse ikili arasındaki dengede müthiş bir bozulma meydana gelir.

Bedir’in Ulya’yı “özerkliğini engelleyen olarak algılamaya” (Geçtan, 2000: 123) başlaması ikisi arasındaki kopuşu daha da hızlandırır. Biri ilişkinin sona ermesiyle özgürlüğüne kavuşacaktır, öteki ise bu bitişin getireceği korkunun çelişkilerini sürekli yaşar. Her bakımdan uzaklaştıklarını ve ilişkilerinin bittiğini sezen başkışı, büyük bir umutsuzluğa

kapılır. Hem sevdiği erkeği kaybetmiş olmanın, hem de içinde bulunduğu durumda yalnız bırakılmış olmanın acısını hisseder.

Bedir her ne kadar içinde bulunduğu mücadelenin Ulya'ya zarar vermesini önlemek için onu hayatından uzak tutmuş olsa da Ulya, geçen zamanla birlikte kendisini acıtan ve yaralayan asıl gerçeğin bu olduğunu görür:

“Ne korkunç yalıtılmışlık içinde yaşamışım! Hiç kimsesi değilim onun. Ne yasal, ne de yaşamsal bakımdan hiçbir yakınlığım yok. Beni hep uzakta tutmuş kendinden. O benim her şeyimken...” (T.V.T, s. 156)

Yıllardır tanıdığını zannettiği insanı gerçekte ne kadar yabancı biri olduğu gerçeğini keşfetme, Ulya'yı boşluğa sürükler. Kaybolduktan sonra yapılan tüm aramalara rağmen Bedir bulunamaz ve Ulya, yokluğunun acısını ölmüş olduğu düşüncesine bağlayarak kendisini sağaltmaya çalışır.

Romanda dikkati çeken bir diğer evlilik Ulya'nın anne ve babası arasındaki evliliğdir. Farklı kültürlerde yetişmiş bu iki insanın ortak bir noktada buluşmaları mümkün olmasa da birbirlerini sevmeleri evliliklerini mümkün kılıyor. Ancak bu evlilik de diğer romanlarında görüldüğü üzere karşılıklı anlayıştan yoksun ve iletişimsizlik, arklı zevklere sahip olma gibi gerekçelerle son buluyor:

“Babam geceleri eve geç geliyor ve sık sık yurtdışına gidiyor. Evde olduğunda annemle ya kavga ediyor ya da çok az konuşuyorlar. Karşılıklı olarak her şey reddediliyor ya da tersi kanıtlanmaya çalışılıyor. Evin içinde metalik bir tad ve renksizlik var.” (T.V.T, s. 65)

Yazarın ressam duyarlılığıyla başkişinin ağzından dile getirdiği evin tadını ve rengini yitirmiş olması annenin –daha çok bir Alman olması ve bu kültürle yaşamını şekillendirmeye çalışması- ve babanın evliliği ortak bir yaşamı paylaşmaktan çok mekan paylaşımına indirger. Eşler arasındaki bu uzaklık diğer sebepler de göz önüne alındığında evliliği bitirme noktasına taşır.

İnci Aral'ın romanlarında evlilik onun şahsi düşüncelerinin şekillenmesi olarak karşımıza çıkar. “Evliliğe, genelde teoride iyi bakan” (Öztop, 2005: 4) biri olarak romanlarında kurgulamış olduğu evliliklerde daha çok kadınının ve erkeğin varoluşunu devam ettirme sürecinde karşılarına çıkan bir engel konumuna indirger. Bunu yaparken de toplumun evlilik ve kadın- erkek ilişkilerine dair yaptırımlarını romanın kurmaca dünyasında sanatsal bir tarzla eleştirir.

2.3. Cinsellik

İnci Aral'ın romanlarında cinsellik en az aşk kadar önemli bir yere sahiptir. Cinsellik kimi zaman sınıfsal kimi zaman da bireysel bir boyuta indirgeyerek işler. Cinselliğin sadece tensel arzular tatmin etme anlamını taşımadığını, kadın ve erkeğin birbirlerinin sınırlarını keşfetmelerinde önemli bir fonksiyonu olduğunu gözler önüne serer. Ayrıca cinsellik konusunda toplumsal yasakçı dayatmaların ve yaşanan cinsel istismarların da genel hatlarını romanlarına taşır.

Ölü Erkek Kuşlar'da Suna, evlilik, aşk ve cinsellik konusunda ilk olarak ilk eşi olan Adam'ın sonra da Ayhan'ın tahakkümü altına girer. Her ikisinde ortak olan yaşadıkları ilişkiyi ve arzularının nesnesi olan Suna'yı belli bir kalıba dökmektir. Adam, evliliği kurallara bağlamıştır, bunun gibi cinselliği de sadece tek taraflı yaşamaktadır. Suna'nın birlikte olmayı istediği anlar, ondan zorla alınmış gibidir. Bu gibi anlarda Suna'yı hor görür, aşağılar. (s. 60)

Ayhan'la evliliklerinin başında yaşamış oldukları karşılıklı istek doğrultusunda yaşanan cinsellik, evliliklerinin bireysel özgürlüğe dayalı bir hale getirilmesinden sonra kurallar çerçevesine oturtulur. Evlilik sözleşmesinde:

“Ayrı odalarda yatılacak. Ortak istek durumunda birlikte olunacak tek yanlı ilişki isteğini karşı tarafın kabul etmeme hakkı olacak.” (ÖEK, s. 99) maddesine dayandırılması ile cinsellikte de bireyin isteği dikkate alınır. Ayhan'ın Suna'yı olumlu yönde değiştirme amacıyla istediği bu “bireyleşme evliliği” (Stevens, 1999: 80) sonucunda Suna kendini gerçekleştirir. Ayhan'ın istediği gibi kendi kendine karar verebilen, kendi meşguliyetlerini yaratan birey haline gelir. Ancak bu durum Ayhan'ı rahatsız eder. Onun hayatına başka birinin girmiş olduğunu sezdiği andan itibaren kendi koyduğu kuralları uygulamakta tutarsızlık gösterir. Nihayetinde Suna'ya sahip olmanın boyutunu şiddete hatta tecavüze vardır:

“Bozgundayım. Saldırıya uğradım, kirlitildim. Hiç doğmamış olmayı dileyerek geldiğim yere annemin döl yatağına dönebilmeyi istiyorum artık. Dizlerimi karnıma çekerek büzülüyorum yatağın içinde, ağlıyorum.” (ÖEK, s. 218)

Kadının varlık dünyasına yapılan bu çirkin saldırı onu en bildik ve sevdik insana karşı yabancılaştırır. Beklenmeyen bir anda bunun gerçekleştirilmiş olması ona, kirlenmemiş ve en temiz olduğu yere geri dönme arzusunu uyandırır. Karşılıklı sevgiye ve güvene dayalı bu ilişki, Ayhan'ın Suna'ya zorla sahip olmasıyla derin bir darbe alır.

Suna'nın cinselliği özgür ve kendisini tam hissettiği tek ilişki Onur'la yaşadığıdır. Ayhan'ın kendini değiştirme çabaları sırasında yaşadığı duygusal yalnızlık, onu hem duygu hem de beden yönünden Onur'a yaklaştırır. İş yerinde birlikte olmanın verdiği yakınlaşma

duygusu bir süre sonra yerini tensel birleşmeye vardi racaktır. İlk başlarda bu duruma karşı çıksa da onun koşulları her an değişen duruma uygun bir duygu değişikliği yaşıyan kişiliği olan Su ve Na yanı arasında gelgitler yaşar. Sonuçta Na tarafı bu birlikteliği gerçekleştirir (s. 226); Ayhan'ın varlığına rağmen Suna'nın bu girişimi özgürlüğün ve kendiliğini gerçekleştirmenin başka bir yönüdür.

Romanda Ayhan'ın ilk eşı Havva'nın cinsellik konusundaki hiçbir kural ve kaideyi tanımadan onu sınırsızca yaşaması(s. 80) ve Onur'un ilk cinsel deneyimini komşularından biri olan ve yaşı kendisinden epeyce büyük Meral diye bir kadınla yaşaması (s. 154), Suna'nın genç bir kızken komşusunun oğluyla camdan konuşmasında dolayı yengesinin onu doktora götürüp muayene ettirmek istemesi (s. 145) ve Onur'un fakülteden arkadaşı Nazlı'nın cinselliği sadece bedenin ihtiyacını giderecek bir araç olarak görmesi (s. 126) gibi olaylar yazarın toplumun bireyi cinselliği yaşama konusunda ne kadar dar kalıplara soktuğunu ve yanlış yönlendirdiğini göstermesi bakımından önemli örneklerdir.

İnci Aral'ın romanları içerisinde cinsellik temâsının en derin ve çeşitli yönleriyle işlendiği Yeni Yalan Zamanlar, farklı cinsel yaşantıların ve tercihlerin boy gösterdiği bir romandır. Başkışı Nedim, arkadaşı Metin'in; Melik Eda ise üvey babası olan amcasının cinsel istismarına uğrar.

Nedim'in ruhsal yapısının bozulmasında bu aykırı cinsel ilişkinin de büyük bir payı vardır. güvenilen bir dost olarak gördüğü Metin'in böyle bir saldırıda bulunması onun benliğinde büyük bir yara açar:

“yoktum bedenimin içinde değildim başka bir şey vardı karanlık toprağımda gömülü kalmış bir filiz şimdi kendini yukarıya doğru dokunulur hale gelip dal budak salmaya doğru iten bundan başka hiçbir şey sözcüklere yüklenecek düzeyde değ il” (YYZ, s. 182)

Aykırı bu cinsel birleşme anında Nedim'in iç monologuyla gerçekleşen bu konuşma, onun varlık alanlarına yapılan bu saldırının, kendisinde daha önceden var olan ama fark etmediği farklı bir cinsel eğilimin ortaya çıkışıdır. Ancak bu tecrübeyi biraz da isteyerek yaşamış olması onun bu konuda kendisini suçlu hissetmesini engelleyemez. Nedim'in bunu istemesinin temelinde kendisinde gittikçe hissettiği tükenme ve yok oluşun verdiği belirsizliktir. Bu belirsizlik onun hem dış dünyasına hem de iç dünyasına yansımıştır.

“Bireysel kirlenmenin ve bozulmanın simgesi” (Ertop, 1995: 35) Metin için bu ilişki sıradan, haz alınacak bir ilişkidir:

“Cinsel yaşam insan yaşamının en ayrıcalıklı alanıdır ve her türlü kural onun düşmanıdır.” (YYZ, s. 184)

Cinsellikte hiçbir sınır ve kural tanımayan, yozlaşmış bir kişilik olarak karşımıza çıkan Metin, ikili ilişkilerde her ne kadar tercihinin kadınlardan yana olduğunu bildirirse de arada sırada yaşanacak böylesi zevkler onun benliğindeki kirlenmenin en somut göstergesi olur. Erkeği bir “haz nesnesi”ne (Foucault, 2003: 282) dönüştüren bu aşağılayıcı eğilim, bireyi aynı cinsten öteki birey karşısında sıradanlaştırır, ucuzlaştırır.

Cinsel istismarın Nedim’den daha şiddetlisini ve acısını yaşayan bir diğer karakter de Melike Eda’dır. Amcası olan üvey babası tarafından on bir yaşında dört yıl sürecek ters bir ilişkiye maruz kalmıştır. (s. 300) İlişkiler içerisinde herkes tarafından “genel bir cinsel yasak” (Bataille, 2006: 61) olarak algılanan ensest ilişkiden her ne kadar acı ve ıstırap duysa da annesinin kayıtsızlığına karşı ondan bir öğ alma anlayışıyla süslenir. (s. 303) Ensest ilişki kurbanı olan diğer kızlar gibi Melike Eda da “daha ergenlik öncesi dönemde bir metres, bir anne ve bir yetişkin olarak işlev görmek zorunda” (Weldon, 2001: 167) kalmıştır. Onun ileriki yaşamında girdiği tüm cinsel ilişkilerin temelinde yaşamış olduğu bu acı tecrübenin izleri görülür:

“Sonra ne kadar istesem duyamadım duyguyla yanan incecik tene değen serin çiçekler gibi ferahlatıcı birleşmeyi etimde o şiirlerde sözü edilen parlak eşsiz bütünlenmeyi abartılıp durulan o yalanı bir ölünün soğumuş derisi altında yanarak boğazıma tutulmuş bir telle seviştim hep kül rengi bütün kül yüzlü erkeklerle.” (YYZ, s. 184)

Dini dayatmaların ve aykırı bir ilişkinin hakim olduğu bu evden yine aykırı bir cinsel kimliğe sahip olan dayısı sayesinde kurtulur. Eşcinsel olan dayısıyla gittiği İstanbul’da daha özgür ve sınırsız olarak hem hayatını hem de cinselliğini yaşar. Ondaki bu bozuluşun temelinde yatan ana etken, “acımasız ve hırslı, ilkesiz ve çıkarıcı, korkak ve ikiyüzlü” (Ertop, 1995: 34) olan amcasının cinsel istismarıdır.

Nedim ve Melike Eda arasındaki duygusal yakınlık da çoğu zaman cinselliğe bürünür. Melike Eda’dan ayrıldıktan sonra kendini eve kapatan Nedim, bu süre içerisinde daha çok yalnızlığını ve cinselliğini paylaştığı Beylem’le birlikte olur. Beylem, kart bir karakter görünümünün de olsa da aslında romanda Nedim’in dışa yansıyan bilincinin somutlaşmasıdır. Düşünce ve davranışlarındaki tutarsızlık aynen Nedim’de de mevcuttu. Yaşadıkları ilişkiyi günlüğünden öğrendiğimiz Nedim için onun anlamı, dar bir kalça, uzun bacak, iyi niyet, saflık ve teslimiyetin ötesine gitmez. Bunu arkasından Nedim’in cinselliğe dair düşünceleriyle karşılarız.

“İnsan dünya üstüne felsefesini cinselliği yoluyla ediniyor. Yargılarını cinsel deneyimleri çerçevesinde oluşturuyor. Cinselliği düşüncesini baştan çıkarıyor ya da düzene

koyuyor. Yaşama biçimini, ilişkilerini, ruh halini belirliyor. İnsanın yüreği cinselliğinin ellerinde.” (YYZ, s. 152)

Yazarın sözünü emanet ettiği biri olarak Nedim, kendisi de dahil olmak üzere bir anlamda cinsellik ve insan gerçeğinin genel geçer tanımını yapar. Aslında bu tanımın arkasında onun da hayatını bu felsefeyle idare ettiği söylenebilir. Melike Eda’yı ne kadar sevmiş olsa da tensel arzularının tatmini için hayatına Beylem’i katmış olması bunun göstergesidir.

Hiçbir Aşk Hiçbir Ölüm, kocası tarafından aldatılan Simden’in öyküsüyle başlar. Güvenli bir liman olarak gördüğü eşi Ömer tarafından aldatılır. Ancak aldatma olgusu doğal olmasına karşın onu farklı kılan Simden’in bir kadınla değil de bir erkekle aldatılmasıdır:

“Tamam, evlilik içtenlik ve aşk içinde uzun sürebilecek bir yakınlık değil, insan doğasına ters bu. Ama seninki o kadar aykırı, o kadar... Yani bir kadınla aldatılsaydım bari...” (HAHÖ, s.10- 11)

Aldatılma, eşler arasındaki iletişim bağının kopmasıyla ortaya çıkan acı bir sonuçtur. Simden’in bunu yaşamış olması ondaki özgüven eksikliğini pekiştirir ve hayal kırıklığını artırır. Ömer’in farklı bir cinsel tercihte bulunması ve onu yaşaması, tensel ve duygusal ihtiyaçların farklı bir kişide giderilmesidir. Aslında bu durum erkeğin hiçbir zaman arzusunun nesnesi olamayışa ve hep “özne olmaya mahkûm edilmeye karşı bir isyandır.” (Yıldız, 2001: 59) Romanda cinsel yozlaşmanın temsilcisi olarak Ömer kullanılmıştır. Bunu onuruna yediremeyen Simden roman boyunca bu durumu sorgular. Eşinden ayrılmaya karar verse de annesinin geçirmiş olduğu kazayla bu olay daha da geri planda kalır.

Sara, romanda cinselliği tensel anlamda sembolize eden karakterdir. Ona göre:

“Cinsellik ise, aşk olmadıktan sonra kolayca çözümleyebileceği bir sorundu. İsteddiği, beğendiği biriyle ya da kendi kendine. Sıradanlaşmıştı cinsellik gözünde.” (HAHÖ, 48)

Aşkın o en uç noktasındaki taşma coşkusunun bedene yansması olan cinsellik, yıllardır Sara’nın başka erkeklerde paradan sonra aradığı ikinci değer olmuştur. İlk cinsel deneyimini David’le ve ilk evliliğini Çetin’le yaşamış, ancak hayal kırıklığına uğramış olması onu cinselliğini ve güzelliğini kullanarak istediklerini elde etme davranışına iter. Bu karar üzerine devam ettirdiği hayatına çok sayıda erkek girer. Ancak hiçbirisiyle istediği mutluluğu yakalayamaz. Onu hem ruhen hem de bedenlen mutlu eden tek erkek Enver olmuştur; ancak o da bir silahlı saldırıda öldürülünce elde ettiğini sandığı mutluluğu yine yarım kalmıştır.

Sara'nın cinsel anlamda çok renkli yaşamış olması da Simden'le aralarındaki başka bir çatışma konusudur. Her ne kadar Sara, Simden'i cinselliği yaşama konusunda serbest bırakmışsa da Simden bunu bir öç alma, başkaldırı silahı olarak kullanır:

“Cinselliği en önemli başkaldırı silahı olmuştu gerçekte. Onu bastırmak, kurallara uygun olark ileride seçeceği erkeğe saklamak gereği duymamıştı. Gövdesini sevmiş, ona güvenmiş, iç sesini dinlemekten korkmamıştı.” (HAHÖ, 186)

“Anneye karşı direnmenin diğer her şeyden daha büyük bir önem” (Jung, 2003: 29) taşıdığının bilincinde olan Simden için bir diğer farklı olma ve isyan etme alanı da cinsellik olmuştur. Bunu kendisini gerçek anlamda hayatına katmasını bilememiş ve kendisi karşısında oldukça güzel ve kendini bilen bir kadın olan Sara'dan intikam alma duygusuyla yaşamıştır. Sara'nın eşinin avukatı olan kırk yaşındaki Adnan'la birlikte olarak (s. 186) annesine karşı taşıdığı isyankar ruh halini dışarıya yansıtmıştır.

İçimden Kuşlar Göçüyor romanının başkışisi olan ben anlatıcı konumundaki yazar, yaşadığı fiziksel rahatsızlıklar neticesinde ve belli bir yaşa gelmiş olmanın da endişesiyle geçmiş-şimdi ve gelecek üzerine sorgulamalar yaşar. Bu sorgulamalar içerisinde cinselliğe, aşka ve evliliğe yer verdiğinden çok daha az değinir.

İnsanı diri kılan ve onun yüzünü hayata çeviren aşktan yoksun olmaya karşı cinselliğin pek de bir anlamı yoktur. İlk aşkı ve aynı zamanda ilk evliliğini yaşamış olduğu Adam'la nasıl bir cinsel birliktelik sürdürmüş olduğu konusunda herhangi bir bilgi verilmemiştir. Ancak aynı konuyu Ölü Erkek Kuşlar'da da işlemiş olduğundan evlilikleri gibi cinsel hayatlarının da tekdüze yaşandığını, başkışiyi mutlu etmediğini söyleyebiliriz. Çünkü o yıllar, iklimsizdir, hiçbir renklilik ve canlılığı yoktur. (s. 17)

Başkışı için yaşadığı bedensel rahatsızlık onun eşiyile olan cinsel hayatını da olumsuz etkiler. Bu olumsuzluk içerisinde cinselliğe bakışını da geçmişe yönelik olarak değerlendirir. Kimi zaman cinselliği yadırgar; ancak aşktan yüz çevirmeden yapar bunu. Kimi zaman da her şeyi aşka bağlamanın bencillik olduğunu düşünür:

“Büyüyü yalnızca aşktan beklemek bir tür bencillik ve hayalciliktir. Cesaret, ataklık ve sakınımsızlık gerekiyordu cinsellik için. Keşfetme tutkusu, sevecenlik ve açıklık.” (İKG, s. 63- 64)

Cinselliğin arkasında yatan asıl gerçeklik bireyin kendini hiçbir kural ve sınırlandırmaya tabi tutmaması gerekir, düşüncesi başkışideki özgürlük kavramının gelişme boyutunu gösterir. Aşkın ve cinselliğin ilk çıkış noktası olan ‘keşfetme’ olgusu üzerinde birleşmesi onun cinselliğin aşksız yaşanamayacağı düşüncesi üzerinde karar kıldığını gösterir. Sonuçta

rahatsızlığının ve menopoz döneminin tüm ruhsal ve bedensel yıpratıcılığına karşı eşinin ılımlı yaklaşımlarıyla da bu problem ortadan kalkar.

Mor'da her bir bölümde anlatılan roman kişilerinin cinsel hayatlarındaki olumsuzluklar, yaşadıkları ilk cinsel tecrübelerdeki başarısızlıklar ve cinselliğin kendileri için olan anlamları üzerinde durulmuştur. İkili ilişkilerdeki iletişim sorununun cinsel boyutta da kadın ve erkekler arasında yaşandığı görülür.

Revan, İlhan'la evlendiklerinin ilk gecesinden itibaren yıllarca sıradanlaşan, haz vermeyen bir süreç olan bir cinsellik yaşar (s. 75), Gülcan, o da daha ilk akşamdan eşinin cinsel saldırısına maruz kalır (s. 191- 192), Armağan ve Figen ilişkilerinin ve evliliklerinin ilk yıllarında birbirlerini mutla eden ancak sonra anlamını yitiren bir cinsel ilişki yaşarlar. (s. 214) Böylece romanda eşler arasındaki uyumsuzluk problemini cinsel alanda da yaşadıkları görülür. Aşk ve evlilik konusundaki olumsuz gelişmeler doğrudan bu insanların cinsel yaşamlarını da etkilemiştir. Böylelikle bu kişiler Bataille'nin "Erotizm için, ölüme kadar yaşamın olumlanmasıdır." (Bataille, 1993: 13)sözünün içeriğinden ilişkileri boyunca mahrum kalırlar. Bu durum onların dış dünyayla olan bağlarını da kısırlaştırarak içsel yalnızlıklarını biraz daha artırır.

Başkışı İlhan Sacit ise yirmi yedi yıllık evliliğini yirmi üç yaşındaki bir kadın için sona erdirmiştir. Evliliğin bitiş nedenleri hakkında daha önce söylediklerimiz dikkate alınacak olursa bu ilişkinin temelinde yatan ana etken İlhan Sacit'in kadın bedenine ve onun verdiği hazzı olan düşkünlüğü yatmaktadır. Bunun ilk örneğini lise yıllarında "arzulu kadın imgesi" (s. 31) olarak görülen kimya öğretmenine duyduğu tensel aşktır. Revan'la evlendikten sonra onunla yaşadığı tekdüze hayatını, pek çok kadınla renklendirmeye çalışır:

"Karısının sessiz gücenikliği, yoğun bir iç sıkıntısı ve suçluluk uyandırıyordu İlhan'ın içinde önceleri. Sonra bezmiş, karısından tiksinemeye başlamıştı. Geri kalan yirmi yılı Revan'dan kaçmakla, maddi manevi olabildiğince uzak kalmakla geçirmişti. Sayısız kadın tanımış, kibar fahişelerden, sıkılgan kızlara, özgür iş kadınlarından etli butlu dullara, dağcılardan dalgıçlara, zencisinden kuzeylisine, uvertüründen assolistine yığınla, ama hep sığ, kısa süreli ilişkileri olmuştu. Duygu yoksunu, birkaç günlük, gelip geçici serüvenler." (M. s. 38- 39)

Başkışının cinselliğe bakışında ve onu yaşayışında daha çok duygusal birlikteliği aradığı bu ilişkilerde gerçek anlamda mutlu olamadığı, sadece haz ve heves kaynağına yönelerek eşinde bulamadığı doyum ve bir anlamda yalnızlığını gidermeye çalışır. "Erotik yaşamımızda, çabanın işlerliği yoktur." diyor Adam Phillips (Marar, 2004: 112), eğer buna bir çaba harcanıyorsa ortada ters giden bir şeyler var demektir. İlhan Sacit'in hayatında aradıkları

duygusal ve tensel doyum ikilisidir ve bu konuda yıllar süren bir çabası olmuştur. Her ne kadar kısa süreli de olsa bu cinsel yaşayışlar, etkilerini fazla sürdürememişlerdir. Ta ki Renginur’la karşılaşınca kadar, sonunda harcanan çaba eksikliğini hissettiği her iki doyumunu kendisine yaşatır. Ödül olarak da kendisine bir erkek evlat verilir.

Mor’da cinselliği tüm keskinliği ve uç noktalarıyla yaşan asıl karakter Fikran’dır. “Femme fatale; kötü kadın, ölümcül kadın, aldatan kadın” (Yıldız, 2001: 57) olan Fikran, genç kızlığından itibaren erkeklerle birlikte olan ve fahişelerin yaşantısını her zaman ilgi çekici bulmaktadır. (s. 288) Erkekleri kendisi için bir haz nesnesi olarak gören Fikran için İlhan Sacit de arzusunun nesnesi olmuştur:

“İlhan onun en güzel rüyalarının, hülyalarının baş kahramanı olmayı sürdürmüştü.” (M., s. 279)

Onda eldetmek istediği şey öncelikle tensel doyum olmuştur; buna bir de parası ve yaşama biçimi eklenince İlhan onun için ulaşılmaz olan arzunun ta kendisidir. Her ne kadar ablasıyla evlenmeden ve hatta evlendikten sonra kendisini ona sunmuş da olsa İlhan Sacit’in onu kabul etmeyişi ondaki elde etme arzusunu tutkuya hatta hırsa çevirmiştir. (s. 279) Bütün bunlar onda hastalık boyutuna varan bir saplantı ortaya çıkarır ve neticede arzusunun nesnesini ortadan kaldırmaya karar verir. Bunda İlhan Sacit’in ablasından boşanarak paramusluğunu kapatmasının da etkisi olmuştur. Çünkü “âşık, sevdiğine sahip olamadığı zaman, on öldürmeyi tercih edebilir.” (Bataille, 2006) Sonuçta cinsel birliktelik yaşadığı kişiliği yok etme üzerine kurgulanmış, tek boyutlu bir kişi olan Ramazan adında birine yaptırarak bu eylemi gerçekleştirir.

Mor’da cinsellik daha çok bireyselden çıkıp toplumsal bir sorun haline dönüştürülür. Cinselliği yaşama konusunda kemikleşmiş değerlerin varlığı ve cinsellik sözcüğünün içinin boşaltılmış olması gibi problemler romanın sonunda bir araya gelen roman kişileri arasında tartışılır. (s. 317) Romanda cinsellik konusunda böyle bir sonuca gidilmesi roman kişilerinin cinsel yaşamlarına bir açıklık getirilerek yapılır. Böylece ileriye attıkları görüşlerin kendi yaşam ve düşünce biçimleriyle doğrulandığı görülür. Bağlayıcı söz olarak Figen’in söylediği:

“Aşkın cennetleri ve putları yıkıldı.” (M., s. 318) sözü toplumun temelde de bireyin hem duygusal hem de cinsel yalnızlığının ayrıca cinsellik ve aşk kavramlarının anlam değerlerini yitirmesinin hangi boyutta olduğunu vurgular. Mor, bu yönüyle bireyin değer yargılarını ve yaşam biçimlerini değerlendiren bir yapı kazanmış olur.

Ulya da diğer romanlardaki karakterler gibi ilk cinsel deneyimi gençlik yıllarında sıradan, genç bir oğlanla sadece merak yüzünden yaşar. Bir anlamda cinselliği bu şekilde

tecrübe ediş toplumsal olarak en az kadınlık ve erkeklik rolleri bakımından olduğu kadar cinsellik konusunda da sınırlandırılmış olma gerçeğini eleştirir.

Cinselliğin romandaki asıl boyut kazanması bireyin kendini keşfetme ediminden yola çıkarak karşı cinsi tanıma, keşfetme alanına yönelir. Bu konuda sözlü iletişimin yetersiz kaldığına inan başkişi için önemli olan cinselliğin yaşanarak problemin ortadan kaldırılmasıdır. “Bir bakıma cinsellik ilişki kurma biçimidir.” (Özcan, 1999: 419)

“Olmaz sözler yetmez. Çünkü tenin tene dokunuşunda öyle ince, öyle anlaşılmaz bir gizem var ki bazen yabancılığın bütün engellerini yok eder bazen de sınırlar bir türlü aşılmaz.” (TVT, s. 88)

Bireyler arasındaki sözlü iletişimin tükendiği ve yabancılaşmanın boy verdiği yerde cinsellik bu iletişimi kuran önemli bir araç haline gelir. Bu noktada “nesneye yönelik cinsel enerji”nin (Reich, 1997: 285) işlevsel amacının kişiler arası diyalogu kurmada kullanıldığı görülür. Ulya’nın romandaki tüm cinsel deneyimlerinin altında yatan gerçek de budur.

Bedir’e duyduğu aşk, onunla tensel anlamda bütünleşmenin de gerçekleşmesiyle kendisindeki sahip olma gücünün şiddetini göstermesi bakımından önemlidir. Kadının bedensel de olsa erkek karşısında kendi varlığını en güçlü şekilde duyumsama ve iktidarın o ele geçirilemez gücünü hissetme şekli tensel birleşme esnasında ortaya çıkar:

“Bedeninin bedenimin üstünde çırpınışını ve ağzının ağzımın içinde ne jada savunmasız olduğunu fark ettiğimde, kendimi yaralanmaz hissediyor, iktidarımın tadına varıyordum. Onun benden gizlediklerinin, içgüdüsel de olsa üstünlüğünü kabul ettirme arzusunun, kendi kurgusuna beslediği sarsılmaz inancın üstünde bir iktidardı bu.” (TVT, s. 89)

Kendisinde iktidar olmanın coşkusunu hissettiren Bedir, kadın benliğindeki asıl zayıf noktanın ne olduğunu da ortaya çıkarır. Böylece cinsellik kadın ve erkek arasındaki asıl çatışmanın birbirine sahip olma ve hangisinin daha güçlü olduğunu ispatlama konusunda bir ölçüt haline gelir. “Sınırları aşma arzusu” (Bataille, 2006: 183) ile hareket eden birey cinselliğin arkasında bu edimi gerçekleştirme amacı taşır. Bu arzu doğrultusunda hareket eden Ulya, arzusunun nesnesi olan Bedir’le birlikte yaşamış olduğu cinsel tecrübelerle yaşamının ve kendisinin içselliğini zenginleştirir. “Kadın olmanın gizli gücü” (Öztop, 2005: 5) olan erkeği en zayıf noktasından ele geçirme işlevini gerçekleştiren Ulya aynı zamanda onun kendinden sakındığı yenilmez ve lider militan ruhuna hükmetme gücünün lezzetini yaşar.

Bedir, Haluk çizgisinde gelişen ilişkiler ağının son halkası Sina’dır; ancak o, başkişinin geçmişe dönük yüzü olarak kullanılır. Başkişinin onu, Bedir’le özdeşleştirilmesi neticesinde duygusal birikimin getirdiği “çoğalmış bir çılgınlıkla” (s. 190) Sina’yı arzular. Bu arzulama

geçirdikleri son gecede kendini dışarıya vurur; çelişkiler ve sorgulamalar sonucunda duygusal yakınlık sadece sevişme noktasına taşınır:

“Yakınlığımızın arılığı, cinsiyetlerimizin farklılığı ve ağırlığı, alışılmış durumlara ve o güne kadarki deneyimlerimizle uyuşmuyor olsa bile umutsuzluk duymuyoruz. Ne kırgınlık, ne öfke ne de soğuma var aramızda. Ünlemler yok. Barış, uyum ve doyunluk içindeyiz.” (TVT, s. 193)

Aralarındaki yaş farkına rağmen birbirlerinde buldukları bu uyum, onları varmak istedikleri güven ve barış ortamına taşır. Böylece bir insanın kadın ya da erkek olması dikkate alınmaksızın gerçekte birbirlerinde aradıkları asıl şeyin uyum olduğunu gösterir.

İnci Aral’ın romanlarında cinsellik, bireyi hem yücelten hem de yıkan tarafıyla iki yönlü işlenir. Ayrıca bu konuda toplumsal ve ahlaksal değerlerin yasaklayıcı ve kuralcılığı da eleştirilir. Bunu yaparken roman kişilerinin yaşamsal tecrübeleri esas alınır. Böylece erkek ve kadın rollerinin yanında bireyi olumsuzlaştıran bir diğer sorun olarak cinselliğin, keşfetme ve anlamlandırma çabası olmaktan çıkarıldığı görülür.

2.4.Yalnızlık

İnci Aral’ın romanlarında yer alan yalnızlık temâsı roman kişilerinin karakteristik bir parçasıdır. Onları yalnızlığa iten dış sebeplerden çok kendileriyle ve ilişki içinde oldukları kişilerle olan çatışmalar, iletişimsizliklerdir.“Yalnızlık insanın en temel gereksinimlerinden biri diye düşünüyorum, onu yaratmaya ve üretmeye yönlendiren temel duygu...Sözünü ettiğim ruhsal, içsel bir yalnızlıktır ki, birey olma potansiyelini içinde taşır.” (Erkiner, 1998: 25) diyen yazar, hemen hemen tüm romanlarında içsel yalnızlıkları içerisinde kahramanlarının bireysel var oluş macerasını dile getirir.

Ölü Erkek Kuşlar’ın Suna adlı başkışisi çocukluğundan itibaren çevrenin de etkisiyle yalnızlığa itilmiştir. İkili ilişkilerinde meydana gelen problemler, onu diğer insanlardan ve dış dünyadan uzak kılar. İlk evliliğini yaptığı Adam’la, ikinci kez evlendiği Ayhan’la ve gerçek bir tutkuyla bağlandığı Onur’la aralarında yer alan düşünsel ve yaşamsal farklılıklar başkışiyi yalnızlığa yöneltir. Böylece romanda başkışinin yalnızlığı daha çok kişisel bir tercih olarak kullandığı görülür:

“Çevremle bütün bağlarım kopuktu uzun zamandır. Dertlerimi anlatmaya değer bulduğum tek insan kalmamıştı. Kullanmaya gereksinme duyduğum tek sözcük yoktu. Ne olacağımızı düşünmekten bezmiştim. Kendime ait, tepe tepe kullanacağım bir mutsuzluk ve tek başıma yaşamam gereken bir yalnızlıktı istediğim.” (ÖEK, s. 22)

Bütün çabasına rağmen Suna, hayatına giren erkeklerle kendini karşısındakine anlamlandırarak bir diyalog kuramaz. İçsel yalnızlığını çoğu kez diğer karmaşık ve çözülmesi güç ilişkiler ağına tercih ederek kendi monologuyla baş başa kalır. Her ne kadar bu durum “kişinin kendi karanlığına gömülmesi” (Özcan, 1999: 428) de olsa Suna, yaşadıkları itibariyle yalnızlığı tüketen, yok eden bir süreç gibi yaşamaz; aksine kendini tanımlama ve yüceltme adına gelişim süreci olarak kullanır bu durumu. (s. 103)

“Yaşamın en temel gerçeğinin yalnızlık olduğunu kavıyorum. İnsan bu temel üzerinde yükseliyor.” (ÖEK, s. 101) diye düşünen başkişi bu konuda yazarın sözünü ve düşüncesini emanet ettiği kişi olarak yalnızlığı kişiyi yücelten ve olumlayan bir unsur şeklinde değerlendirir. Kimi zaman yaşamış olduğu hayal kırıklıklarının ve yalnızlığının doğurduğu acıyı somutlaştıran ifadeler kullanır:

“Bir sokak serserisiyim ben. Yersiz yurtsuz bir dişi it.” (ÖEK, s. 192)

Kendini köpekle özdeşleştirme, başkişinin sevdiği erkekler tarafından kendine değer verilmeyişinin ruh aynasında bir yansımasıdır sadece. Suna için önemli olan yalnızlığın korkunçluğu değil, kendini bir bütün olarak hissetmesine yardımcı olan ait olma duygusunu yaşayamama kaygısıdır. Kendini aşağılama anlamı taşıyan bu ifadeler içerisinde başkişi, karşısındakileri ve onlarla yaşadıklarını iç monolog şeklindeki söylemleriyle sürekli sorgular. Adam, Ayhan ve Onur’la yaşamış olduğu ilişkilerden zarar görmüş de olsa yalnızlığı ve yalnızlığın kendisine kazandırdığı sağaltım ile bir iyileşme süreci yaşar.

YYZ romanında ileride yazdığı Nedim karakterine dönüşecek olan Kerim de kendini anlamlandırma uğraşısı içindedir:

“Kendini, kendi evinde masası başında oturmuş şiirler, romanlar yazan, yalnız, bağımsız, huysuz + mutsuz + hoşnut + büyük + kendini beğenmiş + çapkın + mutlu + birinci sınıf bir yazar olarak gördü.” (YYZ, s. 45)

Kendini tanımladığı bu ifadelerin olumlu ve olumsuz sıfatlar taşımasının yanında içinde bulunduğu yalnızlık ortamının da etkisi büyüktür. Kerim, siyasi sistemin getirdiği düzen içinde EYİĞÖZ’de kapatıldığı hücrede fiziksel bir yalnızlığa itilir. Bu yalnızlık içinde yazma edimiyle kendi varlığını ve kim olduğunu sorgulayan Kerim, yaşanılanlar karşısında birine sığınma, başka birinin varlığında güven duyma ihtiyacı hisseder:

“Yalnız. Yalnızım. Biriyle birlikte olmak istiyorum. Bu işin nereye varacağını, bana ne yapmak istediklerini açık açık, içtenlikle anlatacak ve korkma, diyecek biriyle.” (YYZ, s. 99)

Romanda hem fizyolojik hem de psikolojik yalnızlığı yaşayan asıl kişi Nedim’dir. Çocukluğunu ailesinden uzak bir şekilde geçirmiş olması, iş ve özel yaşantısındaki olumsuzluklar başkişinin yalnızlık psikolojisini güçlendiren sebeplerdir. Hastalıklı ruh yapısı,

onun diğer insanlarla sağlam ilişkiler kurmasına izin vermez. Kendi ayakları üzerinde yere sağlam basamayan Nedim için Melike Eda bir varoluş sebebi olur:

“Ne kadar bencilsin. Kabul ediyorum ama bana biraz zaman ver, alışmam gerek bu zorunluluğa yıllardır varlığın biçimliyor yaşamımı birdenbire boşluğa düşmekten korkuyorum zaten kuyunun içindeyim daha derine inmekten korkuyorum.” (YYZ, s. 123)

Başka birinin varlığıyla hayata tutunma çabası içinde olan Nedim, Melike Eda gittikten sonra yalnızlığını Beylem adındaki bir başka kadınla gidermeye çalışır. Ancak onunla da sağlam bir ilişki ve iletişim kuramaz. Kendini evine kapatıp geçmişe ait yaşadıklarını ve düşündüklerini günlüğüne aktarır. Bir anlamda kendi kendisiyle oluşturduğu bu diyalog, yalnızlığını ortadan kaldırmaz aksine daha da artırır. Kendini ve kendi sessizliğini dinlemeye koyulan Nedim, aslında çatışma içinde bulunan yanlarını bir türlü uzlaştıramaz. “Kişiliğimizdeki iki ya da daha fazla zıt psikolojik yapı birleşerek yeni bir sentez oluşturabilmektedir.” (Sambur, 2005: 59) diyen Jung’un aksine Nedim, zıtlıklar içindeki benliğini ortak bir noktada bütünleyemez. Bunun neticesinde kendisini dış dünyadan soyutlayarak evine, kendi içine hapseder. Yazma edimini kullanarak oluşturduğu günlüğün her bir gününde farklı psikolojik tavırlar sergiler. (s. 105-200)

Mekânın bireyin eylemsel ve düşünsel alanını daraltması, onun kendi varlığını gerçekleştirmesini ve korumasını engeller:

“Yağmurlu bir ilk yaz sabahıydı. Saat sekiz suları. Boş bir sokakta yağmur altında kendime doğru yürüyordum. O sabaha kadar ertelenmiş sevinçlerimin tümünden vazgeçmiştim. Yürüyor yürüyor ama kendime bir türlü yaklaşıyordum. Tersine ben yürüdükçe kendim uzaklaşıyordum.” (YYZ, s. 153)

Kendini çözümleme adına yapılan bu içsel yolculuk, mekânın darlaştırıcı etkisiyle oluşurken Nedim’in uzlaşmaz benliğinin çözülüşündeki hızın arttığını da gösterir. “Aslında günümüzün kimlik anlayışı, kavrayış ve seçeneksizliği içinde bölünmenin ötesinde bir kimlik yitimidir Nedim’in yaşadığı. Hiçliğe indirgeme durumudur. Bunun yarattığı kararsızlık ve bunalımdır.” (Şahin, 1994: 5) Nedim’in bölünmüşlüğü gerçekte bir kimlik yitimi olarak değerlendiren yazar, böylece onun varlığını oluşturamamış, bütünleyememiş yapısıyla belli bir sona sürükler. Ancak bu sona gelmeden Nedim’in kendisiyle kurduğu diyalogda en büyük kaygısının yalnız kalmak olduğunu söyler. (s. 130)

Kimlik yitimine uğrayan Nedim, mekândan doğan ve içselleştirilen yalnızlığından bir türlü kurtulamaz. Kendini olumlayan tüm değerleri kaybetme sonucunda intihar ederek varlığını ortadan kaldırır.

Kendini çözümlene uğraşısı içinde olan Kerim de yazmış olduğu romanın başkişisi Nedim gibi yalnız kalmaktan korkan, kendini gerçekleştirememekten ve neticede hayata karşı yenilmekten sürekli endişe duyar. (s. 248) Nedim’le kendisi arasındaki bu benzer algılayışlar sonuçta kendinde var olan öteki’nin algılanmasından başka bir şey değildir. Öteki’nin varlığını hissetme gerçekte kim olduğu sorgulamasını da beraberinde getirir.

Romanın bir diğer kişisi olan Melike Eda’nın da geçmişten gelen trajik olaylara şahit olduğu koyu bir yalnızlığı vardır. Toplumsal ve dini tabularla sınırlandırılmış bir kasabada yine aynı düşüncede bir anne ile üvey babanın yaptırımları karşısında çocuk zihninde ve yüreğinde o da yalnızlığa itilmiştir:

“Kör bir noktada kayıp, yapayalnız. Kulaklarında bir ses büyüyor, kesin ve yasak: HAYIR!” (YYZ, s. 70)

Çocukluğunda maruz kaldığı enstest ilişkinin kötü izlerini geleceğe taşıyan bir yapıda olan Melike Eda da kendisiyle girdiği diyaloglarda kendini tanımlama sürecini yaşar. Cinsel istismara uğramış olması ve annesinin kendisini dış dünyadan soyutlamış bir şekilde yaşıyor olması Melike Eda’nın annesi ve çevresiyle iletişim sorunu yaşamasına neden olur. Annesinin ölümüyle yıllar sonra geldiği baba evinde geriye dönüşlerin zihinde uyandırdığı anlar, anılar belleğinde yeniden canlanır. Mekânın olumsuz ve darlaştıracı yapısı onun kendisiyle yüzleşmesini sağlar:

“Aynaya dönüp çıplaklığına baktın. Güzelliğine. Sana bütün olanaksızlıkları, kötülükleri, nefret ve aşağılanmaları, gururu, yalnızlığı, ölümü çağrıştıran güzelliğine.” (YYZ, s. 287)

Bedeni yadsıma ve aşağılama durumunun arkasında gerçekte yaşanılanları kabullenememe söz konusudur. Cinsel sömürünün, benliğinde açtığı gedikleri onarma konusunda kimseden yardım almamış olması onun cinselliği uzun yıllar boyunca bir oç alma boyutuna taşır. Çocuklukta yaşanan bu acı tecrübe, gençlik yıllarında yaşadığı diğer ilişkilerine de yansır. Melike Eda’nın geçmiş ve bugün çizgisinde gerçekleştirdiği varoluşsal değişim sonucundaki içsel yolculuğu, “kendi olma sancılarının dışa vurumu niteliğindedir.” (Deveci, 2005: 334)

HAHÖ romanında Sara ve Simden’in anne kız olmalarından başka anne sevgisinden yoksun yalnız bir çocukluk yaşamış olmaları onları ortak bir paydada buluşturur.

Simden:

“Unutmuştum. Bir sabah geleceği unutulduğu ve karşılanmadığı için, önce garda, sonra annesinin kapısının eşiğinde beklediğini. Unutmuştu bir hastane odasında ısıtma aracının altında kırık dökük yatarken nasıl titrediğini ve bir anneyi nasıl özlediğini.” (HAHÖ, s. 91)

Sara:

“Uzaklar neresi diye düşünüyor, günlerce, aylarca düşünüyor bunu ve dönmüyor annesi. Onun kokusunu özlüyor, gizlice yatağının içine giriyor uyumak için, ama kokusu da yok artık, o da uçmuş.” (HAHÖ, s. 105)

Çocuk ruhlarında kimsesizliğin ve yalnızlığın açmış olduğu boşluklar, onların ileriki yaşantılarında hem birbirleriyle hem de çevreleriyle olan ilişkilerinde kendisini sürekli hissettirir. Benliklerindeki bu eksiklik, yarım kalmışlık gerek ikisi arasında ve gerekse diğer insani ilişkilerinde devamlı ortaya çıkar. Sara’nın David’le olan ilişkisinden başlayarak Enver’le olan ilişkisine varıncaya kadar geçen süre içinde yaşadığı tüm ikili ilişkilerinde; Simden’in genç kızlık-öğrencilik yıllarından başlayarak eşi Ömer’le olan evliliğinde her zaman bir tinsel yalnızlık mevcuttur:

“Yalnızlığı bildi. Yalnızlığı bilmek yalnız olup olmamakla ilgili değildi kesinlikle. Yalnızlığın içinde taşıdığı, kişiselliğe uygun olarak yüklendiği anlam ve olanaklar önemliydi.” (HAHÖ, s. 125)

Yalnızlığının bilincinde olan ve ona kazandırdığı anlam ile Sara, yıllarca tek varoluş gayesi edindiği güzelliği ve maddiyatla yalnızlığını aşmaya çalışır. Sara’nın tüm ilişkilerinin arkasında yatan gerçek, hayata tutunma çabası içinde “dünyaya açılma ve insani boyutu olan sağlıklı bir diyalog kurma”dır (Özcan, 1999:429). Ancak ilk evliliğinden itibaren kendini olmak istemediği bir noktada görür; onu Halise-Alis-Sara çizgisine taşıyacak bu ilişkinin yaşandığı zaman süresinde içinde yaşanan mekânın darlaştırıcılığıyla kendini hiçbir yere ve kişiye ait hissedemez:

“Tuğladan örülmüş bahçe duvarlarında erken bir güneş. Isıtmayan, soğuk, ilgisiz bir güneş. O güneşe ait değil hiçbir şey. Hiç kimse. Hiçbir aşk, hiçbir ölüm. Ağaçlar, rüzgâr, duvarlar, hepsi suskun.” (HAHÖ, s. 144)

Toplumsal yaptırımların ve evliliğin yüklediği sorumluluklar karşısında Sara, kendisini olmak istemediği kişiden farklı bir şekilde duyumsar. Mekâna ve başkasına ait olmama durumu onu içsel bir yalnızlığa, yolculuğa sürükler. İntihar teşebbüsüyle olumsuz yaşam tarzından ve bunaltan mekândan kurtulur (s. 149). Hayatına giren tüm erkeklerde daha çok tensel yalnızlığını gideren Sara’nın tinsel yalnızlığı güzelliğine, çekiciliğine ve zenginliğine rağmen ölünceye kadar devam eder. Diğer insani ilişkilerin aksine onu asıl yalnızlığa iten ana etken, kızı Simden’le bir türlü uzlaşamamalarıdır. “Kadınlar, birbirlerine karşı destek oluyormuş gibi görünseler de, aslında temelde çekememezlik, bir rekabet, gizli bir düşmanlık var. Bunlar iletişimi önüyor.” (Potuoğlu, 1997: 8) Farklı yaşam tarzları sürmüş olmaları, farklı karakteristik özelliklere sahip olmaları ve Simden’in Sara’yla geç bir yaşta (on bir)

tanışmış olması ikisi arasındaki uzlaşmazlığın asıl nedenleridir. Sara'nın Simden üzerinde hakimiyet kurma çabası da iletişimsizliklerinin önemli sebeplerindendir. (s. 175) Kişiler arası bu iletişimsizlik ve uzlaşmazlık onları içsel bir yalnızlığa iter. Sara'nın bu yalnızlığı yaşadığı mekâna da yansır. İkinci kocası olan Suat İpekeli'den kalma köşk, arka bahçesine yapılan bir çift apartmanın gölgesinde kalmıştır. Sara ve yaşanan ev arasında uzun yıllar neticesinde yıpranmışlık yanında, değişen zamanın uzağında kalma ve yalnızlığı yaşama gibi ortaklıklar söz konusudur.

Simden ise annesiyle aralarındaki iletişimsizliğin ve yılların getirdiği bir güvensizliğin sonucu olarak yalnızlığı ürkütücü bulur. Başkalarının varlığıyla kendisini bilen ve güçlü hisseden Simden, bu kişileri yitirdiğinde hayal kırıklığı yaşar:

“Çaydanlığı doldururken kendi yüreğine ulaşmaya çalıştı. Kendi saflığına, el değmemiş, çocuk yanına. Artık hiç kimseye ait olmayışın yoksulluğu, tüketici kederi vardı orda.” (HAHÖ, s. 29)

Eşinin kendisini aldatması sonucu başkalarına tutunma düşüncesine yönelen Simden de aynen Sara gibi hem tinsel hem de tensel bir yalnızlık yaşar. Evliliğinin sallantıda olduğu ve annesinin hastanede yattığı dört günlük süre içinde yaşadıklarından dolayı geriye dönüşlerle kendisiyle bir hesaplaşma yaşar. Gerek evliliği ve gerekse annesiyle ilişkisini değerlendirdiği bu süreç içinde kendini çözümleme yoluna gider. Annesini kaybettikten sonra mezarlıkta annesinin kimsesizliğini ve bunun acısını daha derinden fark eder:

“Sara'nın Enver'in ölümünden sonra içine düştüğü kibirli bir uzaklık görünümündeki yalnızlığı biliyordu Simden, ama bu kimsesizlik dokundu ona. Annesi artık yoktu ama yokluğundan eksiklik ve acı duyacak kimse de yoktu. Ne ona ve yıllara dayanabilmiş bir sevgili ne de ölümüne yürekten yanan dostlar. Bir evlat yalnızca.” (HAHÖ, s. 218)

Simden annesinin debdebeli yaşantısının sonunda hayatına gerçekte kimsenin girmemiş olduğunu fark eder. Bu aydınlanma anında annesiyle uzlaşmasalar bile onun varlığının kendine güç verdiğini ve ilk kez ona duyduğu sevgiyi yüreğinde hissetmesini sağlayan şey, annesinin yalnızlığının içinde kendi varlığının önemini kavramasıdır.

“Bir romancı için esas olan ‘insan’ın kendisidir.” der, Fatih Andı (1999:114). İnsanın dışında kalanlar, onu anlatmak ve netlik kazandırmak için kullanılan figürler ve motiflerdir. İKG romanı da bir otobiyografik roman olarak kaleme alınmış olsa da ben anlatıcı olan yazarın hayatının ancak belli bir dönemini ele alması bakımından önemlidir. Menopoz sürecine girmiş olan bireyin hem biyolojik değişimin ve yaşın getirdiği fiziksel ve yaşamsal değişiklikleri ele aldığı bir romandır İKG. Bulunduğu durumu sorgulama süreci içine giren

ben anlatıcı, geçmişe dönerek çocukluğundan itibaren aile bireyleri tarafından yalnızlığa itildiği gerçeğini gözler önüne serer. (s. 15)

Mutsuz ve kimsesiz geçen çocukluk yılları onun çok genç yaşta yalnızlığı kavramasına yardımcı olur. Ben anlatıcının kendisi ve dış dünyayla uyumsuzluk yaşamasının sonucu ortaya çıkan yalnızlığı kavrayış ve hayatına kattığı anlama şöyle bir açıklama getirir:

“Her zaman yalnız oldum. İçimde giderilmez bir yalnızlık taşıdım. Yalnızlık tutkumu içsel bir derinlik ve ayrıcalık gibi yaşadım, korumaya çalıştım. Dengemi sık sık bozan da dengede kalmamı sağlayan da buydu. Bıçak sırtında bir dengeydi bu. Yanımda beni seven, beğenen ve benim de sevdiğim biri olmadığında yerle bir olmaya yazgılı bir denge. Özellikle ilginç erkeklere yöneldikten sonra. Denge dediğim bir aldatmacaydı belki. Gizlenmiş bir ikilem. (İKG, s. 16)

Çocukluk ve ilk gençlik yıllarının kazandırdığı acı tecrübeler, öz güven eksikliği, yalnızlığı gibi olumsuzluklara pozitif yönden bakma edimi geliştirir. Ama bunun yanında ben anlatıcı yalnızlığın her zaman için bireyi var eden aynı zamanda onun tükenişini sağlayan hassas bir denge olduğuna da dikkat eder. Ben anlatıcıyı içselleştiren ve derinleştiren bu yalnızlık tanımında bir çelişki mevcuttur. O da kendisini güçlü ve güvende hissettiren yalnızlığın bu anlamı kazanması ve bunu korumasının başka birinin varolması koşuluna bağlıdır.

Fiziksel rahatsızlığın ortaya çıkmasıyla içine düştüğü karamsarlığı ve korkuyu eşiyle paylaşma arzusu duyar. (s. 30) Eşi, onun için her zaman tensel yalnızlıktan çok, tinsel yalnızlığını ortadan kaldıran bir güç olmuştur. Bugün bile eşinin varlığı onun moral kaynağı olması bakımından yazar için oldukça önemli bir yere sahiptir. (Söyleşi, 2006)

“Benim çelişkim yalnızlığı bir yaşama özgürlüğü olarak kabul edip sevmem ama uygulamada o yalnızlığa dayanamayışımı. Yalnızlık insanın dış kabuğunu kalınlaştırıyor. Dünyadan gizlenen iç ise zayıf ve kırılgan kalıyor. Maskemi indirdiğimde ya da kendi kendimle kaldığımda güçlülük sandığım inat ve özgüven bir anda paramparça olabiliyor.” (İKG, s. 37)

Yaşamsal edimin rahatlıkla gerçekleştirilmesini sağlayan ve bireysel özgürlüğün çıkış kaynağı olan yalnızlık bu ifadelerde bireyi var eden kendini gerçekleştirmesine olanak sağlayan yönüyle olumlandırılır. Ancak bireyi yücelten bu yalnızlık, bireyin kendisiyle baş başa kaldığı anlarda onu çözümlüye sürükleyen bir hal alır. Yalnızlığın artı ve eksi kutupları arasında yer alan ben anlatıcı da bunun bir çelişki olduğunun farkındadır.

İkili ilişkilerindeki zayıflık ve kendini gerektiği gibi ifade edememe problemini yazmaya yönelerek aşan ben anlatıcı, bir bakıma içsel ve fiziksel yalnızlığın getirilerinden

faaydalanır. Kaleme aldığı eserler, mekâna ait yalnızlık ortamı yaratılarak vücut bulur. Böylece yalnızlık onda sadece tüketici yönüyle değil üretme edimini yaratan var edici yönüyle de bir anlam kazanır.

Fromm, “eylemde bulunma gücü, bu gücü kullanma gereksinmesini yaratır; bu gücü kullanmadaki başarısızlık işlevsizlik ve mutsuzlukla sonuçlanır.” diyor (1996: 212). Özellikle YYZ romanının gereken ilgiyi görmemesi ondaki mutsuzluğu ve içinde yer aldığı yazın çevresine karşı olan güvensizliği artırır. Bunun sonucunda ben anlatıcı kendini sağaltacak olan yalnızlığını özler:

“Kimseyi görmek istemiyorum. Kimseden yardım beklemek, kimseye korkularımı anlatmak gereksinimi duymuyorum. Katılaştırıyorum kendimi. Özlediğim tek şey yalnızlık.” (İKG, s. 122)

Dış dünyanın eyleme-emeğe dolayısıyla bireye karşı olan duyarsızlığından dolayı ben anlatıcı, sığınak olarak gördüğü yalnızlığına yönelir. Baştan beri yalnızlığın kendisini güçlü kıldığına inanan başkişi bir anlamda sağır olan dış dünyaya tepkisini kabuğuna çekilerek vermeye çalışır.

Bir gün içerisinde gelişen bir vaka zamanına sahip olan Mor romanında, on bölümlük kurgusu içinde ilk sekiz bölümde romana başkişinin çevresine giren diğer roman kişilerinin şimdiye ve geçmişe ait durumları anlatılır. Başkişi İlhan Sacit olmak üzere diğer roman kişilerinin kimi tensel, kimi ise tinsel yalnızlığı hayatlarının belli dönemlerinde yaşamış ve yaşamaktadırlar. Ancak bu temayı en yoğun yaşayan üç karakter mevcuttur. Revan, Armağan, Gülcan.

Revan, yirmi yedi yıllık evliliğinden sonra İlhan Sacit’in başka bir kadınla ilişkisinden dolayı onunla ayrılma noktasına gelmiştir. Kendisi otelden ayrılarak-hatta kovularak-geldiği Kalamış’taki dairede dış dünyadan soyutlanmış bir şekilde hayatına devam eder. Ev bu yönüyle “kısıtlanmışlığın, korkunun, tükenişin mekânı olur.” (Eliuz, 2004: 63). Yalnızlık içindeki bireyin nesneyi ve nesnenin yer aldığı mekânı algılayışı da yalnızlık psikolojisini yansıtır niteliktedir:

“Bir zamanlar bütün bunları hevesle, sahip olmanın yoğun sevincini duyarak satın almıştı. Onları sevmiş, varlıklarından mutluluk duymuştu. Şimdi ise hepsi ağır, çirkin ve gereksiz görünüyordu gözüne.” (M, s. 51)

Bireyin yaşadığı hayal kırıklığı ve mutsuzluk, onun yalnızlık duygusunu daha da yoğunlaştırır. Kocasının varsıllığı ve varlığıyla güç bulan, kendisini bilen Revan, bunları kaybettikten sonra kendisiyle, çevresiyle ve dünyayla bir uyumsuzluk ve iletişimsizlik yaşar. Mekânın darlaştırıcı özelliğiyle bireyin olumsuz psikolojisi birleştiğinde ortaya kendi

çıkılmazları içinde bocalayan kaotik insan modeli çıkar. Revan bu yapısıyla tinsel ve tensel yalnızlığını bedeniyle bütünleştirir, benzerlik kurar:

“Yeniden eline baktı, parmaklarını oynattı. Söz dinliyor, verdiği buyruğu yerine getiriyorlardı. Ama soğuk ve yalnızdılar. Tıpkı kendisi gibi aptal ve yalnız...” (M, s. 58)

“Soyut duyguların anlatılmasında, somut örnekler kullanılarak roman kişinin bedbinliği ve terkedilmişliği”nin (Korkmaz, 1997: 267) boyutu gözler önüne serilir. Revan’ın kişiliği ve yalnızlığı konusunda kendisini parmaklarıyla özdeşleştirmesi, ait olamama ve terk edilmişlik duygusunun dışı vurumudur.

Aynı romanda yer alan Armağan ve Gülcan da ruhsal yalnızlıklarıyla dikkat çekerler. Kardeş olmaları annelerini kaybetmeleri ve mutsuz bir çocukluk geçirmiş olmaları noktasında ortak bir paydada buluşurlar. Armağan gerek sol ideolojisinin ve gerekse ikili ilişkilerindeki tutuk yapısının etkisiyle içe dönük bir karakterdir. Figen’le olan ilişkisi Armağan’ın duygusal yönden kapalı-tutuk kişiliğiyle Figen’in dışa dönük kişiliği sayesinde tekdüze bir hal almıştır. Kendisini ve duygularını sevdiklerinin beklediği bir biçimde yansıtılmaması Armağan’ın yalnızlığını daha da artırır:

“Yaz gecesinin sıcaklığını öven gece böceklerinin dokunaklı sesleri ona, bir yerlerden bir yerlere giden karanlık yollardaki ıssızlığı, kasaba otellerinin soğuk yataklarını, yalnızlıkları, telgraf direklerinin sabırlı hüznünü, bir insanla bir başka insan arasındaki uzaklığı hatırlatırdı.” (M, s. 93-94)

Mekân-insan bütünleşmesini en somut şekilde ifade eden bu satırlar, Armağan’ın insani ilişkilerindeki içsel yalnızlığın hangi ölçüde olduğunu gösterir. Daha çok ikili ilişkilerindeki iletişimsizliğin ve kendisini ifade edememenin sonucu ortaya çıkan bir yalnızlıktır bu. İnsanı tükeniş ve çözüluşe götüren bu tinsel yalnızlığı fark eden Armağan, ağabeyi İlhan Sacit’i kaybettikten sonra gelecek endişesine kapılır. Hayatın gerçek güzelliğini sevdiklerinin yanında olmada ve onlarla paylaşmada gören Armağan, eşi Figen’e sığınmaya karar verir. (s. 330)

Romanda yalnızlığı çocukluğundan itibaren en yoğun yaşayan karakter Gülcan’dır. Annesi ve kardeşi Bertan’ı trajik bir şekilde kaybetmesi çevresi tarafından verilen tepkiler yüzünden onu yalnız bırakır:

“Annesinin acıklı ölümü ise bir başka yalnızlığa düşürmüştü Gülcan’ı. Kendini öldürmüş bir kadının kızı oluşu ürkütmüştü biraz çevresini. Yoksul deli bozuk birkaç komşu kızından başka arkadaş edinememişti.” (M, s. 183)

Geleneksel zihniyetin yansıması olarak içinde yaşanan toplumun aşk, evlilik, ölüm gibi durumlara verdiği tepkiler, bireyi yaşamı ve davranışları konusunda olumlu ya da olumsuz

yönden etkiler. Çocuk için yaşamın ilk modeli kabul edilen annenin varlığını intihar yoluyla ortadan kaldırmış olması, onun da çevresi tarafından annesinin ruhsal yapısını taşıdığı endişesini ortaya çıkarır. Gülcan, bu nedenle çevresi tarafından fiziksel bir yalnızlığa itilir.

Toplumsal dayatmaların ve kadınlık rollerinin yüklendiği bir çevrede yetişmiş olması, ona özgürlüğünü kazandıracağına inandığı evliliğe yönlendirir. Ancak bu evlilik, daha ilk gecesinden duygusal ve bedensel sömürünün yaşandığı bir düzensizlik haline gelir. Eşinin insan sıcaklığından uzak kaba davranışlarına maruz kalması, onun duygularını donuklaştırır, kabuğunu kalınlaştırır. “Eşler arasında simsiyah, aşılmaz ve buz gibi bir yalnızlığı duyumsatan anlaşılamama, tatminsizlik ve yaralayıcı tüm yaşanmamışlıklar”ın (Gür, 2003: 10) konu edildiği bu romanda kadın ve erkek karakterlerin genelinde dış dünya tarafından yeterince ve doğru bir şekilde anlaşılamamaktan doğan yalnızlıklar ve kişiliklerindeki negatif değişim dile getirilir:

TVT romanında başkışı Ulya için yalnızlık, bireyi çözümlüşe götüren, onu hayattan koparan bir anlam taşımaz. Aksine yalnızlık, onun için kendisine güç veren ve ayakta durmayı sağlayan olumlu bir güç kaynağı olarak anlamlandırılır:

“Küçükken, her zaman çok işi olan babamın ve hiçbir zaman bulunduğu yerde olmayan annemin yanında terk edilmişliğe benzer bir yalnızlık duyardım. Yalnızlığı ta o zamanlar, böyle öğrendim ama bunun yararını gördüm sonradan. Yalnızlık bana kendi dünyama sahip çıkmayı öğretti.” (TVT, s. 18)

Yalnızlığın bireyi ‘fark ediş’e ve ‘kendisini bilme’ye sürükleyen bir yön kazanması yalnızlığı olumlar. Bireyin var olma ve varlığını devam ettirme etkinliğini kazanmasına yardımcı olan yalnızlık, Ulya’nın çocukluğundan itibaren hayatını kuşatan bir olgudur. Bu olguyu erken yaşlarda kavramış olma, yalnızlığı yaşamına katma konusunda Ulya tarafından bilinçli bir şekilde gerçekleştirilir.

Yıllar önce büyük bir tutkuyla sevip evlendiği Bedir’i siyasi-ideolojik hayatın baskıcı tutumundan dolayı kaybetmesi Ulya’yı yıpratır, yok eden yalnızlığa düşürmez. Bu acılı dönemi babasının avukatı olan Haluk’la atlatır. Yirmi yıla yakın süren bu birliktelik başkışiyi yaralanmış duyguları yönünden sağalta bile hiçbir zaman içsel yalnızlığını kaybetmez. Sonuçta ilişkileri diyayog kuramama, karşılıklı olarak duygu ve düşüncelerini doğru tespit edememe yüzünden bitme noktasına gelir. Almanya’da tanıştığı Sina ile üç dört gün süren duygusal yakınlığı gerçek bir ilişkiye dönüştüremez. Türkiye’ye döndükten sonra araya giren mekânsal ve zamansal uzaklık bu birlikteliği başlamadan bitirir. Bu aşamada Ulya, kendisini güçlü ve var olduğunu hissettiği yalnızlığa sığınır. Yalnızlığa sığınma mekânsal olarak da gerçekleştirilir:

“Evime bakıyorum. Bu şirin evle aramızda suç ortaklığına benzer, zorunlu ama gizli bir bağ var.” (TVT, s. 214)

TVT’de Ulya’nın kendisini olumlayıp hayata ve yaşanılanlara karşı güç kazandığı yalnızlık, mekân-insan düzleminde bireyin sağaltma kaynağı olarak ele alınır.

2.5. Özgürlük

İnci Aral’ın romanlarında özgürlük teması, bireyden yola çıkılarak toplumu kuşatan genel bir çizgide işlenir. “Beni ilgilendiren şey ne yapmam gerektiğidir, insanların ne düşündükleri değil.” (Marar, 2004: 45) düşüncesine bağlı olarak yazar, öncelikle kadının ve sonrasında erkeğin özgürlüğünü eserlerine taşır. Bireyi kendisi olma mücadelesinde ileriye taşıyan özgürlük kavramı işlenirken karakterler sadece düşünsel olarak da bir özgürlük arayışına girerler.

ÖEK’de Suna’nın kişiliğindeki parçalanma geçmişe yönelik yaşanmış olan acı hayat tecrübelerinden kaynaklanır. Hayatına giren erkeklerin kendisini yeni bir biçime, kalıba sokmaya çalışmaları onun özgürlüğe ve başkaldırıya meyilli ‘Na’ tarafını sürekli harekete geçirir. Öyle ki ilk evliliğinin kısıtlayıcı havasından bunalmış olması ikinci eşi Ayhan’la yaşadığı ilişkide bu konuda kendisine bir tecrübe edinmiş olur:

“Şunu da bilmelisin ki hiçbir kurulu düzen beni durduramaz... Küçük bir çocuk bile beni mutlu olmadığım bir eve bağlayamadı bir zamanlar.” (ÖEK, s. 25)

Bireysel mutluluğun ve öz güven duygusunun yaşanmasını bir ihtiyaç olarak duyumsayan Suna için evliliğin ve onun getirdiği sorumluluğun hiçbir kısıtlayıcılığı engel teşkil etmez. “Kadının var olan kapasitesini kullanabilme olanakları yaratması ya da yaratamaması ortaya yeni sorunlar çıkarsa da aslında sorunu yaratan da kadının özgürlüğünü gerçekleştirme çabalarıdır.” (Atılgan, 2003: 24) Bu çabayı sergileyen kadınlara örnek olarak işlenen Suna da Ayhan’la yaşadığı evlilikte çeşitli kurallara ve kısıtlamalara tabi tutulur. (s. 99) Ancak bu dayatmalarla Ayhan’ın istediğinden daha fazla bir şekilde kendisini gerçekleştiren Suna, bu sefer eşinin sınırlayıcı ve zorlayıcı baskısına maruz kalır. Bu durumda ise Ayhan’dan ayrılıp kendisine bir ev tutar:

“Ağabeyimin evindeki salon kanepesinde yatarken yeni evimle ilgili beklentilerimin ne olursa olsun benim evim olsun da’nın ötesine geçmesi olanaksızdı en önemlisi.” (ÖEK, s. 28)

Birey, özgürlüğünü yaşama noktasında her türlü kısıtlanmayı aşarak kendisine yeni bir özgürlük mekânı yaratır. Böylece mekânın kısıtlayıcı özelliği bireysel özgürlüğü sağlayan yeni bir anlam kazanır. Suna’nın “içinde yaşadığı ev, onun evreni haline gelmiş, dünyaya

atılmışlıktan bu ev sayesinde kurtularak, ait olduğu bütüne doğru yolculuğa bu evde çıkmıştır.” (Tüzer, 2006: 19)

“Sınırsız özgür duyuyordum, kendimi. Ölçüsüz güven duyuyordum kendime.” (ÖEK, s. 19)

Mekânın insanı olumlayan Ona var oluşunu hissettirme ve onu tamamlama duygusunu vermesi yönüyle Suna’daki özgüven ve özgürlük duyguları da kesinlik kazanır. Bireyin insan-mekân kuşatılmışlığından arınıp kendiliğini oluşturması sonucu elde ettiği benlik saygısı, onun hayata karşı duruşunu da belirler.

YYZ’de ütöpik bir kurgu içerisinde ülkedeki idari sistem, dincilerin eline geçer. Siyasal hayattaki bu değişim toplumu ve bireyi din olgusuna bağlı bir şekilde yaşamaya zorlar. Romanda özgürlük hem toplumsal hem de bireysel yönden ele alınır; ancak esas olan yine bireyin özgürlüğünü gerçekleştirme edimidir. Romanda ileride Nedim’e dönüşecek olan Kerim, sistem tarafından EYİGÖZ adlı merkeze getirilir. Burada kendisinden, istenilen şekilde bir kitap yazması beklenir. Böylece romanda sistemin bireyin düşünce ve yazma özgürlüğünü kısıtlayan taraf da somutlaştırılır:

“Yazmanın açıkça ve resmi biçimde suç sayıldığı bir yerde, hele son seçimlerden bu yana, yani açıkçası başımıza gelen bunca şeyden sonra.” (YYZ, s. 21)

Düşünmenin ve yazmanın suç olduğu bir ortamda bireyin tüm özgürlük hakları elinden alınır. Bunun boyutunu vermek için yazar, romana bireysel özgürlük ve haklar konusunda fikirleriyle insan düşüncesine yön veren Friedriche Engels’in daktilosunu katar. Kerim’e dedesinden kalan bu daktiloya da EYİGÖZ tarafından el konulur. Böylece eşyanın sembolik anlamı olan ‘düşünce’ Engels’in daktilosuyla sağlanır. Daktiloya el konulması da en az Kerim’in gözetim altında tutulması kadar özgürlüğün sınırlandırılmasıyla ilgilidir.

EYİGÖZ çalışanlarından olan Ekber Gürle’nin aşağıdaki şu ifadeleri romanda yaşanan hayatın ne kadar güvensiz olduğunu gösterir:

“Tutuklu değilsin, gözetim altındasın yalnızca. Çok yakında özgür de olabilirsin. Tabii bu senin özgürlükten, ne anladığına bağlı. Dışarıda daha mı özgürsün sanki?” (YYZ, s. 56)

“Benliğin yitirilmesi, genele uyum sağlama gerekliliğini artırmıştır. Çünkü kişinin kendi kimliği konusunda büyük kuşkulara düşmesiyle sonuçlanmaktadır.” (Fromm, 1996: 201) Gerçekleşen siyasi darbenin ardından toplumun buna tepkisiz kalması (s. 250), genel bir duyarsızlaşmanın göstergesidir. Birey kendi kimliği konusunda ikilemler yaşamaya ve genele uyma davranışı sergilemeye başladığı andan itibaren özgürlüğünü kaybeder. Bu durum, toplumun genelinde yaşanırsa ortaya bireysellikleri ellerinden alınmış, sürüleştirmiş bir insan yığını ortaya çıkar:

“Sokağa çıkma yasağı sürüyor. Radyolarda haber yok. Yalnızca dini müzik yayını yapılıyor. Başkanlığı askıda başkan bir kez daha konuşup herkesi soğukkanlı ve akli başında olmaya çağırıyor. Eskinin kalıntılarından kurtulmanın zaman alacağını... eskinin kalıntıları... ama bu serüvenin sonunda yeni bir toplum yaratılacağını... yeni insan... hafta tatilinin pazardan cumaya alınacağını... vergilerin kaldırılacağını... kadınların Müslümanların gereklerine göre giyinmek zorunda olduklarını...” (YYZ, s. 253)

Siyasi yaşantıdaki değişimler, bireyin kendisini var etme mücadelesini engeller. Kimliğini elde etme konusundaki girişimleri sınırlayan siyasi yaptırımlar, önce bireysel sonra da toplumsal özgürlüğü ortadan kaldırır. Ancak bu dayatmalara kendiliğini oluşturma gayreti gösteren, içinde bulunduğu şartları kavrayan ‘bilinçli insan’ karşı koyar:

“Korkuyorum. İnsanın bireysel ve toplumsal vicdanını, sınırlarını, yeteneklerini, düş ve atılım gücünü yadsıyan her türlü düşünce ve eylem içimi katılaştırıyor. Kurallarla, buyruklarla özgürlüğümün önüne dikilen engellere ve düzenlemelere her zaman karşı oldum ben.” (YYZ, s. 248)

Yukarıdaki ifadeler yazarın sözünü emanet ettiği ve dönüşüm yaşayan Kerim’in kendisi hakkındaki değerlendirmeleridir. Bu düşünceleri değerli kılan taraf ise Kerim’in yaşadığı hayatın ve kendiliğinin farkına varan bir bilinç geliştirmiş olmasıdır. “Özgürlük, genele karşı özgünü, basmakalıp olana karşı yeni metaforu yüceltir.” (Marar, 2004: 38). Kerim, darbeye karşı tepki göstermeyen diğerlerinden ve konulan kurallara karşı yeniliği savunan düşüncesiyle sürüleşen toplum bireylerinden ayrılır.

YYZ’de bireysel özgürlüğünü çocukken yetiştiği aile ve çevre tarafından dikte ettirilen dinsel yaptırımlarla kaybetme noktasına gelen Melike Eda da özgürlüğünü elde etme mücadelesi verir:

“Özgürlük, insanın kendi kafasındaki yasak ve kalıplardan kurtulmasıyla başlar.” (YYZ, s. 177) düşüncesine sahip olan Melike Eda, geçmişte yaşamış olduğu kuşatılmışlıktan bu fikrine bağlı olarak gerçekleştirdiği eylemler sonucu kurtulur. “Değişmez ‘ben’ kurgusunun parçalanması, değişen bireyi ve değişim adıyla yaşamımıza katılan her türlü ‘ben’ ideolojisini sorgulama ve parçalama” (Algan, 1995: 33-34) düşüncesinin işlendiği YYZ’de bireyin hem düşünsel hem de eylemsel alanlardaki gayretini, var oluşunu dolayısıyla özgürlüğünü elde etme çabasını dile getirir.

“İnsanın kendi gerçekliğine açılan kapı, ancak iç özgürlüğüne ulaşmasıyla açılabilir. İnsanın kendi düşleri olmalı. Ruh özgürleşmedikçe, düşler sıradanlaşmaya mahkumdur.” (Alptekin, 1997: 8) diyen İnci Aral, HAHÖ’de ilişkileri sorunlu olan bir anne kızı işler. Birbirlerinden uzak zamanlarda ve mekânlarda yaşamış bu iki kadın, bir araya geldiklerinde

birbirlerine karşı üstünlük kurma eğilimi sergilerler. Yaşadıkları ikili ilişkilerde ve yaptıkları işlerde başarısız olmaları onları ortak bir çizgide buluşturan bu kadınlar arasındaki en önemli fark özgürlük anlayışlarında yatar:

“O güne dek yaşamını tümüyle kocasına göre yönlendirdiğini, kendisi değil, neredeyse onun bir uzantısı durumunda bulunduğunu fark etmiş olması hüznü vericiydi. Ama ne yazık ki bunu tersine çevirecek eylem gücünü kendinde bulamıyordu hâlâ.” (HAHÖ, s. 18)

Simden, anne sevgisinden ve bunun kendisine sağlayacağı güven duygusundan yoksun olarak büyür. Ondaki özgüven eksikliği, kendi ayakları üstünde durmaktan alıkoyar ve onu hep başka bir insanın varlığına bağlar. İç özgürlüğünü kazanamamış olması, kocasının kendisini aldatmış ve ondan boşanmış olmasına rağmen, onun hakimiyet alanından çıkma cesaretini gösteremez. Simden’in birey olarak özgürlüğünü elde etme çabasının önünde iki engel bulunmaktadır: 1. Özgüven eksikliği 2. Kocasının varlığını kutsama. Özgüven eksikliğinden doğan kendisine yetememe durumu bireyi kendisini tamamlayacak, eksikliğini giderecek olan bir başkasına yönelmeye yol açar. Simden için bu kişi kocasıdır ve o kocasının varlığını kendini ona ait bir parça gibi düşünerek ona bağımlı bir şekilde yaşayarak yüceltir. Özgürlüğü yaşayamama, bilememe kadının hayatını bu şekilde idealize etmesinden kaynaklanır.

Sara ise Simden’in aksine kendiliğini yaratma uğraşısında daha cesaretli ve etkindir. Bunun en somut örneklerini onun kendiliğini gerçekleştirirken yaşadığı değişimde görmek mümkündür. Halise-Alis-Sara düzleminde gerçekleşen bu değişim, onun erkeğin ve evliliğin kuralcılığına, kısıtlayıcılığına karşı koymasıyla gerçekleşmiştir:

“Bütün sakıntılardan, korkulardan, aşklardan ve bağımlılıklardan kurtulmuştu, Kimseye ait değildi. Masalların tümüyle yalan olduğunu birden bire öğrenmişti.” (HAHÖ, s. 139)

Ait olmama duygusunu elde eden ve onu yaşayan Sara için erkeğin varlığı sadece tensellik ve maddiyat açısından önemlidir. Kendisi olma ve kendi isteğiyle hareket etme yetisiyle yaşamına giren pek çok erkeği büyük ihtimalle güzelliğinden sonra etkileyen tarafı bu olmuştur:

“Başkaldırabilmenin, güçlü olmanın en kolay yolu paralı olmaktır. Özellikle bir kadın için. Özgür olabilmek için yoksulluğu ve orta halliliği kabul etmeyecekti. Elinden geleni yapacaktı bunun için.” (HAHÖ, s. 153)

Her ne kadar bir kadın olarak Sara’nın özgürlüğüne düşkün olması, bunu gerçekleştirmek için de tüm sınırlandırılmışlıklardan vazgeçişini onu gözümüzde değerli kılsa da özgürlüğü sadece paraya ve paralı olma gibi basit bir düşünceye indirgenmesi ona

verdiğimiz değeri aşırı derecede azaltır. Aynı zamanda bu durum bize Sara'nın özgürlük tanımlamasının ne kadar sık ve yavan olduğunu gösterir.

Sara ve Simden arasındaki uzlaşamamanın temelinde Sara'nın kendisini kabul ettirme, sahip olma tutumunun yanında Simden'in bunu kabul etme konusundaki direnişi yatmaktadır:

“Çevresindeki her şeyi, herkesi kendi tasarım ve düzeni içine sokma, yönlendirme isteği en belirgin davranış özelliğiydi” (HAHÖ, s. 31).

Sara'nın bu özellikleri ikisi arasındaki ilişkiyi zedeler ve iletişimsizliği artırır. Özgürlük konusunda farklı anlayışlara sahip olmaları da uzlaşmamalarının bir başka nedeni olur. Bu problem Sara'nın ölümüyle ortadan kalkar.

İnci Aral'ın hemen hemen tüm romanlarında kendisini var etme ve tanımlama çabası içinde olan bireyin-özellikle kadının- durumları işlenir. Toplumsal ve bireysel kısıtlanmışlıktan kurtulma çabası gösteren kadın tipinin işlendiği bu eserlerin çıkış noktası doğrudan kendisi ve kendi yaşantısı olmuştur çoğu kez. Ben anlatıcının kullanıldığı İKG'de kendisini ve bireysel özgürlüğünü yaşama noktalarını ele alan yazar için önemli olan kişinin ayaklarını bastığı zemini bilmesidir. Belli bir yaşa ulaşmış, geride yıkımlar ve değişimler bırakmış olan kadının bulunduğu yaşı ve zamanı kabullenme durumunun irdelendiği bu romanda anlatıcı-anlatılan olan yazarın hayata karşı duruşu ve düşüncesi daha somut bir şekilde işlenir:

“Elbette hâlâ kendimim. İnsan onuru ve özgürlüğünün hiçe sayıldığı dönemlerde aynı isyanı duyuyorum. Bencillik, haksızlık ve acımasızlıklar karşısında aynı biçimde yaralanıyorum. Yaşama ve sevmeye hakkını önemseyen ve dünyaya bakışıyla ilgili bütün değer ve değersizlik kavramlarını savurganca eskitilme ve hor görülmeyle karşı savunma isteği duyuyorum. Yetkiyi kötüye kullanmayı doğal saymamak, vurdumduymazlığa göz yummak, her durumda koşullar öne sürmek gerektiğine inanıyorum. Bütün kavgalardan zaferle değilse de sonuna kadar vuruşarak çıkmak, bütün son görüşmelerden alttan almadan, suçluluk duymadan ayrılmak istiyorum.” (İKG, s. 13-14)

Geçmişte yaşanılanlardan yola çıkarak bireyin geliştirmiş olduğu bu düşünceler, bir bakıma onun kendisini ne kadar tanıdığının ve bunu ne keder fark ettiğinin göstergesidir. Geçmişin ağırlığını taşımadan bugününü oluşturan belleğinin farkında olarak “acıların, tutkuların, egemenlik mücadelelerinin şekillendirdiği geçmişi güçlü ve yıkılmaz bir insan gözüyle değerlendirir.” (Demir, 1999: 25)

İnsan olma ve insan onuruna saygı duyma gerçeğine bağlı kalan ben anlatıcı, kadının belli koşulların tabi tutulmasına ve belli kalıplara sokulmasına tepki gösterir. Bu tepkinin ilk adımını da kendi evliliğinde gerçekleştirir:

“Yaşanmış ve yaşanacak her şeyin yadsıma ve iptal dönencesi. Ayrılıklar. Toplanmalar, taşınmalar. Bir masa, bir yatak, iki halı ve kitap kolileri. Özgürlük. Gece mektupları yeniden. Gece yolculukları.” (İKG, s. 18)

Evliliğin bireyi kuşatan boğucu havasından kendiliğini var etme gayesiyle kurtulan başkişi için kadına verilen roller ve yüklenen sorumluluklar onu olumlamaktan çok tükeniye, çözülüşe sürükler. Evliliği bittikten sonra kendisini yalnız ama özgür ve mutlu (s. 94) hisseden ben anlatıcı, kendisine dayatılan toplumsal rollerle kişisel bütünlüğü arasında çatışma yaşar. Ancak bu durumu kabullenmek yerine isyan eden birey bağımsız bir ‘ben’ olarak kendini tanıma-tanımlama uğraşısı verir. “Hayatı boyunca bir vazgeçme tavrı takınan, inanılmayacak derecede bir uyum; itaat ve alçakgönüllülük gösteren” (Yörükân, 2000: 128) kadın tipinden farklı olarak ben anlatıcı durumu kabullenmeme değiştirme mücadelesi sergileyen isyankâr bir kadın tipine dönüşür. Ancak bu isyankâr tip, yakıp yok eden değil, özellikle kendisi adına var eden, içselliğini zenginleştiren bir birey olarak çıkar karşımıza.

Bireyin var oluşunu ortaya koymada bazı eylemlerin önemli bir yeri vardır. İnci Aral, çoğu kez yazmanın güven duygusunu pekiştirdiğini ve “yaratma eyleminin yani yazma sürecinin içindeyken, sıradanlığın dışına çıktığını” (Aral, 2003: 140) ifade eder. Yazma eyleminin gerçekleştiği mekân ve eşyalar arasında bir özdeşlik ve bütünlük kurar:

“Odama, masamın başına, kendi yarattığım ve katıksız inanarak sürükleyip götürdüğüm serüvene dönmek için sabırsızlanıyorum. Yazı masam, benim bütün bağlardan, öğrenilmiş ve benimsenmiş bütün normal sayılan ilişki ve işleyişlerden kurtulduğum, sınırsız bir genişlik içinde at koşturduğum yer.” (İKG, s. 116)

Yazma özgürlüğünü elde etmede kullanılan mekânın ve araçların etkisinin büyüklüğüne inanan başkişi için yazma, ölümsüzlüğe vurulan bir damga olmasının yanı sıra bireysel özgürlüğün en geniş ve en sınırsız şekilde yaratılmasıdır. Böylelikle başkişi, bir sanatçı duyarlılığıyla yazma-var etme edimleri arasında bir ilişki kurar.

Mor romanında bireyin özgürlüğü çevreyle ve bu çevrenin koyduğu değer yargılarıyla sınırlandırılmıştır. Bu sınırlanmayı en çok ve en yoğun şekilde yaşayanlar ise kadın karakterlerdir. Aşk, evlilik ve cinsellik konusunda birey- özellikle kadın- üzerindeki yaptırımlar bireyin kendisini var etme edimini yavaşlatan hatta yok eden bir özelliğe sahiptir.

Roman başkişisi İlhan Sacit’in ilk eşi olan Revan kendi kendine yetemeyen daha çok bir erkeğin-kocasının varlığı ve varıllığı ile ayakta durabilen zayıf karakterli bir kişidir. Revan’ın kişiliğindeki bu eksiklik onu kendiliğini gerçekleştirmekten ve sınırlarını aşmaktan her zaman alıkoyar. Aslında Revan’ın bu tutumu onun özgürlüğü bir başkasına ait olma

duygusuyla özdeşleştirmesinden ve gerçek anlamda bu kavramı tam olarak yaşayamamış olmasından ileri gelir:

“Evlendiği adam, yıllar boyunca kendisi olma iradesini o derece bastırmıştı ki, Revan varlığını kocasının var oluşunun doğal bir uzantısı olarak kabul etme yanlısına düşmüştü.” (M, s. 60)

Fiziksel ve ruhsal olarak bireyin kendisini bir başkasına ait hissetmesi ve var oluşunun karşısındakinin var oluşuna bağlı olması durumu onun özgürlüğünü tamamen ortadan kaldırır. Gerçekte yaşadığı esaret hayatı onun için özgürlük olmuştur. Bu hayat tarzını kaybetme ise bireyi hiç tanımadığı gerçek özgürlükle karşı karşıya getirince korku ve yalnızlık duygusu ortaya çıkar:

“Sabırla, üzüntülerle, ödünler ve suçluluk duygularıyla kurulmuş bir düzen, ömür boyu bağlandığı adamın umulmadık özgürlük patlamasıyla bir anda tuzla buz olmuş, kendisini hiç öngöremediği bir biçimde dışarı çıkıp çıkamayacağını bilmediği bir hapishaneye kapatmıştı” (M, s. 58).

“Gerçekte sevgilide bulunmayan nitelikleri bizzat yarattığımızı fark ettiğimizde” diyor, Gasset (2005: 19), bu sevginin doğruluk payının sorgulanması gerektiğini vurgular. Mor romanında gerek Revan ve gerekse Gülcan karakterleri kendilerine özgürlüğü kazandıracaklarını sandıkları erkekleri tercih ederek bireysel özgürlüklerini kaybetmişlerdir.

Romanda Gülcan karakteri de Revan’la aynı yazgıyı paylaşmaktadır. Çocukluğundan itibaren yetiştiği dar çevre, onu sınırlamış ve kendisini gerçekleştirmesinden uzak kılmıştır. Gülcan bu konuda annesi ve kendisi arasında bir yakınlık kurar:

“Tıpkı onun gibi kendisi de yalnız huzursuzluğa değil umutsuzluğun sabırla örülmüş kuşatıcı hüznüne mahkum edilmişti; kapı ve pencerelerle sınırlanmış, suskun ve sayısız eşyalarla çevrelenmiş bir evde gününü doldurmak üzere.” (M, s. 185)

Kadının özgürlüğünü yaşamasına mevcut olduğu toplumun değer yargıları ile yaşadığı mekân izin vermez. Böylelikle bireysel özgürlük hem düşünsel hem de mekânsal olarak ortadan kaldırılır. Bireyin bu hayatı aşması için tek kurtuluş yolu olarak önüne evlilik seçeneği çıkar:

“Günün birinde evleneceğine, bu yolla özgürleşeceğine inanmış, boyun eğme ile umut arasında kurtuluş gününü bekler olmuştu.” (M, s. 186).

Evliliğin özgürlüğü elde etme aracı olarak görülmesi Gülcan için büyük bir yanılgıdır. Ancak yaşanan hayatın zorlayıcılığı onu böyle bir düşünceye yönlendirir. Gerçekleştirilen bu evlilik Gülcan’ı yetiştiği aile ve çevreden çıkarır; fakat bu sefer de eşinin anlayışsızlık ve kabalık duvarına çarpması sonucu Gülcan, özgürlüğü yaşama konusunda büyük bir hayal

kırıklığına uğrar. “Karşılıklı güçlü özgürlük ihtiyaçları evlilikleri her zaman tehdit eder.” (Glasser, 1999: 126). Ancak Gülcan’ın evliliğinde eşinden çok onun özgürlüğü yaşama konusundaki ısrarcılığı evliliklerini bir çıkmaza sürükler. Bu noktada Gülcan’ın özgürlüğü yaşama anlayışı farklı bir yöne kayar:

“Suyu katınca bulanana, ağaran rakı ve onunla birlikte bulanıp ağaran düşünceler. Bir rahatlık, genişlik gelirdi içine, korkusuzluk. Sonra sonra, onu beklemeden, dilenmeden, kendi doldurarak, kendi başına özgürlüğü yudumlar gibi, her gece.” (M, s. 169)

Özgürlüğün var oluşu bireyin yaşamı algılayış ve onu yaşayış tarzıyla ilgilidir. Evliliğin sağlayamadığı özgürlüğü, içki ve sarhoşlukta bulma en az özgürlük için evliliği tercih etme gibi büyük bir yanılsalıktır. Sonuçta Gülcan özgürlüğünü kaybetmiş ve bunu elde etmek için hiçbir çaba sarf etmeyen pasif bir kişiliğe bürünmüştür.

Taş ve Ten romanında başkışı Ulya’nın özgürlüğü yaşama ve kendini var etme konusunda herhangi bir sıkıntısı yoktur. Ancak hayatına giren varlığıyla ona güç veren Bedir’in siyasi-ideolojik kişiliği ona birey olarak ait olduğu toplumda ve topraklarda özgürce yaşama izni vermez. Özgürlük kavramı bu romanda bireyin düşünsel kimliğiyle birlikte işlenir:

“... onun dünyayı değiştirme coşkusu ve mücadelenin mağdurlarından biri olması parasızlığını, yersiz yurtsuzluğunu önemsiz hale getiriyor. Özgürlük düşüncesinin mutluluk arzusundan ve vicdanından doğduğunu söylüyor alçakgönüllü bir inanmışlıkla...” (TVT, s. 78)

Bedir, kendi içsel özgürlüğünü sol düşüncelerle yakalamış olduğuna inanan birisidir. Ancak bu özgürlük anlayışı, onu doğduğu topraklardan ve sevdiklerinden uzak kılmıştır. “Özgürlük meydan okuyuşu seçmektir” (Marar, 2004: 39) düşüncesine uygun bir tarzda düşünsel özgürlüğü sembolize eden Bedir, bunu ait olmadığı bir mekânda yaşamak zorunda kalır. Ama bu durum onu hiçbir zaman mücadeleden ve meydan okumaktan alıkoymaz.

Farklı bir coğrafyada sürgün hayatı yaşayan Bedir, aslında düşünce ve eylem açısından özgürdür. Ancak bu özgürlüğü 1976’dan sonra Türkiye’ye gelişiyle ortadan kalkar. Siyasi sistemin Bedir’in düşüncelerini yasaklaması onu bu sefer kendi topraklarında bir kaçak durumuna düşürür. Evliliği ve sahip olduğu çocuğu bile onu düşüncelerinden ve mücadelesinden vazgeçirmez:

“Sonra o gece geç vakit çok yakında geri döneceğini söyleyerek ayrıldı bizden. O anda bakışlarındaki çaresizlik ve kaygı, ağır hasta birinin hayata güvensizliğini yansıtıyordu.” (TVT, s. 148)

Sahip olunan ideolojinin tam olarak yaşanmaması bireyin düşünce olarak değil ama eylemsel olarak hareket alanını darlaştırır, kısıtlar. Bu durum bireyin iç dünyasındaki çaresizliği, güvensizliği ve yalnızlığı artırır. Bedir'in düşünce özgürlüğünü temsil eden kişiliği ve yaşayışı meçhul bir şekilde sonlandırılır.

Romanda Ulya'ya geri dönüşleri ve sıçramaları yaşatan şey Hamburg'da tanıştığı ve evinde kaldığı Sina adlı kişidir. Sina, hem düşüncesi hem de sürgün görünümündeki yaşantısıyla Bedir'le benzerlik gösterir. Ancak özgürlük ve mücadele konusunda Bedir kadar etkin ve cesaretli değildir:

“Kışı, kendisini arayan polisten saklanarak geçirmeye çalışıyor. Ne var ki yılbaşına yakın yakalanıp gözaltına alınıyor. O dönemde içeri alınanlara uygulanan her şeyi yaşıyor. Aşağılanma, ağır işkence, hücre. Mağdurken suçlu çıkarılmaya çalışılıyor.” (TVT, s. 181)

Dokuz ay süren tutsaklığından sonra Eylül darbesinden on gün önce sahte bir pasaportla Almanya'ya giden (s. 181) Sina'nın da Bedir gibi düşünsel özgürlüğünü kendisine ait bir coğrafyada yaşamasına izin verilmez. “Yazarın çağının tanığı olması” (Şahin, 1994: 6) gerektiğine inanan İnci Aral, dönemin siyasi portresinde yaşanan olayları sosyalist gerçeklik anlayışına uygun bir şekilde işler.

İnci Aral, bireyin düşünsel özgürlüğünün tarihsel gerçeklik bağlamında siyasi-politik yaptırımlarla kısıtlandığı ve bir anlamda bireyden yola çıkılarak topluma ait fikir özgürlüğünün ortadan kaldırılmaya çalışıldığı bir dönemi romanın kurmaca dünyasında tekrar gözler önüne serer. Amaç, bu konuda bireyin düşünceye ve tarihsel gerçekliği bilmeye yöneltmektir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.İNCİ ARAL'IN ROMANLARININ YAPI BAKIMINDAN İNCELENMESİ

3.1.ROMANLARIN KİMLİĞİ

3.1.1. Ölü Erkek Kuşlar

İnci Aral'ın kaleme almış olduğu ilk eser Ölü Erkek Kuşlar'dır. Yazar, 1976 yılında başladığı öykü yazma serüveninden uzun bir süre sonra “belirsizliğin bilgeliği” (Kundera, 1989: 14) olarak tanımlanan roman türüne yönelmiştir.

Roman ilk olarak Özgür Yayınları tarafından (İstanbul 1991, 429 s.) yayınlanmıştır. İncelemeye Can Yayınları tarafından (İstanbul, 1998 375 s.) yapılan baskı esas alınmıştır. Roman, kimlik, bağımsızlık ve mutluluk arayışındaki bir kadının sevgi, aşk, evlilik ilişkilerindeki çelişki ve sorunlarını çok boyutlu olarak ve kadın-erkek gerçekleri açısından güçlü ruh çözümlemeleri ile irdelemektedir.

Eserin arka planında yine 12 Eylül öncesi ve sonrası verilerek bu ortamın bireyin iç ve dış dünyasına yansımaları da işlenir. Kişiler arası ilişkilerdeki iletişimsizlik ve uyum problemi eserin geneline yayılmış ana temalardan biridir. “İnsanın özel yaşamı da hiç kuşkusuz sanatın en temel gereğidir.” (Nâsır, 1992: 32) düşüncesiyle hareket eden İnci Aral'ın Ölü Erkek Kuşları'nın otobiyografik özellik taşıması bir anlamda yazarın yaşanılan hayatın edebî esere yansıtılması tezinin de bir sunumu niteliğindedir. Bununla birlikte yazar, oluşturduğu bu kurmaca dünyadaki kadın karakterin şahsında tüm kadınları temsil eder.

Ölü Erkek Kuşlar her ne kadar İnci Aral'ın ilk roman çalışması olsa da ona bu alandaki ilk ödülünü de getirmiştir. 1992 yılında Yunus Nadi Yayınlanmış Roman Ödülü'nü kazanan Ölü Erkek Kuşlar'ı Melih Nâsır; “Kendini var etmeye çalışan bireyin med-cezirler arasında baskılanan tinselliğinin trajik topoğrafyasını çıkararak, günümüz romancılığının başarılı bir örneği” (Nâsır, 1992: 26) şeklinde değerlendirir.

3.1.2. Yeni Yalan Zamanlar

Yeni Yalan Zamanlar, İnci Aral'ın öykülerinden sonra romanları içerisinde toplumsal değişimin ve bu değişimin birey üzerindeki etkisinin derinlemesine işlendiği ve yazarın da “en iyi, en olgun ve en güzel” (Söyleşi, 2002) diye nitelendirdiği romanıdır.

Eserin ilk üç baskısı 1994 yılında Özgür Yayınları tarafından gerçekleştirilmiştir (İstanbul, 338 s.); dördüncü baskısı ise Can Yayınları tarafından 1999 yılında 339 sayfalık bir hacimle yapılmıştır.

Yeni Yalan Zamanlarda kurguyu oluşturan yazarın yaşamış olduğu '70 ve '80'li yıllardaki ideolojik ve siyasi gelişmeler, toplumun değer yargılarının değişimi ve bireyin bu değişim içerisinde benlik parçalanmasına uğrayışı daha çok ironik bir dille anlatılır. Yazar, eserini politik bir vaka üzerine oturtmuştur; İslamcı bir yönetimin başa gelmesi ve bu yönetimin siyasal ve sosyal yaşantıdaki değişime ön ayak oluşu. Bu gelişmelerin arkasında ise sosyal tabakadan seçmiş olduğu aydın, yazar, sanatçı kişilerin yeni düzene uyumu ya da uyumsuzluğu işlenmiştir. Eser, dönemine yönelik barındırdığı siyasi ve ideolojik eleştiriler nedeniyle gerçekçi bir kimlik kazanmıştır. Zaten yayınlandığı andan itibaren eserin iki yönü üzerinde eleştiri ve değerlendirmeler yapılmıştır. Birincisi eserin oturtulduğu politik kurgu; ikincisi bu zemin üzerine oturtulan kişilerin maruz kaldıkları parçalanma, sorgulama, kimlik arayışı gibi bireyin değişim psikolojisini etkileyen yönlerdir.

İnci Aral'ın diğer eserlerinden daha yoğun olarak ironik ve edebi bir dil kullandığı Yeni Yalan Zamanlar romanı; iç içe geçen kişilerin öyküleri, anlatıcının parçalanmışlığını olayların ve kişilerin anlatımına yansıtması, yazarın mektup, iç monolog ve bilinç akımı gibi anlatım tekniklerine sıklıkla baş vurması, cümleler arasında gerekli noktalama işaretlerinin kullanılmaması gibi aykırı durumlarla karmaşık ve okuyucuyu zorlayan bir yapıya sahip olduğu söylenebilir. İnci Aral, bu eserinde her ne kadar postmodernizme karşı olduğunu savunsa da bir anlamda romandaki kurguyla postmodernist bakış açısıyla da tezli bir roman yazılabileceği gerçeğini vurgular. (Söyleşi, 2002)

3.1.3. Hiçbir Aşk Hiçbir Ölüm

Hiçbir Aşk Hiçbir Ölüm romanının 1997'deki ilk dört basımı Özgür Yayınları tarafından (İstanbul 1997, s.); daha sonraki beş basımı Can Yayınları tarafından (İstanbul 1998, 238 s.) gerçekleştiriliyor.

Roman, toplumsal bir fonun arkasında geçen ve daha çok kadınlar arası iletişimsizlik problemini ele alan bir içeriğe sahiptir. Dolayısıyla yazar, bu eserinde toplumsal yapıdan bireyselliğe ulaşmaktadır. Hemen hemen bütün romanlarında kullandığı belli bir tarihsel zaman olan '80'li yılların bu sefer eserde sosyo-ekonomik yönünü ön plana çıkarır. Bunu yaparken diğer eserlerinde olduğu gibi bunu doğrudan metnin içine yerleştirmekten kaçınır; onun yerine anımsama ya da roman kişilerinin geçmişlerine ait bir anekdot gibi bu gerçeği okuyucuya sezdirir.

Toplumsal yaptırım ve dayatmaların özellikle kadına ve kadın dünyasına olan etkilerinden hareket eden yazarın bu konudaki şahsi gözlem ve tecrübeleri önemli yer tutmaktadır. Eser, "ayrı kuşaklardan ve farklı dünya görüşlerine sahip iki kadının, ana – kız

ilişkisi temelinde ve ölüm düzleminde uyumu ya da uyumsuzluğu”nu (Özkan, 1997:5) ele almaktadır. Bu noktada yazar yine kadının kendini gerçekleştirmesi, toplumsal rollerin kadın üzerindeki gücü ve kadınlar arasındaki iletişimsizlik gibi ana konuları romanına taşımıştır. Zaten eserin o dönem itibariyle çok ses getirmesinin temel nedenlerinden birisi de bu olmuştur.

1997’de yayınlandığı andan itibaren edebiyat ve basın çevresinde geniş bir yankı uyandıran Hiçbir Aşk Hiçbir Ölüm, İnci Aral’ın roman serüveninde yer alan üçüncü çalışması olmuştur.

3.1.4. İçimden Kuşlar Göçüyor

İnci Aral’ın 1997’de yayınlanmış olan İçimden Kuşlar Göçüyor adlı romanı kendi hayatının birebir izdüşümü niteliğindedir. Bu yönüyle roman, edebiyat dünyasında anı- roman ya da otobiyografik roman olarak kabul edilmiştir.

Eserde yazar, kadınların özellikle kırklı yaşlardan sonra yaşadığı menopoz döneminin kadının fiziksel ve ruhsal yapısı üzerindeki olumsuz etkilerinden bahsetmektedir. Romanı etkileyici kılan taraf da yazarın bireysel tecrübelerini doğrudan eserinde kullanmış olmasıdır. Bu zorlu sürecin yıpratıcılığı sadece onu yaşayanı değil, çevresindekilerle olan ilişkilerini de etkilemektedir.

İçimden Kuşlar Göçüyor’da asıl dikkat çekici olan iki nokta vardır: Bunlardan birincisi yazarın yazma serüveni ve ikincisi kendisiyle olan çatışmadır. Hayatının fiziksel olarak bir dönüm noktasını yaşıyor olması, onu kendisiyle ve özellikle geçmişiyile karşı karşıya getirir. Bir anlamda yazar, bir taraftan içinde yer aldığı yazın dünyasını ve kendi yazma eylemini eleştirirken diğer taraftan iç dünyasındaki çalkantı ve patlamaları da gözler önüne serer.

Eser yayınlandığı dönemde edebiyat çevresinde sansasyonel bir etki bırakmıştır. Bir ilaç firmasının sponsorluğuyla yazılıp yayımlanmış olması romana “ısmarlama roman” (Toprak, 1998: 51) damgasını vurdurmuştur. Ancak bütün bunlara rağmen eser bugün, dil ve anlatımının gücü ve yazarının içtenliğiyle edebiyat dünyasında belli bir noktada yer almaktadır.

İnci Aral’ın “bir kadının kendini gerçekleştirmesi” (Söyleşi, 2002:) olarak tanımladığı İçimden Kuşlar Göçüyor adlı romanının ilk basımı Can Yayınları (İstanbul 1997, 152 s.) tarafından gerçekleştirilmiştir. Romanın son basımı da Epsilon Yayınevi tarafından yapılmıştır. Biz bu çalışmamızda eserin Can Yayınları’ndan çıkan üçüncü baskısını kullandık. (Can Yayınevi, İstanbul 1998, 152 s.)

3.1.5. Mor

Mor, İnci Aral'ın Ocak 2003 tarihinde Epsilon Yayınevi (İstanbul 2003, 333 s.) tarafından yayınlanmış olan beşinci romanıdır. Aynı tarihte eserin beşinci baskıya ulaşmış olması yazarın edebi kişiliği ve sanatıyla artık tamamen belli bir kitleye ulaştığının ve onlar tarafından benimsendiğinin en somut göstergesidir.

Mor'da anlatılanlar salt bir kadın- erkek söyleminden ibaret değildir. Yazar kurgusunun alt metni olarak Türkiye'nin son kırk yılını kullanır. Bu süreç içerisinde gerçekleşen sosyal ve siyasal gelişmelere paralel olarak değişen toplumsal ve kişisel değer yargılarının insan ilişkileri üzerindeki yansımalarını da okuyucuya sunar. Romanda özellikle kırsal çevrede yaşamın kaynağı olarak görülen 'toprak'ın gün geçtikçe sanayileşme karşısında gerçek değerini yitirmesiyle birlikte insan ruhunun ve ilişkilerinin de yozlaştığı, uyumsuzlaştığı ve içsel bir çatışmanın ortaya çıktığı gözler önüne serilmektedir. Madde dünyasındaki değişim, onun sahibi konumundaki insanın karakterini de şekillendirecektir kuşkusuz.

Aslında eserin üst metni olarak yazar, aşk unsurunu ve bir cinayet olayını işler. Romanda asıl vurgulanmak istenilen, aile içi iletişimsizliğin bireye yaşattığı uyum-uyumsuzluk problemleridir. Diğer romanlarında da her zaman işlediği kadınlık dünyasının yanına bu sefer de erkeklik dünyasını ekler. Bu dünyanın içinde kendilerine öğretilen rollerle var olmaya çalışan bireylerin iç dünyasını irdeler. Mor, "çarpık ve eksik cinsel kimliklerin, yaralı kadınlık ve erkeklik durumlarının trajik boyutlarına ve çıkmazına da eğilen bir romandır." (Tezcek, 2004: 1)

Gerçekçi ve gözlemci üslubunun etkili olduğu Mor romanı ayrıca İnci Aral'a "2004 yılında verilen 33. Orhan Kemal Roman Armağanı ödülünü " de (Cumhuriyet Kültür Servisi, 2004: 4) kazandırmıştır.

3.1.6. Taş ve Ten

İnci Aral'ın 2005 yılında yayınlanmış olan Taş ve Ten romanı, modernist bir bakış açısına sahip aydın kimliğiyle ön plana çıkan Ulya Gözen'in, geçmişini sorgulayan ve yaşadığı güne zaman zaman yine geçmişin aralık perdelerinden bakan bir kadının unutmama-hatırlama serüvenidir.

Roman her ne kadar yazarın önceki romanları gibi ilk etapta kadın ve kadınlık dünyasını anlatıyor gibi gözükse de anlatılanların arkasında "iki farklı ülkeden ve toplumdan kesitlerle (Almanya ve Türkiye), Türkiye'nin yakın tarihi, siyasi sığınmacı Türkler, gurbet ve

göçmenlik gibi, günümüzün yavan ve çıkarıcı ilişkileri gibi, yaşlanan kadının duyguları gibi...” (Atasü, 2005: 4) konuları da dile getirmektedir.

Eserlerini uzun uğraşlar ve “yoğun bir ruhsal ve fiziksel yıpranma dönemi” (Aral, 2003: 12) olarak değerlendiren yazar, bu eserini kaleme almadan önce “6- 7 yıl kafasında tasarladığını” (Özcan, 2006: 2) belirtiyor. Taş ve Ten romanında yazarın asıl vurgulamak istediği gerçek, sadece belli bir yaşa gelmiş bir kadının aşk söylemi olmadığı, bununla birlikte yaşanan aşkın diğer noktalarını oluşturan erkek ve erkeklik yaşantısının da gözler önüne serilmesidir.

Eserde anlatılan kişi ve olaylar aslında tek başlarına birer öykü kurgusunu oluşturacak derinliğe sahiptir; ancak yazar bu kişileri ve yaşamlarını ustalıkla bir araya getirerek ve bir anlamda yaşananları biraz da politik bir düzleme taşıyarak eserin iç kurgusunu zenginleştirir. Kurgunun zenginliğini artıran bir diğer neden de kullanılan coğrafyaların ya da mekanın çeşitliliğidir.

Taş ve Ten romanı, İnci Aral’ın 2005 yılında yazmış olduğu son roman olup son basımı Epsilon Yayınevi tarafından (İstanbul 2005, 231 s.) yapılmıştır.

3.2. İSİMDEN İÇERİĞE

3.2.1. Ölü Erkek Kuşlar

İnci Aral’ın romanlarında kullanılan isimler genellikle sembolik bir anlam ifade etmektedir. Bu sembolik anlamı yazar, kimi zaman şahıslar arası ilişkileri (aşk, cinsellik, iletişimsizlik), kimi zaman da sosyal hayatı okuyucunun zihninde etkisini güçlendirmek ve anlatılanları daha da netleştirmek için kullanır.

Ölü Erkek Kuşlar’da üçlü bir ilişki ele alınmaktadır; ancak bu ilişki toplumun ahlâk değerlerini aşan bir özellik taşır. Zaten romanda ön plana çıkan ana konulardan birisi de yine diğer romanlarında olduğu gibi kadın ve erkeklik rolleri olmuştur. İşte bu rolleri aşan kadın ve erkek karakterler arasında gelişen bir ilişki yaşanır. Suna, Ayhan ve Onur arasında. Suna, Ayhan’la evli ve ona sevgiyle bağlıdır; öte taraftan Onur’a tutkuya dayalı bir aşk besler.

Romanın adını oluşturan ölü erkek kuşlar tamlamasında yer alan kuş imgesi bilindiği üzere özgürlüğü sembolize eder. Bu imgeye bağlı olarak roman boyunca ‘kanat’ sözcüğünün sıklıkla kullanıldığı görülür. Ne zaman bu üç kişi arasında birbirlerine karşı açık olmaktan kaynaklanan güçlü bir bağ oluşuyorsa “kanatlar kocaman, gergin ve pırıl pırıl”dır. (ÖEK, s. 258) Ancak ilişki zedelenmeye başlayınca kanatların eski gücünü ve ihtişamını kaybettiği görülür. Yazar, bir anlamda roman kişilerinin bireysel özgürlüklerini gerçekleştirmiş, toplumsal dayatmalardan kurtulmuş olduklarını gösterebilmek için kuş imgesini kullanmıştır.

Romanda daha çok bireyin kendilik gücünün farkına varma uğraşı veren roman kişilerinin aslında bu konuda başarılı olamadıkları, yine bir şekilde toplumsal yaptırımların etkisinden kurtulamadıkları görülür. Yani kuş imgesinin özgürlük ve başkaldırı anlamını yitirmesi ölü sıfatıyla sağlanmış olur. İnci Aral, romanın adı için şöyle bir açıklama yapıyor:

“Romanda kadın ve erkek kahramanlara önyargısız ve yan tutmadan yaklaşılmaya çalıştım. Erkeklerin doğuştan bencil, duygusuz, acımasız ve saldırgan olduklarına inanmıyorum. Ancak onlar da altından kalkılması güç bir erkeklik koşullandırmasıyla yetiştiriliyorlar. Bu bağlamda romandaki ressam Onur, toplumsal ve bireysel bunalım döneminden önce resimlerinde kuş motifleri olarak algılanan çok etkileyici, büyük parlak kanatlar boyamaktaydı. Bunlar ataklığın, yaşama, sevmeye enerjisinin biçime dönüşmüş sembolleriydiler bir anlamda. Ne var ki, romandaki erkekler değişik biçimlerde yitirdiler bu özelliklerini ve belki de onlar Suna’dan daha yaralı çıktılar bu karmaşadan. Erkekler de zayıftır hatta daha güçsüzdürler kadınlardan. Ve şiddetli fırtınadan sonra kuş ölümleri görülebilir sahillerde.” (Cumhuriyet Dergi, 1992: 14)

Roman da “norm karakter” (Stevick, 1988: 184) olan ve görevi başkişinin eksik taraflarını tamamlayan kişiler olarak verilen Ayhan ve Onur, bu ilişkiden Suna’ya göre daha yaralı çıkmışlardır; böylelikle yenilen ve yenilgiyi kabullenen tarafta daha çok erkeklerin yer alması kuşların ölü erkek kuşlar olma durumunu açıklamaktadır. Böylelikle erkek karakterlerin toplumsal dayatmalardan ve yaptırımlardan kurtulamadıkları, topluma karşı sergiledikleri kendini gerçekleştirme serüveninde başarılı olamadıkları gerçeğini de gözler önüne serer.

3.2.2. Yeni Yalan Zamanlar

1980 sonrası romanları daha çok yakın tarihe bağlı kalarak yapı ve içerik bakımından yeni öğelerle işlenir. “Bu değişimin temelinde Sovyet Bloku’nun çözülmesi, globalleşme, toplumdaki yerleşmiş ahlâk normlarının değişmesi gibi dünyadaki gelişmelerin ve kuşak romancılarını politize olmaktan bir ölçüde uzaklaştıran 12 Eylül harekâtının etkisi olduğu açıktır.” (Korkmaz vd., 2004: 446) Postmodernist açılımlarla eserin işlenişinde özellikle de dilin romanın esas unsurları arasına sokulduğu görülmektedir.

Yeni Yalan Zamanlar, “düş ile nesnel hayatın, ‘yalan ile gerçek’in uçlarında” (Şahin, 1994: 1) yer alan bir içeriğe ve anlatıma sahiptir. Tanzimat’tan sonra özellikle de Servet-i Fünûn Dönemi Türk Edebiyatı’nda ön plana çıkan hayal- hakikat çatışmasını İnci Aral, iki binli yılların romanına postmodernist bir yaklaşımla yerleştirmiştir. Eserde ütöpik olan; olayların, ülkede İslami bir yönetimin başa geçerek tüm sosyal hayatı etkileyecek

uygulamalarda bulunmasıdır. Mesela; cuma günlerinin tatil edilmesi, içkinin belli bir saatte ve belli bir miktarda satışa sunulması, radyo ve televizyon programlarında sadece dini müzik ve yapımlara yer verilmesi gibi. Bütün bunlar, yazarın o günkü ülkenin siyasi ve sosyal gündeminden duyduğu endişeden yola çıkarak kaleme aldığı gerçeklerin bir ironisi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Gerçek olan yazara göre içinde bulunulan zamandır, yani şimdidir. Zaten yazar, öykü ve romanlarında zaman unsurunu işlerken olayları yaşayan kahramanların ayakları hep içinde bulundukları zamanda kalır. Yazar, tek bir zaman olduğuna inanır, şimdiki zaman. Geçmiş ve gelecek de işte bu şimdiki zamanın içinde varolur. Toplumsal ve siyasal gelişmelerin bireyin benliğinde meydana getirdiği değişimlerin kökenini açığa çıkarmak için yazar, geriye dönüşler yaparak roman kişilerinin oluşum aşamalarını somutlaştırır. Böylelikle Yeni Yalan Zamanlar da dahil olmak üzere tüm eserlerinde düşselliği gerçek hayatın ayrıntılarına yerleştirdiği, gerçekliği de düşselliğin sınırlarından doğrudan koparmadığı bir yapı bütünlüğü oluşturur.

Roman, yazıldığı dönemin Türkiye’indeki siyasi ve ideolojik gelişmeleri ’80 öncesinden başlayıp ’90’lı yılların sonuna kadar uzayan bir çizgide işler. Zamanın yalan olması, içinde bulunulan an itibariyle insanlığın “her türlü ucuzluk, kolaycılık eğiliminin yaygınlaştığı ve düzeysizliğin geçerli olduğu” (Aral, 2003: 36) bir değerler karmaşasında yitirilmiş olması gerçekliğinde yatmaktadır. Onu yeni kılan ise yazarın romanda kurguladığı ütöpik ve kurmaca düzendir. Bunun da arkasında insanlara sunulan ‘yükselen değerler’in bireyi kendisi ve çevresiyle birlikte bir bunalıma, karmaşaya ve çatışmaya sürüklemesidir. Roman, politofiction (politik kurgu) (Gülgün, 1995: 74) roman gurubu içinde yer almakla birlikte bu kurgunun içine yerleştirilen kişilerin benlik ve karşılıklı çatışmalarını da işler. Değişen yaşam düzeninin içinde barındırdığı insanları bir anda nasıl sarsıntıya uğrattığı ve bu sarsma neticesinde bireyin geçmişinden yola çıkarak insani öze ulaşma eylemini vurgular. Bu eylemi gerçekleştiren bireyin içinde bulunduğu sosyal ortamdan etkilenmemesi düşünülemez; tam tersine roman kişileri –ki bunların başında Nedim ve Melike Eda gelmektedir- benliklerini tanımlama ve hayatın sağlam dallarından birine tutunma çabası içindeyken sosyal çevrenin de kısıtlamalarına karşı yine de bu ortam içinde varolma mücadelesi sergilerler. Çünkü bireyin yer aldığı toplumdan ayrı düşünülemeyeceği bir gerçektir ve “bir insan topluluğu bir toplum ister.” (Gasset, 1999: 112) Kişisel bilinci oluşturan esas unsurların çıkış noktası her zaman için kollektif bilinç yani toplum bilinci olmuştur.

İnci Enginün roman adının kapak resmi de dahil olmak üzere değişik okumalara açık olduğunu vurgulamaktadır. Özellikle romanda ara bir bölüm olarak yer alan ‘pentimento’

kelimesini romanın anahtar sözcüğü olarak değerlendirir: “Yağlı boya bir resimde ressamın üstünü boyayla örterek yok ettiği bir bölüm ya da ayrıntının sonraki yıllarda yeniden belirmesine verilen ad olan ‘pentimento’ eserin ana fikridir. Yazar bunu özellikle kadının kaderine uygulamıştır. Romancı ağırlıklı olarak kadının öteden beri devam eden toplum içindeki yerini araştırır ve kadının kaderine mahkûm olduğuna inanmakla birlikte bu macerada kadının yalnız olmadığını, hangi cins, hangi meslekte olursa olsun ferdin bizzat veya en yakınları vasıtasıyla oluşturduğu hapisaneleri işaret eder.” (2002: 364)

Yaşanılan yeni düzen ve zaman içerisinde eserde roman kişilerinin yaşamları çerçevesinde din, aydın ve cinsellik olguları da toplumsal ve bireysel açıdan vurgulanır. Bu genel geçer kavramların yaptırım güçleri ve etkilerini yazar daha çok kişilerin bakış açılarından okuyucuya sunar. Burada İnci Aral’ın tek bir gayesi vardır: Yaşadığı “çağın tanığı”(Şahin, 1994: 6) olmak!

3.2.3. Hiçbir Aşk Hiçbir Ölüm

İnci Aral’ın hem öykülerinde hem de romanlarında sıklıkla değindiği konuların başında kadının kendini gerçekleştirme, özgürlüğüne kavuşması, toplumsal roller ve bunların kadın-erkek üzerindeki yaptırımları vb. konular gelmektedir. Hiçbir Aşk Hiçbir Ölüm’de de yine bu konular etrafında gelişen iki kadın arasındaki uyum ya da uyumsuzluğu işlemektedir. Bu iki kadın, aslında anne kız; ancak annenin (Sara) küçük yaşta evini ve kızını (Simden) bırakıp gitmesiyle aralarındaki ilk kopuş gerçekleşmiş olur.

Eserde her iki roman kişisi de romanın geneline yayılmış geçmişleri, özelde ise kendileri ve birbirleriyle yaşadıkları sorgulamalarla bir anlamda başkışı olma konumunu paylaşırlar. Sara, özgürlüğüne ve güzelliğine düşkün, ilişkilerinde duygudan çok maddi kazancı ön planda tutan birisidir. Simden ise ancak ortaokul yıllarında tanıştığı annesinden hem fiziksel, hem de ruhsal yönden tamamen farklıdır. O, kendine güvenmeyen, birinin kanatları altında yaşama güdüsü taşıyan, duygusallığa aşırı derecede önem veren bir kişiliğe sahiptir. Karakter yapılarındaki bu zıtlık uzun yıllar boyunca ikisini karşı karşıya getirmiştir:

“Bu iki kadın aralarındaki ana-kız, sevgi-nefret ilişkisini çözmeye çalışırlarken kendi içlerine doğru kaçınılmaz bir yolculuğa çıkarlar. Kadın- erkek ilişkileri, aşk, evlilik, annelik, bağımlılık ve özgürlük sorunları temelinde hem kendi hayatlarını hem de birbirlerini yeniden sorgularlar.” (Şirin Sever, 1998:4)

Sara, hiçbir zaman ne iyi bir eş ne de iyi bir anne olmayı başaramamıştır. O, toplumun kendisine biçtiği bu rollerden uzak bir yapıya sahiptir. İlişkilerinde kopma noktasına geldiği an, bırakan hep o olmuştur. “Anneliği iyi ya da kötü kendi yaşamının önüne geçirememiş

olması bir kadın için nasıl olur da bu kadar büyük bir suç sayılabilirdi?” (HAHÖ, s. 117) Sara, yaşadığı ilişkilerde ne kadar özgür davranmış olsa da birlikte olduğu erkeklerin kurallarına göre hareket etmiştir. Aynı özellik kızı Simden’de de görülmektedir. Bu durum her iki kadındaki “bireysellik ve ayrılık duygusunun yetersiz olması neticesinde kişideki benlik saygısının yüksek olmasını engellemiştir.” (Sanford- Donovan, 1999: 54) Ancak Sara, ilişkilerinin tıkandığını hissettiği yerde kızından daha özgür davranmasını bilmiştir.

Bir yere ait olamama problemini Simden çocukluğundan başlayarak babasıyla, annesiyle ve neticede boşanmak üzere olduğu eşi Ömer’le girdiği çatışmalar neticesinde kavrayacaktır. Ancak bu durumu en yoğun yaşayan Sara’dır:

“Tuğladan örülmüş bahçe duvarlarında erken bir güneş. Isıtmayan, soğuk, ilgisiz bir güneş. O güneşe ait değil hiçbir şey. Hiç kimse. Hiçbir aşk, hiçbir ölüm.” (HAHÖ, s. 144)

Sara’nın ilk evliliğindeki daha çok iletişimsizlikten kaynaklanarak ortaya çıkan bu düşünceler, ondaki ait olamama ya da diğer adıyla özgür olma duyguları tabiat öğelerinden en güçlü varlık olan güneşle somutlaştırılmıştır. “Farklı olma”nın (Fromm, 1996: 202) her zaman için en koyu şeklini yaşamış olması onu, özgürlükten ve kendisi olmaktan hiçbir zaman uzaklaştıramamıştır. Bireyin kendiliğini gerçekleştirme arzusuyla harekete geçtiği yerde her zaman için kendi adına bir özgürlük serüvenine atıldığı görülür. Ancak Sara’daki bu atılımlar kısa süreli olur; çünkü her bağımsızlık arkasından yeni bir bağımlılık getirir.

Eserin adında iki sözcüğe özellikle vurgulama yapılmıştır: Aşk ve ölüm. Romanın sonuna kadar hem Sara hem de Simden tarafından bu iki kavramın sürekli olarak altı çizilir. Aşk: “Karşındakini keşfetme, ona çok yoğun bir şeyler duyma süreci. Fazlasıyla heyecan verici, ama bir o kadar da kısa ömürlü. Acı ve ani bir kopuşla bitiyor. Ancak geriye bir sevgi kalır ve o sevgi de bir süre sonra dostluğa dönüşürse, sonsuzluktan söz etmek mümkündür.” (Alptekin, Cumhuriyet: 8) Anne kızı ortak paydada bir araya getiren aşka bakışları olduğu kadar yıllar sonra içsel bir konuşmayla dahi olsa birbirlerini anlamalarına yardımcı olan ölümdür. Ancak bu ölüm uzlaşma ve uyum noktasında her iki kadını birbirinden ayırır.

3.2.4. İçimden Kuşlar Göçüyor

Kişi, kendi varlığını tehdit edebilir mi? Bir yerde bu soruyu olumlayabiliriz. Eğer bu tehdit bireysel kimliğindeki uyumsuzluk ve uzlaşmazlıktan doğuyor, kişiyi olduğundan daha iyi bir duruma ve konuma ulaştırabiliyorsa, bu soruya evet diyebiliriz.

Bireyin kendini gerçekleştirmesi ya da kendiliğinin gizil anlamlarını çözümlemeye çalışması onu, sadece “toplumsal çevreye değil, Tanrı’ya, evrene ve ruhun yaşamına kişisel bir intibak” (Stevens, 1999: 63) kurmasına yardımcı olur. İçimden Kuşlar Göçüyor adlı

romandaki kişi de -ki bu kişi yazarın kendisidir- bir anlamda yıllar yılı edinmiş olduğu şahsi tecrübelerle önce yaşadığı çevreyi-toplumu gözlemlemiş daha özelde ise kendisini bu gözleme tabi tutmuştur. Bütün bu gözlemler neticesinde çoğu kez diğer insanlarla ve kendisiyle çatışma içerisine girmiş olsa bile artık vardığı fiziksel yaş itibariyle bir uyum noktasına ulaşmaya çalışır.

“İkinci yarıya geçerken, köklü bir fiziksel değişim yaşıyorum ve bunun iç dünyama da yansıyan sarsıntıları duyuyorum.” (İKG, s. 12)

Bedensel anlamda vücudun yaşamakta olduğu değişimin roman kişinin ruhsal yapısında meydana getirdiği değişiklikler ve varılan sonuç eserin içeriğini oluşturmaktadır. Ben anlatıcının kullanıldığı romanda bir yazarın onunda arkasında bir kadının iç sorgulamalarına şahit olunmaktadır. Roman kişisi her ne kadar bir resim galerisi işletiyor olsa da yazdığı öykülerle edebiyat çevresinde de tanınmaktadır. İkinci evliliğini yapmış ve kendine göre mutlu ve sağlıklı bir düzen kurmuştur. Ancak bir gün Kanser Derneği’ne gider ve orada rahim kanseri olduğunu öğrenir. İşte bundan sonra yazar, hayatına geçmişten başlayarak yaşadığı güne ve geleceğe doğru uzayan bir sorgulama sürecine girer.

Kendisini özellikle bir kadın, bir eş, bir anne ve bir yazar olarak sürekli eleştirir. Aslında bu dönem kendini keşfetmekten çok bir anlamlandırma evresidir. “Kendini tanımayan bir kişi başkasını tanıyamaz. Ve her birimizde de yüzünü bilmediğimiz bir yabancı vardır.” (2003: 59) diyor Jung. Aslında romanımızın başkışisi kendini tanıma sürecini gerçekleştirmiş, ancak fiziki anlamda yaşadığı değişim onu bir anda daha öncesinde tanıdığını fark ettiği ama tam olarak çözümleyemediği kendisiyle karşı karşıya getirir. Bir anda geldiği noktadan durup geriye dönerek kendine bakar. Önceki, sonraki ve şu andaki kendisini gözden geçirir. Anı yaşayan kişiliğinin özüne yönelerek onu bugün bulunduğu yere getiren durumları sorgular.

Bu sorgulama süreci içerisinde sürekli geçmişine dönerek çocukluğunu, ilk eşiyle yaşadıklarını anımsar. Kişinin iç dünyasının çözülmesinde en sağlam ipuçları kişinin çocukluğunda ve ondan sonraki yaşantısını önemli şekilde etkileyen geçmişinde yatmaktadır.

Aslında eserde roman kişisinde görülen en önemli özellik kabullenememedir. Kadınlığına ve geçmişte yaşanan güzelliklere ait bir kabullenemeyiştir bu. Geçip giden tüm güzellikler bir daha ulaşılamaz bir noktaya varırlar, özgürlüğünü kazanmış kuşlar gibi. Yitirilen en önemli şey ise zamandır.

“Zaman ağır aksak geçiyor. Bomboş ve anlamsız. Gene o yabancılik duygusu yapıyor yakama. O baş edilmez umutsuzluk ve kaçış isteği. İçimden kuşlar göçüyor.” (İKG, s. 121)

Ancak tüm bu sorgulamalar ve çatışmaların neticesinde kişi, bugünkü konumunu gerek kaybettikleriyle ve gerekse kazandıklarıyla tam bir kabullenme içerisine girer. Geçmişin kötü tarafları bir yana güzelliklerini tekrar yaşayamayacak oluşunun farkına vararak. “İçinden göçen kuşlarsa kurulu düzene başkaldıran bir kadının geriye dönüp yaşadıklarını yeniden yaşamak istememesini imler.” (Demir, 1999: 27) Her ne kadar bunu istemese de en önemli kazancın şahsi bilinçlenmenin ve kazanılmış tecrübelerin var oluşunu bilmesidir. Bu da roman kişisini avutan tek değerli şeydir.

“Gençliğin yerini dolduramayacak olsa da geçip gidenlerin yerine konabilecek tek değer incelikli bir görmüş geçirmişlik olabilir bundan böyle.” (İKG, s. 151)

3.2.5. Mor

Renklerin anlatı metinlerinde metnin içeriğine yönelik gizil anlamlar taşıdığı gerçeğini gözler önüne seren bir eserdir Mor. Dış dünyaya ait somut bir obje değil de sadece göz dünyasına hitap eden bir rengin başlık olarak seçilmiş olması hem yazarın bir ressam olmasından hem de onun yazar duyarlılığının edebi metne yansımalarından başka bir şey değildir.

İmgeler, zihinsel yaratılar ve yansımaların gücüdürler. Yazar bu gücü kullanarak metnin derinliğini ve içselliğini en baştan okuyucuya sezdirir. Mor rengin bugün özgürlükçü kadın hareketlerinin sembolü olarak kullanıldığı bilinmektedir. İnci Aral’ın romanı için kullanmış olduğu bu ismin, bir noktada kadınla ve bir noktada erkekle ilgisi vardır; ancak bu özgürlük sadece kadın için değil erkek için de ele alınmıştır. Yazar bu romanında gerçek hayatta en az kadınlar kadar erkeklerin de toplum ve aile tarafından kendilerine yüklenen erkeklik rolü neticesinde kısıtlandırıldıkları ve kuşatıldıkları kanısını taşır ve bu toplumsal gerçeği eserinde işler. “Somuta dönüşmüş kaba realizmin ortasında bir yerde duran...” (Özcan, 2005: 187) yazar, görünen gerçekliğin renksel düzlemdeki karşılığı olarak bize mor rengini sunar. Bu gerçeklik, eserde Türkiye’nin son kırk yılda sahip olduğu değerler sisteminin değişmesidir, bununla birlikte değişen bu sistemin bireye yansıyan yönüdür. Aynen mor renkte olduğu gibi yaşanılanlar, en az rengin yapısındaki diğer iki rengin (kırmızı ve mavi) iç içeliğiyle oluşan karışıklığı ve gerilimi yansıtır.

Romanda baş kişi konumunda görülen İlhan Sacit’in babası, ki o:

“Toprağa inanmıştı, hayatta hiçbir şeye –Allah’a bile- inanmadığı kadar.” (M., s.25) toprağa olan tutkusu ve daha çoğunu elde etme hırsıyla hareket eder. Neticede bu çabalarının karşılığında varsallığı oldukça artar, toprakları da. Geriye dönülerek tanıtılan bu karakterin karşısında yer alan İlhan Sacit, kazanılan tüm bu varsallığı daha sonra değişen sisteme ve

gelişen teknolojiye ayak uydurarak elden çıkarır ve inşaat sektöründe kullanır. Böylelikle biri toprağı kutsarken öteki sistemin getirdiğı kolaycılık anlayışıyla onun değerini bir anda yerle bir eder.

Yazar, eserin adını bilinçli olarak koymaz, sadece o bunu hisseder, sezer. Sezgiyi doğuran ise roman kişilerinin ruh ve duygu dünyasında meydana gelen çalkalanmalar hatta yazarın ifadesine göre “patlamalar”dır. (Atılğan, 2003: 50) Roman kişilerinin bilinçaltlarındaki geçmişe yönelik yapmış oldukları şahsi sorgulamalar neticesinde içinde bulundukları kötümserlik, kuşatılmışlık, mutsuzluk ve can sıkıntısı gibi ruhsal durumlar mor renk ile ifade edilir. İlhan’ın kardeşleri olan Armağan ve Gülcan’ın eşleriyle yaşadıkları problemler ve annelerini intihar yoluyla kaybetmiş olmanın verdiği çöküntü de mor rengin sıklıkla kullanıldığı yerlerdir:

Armağan’ın çocukken elişi kağıtlarıyla yaptığı resimlerde gökyüzü mordur. Öğretmenin niçin böyle yaptığı sorusuna karşılık o: “Ama öğretmenim ya geceyse?”(M., s. 94) diye cevap verir ki bu bireyin içinde bulunduğu melankolik durumu göstermesi bakımından önemli bir ipucudur. Ayrıca verilen cevaptaki gece ifadesi de yine Armağan’ın melankolik ruhunun dış dünyaya ne kadar kapalı olduğunun ve kendini ifade edememekten doğan ruhsal yalnızlığının göstergesidir. Aynı ruh yapısına kardeşi Gülcan’da da rastlanır.

Romanda “kart karakter” (Stevick, 1988: 187) olarak karşımıza çıkan İlhan’ın baldızı Fikran’da ise “öç alma duygusunun verdiği gerginlik” (Önertoy, 2003: 10) mor renkle simgelenir. Ayrıca yazarın romanın genelinde mor rengin içinde yer aldığı yirmi iki tane sıfat tamlaması kullanmıştır ki bu kullanımların karşılık geldiğı durumlar daha çok roman kişilerinin psikolojik durumlarının nesneler dünyasına yansımalarından ibarettir.

3.2.6. Taş ve Ten

Edebi metinlerde söz çoğı kez, sadece doğrudan verilmek istenilen mesajı vermez. Yazar iletisini sözcüklere farklı anlamlar yükleyerek ve kendi kişisel dünyasından ilaveler yaparak okuyucusuna sunar. Böyle bir sunumun çözülmesi ve verilen mesajın alınması okuyucunun okuma- düşünme- yaratma edimlerine olan yatkınlığıyla ilişkilendirilir. Sözün anlam zenginliğinin artırılması da yazarın kullanacağı teknik ve dil becerisiyle ilgilidir. İşte böyle bir söz zenginliği İnci Aral’ın Taş ve Ten romanının başlığında görülmektedir.

Romanın başkişisi Ulya, üniversite eğitimi için Almanya’ya giden bir Türk baba ile Alman bir kadının kızıdır. Ailesi kültürel çatışmalar neticesinde parçalanmış, annesi ve kız kardeşinden ayrı büyümüş, sevgi ve güven eksikliği hissederek iki kültür arasında sıkışmıştır. Kendisi de daha sonra eğitimini Almanya’da devam ettirmiş ve orada tutkulu bir aşk yaşadığı

Bedir’le evlenmiş; ancak 70’lerin ikinci yarısında ülkesine geri dönmüştür. Siyasi ve ideolojik kimliği nedeniyle Bedir’in Adana’da yakalanması sonucunda zor ve acı dolu günler geçirmiştir Ulya. Bedir’in itirazına rağmen doğurduğu kızını babası ve üvey annesinin yardımlarıyla büyüttüştür. Kendisi son yirmi yılını Güzel Sanatlar Fakültesi’nde öğretim üyeliği yaparak geçiren Ulya, Bedir’in yarattığı sıkıntıları Haluk’la atlatmış; ancak onunla olan ilişkisi tensellikten öteye geçmemiştir. Onunla taşlaşmış olan teni, eskiden olduğu gibi tüm sıcaklığını ve heyecanını sergi için gittiği Almanya’da yaşayan Sina ile yeniden kazanacaktır.

Sembolik anlamlar taşıyan taş ve ten sözcüklerine yüklenen anlam kişisel (kadın ve erkek) duyarlılıklardır. “Kendisi olmayan” (Korkmaz, 2002: 263) taş ve ten sözcükleri ile metnin içeriği arasında dramatik bir yakınlık söz konusudur. Taş imgesi, katılığı ve değişmezliği ifade ederken aslında romanda yer alan ikili ilişkilerin de zaman içerisinde ne kadar kalıplara döküldüğünün ve sertleştiğinin altını çizer. Ancak Ulya, bu sertliğin ve kalıplaşmanın birey tarafından sabırla ve özenle işlenerek değiştirilebileceğine inanır:

“Evet oraya dönmeliyim. Taşların yüreğine. Çünkü sadece onlar uysallaştırıyor ellerim dokunduğunda. Ten gibi yumuşak, incinebilir ama sıcacık oluyor avuçlarımda. Dokunun sert ya da yumuşak oluşunun anlamı yok, belirleyici olan bu değil biliyorum. Geçmişe, geleceğe, her şeye çıplak parmak uçlarıyla dokunabilmek ve dokunduğunu bütün varlığıyla hissedebilmek önemli...” (TVT, s. 229)

Ulya’nın yaptığı işle bağlı olarak iç içe bulunduğu taş ögesi, aslında onun yıllardır süregelen insani ilişkilerinin ve duygularının aldığı şekilden başka bir şey değildir. Yazar, bir anlamda onun bu karışık duygu ve ilişkiler dünyasını taş sembolüyle somutlaştır; çünkü “sembol bir imajdır; ifade etmek istediği manayı tesadüfe bağlı olarak değil, ifade etmek istediği için ifade eder.” (Stevick, 1988: 329) Sembolün bu ifade özgürlüğünden yazar sık sık yararlanır ve böylece roman başkışısının daha çok iç dünyasında yaşadığı hesaplaşmalar geçmiş ve gelecek çizgisinde daha da genişler. Romanda yazarın sözünü emanet ettiği kişi olarak Ulya’nın taş objesine yüklediği anlam da oldukça ilginçtir:

“Koyu yeşil granitin damarlarında, yeryüzünün milyonlarca yılını görmüş gibi büyüleniyorum.” (TVT, s. 117) Buradaki yeşil granitle Ulya bir anlamda taşı, yeryüzünün bütün değişim ve kaybedişlerini içinde barındıran bir tarihçe olarak görür. Nesnelere bakış açısı onlara yüklenen anlam sayısını ve seviyesini biraz daha yükseltmektedir. Gerçeği işleyerek sezdirme endişesi içerisinde olan yazar, nesnel dünyaya ait objelere artık kendisi olmayan yeni anlamlar yükler. İşte bu anlamlardan birini yazar, Ulya’nın ağzından vererek okuyucunun dikkatini yüzyıllarca süregelen dış dünyadaki ve insanın iç dünyasındaki

değişime –bu da ya çok az gerçekleşiyor ya da hiç gerçekleşmiyor- şahit olan olağanüstü bir varlık olarak taşı değerlendirir.

Bunun karşısında yer alan ten ögesi ise sertleşen ve kalıplaşan ilişkilerin, zamanın, duyguların esnemesi, yumuşaması anlamında kullanılmıştır.

Aslında Ulya için her zaman bir gerçek vardır; o da: “...ten geçici,...kalıcı olan taş”tır. (TVT, s.118) Yazar,böylece eserde kullanılan taş imgesinin başka bir yönüne daha dikkat çeker. Cinsellik! Ki yazar bu cinselliği ilk önce tensel boyutuyla Ulya’nın annesinde gözler önüne serer:

“...Dudakları çok öpülmekten hırpalanmış. Teni beyaz, ısıltılı, doyumsuz, tam bir giz, karanlık bölge.” (TVT, s. 54)

Annenin cinselliği sembolize edişinin arkasında yatan gerçeklik ise yettiği Alman kültürüdür. Aynı özgürlükte kızlarının da yaşamasını ister. Oadaki bu cinsellik anlatıcının da değindiği gibi tensel bir doyumsuzluktan ileri gelmektedir. Ancak cinselliğin bir de Ulya tarafında yaşanan boyutu vardır. Onun için iki cins arasında yaşanan cinsel ilişkide önemli olan tensel uygunluktur. Bu da kişiler arasında karşılıklı olarak sezilen bir gerçekliktir ki dokunmak ve hissetmekten doğan aşkın başka bir şıkkıdır sadece tensel uygunluk. “Ulya, tenin zamanı biriktirip kaydettiğini, kendi tarihini yazdığını bu yüzden de her yeni aşkın, öncekiyle yinelemeler, izlekler, gidiş gelişler ve bağlantılar zinciri içinde benzerlikler taşıdığına inanıyor.” (Öztop, 2005: 5) Böylelikle ten kavramı bizi bedenin de ötesine geçerek geçmişin yeniden yaşanması gerçekliğine ulaştırır.

Roman başlığındaki bu imgeler aynı zamanda aile içi ilişkiler, geçmişte yaşanan sosyal durumlar (siyasi ve ideolojik olaylar), gurbet ve sığınmacılık gibi olayları da bir anlamda gerçek ve somut kılar.

3.3. OLAY ÖRGÜSÜ

3.3.1. Ölü Erkek Kuşlar:

Bu eserin çıkış noktası yazarın daha önce Sevginin Eşsiz Kışı adlı öykü kitabında yer alan Fırtına Kuşu adlı öykü olmuştur. (Andaç, 1992: 62) Bu öyküde yer alan tema, şahıslar ve anlatım tekniklerini yazar, Ölü Erkek Kuşlar romanına taşımıştır.

Eserde genel olarak “kahraman anlatıcı” (Aktaş, 1991: 100) bakış açısı kullanılmıştır. Bununla birlikte romandaki tüm gelişmelere en derin şekilde nüfus eden ve bu bakış açısına sahip olan başkişi Suna’dır. Yazar, romanı iki ana bölüme ayırmıştır; bu bölümleri de roman kişilerinin başkişinin kişisel serüvenini gözler önüne serecek şekilde işlemiştir. Her bir alt

bölüme bölümün içeriğini ve roman kişilerinin ruhsal durumlarını yansıtacak şekilde başlıklar konulmuştur.

Roman yazlık bir yerleşim yerinde (Düşköy), bahçe sinemasında bir film gösterimiyle başlıyor. Ben anlatıcı konumundaki Suna, bunların bir düzmece ve kurmaca olduğunu söyler. Filmin nasıl yapıldığından, kimlerin görev aldığından bahseder. Bu arada filmin montajının rast gele yapılmış olmasını belirtmesindeki gaye romanda sıklıkla başvurulanan geri dönüşleri, anımsama ve çağrışımlarla yapılan sıçramaları doğal göstermek içindir. Aslında romanın bu ilk bölümü sonun başlangıcı şeklinde kurgulanmıştır. Aynen bir filmi seyrederek gibi olayların anlatımına başlar anlatıcı.

Birinci bölümün sekiz alt bölümünde roman kişilerinin çocukluk ve geçmiş yaşantıları gözler önüne serilir. Böylece kişiler arası ilişkilerde ve kişilerin olaylara ve birbirlerine yaklaşımlarında yatan ana etkenler gösterilmiş olunur. Olaylar arsındaki sebep- sonuç ilişkisi mantıklı ve tutarlı bir görünüm sergiler. Olayların ve “entrik” (Bourner- Quellet, 1989: 23) kurgunun merkezinde roman başkışısı Suna yer alır. Romanda hem anlatan hem de anlatılan konumundaki Suna hakkında yazar, dikkatlerimizi sürekli ondaki kişisel bölünmüşlüğe çeker. Romanda kişinin bu bölünmüşlüğü yazar tarafından Su ve Na olarak adlandırılarak somut bir şekilde ifade edilir. Suna, bu bölünmüşlüğün farkına ilk defa babasını kaybettiği zaman varır:

“İçimde biri, ağlamalısın, diyordu durmadan. Baban öldü senin, ağlasana. Su’nun sesini ilk kez o zaman duydum işte. Ağlıyordu, içi katılıyordu ağlamaktan ama gözlerimde yaş yoktu. Sesim yoktu.” (ÖEK, s. 55)

Ağlamayı isteyen tarafı Su, ağlayamayan ve sesi çıkmayan tarafı ise Na oluşturur. “Su, uysal, toplum kurallarına uymaya yatkın ve iyi ev kadınıdır. Na ise başkaldırı özelliklerini taşır.” (Sezer, 1992: 34) Na, bireysel özgürlüğüne düşkün; Su ise ait olma duygusuyla yoğrulmuştur. Na, “diğer insanların gittiği yoldan ayrılma, kullandığı dilden kaçma ve kuralları çiğneme ihtiyacını, kurallara boyun eğme ve alkış arama ihtiyacını” (Marar, 2004: 32) ise Su, temsil etmektedir. Suna’daki bu bölünmüşlük romanın sonlarına kadar devam eder ve Suna’nın her yaptığı eylem Su ve Na tarafından sürekli eleştirilir. Suna, ikinci eşi olan Ayhan’dan ayrılıp yeni bir eve taşınır. Bu ev bir hayli bakımsız olmasına rağmen Suna’nın ilişkilerinde meydana gelen sarsılmalarda hep buraya sığındığı görülür. Ki o da buraya sığınak adını verir. Kendini gerçekleştirme ediminin en iyi şekilde gerçekleştirileceği mekân olan ev, “insanı gökten inen fırtınalara karşı olduğu gibi, yaşamında yaşadığı fırtınalara karşı da ayakta tutar.” (Bachelard, 1996: 35)

Bundan sonraki bölümlerde biz Suna’nın neden bu sığınağa yerleşmiş olduğunun nedenlerini onun anımsamaları ve geriye dönüşleriyle öğreniriz. Gençlik yıllarında onun daha

çok Su yanını ortaya çıkaran ve ‘Adam’ diye isimlendirdiği kişiyle olan evlenmiştir. Daha sonra ise her ne kadar toplumsal kural ve erkeklik rolleriyle yetişmiş olsa da sonraları kendini yetiştirip geliştirerek bu kurallardan bağımsız bir kişiliğe büründüğünü söyleyen Ayhan’la evlenir. Ayhan da evliliklerinin başlarında Suna’nın Na yanını ortaya çıkarmaya çalışır ve bunda da başarılı olur. Özellikle evliliğin kendi bireysel özgürlüklerini ve gelişimlerini sekteye uğratmayacak biçimde yaşanması gerektiğine inandığını söyleyen Ayhan’la bu konuda çatışma içine girer:

“Ben birlikteliği iki yarımın birbirini tamamlaması olarak almıyorum. Tam tamına iki bütün bir araya geldiğinde çoğalır o birliktelik, zenginleşir.” (ÖEK, s. 48)

Neticede Suna, Ayhan’ın evliliklerini bir sözleşme metnine bağlamasıyla her ne kadar Su bunu kabul etmese de Na tarafı kabul eder.(s.100) Bundan sonra Suna kendini yetiştirir, bir reklam ajansında çalışmaya başlar.

Özgürlüğünün ve kendiliğinin sınırsız imkânları içerisinde ve Ayhan’da bulamadığı tutkunun verdiği boşlukla hayatına çalıştığı iş yerindeki Onur girer. Onur, Ayhan’ın çok samimi arkadaşıdır; ancak Ayhan gibi erkeklik rollerinden kurtulamamıştır, sevmediği halde yürütmek zorunda olduğuna inandırıldığı bir evliliği vardır. O da mutluluk adına kendinde eksik kalan yanları geçici, kısa ilişkilerle gidermeye çalışır. İkisi arasında daha çok cinselliğe dayalı bir ilişki yaşanmaya başlar; ancak bu ilişkiyi yaşamak isteyen Suna’nın Na tarafıdır. İlişkileri süresince Suna bu iki tarafı arasında sürekli gelgitler yaşar.

Ölü Erkek Kuşlar’ı evlilik ve ilişkiler konusunda taşıdığı düşünce deneylerine girmesi bakımından “deneysel roman” (Aytaç, 1993: 9) gurubuna dahil edebiliriz. Olay örgüsünde sinema tekniğine bağlı kalarak bir araya giren, yazarın ‘Düşköy Yazlık Sineması / On Dakika Ara) adını verdiği bu bölüm, romanın başında filmi izleyen kişilerce eleştirilir. “Yani romancı, işlediği konuya muhtemel toplumsal tepkileri ortaya koyarak bir çeşit diyalektik kurgu yarat” mış (Aytaç, 1993: 10) olur:

İhbarcı Osman, ‘Böyle karım olacak, gösteririm ona dünyanın kaç bucak olduğunu’ diyor, Minderci Şükrü’ye az ötemde. ‘Ulan ne keriz koca bu be! Sinir oldum ha...’ Asıl Onur denen züppeye bozuluyorum ben diyor Şükrü. ‘Bekletti kadını orda hıyar!’ (ÖEK, s. 200)

Romanda gerilimi yükselten en somut aşama Ayhan’ın bu ilişkiyi öğrendikten sonra Onur’la bir araya geldiği andır. Bu noktaya gelmeden önce Ayhan bu ilişkinin varlığını Suna’dan öğrenmiş ve sahip olduğu prensiplerine bağlı kalarak cinsel yakınlaşma hariç bu ilişkiyi kabul etmiştir. Ancak Suna’nın kendisinden gitgide uzaklaştığını görmesi ve kendisinin istediği bir kadın haline dönüşmesi bu kabullenme düşüncesini yavaş yavaş ortadan kaldırır. Bir araya geldikleri akşam sahiplenme duygusuyla Suna’nın kendisine ait

olduğunu vurgular; ama üçü arasındaki dostluk bağının zarar görmemesi için ikisi arasındaki bu ilişkiye yardımcı olacağını söyler. Böylelikle aralarında bir uzlaşma noktası oluştururlar:

“Çok yükseklerden dünyaya, dünyanın haline bakıyoruz. Kurallarla, önyargılarla, yasaklarla dolu kirlenmiş bir dünyaya. Kanatlarımız kocaman, gergin, pırıl pırıl.” (ÖEK, s. 258)

Beklenen kırılma gerçekleşmemiştir, yazar gerilimi belli bir noktada askıya almayı başarak merak duygusunu öne çıkarmıştır.

Romandaki çerçeve vakalar halindeki gelişmeleri ve kişileri okuyucuya taşıyan ben anlatıcı Suna’dır. Ancak bu üçlü ilişki daha sonra iki ana sebepten bozulacak ve kişiler arası gözle görünecek kadar somutlaşan bir çatışma haline dönüşecektir:

1. Ayhan’ın sol düşünce ve faaliyetlerinden ötürü işinden ayrılması ve 12 Eylül askeri darbesiyle tutuklanması neticesinde içine düştüğü yalnızlık ve bunalımın etkisiyle en önemlisi de Suna’nın kendini gerçekleştirme serüvenini başarmasının verdiği şokla Ayhan’ın eski, kuralcı ve erkeklik rolünü benimsemiş haline geri dönmesi.

2. Onur’un Suna’yı tam olarak anlayamaması ve ona karşı açık, samimi olmaması ve erkeklik rollerinden taviz veremeyip evliliğini hep ön planda tutması.

Bu iki sebep Suna’nın Su ve Na tarafları arasındaki çatışmanın ve parçalanmanın dozunu daha da artırır:

“Kendimi sevmiyorum. İki ayrı yaşamım, iki ayrı kişiliğim var sanki. Bölündüm, paramparçayım.” (ÖEK, s. 278)

Romanda kişiler arası ve özellikle de bireyin yaşamakta olduğu “trajik çatışma” (Korkmaz., 1997: 46) neticesinde bu üçlü ilişki dağılır. İnci Aral’ın romanında sıklıkla baş vurduğu kanat ve kuş imgesiyle kişilerin ve yaşadıkları ilişkilerin geldiği son nokta arasında mantıkî bir bağ kurulur. “Hepsi önce uçuş durumundaydı, ama sonra o kanatlar maalesef zedelendi ve özellikle erkek kahramanların kanatları kırıldı.” (Altınar, 1992: 82) Ayhan, sadece Suna’yla ilgili olarak değil politik anlamda faaliyetlerinin 12 Eylül darbesinin de etkisiyle bir eylemsizlik, uçamama, yere çakılma içerisine girdi; Onur ise cinselliğe dayandırdığı ama duygusal ve samimi bağlanmalardan uzak tuttuğu bu ilişkiden dolayı resimlerinde çizdiği ölü kuşlara dönüşür. Suna ise tamamen bu kanatlarını yitirini şöyle ifade eder:

“Bugün kanatlarımı koparıp attılar. Kanatlarımı da yitirdim. Ne Onur, ne Ayhan, ne de kanatlarım var artık...” (ÖEK, s. 261)

Bireysel varoluşun tetikleyicisi olan erkeklerin yitimiyle Suna, içine düştüğü yalnızlık ve bocalamadan diğerlerine göre daha az yarayla kurtulur. Romanın sonunda onun Su

kişiliğiyle uzlaşmayı bir yana bırakıp Na kişiliğiyle hayata devam etme kararı alır. (s. 363-364)

Ölü Erkek Kuşlar'ın temelinde doğrudan yazarın hayatını aksettiren sahneler mevcuttur. Anne ve babasını küçük yaşta kaybetmesi, annesiyle dayısının yaşadığı yere gitmek için çıktıkları yolculuk (s.54- 56), dayısı ve yengesi tarafından büyütülmesi, bahçelerindeki kamyon hurdası,

(s. 69- 4), yatılı okulda okumuş olması ve öğrencilik yıllarında tanıştığı 'Adam'la ilk evliliği ve boşanması (s. 57- 64) ve romanın ana kurgusunun üzerine kurulduğu üçlü aşk da yazarın hayatında yer alan gerçeklerdendir. Ancak bu gerçeklik sanatın dolayısıyla edebi metnin dünyası içinde temel noktalarına sadık kalınarak yeniden kurgulanmıştır. Çünkü; “sanat eseri, dış gerçekliğin bir tanığı değildir, onun kendine özgü bir gerçekliği vardır.” diyor Grillet. (1989: 96)

Olaylar yine Düşköy Yazlık Sineması adlı bölümde son bulur. Ben anlatıcı tüm bu anlatılan ve gösterilenlerin bir düş olduğu vurgulamasıyla okuyucuyu içinde bulunduğu kurmaca düzenden çıkarır ve gerçekliğin soğuk yüzüyle karşı karşıya getirir:

“Geri kalan her şeyi ay ışığının aydınlattığı mavimsi perdede bir an için görüp belleğime bir daha silinmeyecek biçimde yerleştiriverdim. Hepsi bu.

Düş gücümün yarattığı bu görüntülerin hiçbiri gerçek değil. Gerçek olamayacak kadar saçma hepsi çünkü.” (ÖEK, s. 374)

Son cümlelerde yazarın eserde anlatılanları benimseyen değil, eleştiren bir tutum sergilediği görülür. Hatta eserinin ahlâkî, eğitsel bir amacı olduğunu sezdirir:

“Önemli olan, gelincik tarlaları, dönemeçler, sis düdükleri, cinayetler, hendekler, bağlar ve küllerle dolu bu dünyada insanın düşebileceği ve düşleyebileceği tüm tuzakları görebilmek” (ÖEK, s. 374)

3.3.2. Yeni Yalan Zamanlar

İnci Aral'ın romanları içinde teknik ve estetik bakımdan en zorlayıcı olanı Yeni Yalan Zamanlar'dır. Romanda yazar, '80'li yıllardan gelen ve '90'lı yıllarda gelişme gösteren İslamcı politik ve ideolojik söylemler etkisinde kalarak ütopyik bir siyasi düzenden bahseder.

Kerim, işte böyle bir düzen tarafından kurulmuş olan EYİGÖZ (Eğilim ve Yönelim İzleme gözleme Genel Merkezi) tarafından anneannesine ait köşkün bodrum katında Friedrich Engels'a ait bir daktilonun başında iken yakalanarak bu merkeze getirilir. Daktilo romanda simgesel bir anlam taşımaktadır. Sol düşünce temsilcilerinden biri olan Engels burada tesadüfi olarak kullanılmamıştır: “Romandaki son yirmi yılın, bir değişimin, Engels'ten, şeriata

uzanan çizgide yaşanan gerçeğin ya da gerçeküstü durumun başlangıcını simgeliyor.” (Şahin, 1994: 4)

Merkezin amacı orada çalışanlardan Ekber Gürle tarafından şöyle açıklanır:

“Ülkemizdeki yeni oluşumlar, iktidar partisinin tutucu anlayışları ve sanatçılara yönelen şiddet yüzünden sanatçılarımıza destek olmak, onları koruyup kollamak ve toplumun onlara bakışındaki çarpıklığı düzeltmek... Bu arada yazarlar ve sanatçılar sistemi koruma yeni dünya düzeniyle bütünleşme çabamıza destek vermek zorundalar.” (YYZ, s. 81-82)

Bu merkezde, romanda hem anlatıcı hem de anlatılanı olan Kerim’den bir roman yazması istenir. İlk bölümde Kerim’in eserini yazma çabaları anlatılır; bu arada romanın diğer karakterleri de onun kaleme aldığı birkaç öyküde yavaş yavaş ortaya çıkarlar:

1. Foto Çetin; romanda yer alan ve gerçekte adı Metin olan bu kişi bir fotoğrafçıdır, siyasi düzenin getirilerinden yaralanarak kendine zengin bir çevre ve olanak sağlamıştır. Özellikle kadınlarla olan ilişkilerinde ve cinsel yaşantısındaki aşırılıklarla kendini belli eder.

2. İntiharcı; bu bölümde ise hem Yeni Yalan Zamanlar’ın hem de Kerim’in kaleme aldığı eserin başkişisi olan Nedim işlenir. Nedim’in Eda’dan ayrıldıktan sonraki içine düştüğü yalnızlık ve bunalım anları, geçmişi anımsamalar yoluyla verilir. Son olarak onun bir intihar notu bırakarak ortadan kaybolmasıyla Kerim, eserine bir “gizem unsuru” (Forster, 1982: 130) katar.

3. Bir Kadın Bir Erkek; adı verilmeyen bir kadın ve erkeğin bir araya gelişini anlatan bir öyküdür bu. Buradaki en önemli ayrıntı kadının daha önce bu evde sevgilisiyle yaşamış olmasıdır.

4. Pentimento; adı verilen bölümde ise bir önceki bölümde yer alan kadın ve erkeğin bir araya gelmeden bir ay önce erkeğin, kadının resmini fotoğrafçı Metin’in stüdyosunda görmesi anlatılır. Ki bu da eserdeki kişilerin yaşamlarının üst üste gelecek şekilde işlendiğini gösterir. Bu arada erkeğin şair olduğu, eşi Neyla tarafından aldatıldığı gerçeği ve aralarındaki ilişkinin kopuş aşaması verilir. Eşinden ayrıldıktan sonra Metin, onu yeni stüdyosundaki kutlamaya çağırır. Orada gördüğü portreden oldukça etkilenen şair, davet bittikten sonra Metin’le yalnız kalarak eşi, evliliği ve kadınlar üzerine konuşurlar. Son olarak tekrar resimden bahsederler; şair resimle ilgili olarak:

“Bence resim asıl bu ikinci boyamada can kazanmış. Belki de bu eşsiz gizemi yaratan eskiyle yeninin bu biçimde kaynaştırılıp dördüncü bir boyut oluşturulmasıdır. Gene de kesinlikle biri olmalı bu kadın. Çünkü bu yüzde inanılması güç bir gerçeklik var, neredeyse elle tutulur bir ruh!” (YYZ, s. 54)

5. Felekten Bir Gece; artık bu bölümde kadın ve erkeğin ismi belli olmuştur. Kadınınki Melike Eda, erkeğinki ise Kerim'dir. Birlikte oldukları gece Eda bir düş görür: İlk karşılaştıkları davet üst kat komşuları Gülümser'in evinde yapılmaktadır. Burada onlardan başka fotoğrafçı Metin, felsefe profesörü üstat şair Erkböke Sağlam, onun eski karısı ve asistanı Tuhfe, özel dedektif Kerim, film yönetmeni Gülender Akça ve sevgilisi Meltem Zorlu da bulunmaktadır. Sabah ezanıyla düşünden uyanan Eda, ait olmadığını hissettiği bu yerden sessizce ayrılır. Bundan sonra olaylar diğer roman kişisi ve eserin yazarı olan Kerim tarafından anlatılır. Sabah uyandığında Eda'yı yanında bulamaz, ona ulaşmak için Metin'den telefonunu ister. Bu arada Eda'nın kendsinei eksikliğini tamamlayacak bir parça olarak baktığını, kendi yardımına ihtiyaç duyduğu gibi bazı yargılara ulaşır.

6. Eda; bu bölümde yazar anlatıcının yerini tanrısal bakış açılı anlatıcı almıştır. Kerim'le birlikte olduğu gecenin sabahında Eda'nın bilinç akışıyla geçmişte kendine öğretilen dini telkinleri, Gülümser abladaki toplantıda geçen sosyal içerikli konuşmaları hatırlaması (İslamiyet, burjuvazi, siyaset, cinsellik, mistizm, biyoteknik), Kerim'le olan bu birlikteliğinden yola çıkarak erkeklere, cinselliğe ve kendi kişiliğine bakışı, çocukluğu ve annesinin dini öğretilerinin baskısı, portre üzerine toplantıdakilerin değerlendirmesi (Erkböke, onu II. Mahmut'un kızı Mihrişah sultan diye, Tuhfe de Paris- Teksas karayolundaki barda cinayete kurban giden Ada isimli bir kadın olarak hayal ederler), Kerim'le davetten ayrılması Kerim'in ve Kerim'in Metin'le ilgili geçmişi, Kerim'in yazma amacını ifade edişi:

“İçinde yaşadığımız bu yabancı dünyayı yorumlama çabası olmalıdır yazma eyleminin asıl amacı. Yazmak bütün karmaşıklığı ve zalimliğiyle yaşamın ta kendisini anlatabilirsene anlam taşır.”(YYZ, s. 77)

Bu ifade aslında İnci Aral'ın da yazarlık felsefesinin bir izdüşümüdür. Bir anlamda yazar, romanındaki Kerim kimliğinin arkasında kendini de ifade etmektedir.

Evden ayrılırken Nedim'i hatırlaması, mekâna ait yeni düzenlemeler Eda'nın halden geçmişe ve tekrar hale dönüşlerinde etkili olmaktadır. Evden ayrılırken içine düştüğü yalnızlıkta ruhunun hiçbir yere ve kişiye ait olmayışını fark etmesi.

7. Fotoğraflar; Kerim'in yazdığı bu bölümün oluşmasında Ekber Gürle'nin Nedim'in kayboluşunu haber vermesi ve o kaybolduktan sonra evini araştırırken buldukları bir disketi ve fotoğrafları Kerim'e getirmesi etkili olur. Kerim, bu bölümü yazmadan önce EYİGÖZ'den ayrılıp Eda'yı bulmaya gider; ancak bulamaz. Geri döndükten sonra Ekber Gürle'yle görüşmek ister, ancak o da Aysevim'le birlikte sorgudadır. Tekrar dışarıya çıkmak isteyince görevliler tarafından engellenir, odasına dönerken Ekber Gürle, Aysevim ve Melike Eda'yı birlikte görür. Eda'dan kendisi ve geçmişi konusunda, romanındaki Eda karakterini

oluşturmasında yardımcı olmasını ister, bu arada Eda ile Aysevim'in teyze kızları olduğunu öğrenir. Fotoğraflar bölümünde Nedim'den kalan zarfın içinden çıkan fotoğrafların kimlere ait olduğu işlenir. Nedim, Metin ve Eda'ya ait fotoğraflardır bunlar.

Buraya kadar anlatılanlarda görülen o ki, yazar, vak'a birimlerini oluştururken roman kişilerini aynı mekân içerisinde rastlantısal bir şekilde bir araya getirmiş gibi görünür. Ancak kişilerin yaşamışlıkları arasındaki paralellik eserde mantıkî bir bağ oluşturmaktadır. Bu da Yeni Yalan Zamanlar'ın kurgusal yönden değerini artırır. Kişilerin varlıklarını ortaya koymada genellikle bilinç akımı, geriye dönüş, iç monolog ve diyaloglardan faydalanarak olayların akış yönünü sürekli değiştirir. Aral, böylece romanı “deneysel biçimciliğin bir oyun alanına” (Ecevit, 2001: 42) dönüştürür. Ancak bunun yanında geleneksel roman anlayışındaki çatışma unsurunu da romanından çıkarmaz; özellikle bireyin kendisi ve toplumsal yaptırımlarla olan çatışması romandaki trajik yapıyı da ön plana çıkarmış olur.

Yeni Yalan Zamanlar, bu bölümden sonra roman başkışisi olan Nedim'in hayatı ve kişiliği çevresinde gelişir. Bu bilgileri Kerim, ondan kalan diskette yer alan günlükten öğrenir. Eda'dan ayrılışından başlayarak okuyucuya Nedim'in yavaş yavaş nasıl bir şizofrenik haline geldiği anlatılır. Roman, birbirine karşıt iki nehrin akışı şeklinde ilerliyor. Bunlardan birisi Nedim, diğeri Melike Eda'dır. Yer aldıkları toplumsal fonun karanlık manzarasında bu iki kişinin hayat karşısındaki akışkanlığı bir yana, çoğunlukla toplumun yarattığı sosyal-siyasal ortam ağına da takılmış gibidirler. Bu noktada “yazarın niyeti, büyüme sürecini gerçekleştiremeden ölüme mahkûm olan insanın serüvenini anlatmak veya sosyal ortamın birey üzerindeki tahakkümünü göstermektir.” (Özcan, 2000: 100) Özellikle Nedim, “her bakımdan yoğun bir kirlenmişlik ortamında daha temiz, tutarlı ve rafine bir değerler sistemine özlem duyan ve bunun hâlâ mümkün olabileceğine inancını yitirmemeye çalışan, oysa tam da bu yüzden başarısızlığın acısını çeken, kimlik yitimine uğramış, kendi kuşağının sözcüsü” (Algan, 1995: 3) konumunda yer alır romanda. Roman sürecinde o, ‘tutunamayan’ insanî ilişkilerindeki başarıyı ve ideallerini gerçekleştirememiş biri olarak gösterilir. Kerim'in (romanın yazarı ve anlatıcısı) yazma edimine sığınarak kendilik serüvenine yönelmesi ve yazdığı roman içerisinde yer alan Nedim'e dönüşümü dikkat çekicidir. Bu bireysel dönüşümde yeni ve kurmaca düzenin de etkisi oldukça büyüktür. Parçalanmış benliğin arkasında Kerim yavaş yavaş “öteki”si olan Nedim'e dönüşür, bunu da ilk olarak daha önce Nedim'in yaşadığı sonra da kendisinin yerleştiği evine gittiğinde fark eder:

“Kerim ama Kerim ne kadar Kerim? Kim Kerim? Kerim diye biri var mı yoksa bu yazarın takma adı mı? Yazar kim? Ben. Peki Kerim takma adıysa asıl adım ne? (YYZ, s. 212)

Romandaki gelişmeler, bundan sonra askeri darbenin gerçekleşmesi ile ülke yönetimi İslâmi bir idarenin eline geçmesi olayı üzerine yerleştirilir. Melike Eda, doğduğu yere giderek geçmiş, özellikle de anne ve babasıyla yüzleşir. Melike Eda'nın romandaki varlığı daha çok günümüz kadın kimliğinin böyle bir "itibarî âlem" (Aktaş, 1991: 15) içerisinde maruz kaldığı baskılarla ve toplumun diğer bireylerinin değişen siyasi ortamdan güç alarak uyguladığı yaptırımlarla karşımıza çıkar. Melike Eda, romanda dönüşüm içerisindeki Nedim ve Kerim'in "arzulanan nesnesi" (Girard, 2001: 27) konumundadır; Nedim ve Kerim arasındaki çatışmanın temel sebeplerinden birisi olmuştur. Arzulanan nesne konumundaki Melike Eda'nın geçmişine ait en önemli bilgi üvey babasının (amcasının) zorlamasıyla yaşamış olduğu enest ilişkidir. Kadın kimliğinin ilk oluşum aşamalarında almış olduğu bu darbe bir anlamda onun ileriki yaşantısında yer alacak olan bütün erkek ve cinsellik ilişkilerini de olumsuz yönde etkiler; artık onda "fiziksel ilişkilerin güdüsü sevgiye değil nefrete dayanır." (Welldon, 2001: 168) Bu sonucun ortaya çıkışında annesinin ve yetiştiği çevrenin de etkisi büyüktür; özellikle annesinin etkisiyle dini şartlanmalar içerisinde yetiştirilmesi, toplumun da bu yetiştirme tarzına destek vermesi Melike Eda'yı uzun yıllar boyunca kimliksiz bırakmıştır. Ancak İstanbul'a geldikten ve değişik bir sosyal ortam içine girdikten sonra o da yetiştiği çevrenin bilincinden kurtulur ve kişisel bilincini oluşturmaya başlar, bedeli ne olursa olsun diyerek:

"Başkalarının gözünde belki de hâlâ eksik, talihsiz, gelişmemiş bir kasaba kızı, yumuşak tonlarda belli belirsiz ve bulanık bir görüntü olduğunu. Hep aldanmış olduğunu. Hak edilmemiş bütün günahlarını silmeyi, hak ettiklerini yaşamınla ödemeyi istedin." (YYZ, s. 309)

Romandaki olay örgüsü sonlandırılırken yazar anlatıcı (Kerim), gerilimi son noktaya getirir. Bunda yapılan askeri darbenin ve roman kişilerinin akıbetlerinin belli olmamasının payı büyüktür. Bu noktada yazar, romanını beş olasılık üzerine kurgular, bu kurguların her birinde romandaki kişilerin sonlarına dair farklı bilgilere yer verilir, böylece yazar, romanını gizemli bir noktaya taşımış olur. Birinci olasılıkta Metin ve Aysevim birlikte dirler; Aysevim, Metin'den kendisine yurt dışına kaçması için yardım ister. İkinci olasılıkta Metin, Aysevim ve Ekber Paris'te bir Arap kahvesinde birlikte dirler. Bu sefer, Aysevim, yurda dönmek için Metin'den yardım ister. Üçüncü olasılıkta ise Ekber gürle, Newyork'ta Central Park'a bakan bir otelde kalmaktadır, otel çıkışında kimliği belirsiz kişiler tarafından öldürülür. Dördüncü olasılıkta Kerim artık tamamen Nedim olmuştur; Aysevim Eda'nın evindeyken onu ziyarete gelir. Beşinci olasılık ise yarım kalmıştır ve romanın yazarı ve anlatıcısı konumundaki Nedim'in yaşanılan anın değerini fark etmesi ve yazma eyleminin önemini belirtmesiyle son bulur.

İnci Aral'ın eserinin karmaşık kurgusunu oluşturan asıl sebep anlatıcının belirsizliğidir; ancak şunu söyleyebiliriz ki yazar, kendi kimliğini Kerim'in arkasına gizleyerek vermeye çalışmıştır. “Roman metninin yazarın ortadan kaybolduğu noktada doğal akışına kavuşacağı inancıyla yazılmış bir roman olan Yeni Yalan Zamanlar'da anlatıcı tek kişi – Nedim – olmakla birlikte değişik kimlikler üstlenerek – Kerim, Eda – götürür anlatıyı.” (Algan, 1995: 3) Romanda olayların anlatımında birden fazla bakış açısının kullanıldığı görülür; tanrısal bakış açısıyla birlikte “kahraman anlatıcının ve müşahit anlatıcının” (Aktaş, 1991: 100/ 113) romandaki diğer kişiler, mekân ve zamana yönelik değerlendirmelerde bulunduğu gözlemlenir. Böylelikle eserin vaka ve içerik zenginliğinin dozajı daha da artırılmıştır; ayrıca mekân, zaman ve kişiler hakkındaki veriler daha ayrıntılı bir şekilde işlenmiştir. Roman, sona erdiğinde Nedim'in ve Eda'nın kavuşma noktasına geldikleri okuyucuya sezdirilerek bırakılır.

3.3.3. Hiçbir Aşk Hiçbir Ölüm

İnci Aral'ın romanlarına dikkatle bakıldığında olaydan çok roman kişinin içsel hesaplaşmaları ve geçmişe yönelik sorgulamalarıyla bireyin kendini anlamlandırma uğraşısının ön plana çıktığı görülür. Bunu yaparken de modern romanın tekniklerini kullanmaktan çekinmez. Kişinin iç dünyasını daha net bir şekilde vermek için montaj tekniğinden, mektuplardan, iç monolog ve diyaloglardan, geriye dönüşlerden, bilinç akımından sıkça faydalanır. Ancak şunu da söylemek gerekir ki “yeni anlatı teknikleri aramayı ‘tutku ile serüven ve olayı tümüyle ortadan kaldırmaya kalkışma’ saymamak gerekir.” (Grillet, 1989: 69) Olay, kahramanın içsel serüvenin gerçekleşmesi için kullanılan bir araç durumundadır.

Hiçbir Aşk Hiçbir Ölüm, “İkinci Dünya Savaşı yıllarında taşrada bir memur ailesinde dünyaya gelen bir kadınla, 12 Eylül'de üniversite öğrencisi olan bir genç kadının yetişme, gelişme süreçlerini kapsıyor.” (Güvenç, 1997: 6) Romandaki olay örgüsü, bu iki kadının geçmişten hale doğru uzayan geri dönüşler kullanılarak oluşturulmuştur. Yazar, romanı sekiz bölüme ayırmıştır ve her bölüm roman kişilerinden Sara ve Simden'in üzerine kurgulanmıştır.: Tortu (Simden), İntihar Otelleri (Sara), Yeni Ülke (Simden), Gülümse Bana (Sara), Duraklar (Simden), Uzun Bir Yankı (Sara), Arınma (Simden), Yinelemeler (Simden). Bölümlerde konu ve tema farklılığı olsa bile kişiler arası bağlılık bölümlerin arasındaki bütünlüğü bozmamaktadır.

Romanda yazar, halden yola çıkarak dört ana olay ile kurguyu oluşturur:

1. Simden'in eşi Ömer'in kendisini aldattığını öğrenmesi (Burada eşinin eşcinsel olduğunu da öğreniyor.)
2. Sara'nın evinde çıkan yangında yanması.
3. Sara'nın hastanede tedavi edilmesi.
4. Sara'nın ölümü.

Roman, bu anne kızın farklılıkları üzerine işlenmiş çatışmalarla birlikte bu çatışmadan doğan iç sorgulamalar etrafında gelişmektedir. Çatışmaların somut olarak ortaya çıktığı süreç, Sara'nın kazayla kendini yaktığı anda başlamaktadır. Yaşam ve ölüm arasındaki gelgitlerin başladığı andan itibaren roman kişileri geriye dönüşler yaşamaya başlarlar ve önce kendilerini sonra da birbirlerini hesaba çekerler. Her ikisini ortak bir paydada buluşturan nokta; anne sevgisinden uzak mutsuz bir çocukluk geçirmiş olmalarıdır. Sara, annesini beş yaşındayken kaybetmiş, ancak o yaşarken bile annesi kendini kızından uzak tutmuştur.

“Annesi kendini esirgemişti kızından. Belki herkesten. Babasından bile.” (HAHÖ, s. 118)

Bu nedenle Sara, babasının eksik, yaralı yüreğindeki sevgiyle bir nebze olsun yetinmeye çalışarak büyüyor. Sonra yatılı okul yıllarında kimsesizlik ve yalnızlık içerisinde çevresini ve kadınlığını öğreniyor yavaş yavaş. Simden ise annesinin yine kendisini ve küçük yaşta evini terk etmesiyle birlikte babasının daha çok toplumsal kuralların etkisinde oluşan sakıncı tutumları arasında yetişiyor. Bu noktada her iki kişinin de anne sevgisinden ve annelik öğretisinden uzak yetiştiği görülmektedir. Oysa “sosyal duygunun gelişmesinde annenin önemi” (Adler, 2000: 106) oldukça büyüktür. Böyle bir değerden yoksun büyüyen bu iki kadının hayatlarındaki ilk adımda dahi bir paralellik söz konusu olmuştur.

“Kadınlık rolüne hazırlayan anneden” (Söyleşi, 2002) ve “annenin etkinliği ile özdeşleşme”den (Godfrind, 2003: 181) yoksun büyümeleri ileriki yaşantılarında karşılaştıkları bu iki kadının uzlaşmamalarındaki ana etken olarak karşılırlarına çıkar. Ancak bu durumdan en çok etkilenen Sara olmuştur; çünkü ileriki yaşantısında ondaki parçalanmanın ve değişimin özünde bu gerçeklik yatmaktadır. Bu değişim yaşantısından kaynaklanmakla birlikte ilk önce adına yansır: Halise, Alis ve Sara. “Ancak bu kişilik dağılması ya da yabancılaşma olarak değil; yaşam çizgisini zorlayan ve değiştiren bir insanı imliyor.” (Şahin, 1997: 1) Çocukluk ve gençliğinin ilk yıllarında adı Halise olan Sara, ilk evliliğini bir intiharla noktalarken bir anlamda o güne kadar yaşayan Halise'yi de öldürmüş oluyor.

“Halise'nin bir zaman yaşadığını ve sonra öldüğünü söylemek daha doğrudur aslında. Bir sabaha karşı yarım şişe DDT içirip işini bitirmek zorunda kalmıştı onun.” (HAHÖ, s. 149)

Sara’da bir yere ya da bir kişiye ait olma veya özgürlüğünün elinden alındığını fark ettiği anlarda kurmuş olduğu düzenlerden vazgeçme dürtüsü onun hayatının düsturu olmuştur. Onun için önemli olan bedenın güzelliğı ve o güzelliğın erkek dünyasındaki anlamıdır. Bunun için “erkeklerle ilişkisinde maddi bir karşılık ilişkisini yeğler. Hayatta kalma yolu ‘ödetme’dir.” (Aral, 2003: 95) Ruhsal özgürlüğe ulaşma yolunu, vazgeçiş ve gidişler üzerine kurmuştur. Halise’den sonra o, şarkıcı olduğu dönemlerde Alis (HAHÖ, s.149); daha sonra ise ikinci evliliğini yaptığı zengin iş adamı Suat Bey’in de etkisiyle Sara adını alır. (HAHÖ, s. 151)

Bütün bu ad değışiklikleri yaşam tarzının değışimiyle doğru orantılıdır, her ne kadar bireysel özgürlüğünü yaşamaya düşkün biri de olsa, Sara her zaman birlikte olduğu erkeklerin kuşatması altında kalmış ve buna karşı maddiyatı elde ettiği sürece de onlara katlanmıştır. Her bir isim, ötekinden farklı yaşam tarzı katmış olmasına rağmen o, karakteri itibariyle değışmemiştir. Yazar anlatıcı ondaki bu değışim süreçlerini gelişen olaylara bağılı kalarak ruhsal ve mekâna ait geniş tasvirlerle vermeye çalışır.

Bir anlamda Sara karakteri itibariyle Simden’in, Simden de Sara’nın ‘öteki’si olmuştur, yaşamı boyunca. O, annesi gibi fiziki güzelliğıyle erkekleri baştan çıkarma ve kullanma konusunda Sara gibi olamamıştır. Birbirlerini olduğu gibi değil de olabilecekleri konusunda sürekli bir çatışma içine girerler. Bu çatışma eylemi “iki etkin öznenin katıldığı bir eylem; öyle bir eylem ki, ötekinin eylemi onunla iç içe, onun içine giriyor, onunla sarılıp sarmalanıyor, dolayısıyla etkileşim içinde gerçekleşiyor.” (Gasset, 1999: 144)

“Sanki temel sorun kimin kimi daha çok sevdiği ya da sevmediğı, kimin kime daha çok haksızlık yaptığı, hangisinin ötekine daha fazla düşmanlık güttüğü ve yanlış davrandığıydı.” (HAHÖ, s. 68)

Aslında aralarındaki bu kişisel çatışma bireysel farklılıklarını ortaya çıkarırken onları ortak kılan başka durumlar da söz konusudur. Her ikisi de evliliklerinde, ilişkilerinde ve yaptıkları işlerde başarısız olmuşlardır. Sara kendini bir meta olarak kullanmasına karşın üç evliliğinde ve diğer sayısız ilişkilerinde, Simden ise eşcinsel olduğunu öğrendiğı eşiyle olan ilişkisinde – ki erkeklere, aşka ve cinselliğe bakışları farklı olsa bile – başarısız olmuşlardır. Tam anlamıyla anne- kız olmayı başaramadıkları gibi. Ayrıca Sara, yaptığı resimlerde estetik anlamda bir düzey yakalayamamış olduğu gibi, Simden’in seramikleri de başarılı bir düzey tutturmuş sayılmaz. Bütün

bu ortak yanlarına rağmen tam olarak bütünleşememişlerdir.

Aynı mekânı paylaştıkları anda bile aralarındaki gerilimi yazar anlatıcı en somut ve etkileyici şekilde gözler önüne serer.

“Ne zaman bir araya gelseler onu satın almaya uğraşırdı böyle. Hiç yılmıyordu. Yaşam felsefesi buydu.” (HAHÖ, s. 175)

Son iki bölüm, Sara’nın ölümünden sonra Simden’in annesi ve kendisi ile ilgili anlamlandırma çabalarının son noktasını oluşturur. Simden onu kaybettikten sonra Sara’nın yaşamış olduğu eve gider. Evin, eşyaların ve Sara’nın yaptığı resimlerin etkisiyle ikisi arasındaki çatışmaya bir anlam vermeye çalışır. Artık bu noktada yazar anlatıcı iki kadın arasındaki farklılıkları bir uzlaşma alanına taşıyarak bir anlamda ikili arasındaki gerginliği ortadan kaldırmış olur. Kişisel sorgulamalar ve iç monolog yoluyla yapılan hesaplaşmalar neticesinde Simden, annesini sevdiğini fark eder. Sadece bunu değil, o güne kadar eksik gördüğü kendisini de tamamlanmış olarak hisseder. Yaşanılan acı olayın büyüklüğü bir anlamda kişi de bir bütünlenme meydana getirir. (HAHÖ, s. 238) Böylece Simden kendisini kadınlığıyla, cinselliğiyle, yetenekleriyle bir bütün olarak fark eder ; bir anlamda o, “ben’in boyunduruğundan kurtularak bilinçli özben’ini gerçekleştirir.” (Graber, 1998: 221)

3.3.4. İçimden Kuşlar Göçüyor

Roman on ana bölümden meydana gelmektedir, yazar bu bölümlere ana fikirlerine uygun düşecek şekilde epigraflarla başlar. Bunlarla ilgili olarak kendisi şunları söylemektedir: “Hoşuma giden şeylerdi onlar. Evet, aynı zamanda her bölümü, ana fikrini çok yaban bir şekilde ifade eden başka yazarlardan alıntılardı. O da iyi oldu, sunu gibi bir şey.” (Söyleşi, 2002)

İçimden Kuşlar Göçüyor romanında ben anlatıcı vardır. Yazarın bir anı roman olarak düşündüğü eser, tanımlanmış ve tanınmış olan benliğin haldeki durumunu sorgulayan bir yapıya sahiptir. Olay örgüsünü kurgularken yazarın olaydan çok kişinin iç dünyasına ve bu dünyanın anlamlandırılması gerçeğine yöneldiği söylenebilir. Eserde dinamik olarak üst metinde kurgulanan olay, roman kişinin yaşı itibarıyla karşı karşıya kaldığı menopoza. Kadınlar için büyük bir değişim olarak görülen bu dönemin fiziksel yıpratıcılığı dış dünyaya ait yaşam düzenini de etkileyecek bir özellik taşır. Romandaki çatışma teminin ortaya çıkışında bu durumun etkisi ön planda işlenmiştir.

Yazarın deneyimlerini bireysel anlattığı bir romandır, İçimden Kuşlar Göçüyor. “Menopoz kolay bir şey değil. Hafife de almayalım. Fizyolojik ve psikolojik değişiklikler getiriyor. Yaşadığım her şeyi net olarak anlatmaya çalıştım. Aynen böyle yaşadım. Bu benim deneyimim. Ben hüzünlü yaşadım.” (Hürriyet, 1998: 14)

Roman kişinin menopoz öncesinde rahim kanserine yakalanmış olduğunu öğrenmesi kendini ve geçmişini değerlendirme hızını artırır. Hem anlatan hem de anlatılan kişi olan

yazar, sırasıyla menopoza girdiğini, hormon ve kemik erimesine karşı tedavi olması gerektiğini öğrenir. Bütün bu yaşadığı fiziksel değişimler onun iş ve aile hayatına da yansır. İşine yeterince yoğunlaşamama, eşiyle cinsel ve duygusal anlamdaki kopukluk bunlardan sadece birkaçıdır. İşle ilgili problemler galerinin bir süre sonra kapatılmasıyla ortadan kalkar; eşiyle olan kimi çatışmaları daha çok eşinin kendisini anlama ve hemen hemen her konuda destek olma çabalarıyla olumlu yönde gelişir. Eşinin varlığı bir yerde onun hayata karşı duruşunu daha da sağlamlaştırır:

“Yaşama alanlarımı korumaktaki bütün inadıma karşın onu yanımda istiyorum. O yanımdayken şaşkın ve sakar değilim. Başarılı, uyumlu ve dingin biriyim.” (İKG, s. 51)

Kişiliğini dengeleyen bir unsur olarak gördüğü eşi, bir bakıma roman kişinin yalnızlık ve boşluğa düşme karşısında sığındığı bir liman gibidir. “Tek başına olma düşüncesi insanda huzursuzluk yaratır.” (1994: 17) diyor Erich Fromm, bu yalnızlık duygusunun aşılması için de kişinin kendini bütünlemesi gerektiğini vurgular ve bunun için de seçenekler sunar. Bu seçeneklerden roman kişisine en uygun düşeni sevgidir. Karşılıklı sevgi ve anlayış gösterme neticesinde kişi içinde bulunduğu yalnızlık ve karamsarlıktan kurtulur ve kişiler arası bütünlüğe ulaşmış olur.

Dış dünyaya ait yaşadığı problemlerden birisi de yazarın yazma eylemine ve yazma serüvenine yöneliktir. O fiziksel olarak böyle bir değişim yaşarken bunun özellikle yazma serüvenine ait olumsuz etkilerini de yaşamaktadır. Yazar, eserin inandırıcılığını öne çıkarmak için bu konuda da şahsi yaşanmışlıklarını gözler önüne sermekten kaçınmaz. Yazmayı hayatı değiştirmek ve anlamlandırmak olarak düşünüyor İnci Aral. Özellikle de ben’in dünyasında kendini ve yaşadığı dünyanın gerçekliğine ulaşmak şeklinde değerlendirirken onu bir kılavuz olarak da görmektedir.

“Yazmak, bizde kalan izlerin, tutkularımızın, sessizlik ve taşkınlıklarımızın, ama asıl yaşama ilişkin tanıklıklarımızın yaratıcı imgelerle yeniden düzenlenmesidir ve yazarın yaşamı büyük ölçüde yazdıklarıyla yol alır.” (Aral, 2003: 18)

Yazma edimine bu şekilde değer veren yazarın elindeki bu kıymetli uğraşısının sekteye uğraması onun huzurunun kaçmasına neden olur.

“Tek satır yazmadan geçiyor zaman. Yazmayı sürdürmekle vazgeçmek arasında bocalayıp duruyorum hâlâ? Yazma korkusu kapatıyor beni.” (İKG, s. 92)

Fizyolojik olarak yaşanan değişimin getirdiği endişelerin yarattığı ruhsal sıkıntılar onun bu yeteneğini de olumsuz yönde etkiler. Bu olumsuzlukları aşmak için sürekli bedeni ve ruhuyla bir mücadele içine girer. Romanda yazarın, bu eserinden önce kaleme aldığı ilk üç

romanında yazılış hikâyesi de belirtilmiştir. Böylece eser, yazarın sanatçı kimliğini ve yazma sürecindeki bireyin iç dünyasındaki çalkantıları da ortaya koyar.

Yazar, eserindeki olay örgüsünü kurarken neden- sonuç bağlantılarına sıkı sıkıya bağlı kalır. Görünürdeki olayın arkasındaki gelişmeler mantıksal bir tutarlılıkla işlenmiş ve “canlı bir varlığın parçaları gibi birbirine bağlanmıştır.” (Forster, 1982: 131) Böyle bir mantıksal kurguyla düzenlenmiş olan İçimden Kuşlar Göçüyor adlı romanda alt metni oluşturan asıl öge ise roman kişinin fiziksel değişimin arkasında yaşamakta olduğu kendini gerçekleştirme mücadelesidir. Bu noktada yazar özellikle geriye dönüş ve iç monolog tekniklerini sıklıkla kullanır.

Yazarın ruhsal yönde yaşadıklarının temelinde haldeki durumunu ve başına gelenleri kabullenememe gerçeği yatmaktadır. Özellikle çocukluğu ve ilk evliliğine ait anımsamalar roman kişinin yaşam tecrübesinin ve yaşama, insanlara bakış açısının şekillenmesinde etkili olmuştur.

Anne ve babasını küçük yaşta kaybetmesi yazarın hayat karşısındaki duruşunu ve ona bakışını sağlamlaştırmasına rağmen, içine düştüğü kimsesizlik ve yalnızlık duygularını da koyulaştırmıştır. Hayatının o dönemini sadece bir fotoğraf karesi şeklinde düşünür. “Benim çocukluğum olmadı, çocuğa benzer bir küçük kızdım o kadar.” (Kansu, 2004: 6) Böyle bir yoksunluğu bile kabullenmekte güçlük çekmeyen yazarın ileriki yaşantısını asıl etkileyen olay ise ilk evliliğidir. Anlaşılmama ve duygusallıktan yoksun bir evliliktir bu. Her ne kadar yazarın büyük bir sevgiyle bağlandığı erkekle evli olması onu bir türlü tatmin etmez. Kişisel gelişiminin durağanlaştığı ve kimliğini kaybetme noktasına geldiği yerde iki çocuğa rağmen toplumun ve kurulu düzenin karşısına geçip başkaldırır.

“...Koptu kopacak kasırgalar.

Kuzeyi ve güneyi yüreğin.

Ortası gemilerin yakıldığı yer. Yaşanmış ve yaşanacak her şeyin yadsıma ve iptal dönencesi.” (İKG, s. 18)

Yazarın şiirsel bir üslupla kaleme aldığı “iç monolog şeklindeki bu hesaplaşma, aslında kahramanın bilinçaltında yaptığı bir serüvendir.” (Özcan, 2003: 106) Böylelikle yazar, geçmişine yönelik bir dönüm noktasını da geride bırakır. Aslında bu bir başkaldırı, kendini yenileme ve gerçekleştirme eyleminden başka bir şey değildir. Roman boyunca tekrarlanan bu anımsamalarla yazar, geçmişten kaynaklanan yaşanmışlıkların ardında ölüm, aşk, aile, evlilik gibi kavramlara bakış açısını da sunar. Böylelikle bu konulardaki bireysel gelişimini gözler önüne serer.

Neticede varılan noktada, yaşanmış büyük bir geçmiş; onun kazandırdıkları ve kaybettikleriyle en yalın şekilde ortadadır. Yazarın, kabullenememe gerçeğini bir tarafa bırakarak bulunduğu yaşı ve sahip olduklarının değerini kavrayarak kendisi ve yaşadığı hayatla bir uzlaşma içerisine girdiği görülür. Yazar, romanın sonunu da montaj tekniğini (Tekin, 2003: 243) kullanarak içeriğine uygun düşecek şekilde Lale Müldür’e ait bir dörtlülük noktalar:

“bir vurgun olmayacak artık yüreğimdiki
ve yatağını değiştiren bir nehir gibi sanki
geri gelmemek üzere giden bir şeyin
kanat sesleri kalacak yalnız kulaklarında” (İKG, s. 150)

3.3.5. Mor

İnci Aral bu romanını on ana bölüm üzerine kurgulamıştır. 05:30’da başlayıp yirmi dört saat sonra yine 05:30’da biten romanda yer alan bölümler bir gün içinde geçen saatlere göre düzenlenmiştir. Ancak bu bölümlerin her birinde roman başkışisi İlhan Sacit’e olan kan bağı ve yakınlık derecelerine göre farklı karakterler işlenir. Böylece romanın entrik kurgusu içinde yer alan kişileri daha yakından tanıma imkânı doğar. Bu da olayların gelişmesinde zamanın kronik bir düzlemde gerçekleştiğinin göstergesi olup böylece roman kişilerinin hal ve geçmişteki uzantılarına ışık tutacak bir alan yaratılmış olunur.

Yazar, yukarıdaki bölümlerde karakterleri işlerken “tanrısal bakış açısı”na (Tekin, 2004: 50) sahip yazar anlatıcı ögesini kullanır. Böyle bir bakış açısına sahip olduğu için de ele aldığı karakterlerin hayal, duygu ve düşünce dünyasına girerek onlara ait gizli ya da açık tüm detayları ortaya dökebilir. Kişilere olduğu kadar olaylara da sınırsız bir güçle müdahale etme hakkına sahip olan yazar anlatıcı, romanın ilk bölümüne bir anlamda kurgunun da üzerine şekillendiği İlhan Sacit’i ve ailesini tanıtarak başlar. Elli üç yaşında her türlü maddi imkâna sahip olan İlhan, kızı yaşında olan Renginur’la birlikte yaşamaktadır; ayrıca o gün bir yaşına basacak Yalım adında bir oğlu vardır. Eşi Revan’la ayrılmak üzeredir.

Başkışı konumundaki İlhan Sacit, gördüğü düşle ilgili olarak geçmişe yönelik sorgulamalarıyla anlatılır. Bu düş romanın yapısına yerleştirilen bir imge niteliğinde olup romanın son bölümünde gerçekleşecek olan cinayetin de içsel bir sezgisi şeklinde merak duygusunu ortaya çıkarır. Romanın ana temalarından biri olan ölüm ve onun alıp götürmüş olduğu anne, bu rüyanın temel ögesidir. Annesinin kendisini ve torununu görmek istediğini belirtmesi üzerine İlhan, o gün kötü bir şeyler olacağını sezinler. Bu noktadan sonra yazar anlatıcı geriye dönüşler yaparak İlhan’ın anne ve babasına dair anı ve izlenimlerine yer verir.

Annesinin munis ve müşfik yapısına karşılık “İktidar tutkusu ve dölün devamı” (Russel, 1998: 20) düşüncesine bağlı babası, toprağa olan bağımlılığıyla yüreğini eşinden ve çocuklarından sakınmıştır.

Babasının otoriter mizacı ve annesizliğin doğurduğu sevgisiz ve yalnız bir ortamda büyüyen İlhan Sacit, evliliğinde de aradığı mutluluğu bulamaz. Revan’la ilişkileri yedi yıldan sonra bozulmaya başlar ve son yirmi yılını elinden geldiğince Revan’dan uzakta geçirmeye çalışır. Bunda Revan’ın kendisine bir çocuk veremeyişinin de etkisi olmuştur. Kısa ve yüzeysel ilişkiler yaşar. Sonra ansızın karşısına çıkan Renginur, kendi ifadesiyle “onu güneşe çıkarmıştır.” (M., s. 39)

O gün için en önemli olay, akşam oğlu Yalım için yapılacak olan yaş günü partisidir. Partiye çağırdığı kardeşleri Armağan ve Gülcan’ı İlhan vasıtasıyla yazar okuyucuya tanıtır.

08:30 bölümünde yazar, romandaki tematik çatışmayı sağlayan Revan’ı tanıtır. Baş kişiyle karşı güç olarak ortaya çıkarılan Revan, içsel diyalogları ve geriye dönüşleriyle tanıtılır. Yazar anlatıcı ilk olarak onu bu gece gerçekleşecek olan bir eylemi haber veren tedirgin edici bir telefon konuşmasıyla tanıtır. Daha sonra geriye dönülerek geçirmiş olduğu yoksunluk ve mutsuzluk dolu çocukluk ve gençlik günleri verilir. Onun da ailesel yapısında baba otoriter güç, anne ise bu otorite karşısında yer alan pasifize bir kişilik olarak sunulur. Annesine dikiş dikmekte yardımcı olmaya çalışan Revan çalıştığı inşaat şirketinde İlhan’ı tanır.

Onu “sevimli, içten ve güven verici” (M., s. 63) bulan Revan evlendikten sonra onu hırslı ve vefasız biri olarak niteler. Çünkü İlhan, bugün sahip olduğu güce ve zenginliğe kendisinin desteğiyle gelmiştir. Ancak o, “yıllar boyunca onun kendisi olma iradesini o derece bastırmıştır ki, Revan varlığını, kocasının var oluşunun doğal bir uzantısı gibi görme yanlışlığına düşmüştür.” (Önertoy, 2003: 12) daha ilk geceden onu sevmediğini anlayan Revan kendisini böyle tüm varsallıktan yoksun ve yalnız bırakan İlhan’la ödeşmeye kara verir.

Romandaki ilerleyiş devam eder, yazar- anlatıcı saat 10:00’a geldiğinde bu sefer İlhan’ın kardeşi Armağan’ı anlatmaya başlar. Armağan, elli yaşında bilimsel bir kariyer sahibi olmuş, ama atıldığı siyaset hayatında bu başarıyı yakalayamamış biridir. Özellikle eşi Figen’in güçlü kişiliğinin yanında o, “içe dönük düşünen bir karakter”(Stevens, 1999: 94) olarak çizilir romanda. Kendi değerlendirmesini yaparken:

“Yakınlarının ve arkadaşlarının kendisine duyduğu sevgiye bir türlü onların beklediği biçimde karşılık verememenin sıkıntısını, suçluluğunu duyardı sık sık.”(M., s. 98)

Bunun temelinde yatan ana etken ise kendisinden beklenen sevgi karşısında alması gereken sorumluluktan tedirginlik duymasıdır. Onun karakterindeki bu olumsuzluk eşi ile olan ilişkilerine de yansır ve yıllar sonra tutkuyla sevip evlenmiş olduğu kadınla arasında derin uçurumların oluştuğunu fark eder. Yazar- anlatıcı ona ait bu değerlendirmeleri daha önceki kişilere yaptığı gibi geriye dönüş ve iç monologlarla verir. Aslında romandaki çatışma unsurunun bir başka yönüne dikkat çeken yazar, buradaki asıl çatışmanın Armağan'ın kendi kendisiyle olduğunu gösterir. Taşıdığı solcu kimliğin arkasında toplumsal hak ve özgürlüklere ait bir takım değerlendirmelerde bulunan Armağan'ın tüm bu sorgulamaları doğum günü partisinin verileceği otelin havuzun başında güneşlenirken olmaktadır.

Armağan'ın kendisi ve Figen'le girdiği hesaplaşma devam ederken saat 12:00 olmuştur ve yazar-anlatıcı dikkatleri baş kişinin sevgilisi olan Renginur'a yönlendirir. Ailesi Elazığ'ın Karakoçan ilçesinden İzmir'e göç etmiş, orada kapıcılık ve temizlik işleriyle geçimlerini sağlamaktadırlar. Maddi yönden zayıf olan bu ailede de yine son sözün sahibi olan bir baba ve onun otoritesi karşısında boyun eğmiş bir anne figürü vardır. Renginur, turizm ve otelcilik okuyup bu dalda çeşitli seyahat acentelerinde görev alırken, kız kardeşi de sağlık kolejini bitirip Ardahan'a ebe-hemşire olarak atanmıştır. Sıkıntılı iş günlerinden sonra bir gece tanıştığı İlhan Sacit'in sevgilisi konumuna yükselmiştir. Bu yükseliş sadece statüde değil, yaşanan mekânda da gerçekleşir. Bir zamanlar apartmanların bodrum katlarında yaşarken şimdi lüks villada yaşaması hayat standartlarının da ne kadar değiştiğinin kanıtıdır.

Romanın bu bölümünde yazar-anlatıcı, Renginur'un arkasında onun annesi, babası, Figen, Armağan ve en sonunda da İlhan hakkındaki düşüncelerini vererek bu kişinin daha canlı kılınmasını sağlamıştır.

14:30'da yazar-anlatıcı Gülcan'ı tanıtmaya başlar. Güzelsu'da babasından kalan evde yaşayan Gülcan'ın hayatı da iç açıcı değildir. Tam anlamıyla özgürlükten mahrum, gelenekçi bir zihniyetle yetiştirilmiş olan Gülcan'ın hayatında yitip giden sadece kişisel değerler değildir; aynı zamanda kendi kanından ve canından olan insanlar da bu yitip gidenler içindedir. Çocukken annesini, evlendikten sonra babasını, daha sonra Almanya'da uyuşturucuyla intihar eden büyük oğlunu daha sonra da romanda İlhan ve Armağan tarafından adından hiç bahsedilmeyen ve kendini asarak intihar eden küçük kardeşini kaybetmiş olması, küçük oğlunun da sahip olduğu mal varlığını kaybetmesi ruhunda tamiri imkânsız yaralar açmıştır. Bir de şahsi özgürlüğünü kazanacağına inanıp da evlendiği adamın tam bir hayal kırıklığı çıkması gibi nedenlerle o, buhran ve sıkıntılar içerisinde hayata tutunmaya çabalamaktadır. O da akşamki partiye davet edilmiştir ve İlhan kendisini gelip alacağını söylemiştir.

Zaman ilerler ve 15:00 olur ve tanıtılma sırası Figen'e gelir. Figen, Sinop'ta varlıklı ve tanınan bir ailenin kızı olarak dünyaya gelir. Kalabalık ve mutlu bir aile ortamında yetişmiş olması onun diğer insanlara karşı daha duyarlı olmayı, sorumluluk almayı ve paylaşmayı öğretmiştir. Kendisi artık özel bir lisenin hem öğretmeni hem de yöneticiliğini yapmaktadır. Bu bölüm de üzerinde durulan en önemli konusu da Figen'in evliliğini ve Armağan'ı sorgulamasıdır. İlk zamanlar eşinin güven veren, açık bir kişiliğe sahip olduğunu düşünürken yirmi iki yıllık bir evlilikten sonra gerçekte karakterlerinin hiç uyuşmadığını fark eder ve evliliğinin başarısız olduğu düşüncesi ona acı verir. Evlilikleri süresince Armağan'ı anlamaya çalışmış, ona karşı daima hoşgörülü davranmış; ancak o Armağan, kendisini yarattığı ideal kavramı içine kapatmıştır. Eşi ve ailesiyle yeterince ilgilenmemesi de ayrı bir gerginlik sebebidir. İçsel sorgulamalar gerçekleşirken otel odasında Armağan'ın yanındadır ve Figen artık karşılıklı konuşmaları gerektiğini düşünürken, Armağan, Figen'e sarılıp ağlayarak kendisini bırakmamasını söyler.

Roman bu tür iç hesaplaşmalarla devam eder ve saat 17:30 olur. Bu sefer içsel hesaplaşmalarıyla Renginur'un dayısı Adem çıkar. Aslında bu karakterin romanda işlenmesi için iki neden vardır: Birincisi gelenekçi bir zihniyete sahip olması, ikincisi romanın sonunu belirleyecek bir takım esrarengiz durumlara şahit olmasıdır. Romanda belki de diğer karakterlerden farklı olarak Adem iç sorgulamalarını kendisiyle değil balık avlamak üzere gittiği denizle konuşarak yapar. Yoksul ve gelenekçi bir ailede büyümüştür, okumak için geldiği İzmir'de yaşadığı geçim sıkıntısı nedeniyle tabakhanede çalışır, bir süre sonra rahatsızlanır ve yanlarında kaldığı dayısının hanımı onu verem olduğu gerekçesiyle evden kovar. Tabakhanede çalışan bir arkadaşıyla yaşamaya başlar bir süre sonra askere gider ve askerlik dönüşü bir markette çalışmaya başlar. Marketin olduğu apartmana kapıcı arandığını öğrenince ablası ve eniştesini İzmir'e çağırır. Daha sonra önce bir kumaş mağazasında daha sonra mağazanın mal üretimini sağlayan fabrikaya alınır. Orada Advie ile tanışır evlenir. Eşi daha sonra tesettüre girer, aralarında çeşitli küçük sebeplerden çıkan tartışmalar olsa da evliliğini yirmi beş yıl boyunca sürdürür. Yeğeni Renginur'un yaşadığı bu ilişkiyi tasvip etmese bile ablası ve eniştesinin bu duruma ses çıkarmamaları nedeniyle o da bir şey diyemez. Bu anımsamalar ve değerlendirmeleri yaparken romandaki gerilim ve merak duygusunu artıracak bir rastlantı gerçekleşir. Otele dönüş yolunda oteli çevreleyen tellerden birinin bir insan geçecek kadar kesilmiş olduğunu görür, ayrıca bir gece önce iki kişinin karanlıkta koşarak kaçtığını görür. Bu rastlantılar, romanın sonunda beklenmedik bir şeyler olacağının göstergesidir. Ama o, bu durumu kimseye bildirmez. Böylece yazar- anlatıcı gerilim ve gizem duygusunu bir parça daha açığa çıkarır.

Romandaki gerilimin yavaş yavaş arttığı noktada yazar-anlatıcı karşımıza Revan'ın ablası Fikran'ı çıkarır. Romanda yer alan diğer kadınların aksine Fikran gerçek anlamda “düşme tutkusu” (Atılğan, 2003: 48) yaşayan asimile olmuş bir kişiliktir. Özellikle Revan'ı yönlendiren biri olması romandaki yerini belirler. Hiçbir ahlaki kurala bağlı olmayan Fikran'ın erkeklerle ilişkisi genç kızken başlamıştır. Revan, İlhan'la birlikte olmaya başlayınca onu ablasının elinden almaya uğraşır, bunu başaramayınca İlhan'ını kardeşi Armağan'a yönelir. Ancak her ikisini de elde edemeyince onlara karşı kin besler. İlhan tarafından evlendirilir, ama bu arada başka erkeklerle olmaya devam eder. Kocasını ölünce hayatına Süleyman diye başka biri girer. Özellikle de İlhan'a karşı yoğun bir kin gütmeye başlar. Çünkü ablasını boşaması durumunda Fikran'ın ve Amerika'da okuyan kızı Kumru'nun para muslukları kapanacaktır. Bu durum onu oldukça endişelendirir; ablasının İlhan'dan ayrıldığı günlerde bir oto galerisinde tanıştığı genç bir erkek olan Ramazan'la ilişkiye girer. Parasal yönden sıkıntı çekmemeleri için tek bir çare kalmıştır: İlhan'ın Renginur'la evlenmeden ölmesi. Bu iş için Ramazan'la bir plan yapar; Ramazan'ın ayarlayacağı adamlarla İlhan'ı 22 Eylül akşamı öldüreceklerdir. Bu planı ablasına anlatır, ancak ablası karşı çıkarsa da o, bu düşüncesini gerçekleştirecektir. Ablasına bunu telefonla bildirir ki bu konuşmanın 08:30'da Revan'ı heyecanlandıran kısa konuşma olduğunu anlarız.

Bu bölümde Fikran'ın planı ve Adem'in gördüğü iki adam tel örgü kesilerek hazırlanan kapı arasında mantıksal bir ilişki olduğu gösterilir. Böylece merak duygusu biraz daha artırılmış olunur.

Saat 20:00'de parti için son düzenlemeler yapılırken herkes parti için hazırlanmaya başlar. Bütün davetliler havuzun başında bir araya gelirler bunlar arasında İlhan'ın amcaoğullarından Kemal'in kızı Melike de vardır. İnci Aral, burada farklı bir uygulama yaparak Yeni Yalan Zamanlar romanındaki karakteri buraya taşır. Böylece romanlar arası bir bağlantı kurarak okuyucunun bir anlamda dikkatini Melike'nin geçmişine sürükler. Armağan, onunla olan düşüncelerini geriye dönüşlerle yazar-anlatıcı vasıtasıyla dile getirir. Bu sırada kukla gösterileri başlamıştır ve Renginur çevredeki ağaçların kuytuluk yerinde belli belirsiz iki kişi görür, ama onların güvenlik görevlisi olduğu ve tüm tedbirlerin alınmış olduğunu düşünerek üzerinde fazla durmaz.

Kutlamalarda sıra maytap gösterisine gelmiştir, işte bu sırada bir garson İlhan'ın yanına gelerek halası oğlu olduğunu söylediği birinin kendisiyle görüşmek istediğini bildirir. Onlar yaklaşırken birden ikisi silahlarını çekip İlhan'ı öldürürler. Bu noktadan sonra roman psikolojik kimliğinden çıkarak bir cinayet romanına dönüşür. Böylece İlhan'ın bu sabah görmüş olduğu düşün anlamı ortaya çıkmış olur.

Saat 05:30 olduğunda artık yazar-anlatıcı olayları Armağan'ı kullanarak verir. Armağan abisiyle olan geçmişini düşünerek ona bir türlü söyleyemediği sevgisinin ne kadar yoğun olduğunun farkına varır. Hiçbir şekilde yalnız ölmek istemediğini düşünerek yıllarca birlikte olduğu eşi Figen'i aramak üzere yerinden kalkar.

Aslında bir bakıma İlhan'ın ölümüyle roman bitmiyor, geride kalanların yaşamlarını nasıl devam ettirecekleri düşüncesi romanı okuyucu belleğinde kalıcı kılıyor. Yazar, olay örgüsünü kurgularken merak, “gizem ve şaşırtma öğeleri”ni (Forster, 1982: 130) ustalıkla romana yerleştirmesini bilmiştir. Mekânın darlığı geriye dönüşlerle genişletilmeye çalışılmıştır; ancak genel itibariyle kişilerin dar mekanda bir araya getirilmesiyle kişiler arası ve bireysel çatışmalar daha yoğun bir şekilde işlenmiştir.

Mor romanı bu cinayetin dışında, olaydan çok iç çözümlemelere dayalı bir kurguya sahiptir. Onun için bölümlerde yazar anlatıcı tarafından ele alınan karakterlerin geriye dönüşlerle, iç monologlarla ve bilinç akışlarıyla aile (anne - baba), kadın – erkek ilişkileri, kadınlık ve erkeklik rolleri, cinsellik, kimlik ve özgürlük gibi kavramlara bakış açıları verilmeye çalışılmıştır. Böyle olunca da roman dinamik bir olay örgüsünden çok psikolojik tahlillere dayanan bir “karakter romanı”(Stanzel, 1997: 69) olmaktan öteye gitmez.

3.3.6. Taş ve Ten

Taş ve Ten romanı İnci Aral'ın romanlarında sıklıkla kullandığı bir bakış açısı olan “kahraman anlatıcı” (Aktaş,1991: 101) ya da “ben anlatıcı” (Tekin, 2004: 41) ile kaleme alınmıştır. Romanda olaylar, hem anlatan hem de anlatılan olan anlatıcının tabiat öğelerini betimlemesiyle yaşanan an verilmeye başlar.

Yirmi yıl gibi uzun bir ilişki yaşayan Haluk ve Ulya'nın yine Ulya'nın çocukluğunun geçtiği köy evinde olaylar başlar. Ulya'nın sergi için Almanya'ya gidecek olması zaten bir süredir ilişkilerinin içinde bulunduğu çıkmazı biraz daha zora sokar. Almanya'ya giden Ulya uçak yolculuğundan itibaren geçmişe ait unutmak istediklerini yeniden hatırlamaya başlar. 70'li yılların başında Almanya'da tanıştığı Bedir ve onunla yaşamış olduğu tutku dolu anlara gidiş gelişler, ancak bu aşkın Bedir'in siyasi kimliği nedeniyle yarıda kalır. Aradan geçen uzun bir süreden sonra kahramanın hayatına yeni bir erkeğin (Sina) girmesiyle aşk ve tutkuyu yaşama arzusu geri gelir. Ancak hem aralarındaki yaş farkı hem de mekân uzaklığı roman kişilerinin bir daha bir araya gelmesine engel teşkil eder.

Bütün bu olayları, mekân ve kişileri okuyucuya sunan Ulya'dır. Eserde yer alan tüm değerlendirmeler ve anlatılanlar Ulya'nın ağzından dile getirir. Yazar, ayrıntıya önem veren yapısı itibariyle vaka birimlerini oluştururken daha çok çerçeve vakaları kullanır. Aslında

çerçeve vakaların oluşumunu sağlayan en önemli etken Ulya'nın yirmi yıl önce Bedir'e ait anılarını geriye dönüşlerle hatırlamasıyla kurulur.:

“Bazen imgeler öylesine yoğunlaşıyor ki şimdiki an tıkanıp boğuluyor, saniyeler tersine akmaya başlıyor ve anılar zamanın hava ve mekan boşluklarından kurtulup sarmallar halinde geriye doğru yol almaya başlıyorlar. Tam o noktada durup dikkat kesiliyorum.” (TVT, s. 26)

Anlık bu dönüşlerle romanın hem olay örgüsü hem de zaman ve mekân unsurlarında da bir genişleme görülür. Böylelikle kişiler, Almanya- Türkiye çizgisi üzerinde yaşanan yirmi küsur yıllık “trajik öğeyi yaratma eylemi” (Gümüş, 2003: 52) içine sürüklenir. Eserde asıl dikkat çekici olan olayların azlığıdır; çünkü yazar olaydan çok ilişkiler dünyasının karmaşık ağı içinde yer alan başkişinin kendini olumlama ve çözümleme gerçeğini vermeye çalışır.

Romanda esas verilmek istenilen; Ulya'nın uzak geçmiş- yakın geçmiş ve şu anda yaşadığı duygusal birlikteliklerdir. Romanın ikinci bölümünden itibaren anlatılmaya başlanan Ulya'nın Bedir'le yaşadığı aşk, bu kurgunun çıkış noktasıdır. Ancak Ulya için bu aşk, çok acı verici bir biçimde noktalandıktan sonra ikinci kez hem iyileşmek hem de yenilenmek için babasının avukatlığını yapan Haluk'la ilişkiye girer. Her ne kadar bu ilişki uzun sürse de Ulya, geçmişteki o yakıp yıkan aşkı bulamaz. “Ve Ulya'nın yaşantısına Sina girer, Almanya'daki Türk göçmen, sadece bir rastlantı, dört günlük bir şey ... Ne geçer aralarında? Her şey ve hiçbir şey. Başlarken biten aşk...” (Atasü, a.g.y: 4)

Romandaki trajik kurgu bu üç aşkın merkezindeki Ulya'nın olgun kadın zırhının delinip tehlikelerin güzelliğine doğru yolculuğunu ve bunun neticesinde karakterin yenilenme süreci üzerine kurulur.

İnci Aral, olay örgüsünü kurarken arka planda Ulya'nın çocukluğundan itibaren yetiştiği aile çevresini, yitimlerini, beklentilerini de verilen bu geriye dönüşlerin içinde yeniden canlandırır. Böylece değişken zamanın ilerleyen ritminde yazar, ben anlatıcının kendilik serüveninin gelişim basamaklarını daha yakından görmemizi sağlar.

3.4. ROMANLARDA BAKIŞ AÇISI VE ANLATICI

İnci Aral'ın romanları geleneksel roman ve postmodernist roman çizgisinde yer alan bir özellik taşımaktadır. Yazar, eserlerinde romana ait unsurların (vaka, kişiler, mekan, zaman vs.) bir arada mantıksal bir bağla işlenmişliğine devam eder. Ancak onun romanını postmodernist çizgiye taşıyan durum ise eserin biçimi daha doğrusu estetik yapısıdır. Estetik yapının oluşumunda İnci Aral, romanlarında anlatıcı konumunda olan kişilerine ve bunların kullandıkları bakış açılarına ayrı bir değer verir.

“Optik bağ” (Aytür, 1974: 38) olarak adlandırılan bakış açısı, anlatma esasına bağlı metinlerde anlatıcının olay, çevre ve kişilere karşı durduğu konumdur. Modern romanda esas olan insan gerçeğidir. Modern yazarın bu gerçeği en yalın biçimde okuyucuya ulaştırmak ve onun gözünde inandırıcı kılmak gibi bir gayesi vardır. İşte bu noktada yazarın edebî eserde kullanacağı bakış açısı ve anlatıcı, gayesinin gerçekleşmesinde en önemli görevi üstlenmiş olur. Şerif Aktaş’ın tasnifine göre üç türlü bakış açısı ve anlatıcısı mevcuttur: 1. Hâkim bakış açısı ve anlatıcı 2. Kahraman anlatıcının bakış açısı 3. Müşahit anlatıcıya ait bakış açısı (1991: 84- 114) Mehmet Tekin ise bunlara birden fazla bakış açısının yer aldığı “çoğul bakış açısı”nı (2004: 55) da ekler. Aynı zamanda o kahraman anlatıcıya ben anlatıcı adını vermektedir.

Bakış Açıları ve Anlatıcı	ROMANLAR		
Hâkim Bakış Açısı- Yazar anlatıcı	Hiçbir Aşk Hiçbir Ölüm	Mor	
Kahraman (Ben)Anlatıcının Bakış Açısı	Ölü Erkek Kuşlar	İçimden Kuşlar Göçüyor	Taş ve Ten
Çoğul Bakış Açısı	Yeni Yalan Zamanlar		

Tablo 1- Romanlardaki Bakış Açıları ve Anlatıcılar

İnci Aral romanlarında yukarıda belirttiğimiz bakış açıları ve anlatıcıların hepsini kullanmıştır. Hatta birden fazla bakış açılarının metnin kurgulanmasında yer aldığı görülür. Yukarıdaki tablo, yazarın belirttiğimiz romanlarında ağırlıklı olarak kullanmış olduğu bakış açıları ve anlatıcılarıdır.

Her şeyi bilen, olayların ve diğer unsurların derinlemesine tüm özelliklerini kavramış olan hâkim bakış açısı ve anlatıcısının kullanıldığı Hiçbir Aşk Hiçbir Ölüm ve Mor adlı romanlarında yazar, kişiler arası iletişimsizlikten kaynaklanan uyumsuzluğu irdelemektedir. Bu romanlarda yazar anlatıcı, kahramanların iç dünyasına nüfuz ederek onların niçin kopma noktasına geldiklerine dair ipuçlarını okuyucuya verir:

Simden ve Sara için;

“Birbirlerine görünebildikleri kadar olmaya, sırdan ana- kız ilişkisiyle yetinip durumu idare etmeye ikisi de razı olmuyorlardı. Dürüstlük gereği sayıyorlardı duygularını inceden inceye tartmayı.” (HAHÖ, s. 68)

“İlhan ve Revan’ın ilişkisinde İlhan’ın düşüncelerini şöyle belirtir: Karısının sessiz gücenikliği, yoğun bir iç sıkıntısı ve suçluluk uyandırıyor İlhan’ın içinde önceleri. Sonra bezmiş, karısından tiksinemeye başlamıştı.” (M., s. 38)

Kişilerin iç dünyasını ve birbirlerine karşı hissettiklerini hâkim bakış açısına sahip olan yazar anlatıcı vermektedir. Böylelikle yazar anlatıcı itibarî alem içine yerleştirmiş olduğu roman kişilerinin ilişkilerine ve birbirlerine en yakın ve en derin yerden temas etmektedir. Ancak bu kurmaca âlem içerisinde anlatıcı hiçbir zaman varlığını belli etmez, onun görünmez bir kimliği vardır çünkü. Aynı zamanda bu kişilerin geçmişine ait özellikle de çocukluk dönemlerine ait yaşanılanların en yakın tanığı durumundadır:

Simden’in annesini ilk kez gördüğü zamanı ve o anki hislerini yazar anlatıcı, vaka zamanından ferdi zamana geçerek vermeye çalışır:

“O kadar güzel ama o kadar yabancıydı ki onu sabırsızca kucakladığında kasılıp kaldı Simden.” (HAHÖ, s. 69)

İlhan’ın çocukluğundaki eve ait anımsayışını da aynı şekilde dile getirir:

“İnsanın büyüdüğü evin kokusu, çocukluğuyla ilgili en güçlü ve yaralayıcı çağrışımlarla dolu oluyor, diye geçirdi içinden İlhan.” (M., s. 16)

Bireylerin haldeki ve geçmişteki tanığı durumundaki yazar anlatıcı, o anki ruh hallerini en iyi yansıtacak konumdadır. Bundan başka mekân betimlemelerindeki ayrıntı hassasiyetini de daha çok roman kişilerinin psikolojik durumlarını net bir biçimde gözler önüne sermek gayesiyle yapar.

Sara’nın ilk evliliğinin geçtiği evi yazar anlatıcı şöyle betimlemektedir:

“Dış duvarların ahşabı kararmış, çatısındaki kiremitler yosun tutmuş bir ev. Çift kanatlı, oymalı, tahta bir kapı. İri, doğal taşlarla döşenmiş geniş bir gişe, taşlığa açılıyor bu kapı. Solda yola bakan bir oda ve arka bahçeye açılan mutfak, sağda ise üst kata, yatak odalarına çıkan ahşap merdiven. Bahçede örümceklenmiş bir erik ağacı. Bakımsız gül fidanları, eski bir kuyu.” (HAHÖ, s. 144)

Mor romanında norm karakter olarak görülen Armağan’ın geçmişini ve eşi Figen’le olan evliliğini sorguladığı bölümde de yazar aynı hassasiyeti gösterir:

“Havada tatlı bir serinlik vardı. İmbat, çim kokularını sürüklüyordu. Uzaktan uzağa, çocuklarına seslenen kadınların bağırtıları, bir popçunun yırtık avazı, sarhoş kahkahaları ve

şımarık çocuk çılgınlıkları duyuluyordu. Çabucak hüzne dönüşen bir yersiz yurtsuzluk kapladı Armağan'ın içini.” (M., s. 130)

Böylelikle yazar anlatıcı, mekân ve insan arasındaki ruhsal bütünleşmenin gerçekleştiği anlarda da o kurmaca dünyanın içinde yer almış olur.

“Ben zamiri”nin (Stevick, 1988: 88) varlığını hissettirdiği romanlarda İnci Aral, bu anlatıcıya tanrısal bakış açısına sahip sınırsız güçler vererek roman kişilerinin eserdeki olaylar zincirinin oluşmasındaki etkinliğini artırır.

Ölü Erkek Kuşlar romanın başkışisi olan Suna; İçimden Kuşlar Göçüyor'un baş kişisi doğrudan yazarın kendisidir; Taş ve Ten romanının baş kişisi ise Ulya'dır. Bu kişiler hem anlatıcı hem de anlatılan konumundaki ben anlatıcılardır ve yazarın sözünü emanet ettiği kişilerdir. Romandaki tüm gelişmeler ve diğer kişiler onun anlatımıyla vücut bulurlar. Aslında otobiyografik özellik taşıyan bu romandaki anlatıcılarla yazarın düşünce dünyası arasında bir paralellik mevcuttur. Neticede İnci Aral'ın romanlarında sıklıkla yer alan temalardan olan özgürleşme, kadınlık rolleri, kimlik arayışı ve parçalanma kavramlarını doğrudan kendi hayatıyla ilişkilendirebiliriz. İşte yukarıda adını verdiğimiz romanlarda yer alan bu kişiler de ele alınan konuların hem yaşayanı hem de anlatanı olarak romanlardaki entrik kurguyu oluştururlar. “Bireysel kimliğini, kurmaca metnin dünyası ile birleştiren bu bakış açısı ile özyaşamöyküsel bir metnin genel karakteristiğini de netleştirir.” (Eliuz, 2002: 53)

Özgürlük konusundaki yaklaşımlarına bakacak olursak-ki yazar ben anlatıcıların değerlendirmelerini bilinç akışı ve iç monolog tekniklerini kullanarak verir-;

Suna: “Bir yerlere kök salma, kesin olarak yerleşme çabasını hiç gösterememiş olabilir miyim? Olmuyor ama işte. Yine yeni bir yerde, yeni bir evde, derme çatma eşyalar arasında, üzerimde kızlık yorganımla uyanıyorum.” (ÖEK, s. 30)

“Sonra sığınaklar aranır bulunur. Gizlenmeler. Kaçışlar. Yabancılıklar. Her şey acıtıcı biçimde ıssız ve dupdurudur orada. Ayna duruluğunda. Bir akşam durgunluğun pas rengi katmanları içinden sıyrılır, baş kaldırmayla boyun eğiş arasındaki çizginin hangi yanında olduğunuzu düşünürsünüz. Ve ne için?” (İKG, s. 18)

Ulya: “Orman yolundayız hâlâ. Ormanın içinde gürültü yok. Kesin, gerekli ve sıkıcı hiçbir şey yok. Buyruklar, kağıt üzerinde yasalar, savaş ve kıyım da. Her şey doğal, akışkan, zorlamasız. Ben de böyle yaşamalıyım artık. Özgür, kuralsız, gönlümce.” (TVT, s. 42)

Ben anlatıcı konumundaki bu kişilerin karakter itibariyle, olaylara yaklaşımları-tepkileri itibariyle ve dili kullanım tarzları itibariyle benzerlik sergiledikleri görülür. Kendine has mizacı ve kültürü ile metnin kurmaca dünyasını dışarıya aksettirmede aracı konumunda olan kahraman (ben) anlatıcı “yarı tanrısal anlatıcı” (Boynukara, 1997: 17) olarak da adlandırılır.

Böylece o, metnin içinde yer alan vaka, kişiler ve mekâna ait bütün özellikleri tüm detaylarıyla bilir; ancak sahip olduğu bu biliş, anlatıcının bilgi ve tecrübesi ile sınırlanır.

İnci Aral, Yeni Yalan Zamanlar'da romanın postmodernist kurgulanışına uygun olarak farklı bakış açılarını bir arada kullanmıştır. Bundaki amaç ise tek bir merkezli bilinç yerine birden çok bireyin bilincini kullanarak metindeki olayları birçok yönden ortaya koyma yolunu seçmesidir. Kimi zaman romandaki bir kişinin, çevrenin, olayın, eşyanın ya da zamanın değerlendirilişini birden fazla “yansıtıcı bilinç”in (Tekin, 2004: 58) gerçekleştirdiği görülür. Roman kişilerinden Nedim'in, daha sonra Nedim'e dönüşecek olan Kerim'in Melike Eda'ya bakış açılarında bunu daha somut olarak görebiliriz:

Nedim: “Ayrılırken ona (Melike Eda'ya) dış görünüşüyle hiç bağdaşmayan çok saf, çok dokunulmamış bir yanı olduğunu sezdiğimi söyledim.” (YYZ, s. 137)

Kerim'in Melike Eda'nın portresini gördüğü andaki düşünceleri ise şöyledir: “Tablonun gizi olan kadının yabancı inceliğiyle ruhun karmaşık labirentleri arasına gizlenmiş korku ve başkaldırıyı ustalıklı bir araya getirebilmiş ve nedeni belirsiz bir öfkeye uysallıkla boyun eğişi apaçık görünür kılmış olmasıydı.” (YYZ, s. 51)

Romandaki bir diğer kişinin varlığının vücut bulması iki farklı kahramanın anlatıcı olduğu bölümlerde bu şekilde ifade edilir. Böylece itibarî âlem içinde yer alan bu iki anlatıcı bize Melike Eda'nın karakter özelliklerini kendi değerlendirmeleri ışığında somutlaştırır.

Bir yandan ben anlatıcısı kullanan yazar, başka bir bölümde dışardan içe ait her şeyi görüp uyan ve şahit olan tanrısal bakış açısına sahip “II. kişi anlatıcı”ya (Söyleşi, 2002) yer verir ki bu durum, metnin ve içindekilerin inandırıcılığını artırırken öte yandan eserin dilinin değişkenliği sayesinde anlatıma bir çekicilik kazandırılmış olunur. Yeni Yalan Zamanlar'da özellikle Melike Eda'nın halden geçmişe ve geçmişten hale uzanan çizgide kişiliği, ailesi ve yetiştiği çevrenin okuyucuya tanıtıldığı bölümde (s. 257- 319) yazar sıkça bu anlatıcısı kullanır:

“Burada doğdun. Savunmasız, çıplak ve çirkin. Anneannen seni ebenin elinden alıp yüzüne baktığında, ne çirkin şey, diye düşündü. Hoşnutsuzlukla buruşturmuştu yüzünü çünkü. İki gün meme emmedin. Daha o zamandan yaşamaya pek de istekli olmadığın anlaşılmasına karşın, yaşattılar seni. Çirkin bebek güzel olur büyüyünce, diye fısıldadı kulağına anneannen, gönlünü almak ister gibi. Dayına benziyorsun, güzel kız olacaksın.” (YYZ, s. 259)

Yazar, bölümün başından itibaren anlatımını kullarına hitap eden tanrısal bir üslup üzerine oturtmuştur. Bu üslup sayesinde anlatılacak olan kişinin kurmaca metin içinde yer alan konumunun ne kadar yüksek ve önemli olduğunu vurgular.

“Bakış açısında yer alan bu değişiklikler, romanda algı sınırlarının ve bilgi alanlarının genişlediğinin ve daraldığının bir belirtisidir.” (1982: 122) diyen Forster, bunu roman için faydalı bulur. Ona göre bu kullanım, gerçek hayatı algılama biçimimize de benzer. İnsan gerçeğine ulaşma kaygısı taşıyan yazar, kullanmış olduğu bu bakış açısı ile dış dünya gerçeği ile insanın iç dünya gerçeğini de özdeşleştirmiş olur.

Ayrıca İnci Aral, romanın anlatımında bilinç akışı, iç monolog, diyalog yöntemlerinin yanı sıra olayların akışına ve kişilerin psikolojik durumlarına uygun düşen mektup, günlük gibi anlatım tekniklerini bir arada kullanmıştır. Yine özellikle romanın başkışisi olan Nedim’in tanıtıldığı bölümde günlük şeklinde bir anlatım tekniğine başvurulmuştur. Ben anlatıcının hâkim olduğu bu bölümde Nedim’in hayatına giren kişiler (Metin, Eda, Beylem) ve içinde bulunduğu bunalım anları günlüğün dağınık, kimi zaman tutarsız anlatımıyla örtüşen bir üslubu vardır:

6 Şubat tarihli sayfada Metin ve onun geçmişi hakkında bilgi verdikten sonra ben anlatıcı Nedim sayfayı şöyle sonlandırıyor:

“Acı önemli değil, acı hiçbir şey değil. Evler yaşamıyor, sokaklar kimsesiz kedilerle dolu. Çöpler toplanmıyor. Çoktandır gökkuşağı görülmedi. Mezarlıklar tez zamanda kuruyup sararacak fidanların dikildiği parklara dönüşüyor hızla. Gece bekçilerinin hepsi emekli edildi. Yirmi yaş dişleri çıkıyor artık. Bütün camlar buzlu. Sözcükler kırık dökük.

Yakında.

Buzul çağı.” (YYZ, s. 140)

Görüldüğü üzere ben anlatıcı Nedim’in Eda’dan ayrıldıktan sonra dış dünya ile olan tüm bağlantısı kopmuş durumdadır. İçine düştüğü yalnızlık ve geçmişin bir daha yaşanmayacak olması anlatıcını bedbinliğinin ve ümitsizliğinin artmasındaki ana etkenler olmuştur.

İnci Aral’ın romanlarındaki bu bakış açısı zenginliği, eserlerini daha inandırıcı, etkileyici ve daha yaşanılır kılan bir atmosfere kavuşturmuştur.

3.5. ROMANLARDA ZAMAN

İnci Aral’ın romanlarında zaman, sosyal zamandan çok bireyin içinde bulunduğu ruh halini yansıtacak bir biçimde yani ferdi zaman olarak kullanılır. Ancak yer yer bazı roman kişilerinin ve olay örgülerinin vücut bulmalarında yazarın sosyal zamanla ferdi zamanı iç içe kullandığı görülür. Kahramanların bireysel değişim ve dönüşüm yaşadıkları süreci yazar, “çerçeve zaman” (Tekin, 2004: 127) kurgusu içine yerleştirir. Böylece roman kişinin varoluş serüveninin temeline inmeyi kolaylaştırır.

Ölü Erkek Kuşlar romanında olayların kronolojik olarak izlenilmesi yerine, çağrışımlar ve sıçramalar yardımıyla iç monologların çatısı altında, roman içinde gelişen olayların dağınık bir biçimde dizgelenmesi söz konusudur. Estetik zevki yüksek tutan bu anlatım özelliği beyinin işleyişine benzer imlemeler yaratarak roman başkışısı Suna'nın gerçeklerine daha bir yakından bakma olanağı sunar. Aslında buna, bir tür bilinçaltına inme serüveni de diyebiliriz. Bundan dolayı zaman sınırsızdır (romandaki olayların hep şimdiki zamanda yaşanıyor oluşu). Zamanın bu sınırsızlığı, dağınıklığı ve dizgesizliği, anlatıcı olarak seçilen birinci tekil şahsın belleğinin işleyişine uygun olarak roman içine yayılmıştır. Her şey an'ın sunduğu ve düşünüldüğü gibi, bir düşünceden başka bir düşünceye atlama ve oradan da bir başkasına... olduğu gibi gelişmektedir.

Olayların başlangıcına geçmeden önce ben anlatıcı anlatma zamanını, mekâna ve tabiata ait betimlemelerle verir:

“İğde ve gül kokularının birbirine karışarak içlere baygınlık verdiği bir yaz akşamı Düşköy tatil kasabasının yazlık sineması önünde bekliyorum. Gökte parlak bir dolunay var.” (ÖEK, s. 9)

Anlatma zamanının belirtilmesi ile olay örgüsü başlar, bu noktada Suna'nın kendine göre yaptığı zaman tanımı oldukça ilginçtir:

“Zaman tozdur; çünkü kirdir, nemdir, eskimişliktir, yenilgidir. Ne kadar uğraşırsak uğraşalım koruyamayız kendimizi ondan.” (ÖEK, s. 10) roman kişinin zamana olan bu yaklaşımı daha olayların anlatımına geçilmeden vakanın daha çok geriye dönüşlerle çerçeve vaka haline getirileceğinin haberini verir. Romanın tamamına yayılan geçmişe ait anımsamalar ve sıçramalar yer alır. Bu durum, bireyin oluşum evrelerini ve birbirleriyle olan münasebetlerinin ilk ya da geldiği son noktasını göstermesi açısından önemlidir. Turuncu Saplı Koltuklar bölümünde Suna'nın Ayhan'la ilk tanışmalarını ve evliliğe giden sürenin kısalığını ben anlatıcı sayesinde öğreniyoruz:

“Böylece tanışmamızla birlikte kara veriğimiz arasındaki süre yalnızca bir hafta oldu.” (ÖEK, s. 45) Ben anlatıcı bundan sonra gün gün ilişkilerinin nasıl ilerlediğinin açıklamasını yapar. Bu anlatılanlar anlatma zamanı içinde yeniden vücut bulurken birden bire ilk eşi olan Adam'ın yanına ilk gelişini anımsar. “Yıllar sonra o küçük Karadeniz kentinden kalkıp uzun bir yolu ve yeniden Sıngırdı Dağlarını geçerek Adam'ın bulunduğu kente geldi.” (ÖEK, s. 56)

Yine Suna'nın çocukluğuna ait hatıralarının da iç içe geçmiş olaylardan ibaret olduğunu görmekteyiz. Babasının ölümünden sonra annesi ve kardeşiyle dayısının yaşadığı yere gidişlerindeki yolculuk şubatta, havanın soğuk olduğu bir günde yaşanır. (s. 54) Aynı olayın hemen arkasından babasının intihar edişini, abisinin İstanbul'dan gelişini bu olaydan

da bir hafta önce babasının intihara teşebbüs ettiğine şahit oluşunu (s. 54- 55) ben anlatıcının anlatma ve vaka zamanını birleştirdiği noktada öğrenmiş oluruz.

Bazen olayların hızlı bir şekilde ilerlediğini göstermek için kısa ama zamanın geçtiğini belirten ifadeler yer verir yazar: “Birden bire birkaç yıl geçti.” (s. 59) “ Ağlıyorum. Üç yıl sonra bu noktada olabileceğimi niye bilemedim o zaman?” (s. 173) “Döndüğümde bu yana yalnızca dokuz gün geçmiş olduğuna inanmakta güçlük çekiyorum.” (s. 205) Görüldüğü üzere romanda zaman, süre bildiren sözler nadir olarak kullanılmış ve oraya buraya serpiştirilmiş. Dikkatli bir okuma ve neyin nerede olduğunu akılda tutma neticesinde romandaki zaman kavramına hâkim olunabiliyor.

“Ferdî zaman, ölçüye fazla bağımlı olmayan, kozmik zaman değeriyle ifade edilseler bile, asıl onun dışında gelişen ve ferdi belli bir iç değişimine, yeni bir oluşa hazırlayan zamandır.” (Bourneur- Quellet, 1989: 99) Ferdî zaman İnci Aral’ın romanlarında ön plana çıkan zamandır. “Çoğul bakış açısının” (Tekin, 2004: 55) kullanıldığı Yeni Yalan Zamanlar romanında olaylar ve kişiler arasındaki karmaşık ilişkinin ortaya çıkışında kullanılan ferdi zamanın etkisi büyüktür. Roman başkışisi Nedim’in hayatını Melike Eda’dan ayrıldıktan sonra günlük şeklinde kaleme almış olması zamanın kronolojik bir şekilde işlediğini gösterir. (s. 105- 200) Bu durum metin içindeki duraksamaları gidererek ona bir akışkanlık kazandırır. “29 Ocak Cuma, 22:30 Kandil. Hicri Şaban. Rumi Ocak. Günün uzaması 3 dakika. (General K.K.’nin ölüm yıldönümü) Saatli Maarif Takvimi)” (YYZ, s. 105) tarihinde yazılmaya başlanan günlük “17 Haziran” (YYZ, s. 200) tarihiyle son bulur:

“İnsana benliğini kazandıran geçmişi ve asıl o geçmişten kalan anılardan başka nedir ki? Geçmiş zaman düzenli vuruşlarıyla belleğinizde sürer gider. Sizin bir adım önünüzde yürür ana yola açılan sayısız tali yol ve dönemeçler boyunca.” (YYZ, s. 105)

Zamanın hele de geçmiş zamanın kazanımlarının farkında olan Nedim’in anlatacağı şeyin kendi geçmişi olacağı vurgulanan romanda o, yer yer bu bölümde zamanı nesnelleştirir, gözle görülecek hale getirir:

“Kupkuru kapkara zamanın içinden geçiyorum.” (YYZ, s. 156)

“Loş kurşuni bir aynanın parıltısında boşalmış zamanı görüyorum.” (YYZ, s. 183)

Zamanın geçiciliğinin ve yıpratıcılığının en derin izlerini ruhunda taşıyan Nedim’in gün be gün psikolojik açıdan nasıl çökmekte olduğunu okuyucu bu güncede anlatılanlar sayesinde öğrenir. Bireyin içsel yalnızlığının ve terk edilmişliğin verdiği bunalımın yine bireyi aşağılara sürüklediği gözler önüne serilir.

Nedim’e dönüşecek olan Kerim de hem anlatan hem de anlatılan olmanın verdiği avantajı kullanarak Nedim’in kaybolduğu tarihten itibaren romanın kurmaca dünyası içinde

yerini alır. O da roman boyunca anlattıkları içerisine kendisini ve geçmişini, geçmişe dönük anımsamalar ve sıçramalar şeklinde verir. Ütopik bir düzlem içine oturtulmuş metnin olay örgüsü Kerim'in EYİGÖZ adı verilen bir kurum tarafından yazı yazması için kaçırılmış olmasıyla başlamıştır. Bu başlangıç başkışı olan Nedim'in kaybolduğu tarihten bir gün sonra yani 18 Hazirana denk gelmektedir. Romandaki anlatma zamanı İslâmi askeri darbenin yapıldığı 2 Temmuzdan bir gün sonrasını da içermektedir. Böylece romandaki anlatma zamanı aynı zamanda Kerim'in romanını yazma zamanı olan 20 günlük bir süreyi kapsamaktadır. Kerim, olayların anlatım aşamasına başladığı süreyi romanın ortalarına doğru açıklar:

“Kimi zaman, on sekiz haziran sabahından bu yana yaşadıklarımın tümü asılsız görünüyor bana.” (YYZ, s. 205)

Romanda bakış açısının ve anlatıcının zenginliği, zamanı belirsizleştirse bile kişilerin bireysel geçmişlerine ait ipuçları sayesinde olayların geçmişten hale doğru işleyen bir çizgide geliştiği gözlenir. Eserin diğer önemli kişisi Melike Eda'nın da haldeki konumuna geliş serüveni yine anlatıcı tarafından halin içinde verilir. Bunun yanında biz serüveni daha çok onun “zihninden geçen düşünceler, izlenimler ve duyularla” (Hildick, 2002: 35) anlatılanlardan yani bilinç akışından öğreniriz:

“Doğduğum günü hiç anımsamak istemiyorum aslında. Anımsadığımda, delinmiş bir torbadan pirinç tanelerinin boşalması gibi arkası kendiliğinden geliyor çünkü.” (YYZ, s. 259)

Hiçbir Aşk Hiçbir Ölüm romanında da İnci Aral, diğer romanlarında olduğu gibi ferdi zamanı sosyal ve tarihsel zamanın ötesinde tutmuştur. Bu romanı yazma süresinin “iki yıl” (Özkan, 1997: 6) olduğunu ifade eden yazar, romanını anne-kız arasındaki iletişimsizlik konusu üzerine oturtmuştur.

Romanda anlatılan öykü beş günlük bir süre içerisinde geçmesine karşılık kırk yıllık bir süreci kapsamaktadır. Vaka zamanının dar ve kısa oluşuna karşılık anlatma zamanının geriye dönüşlerle uzatıldığı, genişletildiği görülmektedir. “İç monologlarla zaman, saat ve takvimle ölçülemeyecek tarzda ferdi bir derinlik kazanır ve bazen hayale dalma yoluyla askıya alınır.” (Bourneur-Quellet, 1989: 129):

“Geriye dönüp baktığımda geçmiş bir film şeridi gibi geçmiyordu gözlerimin önünden çünkü. Yaşadıklarını düzenli, birbirini izleyen sahneler halinde anımsayamıyordu. Tersine, kendisiyle ilgili her şey, sürekliliği olmayan karmaşık resimlerden oluşuyordu. Belleğinde birikenler, birbirine benzemez, anlık görüntülerdi.” (HAHÖ, s. 35)

Simden'in kendi evliliğini değerlendirdiği an içerisinde geçmişe yönelik vaka zamanında duraksamaya yol açmıştır. Bu şekildeki zamanda meydana gelen duraksama ve

askıya almaların “kahramanın geçmişine ait bilgileri içinde taşıması, romanın çözümlenmesinde ipucu değeri olan metin halkalarını oluşturmaları ve olayın akışını keserek gerilimi yükseltmek gibi fonksiyonları vardır.” (Korkmaz, 1997: 284) Simden ve Sara arasındaki ilişkilerin başlangıcı ve gelişimi hep bu şekilde yani vaka zamanındaki bekleme anlarında hatırlama, anımsama yoluyla verilir:

“Annesini ilk kez on bir yaşındayken görmüştü. Yatılı olarak Bursa Kız Lisesi bölümüne başladığından birkaç ay sonra.” (HAHÖ, s. 69)

“Liseyi bitirinceye kadar altı yıl, bütün büyük tatillerini annesinin yanında geçirdi... O yıllar boyunca, Sara’nın tutkularını, hırslarını, umutsuzluklarını, yüreğinin doldurulmamış, boş kalmış köşelerini, el yordamıyla ve adlandıramadan da olsa kısa sürede öğrenmişti Simden.” (HAHÖ, s. 82)

Romanın nesnel zamanı Sara’nın ölüm döşeginde yattığı ve Simden’in onun başında beklediği beş gündür. İnsanın düşünme ve anımsama biçimine daha önemlisi Sara’nın zamanı algılayışına uygun olarak bu süreç an’dan geriye ve ileriye doğru sıçramalarla, bütün bir yaşam serüvenini içine alır:

“Şimdiki zaman geçmişten ve bir o kadar da gelecekte oluşuyordu ve geçmiş, gelecek zamandan bakılan eskimiş bir şimdiki zamandan başka bir şey değildi.” (HAHÖ, s. 206-207) Şimdi’nin kapsadığı zaman alanının ne ölçüde yetersiz kaldığını fark eder Sara. Ayrıca zamana yine bir görsellik kazandıracak bakış açısıyla bakar ve yorumlar:

“Geçmiş, şimdi ve gelecek artık öylesine birbirinin içine girip erimişlerdi ki bütün renklerin karışımının beyaz oluşu gibi zaman da rengini yitirmişti.” (HAHÖ, s. 207)

“Zaman, ne denli zamanın zenginliği, yaşamın kendi kendini ortadan kaldırması ve böylece zamanın silinmesi ise de, yaşamın zenginliğidir.” (1985: 121) diyor Georg Lukacs. Sara’nın gençliğinden başlayarak hayatına giren erkeklerle yaşamış olduğu ilişkiler; bu ilişkilerin doğurduğu olumlu olumsuz kazanımların hepsi onun yaşantısının zenginliği ve rengi olmuştur. Her ne kadar zaman, hasta yatağında yattığı anda rengini yitirmiş olsa da.

Sara’nın yaşamına ait kesitler de hatırlamalar ve geriye dönüşlerle verilmiştir. Bunların içerisinde özellikle doğduğu andan başlayarak çocukluğu, ailesi, Halise-Alis-Sara’ya dönüşümü, evlilikleri ve ilişkileri ile ilgili anımsamaları yazıya dönüştürme umuduna düştüğünde zaman mefhumu kimi zaman netlik kazanan kimi zaman da belirsizleşen bir hale dönüşür:

“Ben, Halise Gülsün Tar, diye başlayacaktı... 1943 sonbaharında Akhisar’da doğmuşum...” (HAHÖ, s. 120)

“Halise’nin bir zaman yaşadığını ve sonra öldüğünü söylemek daha doğrudur aslında. Bir sabaha karşı yarım şişe DDT içirip işini bitirmek zorunda kalmıştı onun Alis.” (HAHÖ, s. 149)

“Sara. O, bu adla epey geç tanıştı. Suat Bey, Alis’in fazla zorlanmış, Halise’nin ise köylü adı olduğunu, ‘Sara’nın ona daha çok yakışacağını söylemişti bir akşam. Evlenmeye karar vermişlerdi. Yazdı.” (HAHÖ, s. 151)

Zaman kavramındaki bu belirsizlik anlatılanlara düşsel bir nitelik kazandırmasının yanında anlatımın etkileyici ve ilgi çekiciliğini de artırmaktadır. Zamanın ferdileşmesi ve psikolojik olarak tematik bir anlam kazanması konusu İnci Aral’ın tüm romanlarında görülen bir durumdur.

İçimden Kuşlar Göçüyor adlı romanın kurgusunda olayların genel anlamda kronolojik bir seyir izlediği görülmektedir. Romanda, başkişinin zamanın ileriye dönük akışı içerisinde orta yaşı geride bırakmış olmasının ve artık yaşamın her türlü yüzünü kabullenmiş olmasının verdiği dinginlik içerisinde bir kabullenme söz konusudur. Ancak ben anlatıcı olan yazar, “geçmişte yer alan olayları şimdiki zamanda algı”maya (Stevick, 1988: 243) devam eder. Çocukluğundan başlayarak o güne gelinceye değin başından geçenler halin içinde tekrar canlanmaya yüz tutarlar. Geriye dönüşlerin yoğunlaşmaya yüz tuttuğu asıl olay ise kesin bir tarihle verilir:

“1989. Nisan başları. Güneşli, serin bir sabah. Şişhane.

Saat on buçuğa geliyor. Kanser Derneği’ndeki loş bir bekleme odasında, yan yana sıralanmış alçak muşamba koltuklardan birinde oturuyorum. Üç gün önceki olağan kontrolde bir yara saptandı ve Smear testi de kuşkulu çıktığı için dün bir parça alındı rahim boynundan.” (İKG, s. 21)

Kanser olduğunu öğrendikten sonra roman kişinin hayatında artık önemli gelgitler yaşanmaya başlar, özellikle de şu an yaklaştığı ölümle ilgili olarak geriye dönük anımsamalar içine girer:

“Bir gün bu hastalığa yakalanacağımı biliyordum. Şimdi o gün işte.” (İKG, s. 22)

“Ölümle ilk yüz yüze geldiğimde dört yaşındaydım.” (İKG, s. 23)

“On üç yaşında ben çağırdım onu.” (İKG, s. 24)

“Sonra tam otuz sekizimde el sallamasız, son sözler söylenmeden, vedasız bir ayrılığın kötü gecesinde, nelerin yanlış olduğunu büyük bir acıyla anladığımda, beni sonsuza kadar diriltecek o büyük ve görkemli uykuya teslim olmak istedim.” (İKG, s. 24)

“İki yıl sonra, bir kez daha, boynumu sıkın ellerden tanıdım onun hoyratlığını.” (İKG, s. 24)

“Anlatının zorunlu geriye dönüklülüğü”ne (Randall, 1999: 128) bağlı kalarak yazar, olay örgüsünün ileriye dönük yüzünü çoğu kez geriye dönderir. Böylece roman kişinin hem dış dünyaya ait hem de iç dünyasına ait serüvenine bizi ortak eder. Bir anlamda yazar, olay örgüsündeki nedensellik bağının daha iyi anlaşılması ve çözülmesi için böyle bir uygulamaya koyulur.

Romandaki olayların anlatım aşaması tam olarak altı yıl gibi ölçülebilir bir zaman dilimini karşılıyor. Ben anlatıcı konumundaki baş kişi, bu süre içerisinde çocukluğunu, ailesini, öğrencilik yıllarını, ilk ve ikinci evliliğini, romanlarını yazma eylemini yerleştirir. Ben anlatıcının hâkim bakış açısıyla kaleme aldığı bu eserinde de diğer romanlarında olduğu gibi bireyin dıştan içe doğru derinleşmesi söz konusudur.

İnci Aral, Mor romanında da bireyin derinleşmesi ve kendini gerçekleştirme aşamasını aynı teknikle eserine taşır. Ancak anlatma zamanı 05:30’da başlayıp yirmi dört saat sonra yine 05:30’da biten romanda yer alan bölümler bir gün içinde geçen saatlere göre düzenlenmiştir. Her bir bölümde roman başkışısı İlhan Sacit’le aralarındaki yakınlığa göre diğer roman kişileri işlenmiştir. Yazar anlatıcı tarafından o günün tarihsel olarak hangi gün olduğu verilmektedir. “22 Eylül. Bu tarih İlhan’ın gayri meşru oğlu Yalım’ın doğum günüdür:

“Oğlu, Yalım Bebek geçen yıl bugün, 22 Eylül’de doğmuştu.” (M., s. 44)

Bugün içerisinde yazar anlatıcı, romandaki gerilimi artıracak ve gece yarısı gerçekleşecek olan cinayet olayını metinde belirli noktalara yerleştirdiği ipuçlarıyla belli eder:

“Revan için, Bu gece’nin anlamı, bu gece olabilecek olandan sonra, o şey olup bittikten sonra, hayatının nasıl bir biçim alacağı, içinde bulundukları karmaşanın nasıl düzene konulacağıydı.” (M., s. 48)

“Dün sabah yeniden aramıştı Ramazan. Bu geceki partiye uygun yoldan ve uygun biçimde gidilecek emanet sahibine verilecekti.” (M., s. 299)

Romanda esas olan yine vaka zamanından çok bireylerin geçmiş yaşantılarını, bulundukları noktaya geliş aşamalarını ve kişisel gelişimlerini ortaya koyan ferdi zamandır. Eserin her bölümünde ele alınan kişilerin içsel değişimi ve bilinçlenmeleri yazar anlatıcının anlatma zamanında yaptığı geriye ve ileriye doğru sıçramalarla okuyucuya verilir:

“Çocukluğunun yazlarını hatırladı İlhan. Yitirdiklerinin ve sonradan bulduklarının çok öncesindeki o güzel yazları.” (M., s. 28)

“Herkesin ve annesinin ondan beklediği büyük bir şey var. Erkeklik. Erkekçe davranmak. Hanım evladı, muhallebi çocuğu olmamak. Armağan içindeki erkeği keşfetmeye uğraşıyor bin güçlkle.” (M., s. 96)

Taş ve Ten romanında da ferdi zamanın yine anlatma ve vaka zamanından üstün tutulduğu görülür. Roman başkışısı Ulya, yıllar sonra gittiği Almanya’da tanıştığı Sina adındaki öğretim görevlisiyle aşka varacak bir duygusal yakınlığa girer. Ancak bu duygusal yakınlık, kahramanın geçmişte büyük bir aşk yaşadığı B.’ye (Bedir) ait anılarının gün yüzüne çıkması için bir ayna görevi üstlenmiştir. Bireyin bilinçlenme ve değişim öyküsünün gözler önüne serildiği ferdi zaman unsuru romanın kurgusuna sık aralıklarla yerleştirilmiştir.

“Sina ile yerde uzanırken, zamanı ve mekânı biz kendimiz oluşturduk ve orada kendimizi hiç olmadığımız kadar kayıp ama güçlü hissederek birlikte sabaha yol aldık. Bu güzel yolculuk yalnızca bir gece sürmüş olsa bile, belleğime yaşadığım birçok şeyden daha derin ve ayrıntılı bir biçimde yerleşti ve geçmişim farklı bir açıklık ve derinlik kazandı.” (TVT, s. 207)

İki kişi arasındaki bu geçmişe dönük paylaşım ve aktarımlar aslında karşılıklı bir arınmadır. Bunun da arkasında yatan mutluluk ve tümlenme duygusudur. Böylece romandaki zamana ait gelgitler bireylerin ruhsal dünyasının karşılıklı çözümlemesinde ve onların tanınmasında birer ipucu vazifesi görmektedirler.

Romanda anlatım zamanı 1999’un Ekim ayı başlarından başlayarak 2000’nin bahar mevsimine dek uzanır: Ulya’nın B.’yi gördüğü rüyasını yazdığı defterinden tarihin sayısal olarak hangi güne denk geldiği görülebilir: “ 8 Ekim 1999 / Hamburg” (TVT, s. 70), “Kış bitti. Bahar, kapanmış bir kapının açılmasını, özlenenin elinin değdiği sözcükleri beklemeyi, inanamazlıkla kuşku arasında gidip gelmeleri, uykusuzlukları ve bütün bunları hastalıklı bir inatla sürdürme direncimi sekteye uğrattı.” (TVT, s. 211)

İnci Aral’ın romanlarında ferdi zamanı derinlemesine işlenmesinin asıl sebebi bireyin varoluş serüvenini teşkil eden zemini en iyi şekilde oluşturmaktır. Bunu yaparken sosyal zaman onun da arkasında yer alan tarihi zaman unsurlarını da romanlarındaki kurguya yerleştirir. Romana yerleştirilen tarihsel ve sosyal zaman parçaları romanın toplumsal fonunu oluşturan ve siyasi-ideolojik çalkalanmaların yaşandığı dönemleri içerir. İnci Aral sahip olduğu dünya görüşüne bağlı kalarak Türkiye’nin yakın tarihine ait önemli sosyo-ekonomik ve sosyo-politik değişimlerini eserlerine yansıtmasını bilmiştir.

Ölü Erkek Kuşlar’da 12 Eylül döneminin sosyal hayat üzerindeki şiddete varan baskısı roman kişilerinden Ayhan ve Onur’un akademik hayatlarına yansıyan şekliyle verilir. Onur, silahlı bir saldırıya uğrar (s. 132- 133); Ayhan ise sol faaliyetlerinden dolayı 12 Eylül hareketinden sonra önce sorguya alınır, sonra hakkında tutuklama kararı çıkarılır, bu nedenle Ayhan yurt dışına kaçır. (s. 343) Bu siyasal gelişmelerin yanında ortaya çıkan ekonomik sıkıntılar da romana yansır:

“Bu sabah birkaç yere telefon ettim iş için. Cağaloğlu’na gidip bir arkadaşım ile görüştim. Sonuç yok. Basın krizde. Birçok yerde toplu işten çıkarmalar oluyor.” (ÖEK, s. 38)

Ancak şunu söyleyebiliriz ki romanda ’80 öncesi ve sonrası değişimlerin birey ve topluma yansıyan yüzü aşırı detaylara inilerek verilmez, sadece o dönemlerin kargaşa ortamını imleyen bölümler yer alır.

Yeni Yalan Zamanlar’ın yansıttığı ya da izdüşümü olduğu yaşanan sosyal ve tarihsel hareketler ne kadar gerçektir, ne kadar yalandır? Romanda ütöpik bir olay örgüsü kurgulanmışsa bile yazar, bunu eserin yazıldığı dönemdeki siyasi gelişmelerden duyduğu endişeyle oluşturmuştur. Yeni Yalan Zamanlar hakkında yazar; “’94 döneminde hakikaten gitti geldi, yani böyle çok yoğun birşey vardı toplumda. Refah büyük bir patlamayla iktidara geldi. O dönemin biraz yani demin de söylediğim gibi sosyo-ekonomik, sosyo-politik tarihi perspektifleri olan bir romandır. Çırlıçıplak böyle hayali şeyleri anlatma sanatı değildir. Hâlâ ben bir yazarın çağının tanığı olması düşüncesindeyim.” (Söyleşi, 2002)

Diğer romanlarından farklı olarak bir anlamda kurmacanın da kurmacasını gerçekleştirdiği bu romanın tarihsel ve sosyal fonunun oluşmasında ‘90’lı yıllardaki İslâmi siyasetin yükselişi etkili olmuştur. Hatta romanın anlatıcısı ve yazarı görevini üstlenen Kerim, böyle bir yönetimin yapacağı uygulamaları dehşet içerisinde dile getirir:

“Sokağa çıkma yasağı sürüyor. Radyolarda haberler yok. Yalnızca dini müzik yayını yapılıyor. Başkanlığı askıda başkan bir kez daha konuşup herkesi soğukkanlı ve akli başında olmaya çağırıyor. Eskinin kalıntılarından kurtulmanın zaman alacağını, ama bu sürenin sonunda yeni bir toplum yaratılacağını, hafta tatilinin pazardan cumaya alınacağını, vergilerin kaldırılacağını, kadınların Müslümanlığın gereklerine göre giyinmek zorunda olduklarını...” (YYZ, s. 253)

Alıntıda geçen ifadeler, doğrudan siyasi yapının değiştiğinin ya da değişeceğinin en açık şeklidir. Romandaki vaka zamanının yirmi günlük bir süreyi kapsamasına rağmen ferdi zamanı ön plana çıkaracak söylemlerle (iç monolog, bilinç akışı, iç çözümleme, mektup, günlük vs.) anlatma zamanı genişletilmiştir. Siyasi yönetimlerin toplum ve birey üzerindeki baskısını; bireyler arasında geçmişe dönük uyum-uyumsuzluk problemlerini işleyen Yeni Yalan Zamanlar:

“...tarihsel süreç olarak ‘Ölü Erkek Kuşlar’ın devamı niteliğini taşıyor. Orada toplumsal fon olarak seksen öncesi ve seksenlerin başlarını kullanmıştım. Yeni romanımda ise o yıllardan başlayarak günümüzden birkaç yıl sonrasına kadar olan süreyi anlattım.” (Şahin, 1994: 5)

Hiçbir Aşk Hiçbir Ölüm, farklı kuşakları temsil eden anne ve kız arasındaki ilişkiyi geçmişten hale doğru irdeleyen bir romandır. Eserde sosyal ve tarihi zaman unsurlarına pek rastlanmıyor; birkaç yerde bu zaman unsurlarını imleyen ifadeler yer vermiştir. Sara'nın çocukluğunu anımsadığı zamanlara ait anılar o dönemin tarihsel olarak II. Dünya Savaşı yıllarına denk geldiğini gösteriyor:

“Ben Halise Gülsün Tar., diye başlayacaktı. 1943 yılı sonbaharında Akhisar’da doğmuşum.” (HAHÖ, s. 120) Tarihsel olarak böyle büyük bir olayın gerçekleştiği dönemde dünyaya gelen Sara, lise yıllarından başlayarak ekonomik yoksunlukların da etkisiyle düzensiz ilişkiler yaşar. Romanın başkışisi Simden ‘in yetiştiği dönemin siyasi yüzü daha somut bir şekilde anlatılır:

“Çocukluk döneminin sonundayken sokakta kavga vardı. Bunun babasının sınırlı dünya görüşünden ona yansıması yalnızca dehşet ve içine kapanmaydı. O zamanlar bu kavganın nedeninin anlayabilecek durumda değildi elbette. O üniversiteye başladığında ise hâlâ askeri yönetim vardı ülkede. Görünürde yatışmıştı ortalık. YÖK gelmişti.” (HAHÖ, s. 185)

Her ne kadar romanda bu iki kişinin yetiştiği dönemler yer yer belirtilmiş olsa da vurgulanmak istenilen asıl gerçeklik, farklı dönemlerde yetişmiş ve farklı şekillerde hayatı kucaklamış olan bu iki kadının tarihsel ve sosyal sürecin etkilerini taşımaktan çok yaşadıkları iletişimsizlik ve çatışma olmuştur.

Anı roman türündeki İçimden Kuşlar Göçüyor adlı eserde sosyal ve tarihsel zaman faktörünü yazar, yine eserin belli başlı noktalarına yerleştirdiği ifadelerde kendini ele verir. Ben anlatıcı konumundaki yazarın özel hayatı ile birlikte yazma serüvenini de gözler önüne serdiği romanda yer alan sosyal ve tarihsel zaman ifadeleri daha çok yazma edimindeki etkileriyle kendini gösterir:

“Birkaç sevgili ve sonra ikinci bir evlilik. Yeni bir kent. Yeni yüzler. İlk kitap.

Hiç beklenmedik bir aşk. Bir kitap daha.

12 Eylül. Yeni acılar. Sürgün kararnameleleri. Yargılanmalar ve itilip kakılmalar.

Uyumsuzluk ve uykusuzluklar. Üçüncü kitap.” (İKG, s. 18)

12 Eylül sürecini hemen hemen her romanına taşımasını bilen yazar, anılarından yola çıkarak kaleme aldığı bu romanında özellikle ikinci romanı Yeni Yalan Zamanlar’ın yazılışında tetikleyici bir güç olarak 90’lı yıllara damgasını vuran Sivas Olayı’nı kullanır:

“Sivas’tan sonra öyle acı duydum ki, köklü bir değişim oldu düşüncelerimde ve dolayısıyla romanımda.” (İKG, s. 118)

Türkiye’nin siyasi tarihini olduğu kadar bireylerin sosyal yaşamlarını da önemli derecede etkileyen bu iki olayın sanatçı-aydın kişiliği üzerindeki etkisini romanına taşıyan

yazar, “sosyalist gerçekçilik” (Grillet, 1989: 75) anlayışına sanatı ve estetiği de katarak bu kavramın anlam ve işlevsel hacmini genişletir.

Mor’da, toplumsal fon olarak 1940’lı yıllardan bu yana Türkiye’nin yaşadığı değişimler, darbeler, yitimler, ölümler, değişen ve yozlaşan insani ilişkiler kullanılmıştır. Özellikle roman başkışısı İlhan Sacit’in babası Boşnak İbrahim Ağa’nın çocukluğunu anlatan bölümlerde Kurtuluş Savaşı’ndan ve sonra ve II. Dünya Savaşı’nın arifesinde olan ülkenin içindeki ekonomik ve sosyal durumu gözler önüne serer. Böylece romandaki vaka zamanının çizgisini uzatır:

“On beş yaşına kadar portakalı zengin manavlarında görmüş, tadını bilmemişti. Bir kilo buğday, bir somun ekmek için eşkıyanın kıtır kıtır adam kestiği; turp otu, lahana, zeytin ve zeytinyağıyla beslendikleri; anasının, babasından kalma donlarına yama üstüne yama vurduğu; lağımın evlerden büyük kepeçlerle toplandığı o yıllarda, bitlenmiş, uyuz olmuş, sıtmalara tutulmuş ama ölmek için direnmişti.” (M., s. 24)

İbrahim Ağa, 1924’te Karadağ’dan Boşnak asıllı ailesi ile beş yaşındayken Türkiye’ye göç etmiştir. Yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı üzere anlatma zamanı 22 Eylül 1999 perspektifinden geriye dönüşlerle yetmiş beş yıl öncesine kadar çekilmiş olur. Kazanma hırsını, geçmişindeki yokluğa ve yoksunluğa bağlayan İbrahim Ağa zamanla varlıklı biri haline gelir:

“1945’te önce yarıcı olarak ya da bahçe kiralayarak mevsim sebzeleri yetiştirmeye başlamıştı. Tek atlı arabasına yüklediği ürününü, semt ve yakın kasaba pazarlarını dolaşarak bağıra bağıra satmış, topraklarını ve işini büyüttükçe meyve ve sebzelerini önce pazarcılara, daha sonra yakın kent hallerine toptan, kamyon yüküyle vermeye başlamıştı.” (M., s.25- 26)

Toprağa bağlı ekonomik sistemin değişimini, romandaki kişilerin dünyaya bakış açılarına ve yaptıkları işlere göre ele alan romanda toprak unsuru, kuşakların değişmesi ile bölünür ve sanayileşme-kentleşme sürecinde yavaş yavaş elden çıkarılır:

“Sıfırdan başlamıştı. Babasından kalan toprakları satıp sermaye yapmış, bölgede arsa karşılığı yazlıklar yapıp satarak ilk birikimini sağlamıştı.” (M., s. 40)

İlhan Sacit’in değişen dünya düzenine ve ekonomik sisteme göre hareket edişi onu dünya görüşünü de etkilemiştir. Bir zamanlar sol siyasi düşüncenin içerisindeki aktif yaşantısı, değişen değerler sistemiyle en çok da parasal koşullanmalarla önceleri karşısında yer aldığı burjuva kesiminden biri olup çıkmıştır:

“İş hayatına atıldıktan sonra siyasetle doğrudan ilgilenmemişti. Ama büyük devlet ihalelerine katılan bir işadamı olarak, özellikle seksen darbesi sonrası yıldızı parlayan liberal sağ iktidara yakın durmayı çıkarlarına uygun bulmuştu.” (M., s. 40)

Düşüncelerdeki değişim daha çok ülkenin siyasal yapısı ve dünyadaki değişen ideolojik söylemler olmuştur. Roman kişilerinin geçmişine ait bu ayrıntılar romanın sosyal zamanını en somut şekilde gözler önüne seren ipuçlarıdır.

Taş ve Ten romanında geçmişe ait vaka zamanlarının başlangıcı bazen tarihsel olarak verilirken; “1973 Eylül sonu ya da Ekim başları.” (TVT, s. 27), “Babam 1947’de devlet sınavında kimya yüksek lisans bursu kazanarak Almanya’ya gidiyor. Annemle tanışıyor.” (TVT, s. 62) bazen de sadece “Mart sonlarında bir gün” (TVT, s. 77), “Bir hafta sonu, elimde kırık dökük bir adresle Adana’ya gidiyorum.” (TVT, s. 153) gibi ifadelerle vaka zamanının başlangıcı belirsizleştiriliyor. Aynı zamanda bu ifadelerle “zamana atlamalar yolu ile akıcılık kazandırılır.” (Korkmaz., 1997: 284) Bu tarihsel ifadeler, o günün Türkiye’indeki sosyal ve siyasal değişimlerin en çalkantılı olduğu günlere işaret eder.

Yazar, bir yandan kırklı yılların sonunda yaşanan göç ve göçmenlik sorununu gözler önüne sererken diğer yandan yetmişli yılların başında Ulya’nın Almanya’da tanıştığı Bedir’in ve daha sonra 1999’da tanıştığı Sina’nın şahsında sol düşüncenin iki binli yıllara kadar olan seyrini de ortaya koyar:

“O sıralar Avrupa’da ’68 ruhunun heyecanı kol geziyor, yırtıcı bir telaş suyun akışını zorluyordu.” (TVT, s. 76)

Türkiye’deki faaliyetlerinden dolayı Almanya’ya sığınan Bedir’le evlenen Ulya, onun Türkiye’ye dönmesi için her türlü hukukî takibatı yaptırırken ülkenin içinde bulunduğu siyasi ortama dair ifadelere yer verir. Bu ifadeler romanın sosyal zamanını kurgularken bir yandan da baş kişinin hayatının ve bireysel var oluşunun dönüşüm noktalarını da kozmik zamana taşır:

“Türkiye’deki askerî rejim değişmiş, seçimler yapılmış ve yeni bir hükümet işbaşına gelerek genel af çıkarmıştı.” (TVT, s. 115)

“Türkiye’ye döneli böyle düşünüyorum. Tam o günlerde cephe hükümeti kuruluyor ve siyasi durum hızla kötüye gitmeye başlıyor.” (TVT, s. 123)

“Ülke kargaşa içinde. Öğrenciler gergin., sık sık dersi bırakıp gösteriler, izinsiz forum ve boykotlar yapıyorlar. Her gün olaylar çıkıyor, silahlar patlıyor, eğitime ara veriliyor. Yaşamak güvenli değil. Hayatın ve yaratmanın kaynaklarını kurutan kana bulanmış bir arenada yaşıyoruz. Toplu kıyımlar, cinayetler tırmanıyor, her gün onlarca kişi vuruluyor sokaklarda.” (TVT, s. 159)

“Kış başında bir ilde büyük bir kıyım yaşanıyor ve bölgede sıkıyönetim ilan ediliyor.” (TVT, s. 160)

Başıkişi Ulya'nın geçmişine yönelik bu anımsamalar içine yerleştirilen Türkiye'nin yakın tarihinden başka bir şey değildir. Bütün bu anlatılanlar yazarın sözcüsü olarak seçtiği Ulya'nın ağzından verilir. Böylece anlatılanlar yaşanan hayatın gerçeklik platformuna taşınmış olur. Özellikle:

“Sokaktaki kavgâ, akan kan durulmuyor. Her şey çok karmaşık, anlaşılmaz. Bu ortamda tutuklanmış olması en iyi ihtimal.” (TVT, s. 157)

Cümlelerinde yer bulan olay yazarın Kıran Resimleri adlı öykülerin de çıkış noktasını oluşturan Maraş Olayı'ndan başkası değildir. “12 Eylül 1980 öncesi Türkiye’de günde ortalama 20 kişi, siyasal şiddet olaylarında, hayatlarını yitirmekteydi. Kardeşin kardeşe düşman olduğu, mahallelerin, okulların, kamplara bölünüp, kurtarılmış bölgeler ilan edilmesi, silahlı eylemlerin olduğu anomik durum 1980 öncesi Türkiye’nin bunalımlı durumunu göstermekteydi.” (Bayhan, 1997: 260) Eserin böyle tarihsel bir süreci kahramanlarının yaşam merkezlerine yerleştirerek anlatmış olması bu romanın sosyal ve tarihsel zamanını en az romanda işlenen ferdi zaman kadar değerli kılmaktadır.

3.6. ROMANLARDA MEKÂN

İnci Aral'ın romanlarında karşımıza çıkan mekân unsuru genel olarak bir toplumun portresini oluşturmaktan çok bireyin iç dünyasını ve onun gelecekteki bireysel oluşumunu etkileyen bir karakter taşımaktadır.

Ölü Erkek Kuşlar romanında yazar, mekân olarak 12 Eylül öncesi ve sonrası İstanbul’unu seçmiştir. Türkiye’nin yakın tarihinin en önemli siyasî gelişmelerinin yaşandığı bu dönemde özellikle başkişi konumundaki Suna’nın hayatındaki erkeklerin yer aldığı bu siyasî olayların onlar üzerindeki yaptırımlarına yazar derine inmeden yer verir. Yeni Yalan Zamanlar’da da yine ’70 ve ’80’li yılların İstanbul’unu gözler önüne serer. Ancak bu göz önüne serme eylemi yine detaya girilmeden yapılmaya çalışılır. Romanda roman kişilerinin bireysel gelişim serüvenlerinin, özellikle romanın ironik kurgusu içinde yer alan İslâmcı bir yönetimin toplumsal ve bireysel yaptırımlarının işlendiği görülür. Bu yaptırımlara somut örneklerle yer veren yazarın bir aydın olarak İstanbul’u seçmesinde bireysel yaşamışlığın izlerine rastlanır:

“Bu gece hiç olmadığım kadar özgür ve yürekli duyuyorum kendimi.

Gürültüler, silah sesleri geliyor bir yerlerden.

Uçaklar geçiyor gökyüzünden, evi sarsarak.” (YYZ, s. 255)

Romanda gerçekleşen İslâmî darbenin fonu çizilirken yazarın 12 Eylül darbesinin silüetini kullandığını görürüz. Hiçbir Aşk Hiçbir Ölüm’de iki kadın arasındaki geçmişe

yönelik sorgulamaları ve çatışmaları işlenirken mekân olarak yine ‘80’li yıllardan itibaren İstanbul kullanılmıştır. Ancak bunun arkasında özellikle roman kişilerinin geçmişlerine dair sorgulamalarının yer aldığı bölümlerde kişiliklerinin oluşmasında derin izler bırakan olaylar ve bu olayların cereyan ettiği mekânlar üzerinde titizlikle durulur. Bireyin gelecekteki çizgisine kavuşma çabalarında içinde bulunduğu mekânın onun benliğinde meydana getirdiği olumsuz etkiler gözler önüne serilir. Sara’nın çocukluğundan başlayarak özellikle hareketin ve yer değiştirmenin ondaki kişisel değişimde etkili olduğunu söyleyebiliriz. İlk evliliğinin ve evinin kendi üzerindeki olumsuz etkileri onu intihara kadar sürükler:

“Bir pencerenin önünde oturuyor ve kasabanın göçmüş, kara çatılarla birbirinin içine girmiş dallarına bakıyor. Tepenin eteğindeki mezarlığın göğün maviliğine uzanan servilerine. Sanki hiç geçmişi olmamış, geleceği hiç olmayacak. Hep orada, o pencere önünde yaşamış. Bu çocuk kakası ve mutfak kokusunun doldurduğu evde.” (HAHÖ, s. 144- 145)

Böyle dar bir mekânda bireyin kısıtlanmışlık ve güven eksikliği duyduğu zaman dilimleriyle yoğrulan bu romanda anne ve kız arasındaki hesaplaşmaların perdesini aralayan geçmişe dönük yüzlerdir bu mekân tanımlamaları.

İçimden Kuşlar Göçüyor romanında yine mekânın İstanbul olduğu görülür; ancak ben anlatıcının geçmişine yönelik değerlendirmelerinden itibaren mekân kullanımında Manisa-Samsun- İstanbul ve Balıkesir düzleminde gelişen bir rota takip ettiği ortaya çıkar. Yazarın otobiyografik özellik taşıyan bu eserinde olayların meydana geldiği mekânlar, daha çok bireyin iç çözümlemelerinde birer ip ucu niteliği taşımaktadır. Hastalığının ve yazamamanın da vermiş olduğu aşırı karamsarlık duygusunun mekân üzerinden okuyucuya yansıtıldığı satırlara sıklıkla rastlanır:

“Mevsimler ne çabuk dönüyor. Kuru yaprak kümeleriyle dolu bahçeler. Her yer baştanbaşa sonbahar.” (İKG, s. 88)

İşsel yalnızlığın ve bunalımların bireyin psikolojisinde yaratmış olduğu bu durumu yazar, dış dünyaya ait öğelerle bazen genele bazen de özele indirgeyerek vermeye çalışır.

Mor romanında tarihsel zaman olarak yazar, geriye dönüşlerle 1940’lı yıllardan başlayarak 2000’li yıllara uzanan bir düzlem oluşturur. Roman baş kişisi İlhan Sacit başta olmak üzere diğer karakterlerin geçmişlerine bağlı olarak geldikleri ve yetiştikleri çevreler ve bu çevrelerin birey üzerindeki etkileri gözler önüne serilir. İlhan’ın babası cumhuriyetin ilk yıllarında Bosna’dan Muğla’ya taşınmış bir göçmen ailesindendir (s. 24), İlhan ve kardeşlerinin çocukluk yılları, babaları İbrahim Ağa’nın yıllarca süren çalışmasıyla kazandığı topraklar üzerinde Muğla’da (s. 24- 32), İlhan’ın eşi Revan’ın gençlik yılları İstanbul’un Maltepe semtinde daracık bir evde geçmiştir. (s. 60) İlhan’ın ikinci eşi Renginur’un ailesi ise

Elazığ'ın Karakoçan ilçesinden İstanbul'a göç etmiş, alt tabakadan bir ailedir (s. 139), Figen ise Sinop'ta eğitilmiş ve varlıklı bir ailenin kızı olarak yetişmiştir. (s. 205) Bireysel kimliğin şekillenmesinde aile ve ev faktörüne dikkat çekilen Mor romanında bir anlamda her bir karakter “köklerimin bulunduğu, ait olduğum yer” (Kundera, 1989: 145) gerçeğini de kendi bireysel hikâyesiyle dile getirir. Farklı coğrafya ve kültürlerden gelen bu insanları yazar entrik kurgu içerisinde ve gerçekleşecek olan bir cinayet olayı çevresinde iç içe geçmiş ilişkiler ağı içinde verirken özellikle dar mekânı seçmiştir. Böylelikle kolayca ortaya çıkacak olan çatışmanın arkasında karakterler ve anlatılanlar okuyucu üzerinde daha kalıcı bir etki ve merak uyandıracaktır.

Taş ve Ten romanında mekânın coğrafik olarak ülke sınırlarının dışına çıkılarak genişletilmiş olduğunu görürüz. Ressam olan başkişi Ulya'nın annesinin Alman olması, 1973'te bir tren yolculuğunda Bedir'i tanınması ve 1999'da kendisinin bir sergi açılışı için Almanya'ya gitmesi olayların insan- mekân etkileşiminden doğan çağrışımlarla mekân unsuru geniş tutulmuştur. Ancak bu romanda da yazarın eserlerindeki esas mekân olarak kullandığı ev ögesi daha sık bir şekilde kullanılır. Özellikle Ulya'nın babaannesine ait köy evi –daha sonra burayı Ulya yazlığa çevirmiştir- ve Hamburg'ta tanıştığı Sina'nın evi başkişinin kendisi ve geçmişleriyle yüzleşme mekânları olacaktır.

Romanlarında yazarın şahsi hayatında yer almış, bildiği ve gördüğü şehirleri kullanması ve bu mekânları betimlemedeki gücünün temelinde onun ressam duyarlılığının bir sonucudur. İnci Aral'ın romanlarındaki mekân unsurunun şu başlıklar altında incelenebiliriz:

1.Dar- Kapalı ve Labirent Mekânlar

İnci Aral'ın tüm romanlarında özellikle bireyin dış dünyayla iletişimsizliğinden doğan ve bireyin kısıtlanmışlık duygusunun ön plana çıktığı zaman dilimlerinde mekânın özellikle darlaştırıldığını görmekteyiz. Bireyin ruhsal yapısından kaynaklanan ve yaşanan olayların etkilerini en iyi şekilde değerlendirdiği bu durum onun bütün eserlerinde karşımıza çıkar.

Ölü Erkek Kuşlar romanında Na ve Su olarak ikiye bölünen benliğiyle Suna, eşi Ayhan'la yaşadığı tartışma neticesinde Na'yı dinleyerek kendine ücra bir mahallede varsallıktan yoksun bir ev tutar. Aslında başkişinin içine girmiş olduğu bu ev motifi onun değişen iç dünyasının hayatındaki erkekler tarafından anlaşılmamasından doğan bir kaçış ve sığınış simgesidir. Zaten bunu Suna da kendisine şöyle itiraf eder:

“Ev filan da değil burası ayrıca... Sığınak, evet bir sığınak!” (ÖEK, s. 29)

Mekânın bireyi dış dünyanın kötülük ve kirliliğinden koruduğu bir anlayıştan çok Suna için burası geçmişleriyle ve içinde bulunduğu durumla yüzleşmeyi sağlayan bir ortamdır.

Suna'daki bireysel özgürlüğünü keşfetmenin Ayhan ve Onur'da yaratmış olduğu korku onu bu eve sürüklemiştir. Kahramanın geriye dönüşlerle ilk evliliği, Ayhan ve Onur'la yaşadıkları daha somut bir şekilde bu dar mekân içinde gözler önüne serilir.

Suna'nın olumsuz psikolojisini yansıtan “bu insanı ezen ve adeta ona hükmeden kapalı, labirent temalı mekânlar; insanın dünya ile uyumsuzluğunu, yalnızlığını ve mutsuzluğunu simgelemektedir.” (Korkmaz, 1997: 288) Sevdiği iki insan tarafından anlaşılamamış olmanın verdiği moral bozukluğunu bulunduğu mekânın ve eşyanın düzeni içinde okuyucuya yansıtan ben anlatıcı kendi iç dünyasına ait ip uçlarını da böylece ortaya koymuş olur.

Bedbinlik ve çaresizlik içindeki başkişinin karamsar ruh hali içinde sığınak olarak gördüğü bu eve geliş sebebini kendisi şöyle açıklamaktadır:

“Merdivenleri ağır, yorgun, dura dura çıkıyorum. Kendi evimin merdivenleri bunlar. Yukarda üçüncü katta, küçük, soğuk, karanlık bir evim var benim. Ayhan'ın beni boğan sevgisinden, ona verdiklerimden yetinemeyişinden, bitmez tükenmez suçlama ve kuşkulardan kurtulmayı umarak gizlendiğim ve az sonra bırakıp gideceğim bir ev.” (ÖEK, s. 193- 194)

Suna'nın birkaç haftasını geçirdiği bu ev, dinamik olmaktan çok statik bir konumdur. Zaten başkişinin ruhsal yapısındaki çöküş bireyin normal yaşantısal dinamizmini de olumsuz etkilemiştir. Yazarın realist bir tarzda kaleme aldığı bu bölümde ve yine bireyin ruhsal hesaplaşmalara girdiği yerlerde o, mekân unsurunu okuyucuya tanıtmaktan çok “çevreye bağlı olarak ve çevrenin etkisiyle değişen bir bireyi anlatmaktadır.” (Tekin, 2004: 135)

Bu romanda karşımıza çıkan iki önemli dar mekân daha vardır ki, bu mekânlarda Suna'nın hayatına giren iki erkek ve onlarla olan ilişkilerinin nasıl şekillendiğini ve nasıl sonuçlandığını gösterecek tarzda kurgulanmışlardır. Bunlardan birincisi Suna'nın eşi Ayhan'la yaşadığı evdir ki Suna'nın ilk evliliğinden kalma o kırılgan, değişmeyen, eziklik kokan havasını ortadan kaldırdığı ve bir anlamda kendiliğini keşfettiği bir mekândır. Yeni kuralların ve ölçütlerin konduğu bu evde herkes ilişkilerini rencide etmeyecek şekilde hareket etme özgürlüğüne sahiptir. Öyle ki Ayhan, bu evde kaldığı için Suna'dan kira bile isteyecektir, eşi olsa bile. (ÖEK, s. 99)

Bu mekânda kendine sunulan şartlar altında yaşamak her ne kadar önceleri zor gelse de Suna, bir süre sonra bu duruma alışır ve hatta bu konuda ne kadar başarılı olduğunu Ayhan'a ispatlayacak hale gelir. İkili ilişkilerdeki mekân paylaşımında meydana gelen rol ve kural değişimi bireyin hayata bakış açısını da değiştirir. “Sahiplenme duygusu” (Altınar, 1992: 82) nun Suna'da yok olup Ayhan'da ortaya çıkışı ile Suna'nın eve bakışı da değişir.

İnsanî ilişkileri olumlu yönde tetikleyen bu değişim Suna'nın yeni bir aşka kayışına da sebep olur. Rekla adlı dergide çalışmaya başlayan Suna, burada yönetici olarak çalışan Onur'a karşı büyük bir tutkuyla bağlanır. Suna'nın Onur'la ilişkisinin başlamasıyla gizlice buluştukları atölye ve burada Onur'un çizdiği resimler ilişkilerinin de seyrini aksettirecek bir şekil alır; ilk zamanlarda çizilen resimlerde kanatları kocaman, pırış pırıl kuşlar çizerken (s. 258), ilişkilerinin bozulmaya başladığı anlardan itibaren resimlerin de görünümü değişir:

“Salonun orta yerinde kocaman, siyaha boyanmış bir tuvalle karşılaşıyorum apansız. Sağ yandan çıkıp resmin ortalarına dağılan zehir yeşili asit lekelerinin dibinde ince çizgilerle seçilir kılınmış kuşa benzer yaratıkların izleri ve sonra belki onların kanatları olabilecek yerlerde enli mor gölgeler.” (ÖEK, s. 92)

Eşyanın suretinin değişmesi bireyler arası duygusallığın ve tutkunun yitirilmişliğinin göstergesi olmuştur. Bu fonda özellikle yazarın ressam olmasının da verdiği duyarlılıkla hareket ettiğini söyleyebiliriz. Ferdi ilişkinin çıkmaza girdiği bir noktada eşyanın anlamını ve rengini yitirmesi mekânın olumsuz bir hale girmesine neden olmaktadır.

Yeni Yalan Zamanlar'da olaylar roman kişilerinin kısıtlanmışlık duygusu ve kendini tanımlama endişesi taşıdığını simgeleyen mekânlar olarak karşımıza çıkar. Olay örgüsü roman başkışısı Kerim'in düşünde kendini anneannesinin köşkünün bodrumunda gördüğü bir düş ile başlar. Yazar, romanın kurmaca yapısı içine yine hayali bir öge olan düş motifinin yerleştirerek tüm bu anlatılacak olanların ütöpik bir karakter taşıdığını en başından okuyucuya gösterir.

“Düşlere benzeyen, mantıksal bir şekilde düzenlenmiş değil de, düşlerdeki benzer çağrışımlara dayalı masallar” (Sorlin, 2004: 38) halinde işlenen olaylar geçmişe ait bir mekânda başlar. Böylece romanın başından itibaren düşselliğin hakim olduğu bir kurguyla karşı karşıya kalırız. Ülkedeki İslâmi yönetim esnasında EYİGÖZ adında bir kurum, yazar Kerim gibi pek çok sanatçıyı daha iyi eserler vermeleri için modern bir hapishane diyebileceğimiz merkeze yerleştirir. Romandaki önemli dar ve labirent mekânlardan birisidir burası. Çünkü Kerim burada hayatındaki kişileri esas alarak bir roman yazmaya başlar; ancak anlattıkları kendisinin gerçekte kim olduğunu ortaya çıkaracak bir noktaya gelir. Romanda “yalınkat kişi”(Forster,1982: 109) olan Ekber Gürle, Kerim'e burada bulunuş amacını şöyle açıklar:

“Burada gözlem altında bulunuyorsun sersem herif! Sana insanca davranıyoruz, bizi kötü olmaya zorlama. Şunu kafan iyice sok, bizim senden istediğimiz her şeyi yapmadıkça buradan çıkamayacaksın.” (YYZ, s. 21)

Baskıcı bir tutumla karşı karşıya kalan roman kişinin kaldığı hücre görünümlü odası, “baskıncı karakteriyle karşımıza çıkarılır.” (Özcan, 1999: 411) Bireyin hem bedensel hem de düşünsel özgürlüğünün elinden alınmışlığını en iyi şekilde simgeleyen bir mekândır burası.

Roman ilerledikçe gerçekte Kerim’in, yazmakta olduğu Nedim olduğu gerçeği ortaya çıkar. Romanın asıl başkışısı olan Nedim’in gerek işindeki ve gerekse özel hayatındaki başarısızlığı onu içe dönük bir karakter haline getirir. Onun bu karakteristik özelliği ve akibeti Oğuz Atay’ın Tutunamayanlar romanındaki Selim karakteriyle özdeşleşir. Murat Belge’nin ifadesiyle: “Dış dünya ve kahramanların erdemleri, değerleri arasında böylece bir uçurum meydana geliyor. İşte bu bağlam içinde oluşuyor Selim’in intiharla sonuçlanan dramı.” (Naci, 1990: 369) Nedim’i intihara sürükleyen dış şartlardan çok onu dış şartların dünyasından soyutlayan ev unsurudur asıl önemli olan. İntihara kalkışmadan önce günlerce kendini evine kapatıp Melike Eda’yla olan ilişkisine, işine ve geçmişine dair yaptığı tüm değerlendirmelerde evin yine bir hücre vazifesi üstlendiği görülür. (s.105- 200)

Bireyin tam bir kuşatılmışlık içinde yer aldığı bu mekân yine bireyin dış dünyayla olan tüm bağlantılarını kesecek bir kimliğe bürünür. Böylece mekânın baskıcı tarafı tekrar ortaya çıkar. Ancak Nedim’in yer aldığı bu mekâna teslim oluş gönüllü bir teslim oluşturmaktır. Kerim’in ki ise daha çok bir dış kuvvetin yaptırımıyla gerçekleşir. Burası öyle bir mekândır ki Nedim’in üzerindeki baskısı onun ruh dünyasına ait mekânın da tamamen kararmasına neden olur:

“Rüzgâr uğultuyla dört dönüyor sokaklarda. Yağmur camları dövüyor. Gece. Belki de gün ışığı hiç uğramayacak semtime artık. Bitti. Penceresiz, karanlık biriyim.” (YYZ, 125)

Nedim’in kendini içine kapattığı bu ev, “ben’i koruyan ben olmayan” (Bachelard, 1996: 32) özelliğinden tamamen sıyrılarak ben’i ötekileştiren bir kimliğe bürünür. Başkışının evi hakkındaki gözlemleri onun iç dünyasının da tarifinden başka bir şey değildir:

“Evime gidecektim sürekli ölümün soluğunun kol gezdiği, böcekli, köhne, küf kokan evime.” (YYZ, s. 183)

Evin bu kötü ve iç bulandırıcı tablosu Nedim’in benlik dünyasının da ne kadar kirlenmiş ve çürümüş olduğunu izah etmeye yeter. Ayrıca evin insanı koruyan kollayan yanının başkışısı için geçerli olmayan bir özellik olduğunu gösterir. Nedim’i bilinen sona yaklaştıran tüm dış durumlar haricinde eşyanın birey üzerindeki olumsuz etkilerini yazar, ressam olma yeteneğini de kullanarak daha çok sıfatlar yardımıyla dile getirir. Nedim’in gözünden anlatılan eşyalar için:

“Odadaki her şey, eski başucu yüksek ceviz karyola, yanındaki hantal komodin, üstündeki abajurun solmuş pileli şapkası, duvardaki bir yığın kravat ve kemerin asılı olduğu tahta askı, küçük deri koltuk, siyah ağır karanlık oda perdeleri, altlarından sarkan kirli tül,

dolabın kapağındaki kocaman ayna hepsi hepsi bana tehlikeli, kötülüklerle dolu ve bayağı göründü.” (YYZ, s. 184) ifadeleri kullanılır. Eşyanın bu görünümünün arkasında başkışının benliğinde meydana gelen büyük parçalanmışlığı da ortaya koyar.

Romanın bir diğer önemli kişisi de Melike Eda’dır. Onun kişiliğinin şekillenmesinde en önemli faktör geçmişi ve geçmişine ait büyük bir sırdır. Bu da üvey babası olan amcasıyla yaşamış olduğu ensest ilişkidir. İstanbul’da eşcinsel olan dayısıyla yaşayan Melike Eda için geçmiş ve geçmişin yaşandığı mekânlar unutulması ve hatırlanmaması gereken yerlerdir.

Cinsel sömürünün ve toplumsal yaptırımların hakim olduğu mekândan uzun yıllar boyunca kaçmış olmasına rağmen Melike Eda, annesinin ölümü üzerine tekrar benlik tohumlarının yeşermeden çürütüldüğü bu ortama geri dönecektir. (s. 259)

“...Geniş bir bahçenin ortasında, iki buçuk katlı, sağlam ve oturaklı tek yapı o kalmış. Yeşile boyalı kırmalı demir kepenklerle örtülmüş pencerelerinin çoğu kapalı her zamanki gibi. Yağmur ya da güneşten korunmaktan çok, içerde olup bitenleri gizlemek için açılmaz bu kepenkler sanki yaz kış.”(YYZ, s. 261)

Yaşanmış kötü anların dışarıdan saklanması gerçeğini barındıran bir anlam taşır Melike Eda’nın doğup büyüdüğü bu ev. “Kutsallığın ilk durağı” (Korkmaz, 199?: 1) olan yuva yaşanılmış cinsel sömürün çirkinliğini taşımaktadır yıllarca. Melike Eda, yıllar sonra kendisinden bile sakladığı geçmişe ait bu gerçekle yüzleşmek zorunda kalır ve üvey babasına rağmen tekrar buraya döner. Geriye dönük bu hesaplaşmalar içerisinde annesini ve babasını özellikle de annesinin kendine karşı duyarsız yaklaşımlarını ölçüp biçer.

Üvey babasının (ayrıca amcasıdır bu kişi), kendisiyle ilişki kurmasını daha sonra annesinin duyarsızlığından dolayı ona karşı bir öç alma olarak gören Melike Eda için çocukluğunun ıstırap dolu geçen o dört yılı içerisinde odasının ve yetiştiği kasabanın görünümü tüm renkliliğini yitirir. Böylece yaşanılmış olan bu kötü olayın bireyin ruh dünyası üzerindeki yansımaları karşımıza yine betimlemelerle çıkar:

“Basık karanlık odamda sırtüstü kaskatı yatardım sabırlı sessiz kurutulmuş çiçek gibi ama canım yanarak duyusuz ödlek düşüncem sustuğu için nerede olduğumu bilmeden ama nasıl olduğunu bilerek...” (YYZ, s. 303)

Kurutulmuş bir çiçek duyarsızlığı yaşayan ruhun, tabiat öğelerinden biriyle kendini özdeşleştirmesi bireyin bedensel sömürü sonucu yitirmiş olduğu masumiyetinin bir itirafıdır yalnızca. Cinselliğin yetişkin bireyler için “yararlılık işlevi” (Ferenczi, 1999: 53) Melike Eda için yarardan çok ruhunda ve bedeninde tamiri imkansız derin yaralar açmıştır.

Hiçbir Aşk Hiçbir Ölüm romanında iki kadının karşılıklı çatışmasını görürüz. Aslında bu kadınlar anne ve kız çerçevesinde karşımıza çıkarlar. Ancak onlar arasındaki ilişki daha

çok uyumsuzluktan ve geçmişin sorgulanmasından doğar. Birbirine benzer çocukluklarına rağmen Sara ve Simden arasındaki farklılık, hayata bakış açılarında ve yaşama tarzlarında kendisini gösterir. Romanda anne kız arasındaki asıl etkileşim, Sara'nın geçirmiş olduğu bir yangın kazasıyla başlar. İkisini bir araya getiren bu olay, onları bir hastane odasında buluşturur.

Dar bir mekân görünümü sergileyen bu oda roman kişilerinin birbirlerini anlamalarına ve çözümlemelerine yardımcı olan olumlu bir mekân özelliği taşır. Ayrıca burası yıllarca ilişkilerinin hasta ve büyük yaralar almış olmasının somut bir göstergesi olarak karşımıza çıkar. Sara ve Simden roman ilerledikçe bu odada geçmişlerine dönüp geldikleri noktayı ve onları buraya getiren sebepleri sorgulamaya başlarlar. Böylece mekân, bireyler arası iletişimsizliği ortadan kaldıran yapısını ortaya koyar.

Sara'nın iniş ve çıkışlarla dolu yaşamında en önemli olan yerlerin başında ailesiyle çocukluğunu geçirmiş olduğu evdir. Ancak bireyi topluma hazırlayan ve kutsallığını koruyan bu mekân da Sara'nın kardeşini kaybettikten sonra annesinin içe dönük ruh hali ve babasının yakın ilgisi arasında yaşadığı boşluk duygusu yer alır. Bütünleşememenin verdiği eksiklik duygusu onu hayatı boyunca takip eder. İlk evliliğini yaşadığı ve Simden'in babası olan Çetin'le ilişkilerinin sıradan, durağan ve kalıplaşmış yapısı onu intihara kadar sürükler. Özellikle yaşadıkları kasabanın ve evlerinin tasvirinden bir zamanlar adı Halise olan Sara'nın dış dünyadan ne kadar kopuk ve uzak yaşadığını anlarız:

“Bir pencerenin önünde oturuyor ve kasabanın göçmüş, kara çatılarla birbirinin içine girmiş dallarına bakıyor. Tepenin eteğindeki mezarlığın göğün maviliğine uzanan servilerine. Sanki hiç geçmişi olmamış, geleceği hiç olmayacak. Hep orada, o pencere önünde yaşamış. Bu çocuk kakası ve mutfak kokusunun doldurduğu evde.” (HAHÖ, s. 144- 145)

Sara'nın kendisi ve geleceği açısından iğrenerek baktığı bu ev, iğreti duruşu ve çirkinliğiyle “öldürücü bir labirent” (Özcan, 1999: 410) olarak görünür. İçinde bulunduğu anın ve mekânın boğucu ve baskıcı havasını ruhunda duyan Sara için en önemli karar “hiçbir şey” (s. 144) olarak nitelendirdiği her şeyden vazgeçmek olacaktır. Bireyin özgürlük tutkusuyla hayata başka bir yönden tutunma çabası içine girmesi onun yaşamı kendine özgü algılama ve yaşama isteğinden ileri gelir.

Güzelliğe ve zenginliğe aşırı derecede önem veren Sara'nın hayatına pek çok erkek ve bu ilişkilerinin yaşandığı pek çok mekân girer. Birbirine zıt kişiler ve mekânların yer aldığı hayatı boyunca o, kimi zaman izbe, kokuşmuş ev ya da otel odalarında veya tam bir lüks ve varsallığın hakim olduğu zengin erkeklerle yaşadığı dönemlere ait evlerde geçirmiştir hayatını. Mekânın oluşumunda bireyin kişisel tercihlerinin, her zaman için maddiyata dayalı

olduğu görülür. Gençliğinin ilk yıllarında hayata tutunma çabası içindeyken kaldığı otel odaları Sara'nın şahsında o odaları paylaşan diğer insanların da kader çizgilerini ve hikâyelerini yansıtır. Böylece genel bir anlama bürünen mekânda, bu otel “odasının bir köşesine çekilerek kendisiyle yüzleşen birey, dışarıdakilerin varlığını da duyumsar.” (Deveci, 2005: 301) ancak bu irtibatlandırma onlarla aralarındaki farkı ortaya koymaktan çok onlarla olan kader benzerliğini ifade etmek ve kendisinin içinde bulunduğu ruhsal çöküntünün seviyesini belirlemek içindir:

“İntihar otelleriydi bunlar. İnsanın bütün umutlarını yıkan, yalnızlığı ve acıyı yoğunlaştıran, iyimserlikleri yerle bir eden otel odalarıydı. Nice aşkın, nice sevgilinin katiliydiler.” (HAHÖ, s. 40)

Diğer insanların tercümanı konumundaki roman kişisi yaptığı bu iç sorgulamalarla böylece bir türlü gerçek anlamda bağ kuramadığı dışarıdaki insanlarla kendisi arasında bir ortaklık alanı oluşturmaya çalışır. Edip Cansever'in:

“Dışarı çıkmadık, çünkü hep dışardaydık

İçeri girmedik, çünkü hep içerdeydik

Bir oteldik ki hepimiz

Öylece otel kaldık.” (2000: 64) dizelerinde de ifade ettiği gibi benzer insanlar, üzerinden yıllar geçse de aynı mekânlarda benzer hikâyeler yaşarlar ve birbirleriyle bu noktada özdeşleşirler.

Yıllar sonra Sara, insanî ilişkilerini tamamen donduran ve bir nevi gönüllü tutsaklık anlarını yaşayacağı köşkte yalnızlığını ve yaşlılığını sürdürür. En çok değer verdiği güzelliğini yılların yıpratıcı etkilerinden koruyamadığı ve dış dünya ile olan bağlantısının kopmuşluğu neticesinde kendini bu evde yaptığı resimlere verir. Ancak çizilen resimler onun ruh halinin ve düş dünyasının tuvale yansımından başka bir şey değildir:

“...elleri onu dinlemiyorlardı. Onlar kendi bildiklerini yapmaktan vazgeçmiyor, bütünüyle yanıp karamış ağaçları, salt çılgılık kesilmiş insan yüzlerini, gözyaşları içinde gezinen iskeletleri, yozlaşıp çirkinleşmiş bitkileri, ateş kusan dağları ve duvarlara yapışmış hayvan ölümlerini boyamayı sürdürüyorlardı.” (HAHÖ, s. 52)

Nesneler dünyasına ait öğeler ile onun karşısında yer alan bireyin iç dünyası arasındaki benzerlik bireyin korkularıyla bezenmiştir. Bu korku kendini daha çok gece ve düşsel bir ortamda belli eder ve bireyi kendinden kaçma noktasına getirir. Resimlerde ortaya çıkan bu korkunç görüntüler bireyin sürekli kaçtığı bir “korku labirenti” (Korkmaz, 1997: s.174) haline gelir. Bu resimler, ilk olarak Sara'nın en çok güzelliğini kaybetme korkusunun, ikinci olarak

içine düştüğü yalnızlığın ve onun getirdiği bedbinliğin ve son olarak da ölüm ve ölüm sonrası hayatın izdüşümlerinin birer yansımasıdır.

Bireyin kendini çözümüleme ve tanımlama adına en önemli fırsat yaşadığı ve yaşamakta olduğu yalnızlık anlarıdır. Bu anlar zarfında içinde bulunulan mekânla kurulan ilişki bireyin ruhsal yapısını en güzel şekilde yansıtır. İçimden Kuşlar Göçüyor'da yazar, doğrudan romanın başkişisidir. Anı roman karakteri sergileyen eserde yazar, hayatına dair tüm önemli noktaları işler ve gözler önüne serer. Bireyin kendini çözme sürecini başlatan ölümle hayat arasındaki çizgiyi görmeyi sağlayan hayati bir olaydır.

Başkişi, rahim kanseri olduğunu öğrendiği andan itibaren geçmişe yönelerek kişisel değerlendirmeler yapar. Kaçınılan gerçeklikle yüzleşmeyi sağlayan da yine korkulan ve bulunulmak istenmeyen bir dar mekân olan hastanedir:

“Hastanelere yolum düştüğünde kapalı kapılarının önünden ürkerem, parmaklarımın ucuna basarak geçtiğim kanser bölümlerinin sessiz, iç karartıcı havasını soluyorum sanki. Bir gün ben de düşebilirim buralara, derdim o anlarda ürüntüyle, işte, o gün geldi.” (İKG,s. 25)

Korkulan ve yaşanmak istenmeyen gerçekle yüz yüze gelindiğinde mekâna ait sıfatlar bireyin benliğini de kaplar. “Sessiz” ve “iç karartıcı hava” artık başkişinin ruhsal yapısını gösteren özelliklerdir. Mekân ve insanın özdeşleşmesiyle birey, o mekâna sinmiş olan mutsuzluk ve umutsuzluğu da yaşar.

Bedensel rahatsızlığın da vermiş olduğu tedirginlik duygusu bireyin geriye dönüşlerinde yerini daha çok acımaya bırakır. Geride bırakılan hayat ve sevilenlerle yüzleşme, hayatı kıyısından seyretmeye başlamış biri için normaldir. Ben anlatıcının geçmişe dönük değerlendirmelerinde kendini en çok sarsan olay ilk evliliğidir:

“Sabırlı bir yinelemeler dönemi. Belli belirsiz bir keder. Bekleyiş. Yedi yıl. Mevsimler, aylar, ışın pencerelerde değişen eğimi. Tekinsiz bir gökyüzü. Koptu kopacak kasırgalar.” (İKG,s. 18)

Şiirsel bir üslûpla dile getirilen bu gerçeklik, yaşanmış olanların ve yaşanılan mekânın birey üzerindeki olumsuz etkilerinden başka bir şey değildir. “Bireysel ve toplumsal olanaksızlar, var oluşsal hakları ve kendi olma ayrıcalıklarını yok ederek bireyleri tutuklar.” (Deveci, 2005: 305)

Ferdî özgürlüğün elinden alındığını gören başkişi, bu duruma ancak yedi yıl dayanır ve bu süre sonunda başkaldıran bir tutum sergileyerek ve ağır bir bedel ödeyerek özgürlüğüne kavuşur.

Mor romanını başkişinin bir düşüyle başlar. İlhan Sacit'in rüyasının başlangıç sahnelerine

ait olan asıl öge işletmekte olduğu otelin bahçesidir. Buraya ait betimleme her ne kadar bir düş olsa da romanın sonundaki sahnenin aynısı olacaktır:

“Ayakları kanlı, pembemsi su birikintileri içindeydi. Çiçek ve böcek ölüleri, kırık camlar, balık kılçıkları, pavurya kıskaçları, patlak balonlar ve sıyrılmış tavuk kemikleri dağılmıştı ortalığa. Püreler, pörsümüş marul yaprakları, sönmüş purolar. Bir şölenin artıkları.” (M., s. 8)

Yukarıda yer verilen mekân betimlemesine aynı yaklaşımla romanın sonunda şahit oluruz. İlhan Sacit’in oğlu Yalım için düzenlenen parti yine bu otelin bahçesindedir ve gecenin sonunda İlhan Sacit öldürüldüğünde aynı betimleme tekrarlanır. Böylece düş ve yaşanan gerçeklik ilişkisi arasında mekân üzerinde bir bağlantı kurulur. Zaten “düşlerde, mekânsal bir bilinç vardır, çünkü duyumlar ve imgeler, tıpkı uyanıklıktaki gibi, bir dış dünyaya ait sayılır.” (Freud, 2001: 103) Daha romanın başından görülen bu düş, geleceğe yönelik bir uyarıcı işaret görevi üstlenir.

Romandaki bireyler arası çatışmayı doğuran mekânın darlığıdır. İnsanî ilişkilerin ne kendini ne de birbirini gerçek anlamda tanımış olan bireyleri yakınlaştıran bu dar ve labirent mekân, Mor’da İlhan Sacit’in işletmekte olduğu İlsa Otel’dir. Her ne kadar değişik insanların konaklamakta olduğu geniş bir mekân görünümü sergilese de gerçekte roman kişilerini bir araya getirme fonksiyonunu üstlenmiştir. Başkışı İlhan Sacit ve onun kardeşleri Armağan ve Gülcan’ın kendi aileleriyle yaşadıkları duygusallıktan yoksun, karmaşık ilişkilerin temelinde çocukluk yılları yatmaktadır. Babalarının bir toprak zengini olması onları hiçbir zaman gerçek anlamda mutlu etmemiştir. Sevgiden yoksun gördüğü babalarının karşısında anneleri yer alır. Kendi aralarında mutlu çocukluk günlerinin geçtiği ev, anneleri için bir zorunluluğun yerine getirilmesi hükmünce yaşanan bir hücredir:

“Çocuk bezleri, çamaşırlar; patates, soğan, un çuvallarıyla dolu kiler; turşu küpleri, konserve kavanozları, salçalar, tavalar, kovalar ve çiçek saksılarıyla kuşatılmış bir dünyada biraz hüznü de olsa kendiyile barışık yaşıyordu önceleri.” (M., s. 23)

Birey, burada sadece eşi ve çocukları tarafından değil, içinde yer aldığı toplum tarafından da bir kapatılmışlıkla karşı karşıyadır. Kendini gerçekleştirme özgürlüğü elinden alınan kadın ve bu kadına yüklenen toplumsal roller, onu çağdaş zamanın modern köleleri haline getirir. Mekânın birey üzerindeki bu tahakkümü, onu zamanla içe dönük, dış ilişkilerden uzak, kendine ve topluma yabancılaşmış bir duruma sokar. Mekânın birey üzerindeki olumsuz etkilerini sadece İlhan Sacit’in annesi değil, kız kardeşi Gülcan da yaşar. Annesiyle aynı yaşam tarzlarını sürdürdüğü gibi aynı kısıtılmışlık ve kuşatılmışlığın hakim olduğu mekânları da paylaşır.:

“Kirli donları, bulaşıkları, tozlu sehpaları, çöpleri, yerlere saçılmış suları, dolu küllükleri unutuyordu o zaman. Bu beton yığını evi, -üç artı bir çatı odası artı çift banyo artı geniş mutfak artı güneş enerjisi artı mevki yerde deniz gören teraslı bahçeli tripleks- gözü görmez oluyordu. Bahçe dediğin kış kadar bir şeydi. İki gece sefası, birkaç saksı, üç ağaç o kadar. Mevki dediğin, Belediye Park ve Gazinosu. Gece yaralarına kadar bağırtı. Teras desen, soluğun dibindeki balkondan duyulur, kavgaların, feryatların, ağlamaların.” (M., s. 170)

Bireyin kendi var oluşunu hissetmesi gereken yer, onu dış dünyadan uzaklaştıran ve boğan bir yapıya bürünür. Mekânın bu olumsuzluğu yaşanılanların yanında aynı zamanda bireyin ruhsal yapısının da olumsuz bir hâl almasında en büyük etkidir.

Taş ve Ten romanında olaylar her ne kadar ülke sınırlarını aşacak şekilde geniş tutulmuş olsa bile temelde mekân, yine bireyin kendi gerçekleriyle yüzleşmesini sağlayacak dar bir mekân hâline getirilir. İnci Aral’ın romanlarına hakim olan dar mekânlar, yaşanılan şehirlerden çok içinde yaşanılan ve “bizim dünya köşemiz, ilk evrenimiz” (Bachelard, 1996: 32) olan evdir.

Başkişi Ulya’nın çocukluğuna ait tatil günlerini geçirdiği ve orta yaşlarından itibaren kendisinin yaşamaya başladığı köy evini yazar anlatıcı geriye dönüşlerle “canlı bir karakter şeklinde” (Korkmaz, 1988: 191) verir. Başkişi buraya olan bağlılığını şöyle ifade eder:

“Küçüklüğümde beri, kendimi gerçekten evimde hissettiğim tek yer yalnızca burası oldu. beni büyüleyen en güzel görüntüler burada saklıydı.” (TVT, s. 18)

Bireyi geçmişle ilişkilendiren bir fonksiyona sahiptir burası. Hem çocukluk günlerinin geçtiği hem ilk evliliğinin yaralarının sarıldığı hem de yirmi yıl sonra tekrar duyumsadığı aşkın ve bedensel arzuların kaybını hissettiği bir mekândır. Ancak başkişinin her bir yıkım sonrası kendini toparladığı ve bir bütün olarak hissettiği tek yerdir de aynı zamanda. Bu köy evi ve bahçesine ait tüm objeler ve varlıklar, başkişi için simgesel anları içinde barındıran kutsal bir sandık vazifesi taşımaktadır.

Mekân ve o mekâna ait objeler, bireyin geçmişinden gelen duyarlılıkla onu oluşturan bütünü ayrılmaz bir parçası olur. Zaman geçse ve o varlık yerinde olmasa bile ilk günkü gibi bireyin zihnindeki anlamını ve canlılığını korur. Bu da eşya ve birey arasındaki özdeşleşmenin ne kadar derin olduğunu gösterir:

“O bahçeye kök salmış çınarın, cevizin zamanaşımına uğramadan hayatım boyunca var olacağına inanıyorum. Görüntü, koku ve dokunma duygularıyla harekete geçen çocukça bir varoluş ve güven duygusu bu.” (TVT, s. 16)

Ulya, Bedir’le evlendikten sonra ziyaret için geldiği ve her zaman kendini korunmuş hissettiği (s. 133) bu evde sürekli kendisiyle ve geçmişle yüzleşip olanları sorgulamak

zorunda kalır. Bu hesaplaşmaların yaşandığı anlarda mekân, insanın boy aynası görünümünü kazanır.

Ulya'nın eşi Bedir'den haber almak için Bedir'in Adana'daki ailesine ziyareti sırasında karşılaştığı ev manzarası aslında yoksunluğun ve yoksulluğun somut bir göstergesi olarak karşımıza çıkar:

“Kavrulmuş soğan ve uyku kokan bir sofaya açılan, genişçe, basık bir oda. Üzerlerinde her biri ayrı renk ve desende kirli minderler bulunan iki kerevet, muşamba örtülü bir masa, birkaç tahat sandalye ve borusu bütün odayı dolanan bir teneke soba. Gökyüzü parlak eliş kağıdı gibi yapışmış odadaki tek pencereye. Elektrik tellerine takılmış yıpranmış bir uçurtmanın lekelediği bu mavilik içerisinde sıkıntılı loşluğunu parçalıyor ve evdeki en sağlam şeymiş gibi görünüyor gözüme. Geri kalan her şey çok umutsuz ve yoksul.” (TVT, s. 155)

Bedir'in yetiştirdiği ve yaşadığı bu fakir görünümlü ev, onun ideolojisindeki eşit hak ve zenginliğe sahip olma düşüncesinin de kaynağını gösterir. Ayrıca bu mekânda yaşayan insanların çaresizliği ve umutsuzluğunun da gözle görülen bir tablosu halindedir. Yaşanılan ortam, bireyin hayata bakışını ve düşüncesini şekillendirdiği gerçeğini bir daha gözler önüne serer.

2.Açık- Geniş Mekânlar

İnci Aral'ın romanlarında bireyin iç dünyasına kısıtlanmışlığının göstergesi olan dar-labirent görünümlü mekânlar yerine bireyin kendini gerçekleştirme ve varoluşunu tamamlama duyusuyla harekete geçmeye başlayınca açık- geniş mekânlar geçer.

İstanbul'da yazlık bir yerleşim birimi olan Düşköy, henüz yazlıkçılara kavuşmamıştır. Romanda yer alan ve açık mekân diyebileceğimiz ilk ortam biraz da düşsellik taşıyan Düşköy yazlık sinemasıdır.

“İğde ve gül kokularının birbirine karışarak içlere baygınlık verdiği bir ilk yaz akşamı Düşköy tatil kasabasının yazlık sineması önünde bekliyorum. Gökte parlak bir dolunay var.” (ÖEK, s. 9)

Mekâna ait bu pastoral betimlemeyle başkışı geçmişini roman boyunca daha çok geriye dönüşler ve anımsamalarla yeniden yaşar. Tüm bu yaşanılanlar bir sinema ortamında ve sinemada seyredilen bir filmde geçiyormuş gibi anlatılır. Sinemanın terk edilmiş, sessiz ve yalnız görüntüsü içinde başkışı, geçmişini sinema perdesinde yeniden canlandırır. Sinemaya gelen kişiler hayatına bir şekilde girmiş olan insanlardır. Bunlar arasında Ayhan ve Onur da bulunmaktadır.

Bireyin dış dünyaya ait beklentilerini en somut şekilde dile getirebileceği bir ortam hazırlaması, onun içinde bulunduğu yalnızlığını ve mutsuzluğunu göstermesinden kaynaklanmaktadır. Mekân olan sinemanın karışıklığı, düzensizliği, eşyanın terk edilmişliği içinde birey hikâyesini anlatmaya başlar. Mekâna sinen bu düzensizlik ve zamana karşı direnme çabası bireyin de yaşamakta olduğu hayatın bir izdüşümüdür sadece:

“İnce bir toz kaplamış her yanı. Ama yalnızca geçen zamanı belirlemek açısından önemli olabilir bu şimdi. Zaman tozdur çünkü, kirdir, nemdir, eskimişliktir, yenilgidir. Ne kadar uğraşırsak uğraşalım koruyamayız kendimizi ve nesneleri ondan. Boşuna o toz bezleri, fırçalar, paspaslar, cilalar, saç boyaları, kozmetikler.” (ÖEK, s.10)

Gerçekte varolan sadece mekândır; yoksa anlatılanlar ya da yaşanılanlar değildir. Ben anlatıcı konumundaki başkışı bu durumu romanın sonunda açıklar. Anlatıcı mekânın kendi üstünde oluşturduğu ruhsal etkiyle hayalinde yarattığı kahramanları ve olayları bu sinemada seyredilen bir film haline getirir. Bireyin yer aldığı mekânın onun ruhsal durumunu olumlu ya da olumsuz etkilediği bir gerçektir. Hele de içinde bulunulan psikoloji buna müsaitse mekân bireydeki hayal gücünü tetiklemede en önemli etken olur.

Ölü Erkek Kuşlar’da başkışı olan Suna’nın eşi Ayhan’la yaşadığı ev, ilişkilerine üçüncü bir kişi dahil olmadan önce açık ve geniş bir mekân özelliği taşır. Çocukluğundan beri benliğindeki parçalanmış kişilikler olan Na ve Su’nun tam bir kesinlik kazandığı bu evliliğinde Ayhan’ın koyduğu kurallar çerçevesinde o, yeni bir bakışla kendiliğini gerçekleştirmeye başlar. Birey olmayı öğrenmeye başlamasında yardımcı olan bu değişim Ayhan’ın evliliğe ve eşler arasındaki ilişkiye bakış açısından kaynaklanır:

“Kadın ve erkek aynı evde yaşayan iki pansiyonerdir.” (ÖEK, s. 100) anlayışına uygun bir şekilde benliğini yeniden oluşturma çabası içine girer. Bireyin bu varoluş mücadelesinde dış yaptırımların gücü ve etkisi yadsınamaz. Özgür yaşama alanları belirlenmiş bu evde mutfaktan tutun da yatak odasına varıncaya kadar paylaşılan mekân ve eşyaların kullanımında artık başkışının özgürleşme sürecinin bireyi ne kadar olumlaştırdığı ve mutlu ettiği görülür.

“İşğimi istediğim saatte yakıp söndürme, dilediğimce yatıp kalkma, kollarımı bacaklarımı gönlümce açıp yayılma özgürlüğüm vardı artık.” (ÖEK, s. 104)

Özgürlük alanlarının ve eşyanın özgürce kullanımının bireye verdiği bu bağımsızlık duygusu onda kendini yeniden şekillendirmesi adına gelişen olumlu gelişmelerdir. Mekân ve eşyayla aralarında kurulan bu özgür uyum onun kendilik serüveninde başarıya ulaşmasına yardımcı olur. Suna’nın dış dünyaya açılıp kendine uygun bir iş ve çevre edinmesiyle bu başarı bir basamak daha yükselir. Bireyin “benliğini destekleyen diğer etmenler, saygınlık ve

güç” (Fromm, 1996: 106) öğelerini kazanmasıyla varoluş mücadelesinde daha yüksek bir noktaya ulaşılmış olunur.

Yeni Yalan Zamanlar romanında ülke geneline yansıyan bir kuşatılmışlık söz konusudur. Başta bulunan idari sistem, sosyal yaşamı etkileyen bir biçimde ülke ve insanlarını yönetmektedir. Ülkenin bu tablosu genele yayılan bir dar mekân görüntüsü çizer. Bu tabloyu daha özelde yaşayan birisi de ilerde Nedim’e dönüşecek olan Kerim’dir. EYİGÖZ’deki sınırlandırılmış hayatı, dışarıya çıkmasına izin verildiği anlarda değişir. İstanbul’un çeşitli sokak ve semtlerindeki kısa gidiş gelişlerle mekânın genişletildiği görülmektedir. Melike Eda’yla buluşacağı bir gün Haydarpaşa Gar’ındaki görüntü iç açıcıdır:

“Güneş, denizin üstünde iri bir ışık topu olarak alçalıyor suları altın rengine boyayarak. Bir tekne, bir gemi geçiyor uzaklardan ağırca.” (YYZ, s. 222)

Melike Eda’yla buluşmuş olmanın verdiği sevinç ve heyecan, şehri ve şehre ait görüntüleri de değiştirir. Yazarın şiirsel bir üslûpla dile getirmiş olduğu bu tür bölümlerde ayrıntıya yer vermesi yaşamsal gerçekliği olduğu gibi verme endişesinden kaynaklanır.

“Yaşanılan mekânlar, hem uzantımızdırlar, hem de kendimizi dünya karşısında tanımlamak için algılara sunulan elle tutulur / gözle görülür, en net sınırlardır.” (Özdemir, 2006: 3) Romanın diğer unsurlarında olduğu gibi mekân konusunda bir “seçme işlemiyle karşılaşırız.” (Aktaş, 1991: s. 145) bu seçme işlemi özellikle roman kişinin yaşam öyküsünün seyrine göre şekillenir. Bu romanda bir diğer bireyselleşme çabasında olan Melike Eda’nın da mekân değişikliği içine girdiği görülür. O, çocukluğuna ve gençliğine ait yaşamış olduğu aykırı cinsel ilişkinin ve yetiştiği çevrenin kısıtlamalarından ve kurallarından kazanmış olduğu akademi sınavı ile kurtulur.

Birey için özgürlüğün başladığı andan itibaren ruh dünyasında da değişimler başlar. Geçmişin kötü ve kısıtlandırma kokan tüm anları geride bırakıldıktan sonra fert, kendi geleceğini gerçekleştirme eylemi içine girer. Mekân değişikliği de bu eylemin hızlanmasında önemli bir etkidir. Melike Eda, yurt ve okul olarak içine girdiği bu yeni dünya, kendiliğini keşfetmede oldukça etkilidir:

“Gene de bambaşka bir dünya okul. İnsanın insan olma serüvenini öğreniyorsun yavaş yavaş. Çıplak modeli salt madde olarak görebilmeyi. Tanıyabildiğinin dışında binlerce biçimle dolu bir evrende yaşadığını. Yaşamın türlü gizlerinin başka ve daha gerçekçi yöntemlerle çizilmeye çalışıldığını. Düşüncen hızlanıyor. Sorularına yeni yanıtlar bulmaya uğraşıyorsun.” (YYZ, s. 307)

Bireyin dış dünyadan hareketle kendini anlamlandırma çabası içine girdiği görülür. Açık- geniş mekânın kazandırmış olduğu bu fırsatı birey en iyi şekilde değerlendirdiği

takdirde varoluş gerçeğini ve dünyada ıssız bir adaya terk edilmemişliğini görecektir. Bireyi toplumla birleştiren bu açık mekâna yönelik neticesinde kişinin “intim (içsel) ve sosyal yönü” (Akarsu, 1998: 148) de gelişmeye başlar.

İnsanî ilişkileri daha sıcak ve olumlu hale getiren mekânlara Ölü Erkek Kuşlar romanında fazla yer verilmemiştir. Sara’nın geçmişten hale uzanan hayat öyküsünde yer alan ve geniş mekân özelliği taşıyan ortam, en son birlikte olduğu ‘80’lerde yükselen bir iş adamı olan Enver’le yaşadığı dönemlerde karşımıza çıkar. Hayatında pek çok iniş çıkışlar yaşayan biri için gerçek aşkı bulmak en büyük mutluluktur. Sara’da böyle bir mutluluğu bulmuş, ancak bu da beş yıl sonunda Enver’in öldürülmesiyle son bulmuştur.

“Kırlarda, sokaklarda dolaşırlardı el ele, birbirlerini kaybedivermekten korkuyorlarmış gibi. Barlarda öpüşürlerdi yeni yetmeler gibi.” (ÖEK, s. 194)

Bireyi olumlayan ve yücelten böyle bir aşka sahip oluş onun yaşadığı şehre ve hayata dair bakışını da değiştirir. Özlenilen ve elde edilen aşkın birey için önemi sadece tensel bir mutluluk değildir. Aynı zamanda özgür olmanın ve varoluşunun gerektiği şekilde yaşayabilmenin de mutluluğunu da beraberinde getirir.

Köşk, geçmişin izlerini taşıyıp koruyan bir özelliğe sahipken değişen sosyal ve ekonomik yapı neticesinde bir müteahhite verilir. Ev ve birkaç metre bahçe arazisi dışında geriye kalan arsaya çok katlı konutlar yapılacaktır. Böylece bireyin sığınağı ve kutsallığı durumundaki ev ögesi dış dünyanın değişen sistemine ayak uydurmak zorunda kalır. Yüksek apartmanlar arasında köşkün yalnız ve eskimiş görüntüsü ile sahibinin görünüşü ve yaşadığı zamana uyumsuzluğu somut bir hale getirilir. Sara için dar mekân olarak değerlendirdiğimiz ev ve içindeki eşyalar, kızı Simden’in onun ölümünden sonra yaptığı ziyaretle farklı bir anlam kazanır:

“Yıllar boyu bu evin geniş odalarını doldurmuş, bir kadının çeşitli dönemlerine, değişik erkeklerle yaşadığı günlere tanıklık etmiş, nice gözyaşı, kaygı ve uyuşmazlıklara, nice sevinç ve mutluluğa sahne olmuş, sesleri, kokuları, zamanı bilgece yutup sindirmiş eşyalar.” (ÖEK, s. 229)

Ev hakkındaki bu düşünceleri Simden’i annesi hakkında daha olumlu ve uyumlu bir şekilde değerlendirmeye iter. Böylece mekânın ve eşyanın insan üzerindeki olumlayıcı etkisi kendini gösterir. Bireyler arası bozulan ilişkinin düzelmesinde ve uyumun yakalanmasında içinde yaşanan mekânın etkisi gözler önüne serilir. Simden için burası geçmişine ait yaşanması istenmiş ama yaşanılmamış anları yaşamak için iyi bir fırsattır, böylece “birey devinimsiz olan çocukluğunun ülkesine giderek mutluluk saptamalarını yaşar.” (Bachelard, 1996: s. 34)

İçimden Kuşlar Göçüyor romanında kanser olduğunu öğrenen başkişi, tedavi süresince mekân değişikliği içine girerek düştüğü bunalımdan kurtulmaya çalışır. Özellikle hastaneden çıktıktan sonra onun yaşadığı dünyaya bakışı, yaşama olan bağlılığını da göstermesi açısından önemlidir:

“Bahar. Ağaçlar çiçekte. Boğazın iki yakasında erguvanlar açmış. İstanbul’un en güzel zamanı. Evet, Dünya güzel.” (İKG, s. 26)

Bedensel rahatsızlığın kazandırmış olduğu olumsuz psikoloji bireyi kendi kendine yaptığı olumlu telkinlerle giderilmeye çalışılır. Baharın tazeliği ve canlılığı bireyin hem ruhunda hem de bedeninde yeni bir oluşumu tetikler. Hayatını devam ettirdiği şehirde yaşama tutunmanın ve sahip olunan tüm kişisel olumluluk ve olumsuzlukları kabullenmenin verdiği huzurla mekânın genişlediği görülür.

Romanda başkişinin ruh hali sürekli bu şekilde kalmaz. Girmiş olduğu menopozun da etkisiyle çoğu kez karamsar ve kararsız bir ruh haliyle her şeyi kabullenmiş bir ruh hali arasında gelgitler yaşar. Bu gelgitler içerisinde bir yandan da yazma eylemini gerçekleştirme uğraşısı sergiler. Zaman zaman bu konuda girdiği çıkmazlardan hem eşinin hem de mekân değişikliğinin yardımıyla kurtulur. Dış dünyayla kendisi arasında ortak bir ruh hali oluşturma ya da kendini doğaya ait bir parça gibi hissetme anlarında başkişiyle yaşanan mekân ve yaşananlar “ruh haliyle uyum içindedir.” (Stevick, 1988: 290):

“On gün kalıyorum Sapanca’da. Dışarda ağaçlar çiçekte. Baştan aşağı beyaz tüllere bürünmüş, tepelerin kadifemsi koyu maviliğine gururla yaslanmışlar. Sabahları yürüyorum. Hava saydam, gün ışığı koyu bulut gölgeleriyle göz alıcı bir aydınlık veriyor. Çimenler gecenin nemiyle ürperiyor. Öğle vakti verandada oturup kemiklerimi bahar güneşinin tatlı sıcaklığına bırakıyorum.” (İKG, s. 100)

Mekâna ait bu anlatımlarda yazarın ressam kişiliğinin ön plana çıktığı görülür. Bir sanatçı duyarlılığıyla mekânın ruh hali üzerindeki olumlu yansımalarını şiirsel bir üslûpla dile getirir. Kendini yaşanan hayatın ve dünyanın bir parçası olarak görme Foucault’un deyimiyle insanın bir “evren atlasının yarısı” (1994: 49) olması düşüncesiyle onu dünyada yaşayan diğer varlıklarla bir bütün haline getirir. İnsan ve mekân arasında sağlanan bu uyum, bireye kendine güven duymasını ve geleceğe dair umutlu olmasını sağlar.

Mekân kadar eşyanın da ruhla örtüşmesi, onun benliğin bir parçası haline gelişi de önemlidir. Ameliyattan sonra hastanedeki yatak bile başkişiye asıl özlenileni hatırlatır:

“Yatağım benim özgürlük ülkem.” (İKG, s. 44)

Eşya, burada olumsuzluğu değil bilakis başkişi için olumluluğun kendisidir. Bireyin özgürlük sembolü olduğunu öğrendiğimiz bu objenin arkasında yine başkişinin ağzından

“bencillik, mücadelecı bir karaktere sahip olma” gibi kendine dair açıklamalara şahit oluruz. Eşya, burada mekânı olumsuzlaştıran bir unsur olmaktan çıkıp kişinin kendilik dünyasında özel bir anlama bürünür. Aynı eşyanın Ölü Erkek Kuşlar’da Suna içinde aynı anlamlara geldiğine daha önce değinmiştik.

Roman boyunca başkişinin İstanbul içinde ve dışındaki gidiş gelişlerinin yanında yurt dışı seyahatlerine çıkması (s. 114- 115) onun dış dünyayla olan bağına daha da güçlendirir. Başkişi, bedensel rahatsızlıklar yaşasa bile hayatta olmanın ve kendini yaşadığı dünyaya ait bir birey olarak hissetmenin mutluluğunu yaşar. Sonuçta kendini daha dingin, ağır ve her şeyi kabullenmiş olarak bulur. Romanın sonunda yer alan Lale Müldür’e ait dörtlük ondaki ruh halinin geldiği son noktayı göstermesi bakımından önemlidir:

“bir vurgun olmayacak artık yüreğimdeki
ve yatağını değiştiren bir nehir gibi sanki
geri gelmemek üzere giden bir şeyin
kanat sesleri kalacak yalnız kulaklarında” (İKG, s. 151)

Şiirde yer alan nehir imgesi bireyin yaşamsal dinamizmini yavaşlattığını gösteren bir özelliğe sahiptir. Başkişi; akışkan, coşkun, önüne her şeyi katıp götüren bir nehirden durgun ve sakin görünümlü bir nehre dönüşme durumunu yaşar.

Mekânın manevi anlamda değerini kaybedişini en güzel örnekleyen roman, Mor romanıdır. Toprağın 1940’lı yıllardaki anlamı ve o dönem insanının toprağa bakış açısını bizlere roman baş kişisi olan İlhan Sacit’in babası İbrahim Ağa gösterir. Yaşanılacak mekânların üzerine kurulduğu en temel öge olan toprağa baba ve oğlun bakış açıları farklıdır. Biri onu işleyerek hem parasal zenginliğini hem de toprağını artırırken diğeri babasının yıllar süren çabasıyla elde ettiği toprakları satarak zenginliğe kavuşmuştur.

Bu noktada toprak, romanda alınıp satılan bir eşya konumuna indirgenir. Ayrıca “toprağı bir kumaş parçası zanneden bu ilkel sosyalizm anlayışını” (Bakırcıoğlu, 1996: 150) taşıyan kişiler elinde farklı şekillerde değerlendirilir. Yaşamın temel kaynağını oluşturan toprak asıl değerini İbrahim Ağa tarafından görülür:

“Kendini toprağa adayıp onu ellerinle okşayıp gönendirirsen, bağrını yarıp terinle doyurursan, olmadı onunla düşmanın gibi boğuşursan, o da sana senin ona verdiğinin yüz katını, ne yüzü bin katını verirdi.” (M., s. 25)

İbrahim Ağa’nın toprağa bakışı ve onu değerlendirişi olumlu bir özellik taşımaktadır. Zaten bu bakış neticesinde on- on beş yıl içerisinde topraklarını ve zenginliğini bir hayli artırır. Sahip olunan bu topraklar, İlhan Sacit’in ve ailesinin zenginliğinin temel kaynağıdır.

Açık- geniş mekân özelliği taşıyan bu topraklar üzerinde önce İbrahim Ağa sonra da onları satarak işleten İlhan Sacit varsallıklarını artırır.

Romanda bireyin varoluşunu tamamlayan ve onun ruhsal derinliğini ve kendiliğini kazanmasını sağlayan olumlu bir açık mekân olarak evi görürüz. Bu ev romanda İlhan Sacit'in kardeşi Armağan'ın eşi olan Figen'in ailesinin evidir. Sinop'ta ki bu büyük evde kalabalık bir aile ortamı içinde yetişmiş olması ve aile bireylerinin karakterinin oluşmasında olumlu tutumlar sergilemesi neticesinde Figen de alçakgönüllü, hoş görülü ve sorumluluklarını taşıyan bir birey haline gelmiştir:

“Karakum'da, denize baka tepede geniş, iki katlı, bahçeli bir ev yaptırmışlardı. Güzel zevkle döşenmiş, halaların, amcaların, yengelerin ve kuzenlerin sık sık bir araya geldiği, yemekler yiyip eğlendikleri bir ev.” M., s. 206)

“Yazarın değerler dizgesine nasıl bir yorumla yaklaştığına bağlı olarak, bir aile modeli önerilmekte ya da eleştirilmektedir.” (Akatl, 1996: 18) Figen'inin yetiştiği bu ev bir anlamda yazarın, eşi Armağan'ın ailesine karşı ileri sürdüğü bir örnek aile tipini barındıran özelliğiyle karşımıza çıkar. İçinde yaşanılan bu evdeki insanî ilişkiler, bireyin benliğinin şekillenmesinde oldukça önemli bir yere sahiptir. Karşılıklı güven ve sevginin şekillenmesinde etkili olan bu mekân romanda karşımıza açık- geniş bir mekân olarak çıkar.

Taş ve Ten romanında yaşadığı ilişkilerin çıkmazı ve geçmişin ağırlığı altında ezildiğini ve yıprandığını hisseden Ulya, bu duygulardan yapmış olduğu yolculuklar neticesinde kurtulur. Romanda İstanbul- Adana çizgisinde geniş tutulan mekân ögesi Almanya ve Japonya ekseninde daha geniş bir görünüm kazanır.

İlk evliliğinden yıllar sonra tekrar Almanya'ya giden başkişi burada kendisini ve geçmişini sorgulayan bir tutum sergiler. Hamburg'ta evinde kaldığı Sina'nın yanında ilk aşkını ve onunla yaşadıklarını düşünür:

“Dünya benim için hiç o kadar güzel olmamıştı. O küçücük evde birbirimizi keşfetmekten, doyumsuz bir istekle sevişmekten yorulmuyorduk.” (TVT,s. 78)

Mekânın darlığına rağmen iki kişi arasında gelişen duygusal yoğunluğun büyüklüğü bir tezat sergiler. Bireyleri birbirine yakınlaştıran böyle dar mekânlar ilişkileri çoğu kez bir kaos haline getirir; ancak Ulya'nın Bedir'e karşı duyduğu yoğun aşk ve tutku bu dar mekânı aşkı yücelten ve her daim sıcaklığını koruyan cennetten bir köşe haline gelmiştir. “Mekânı güzelleştiren insandır.” kaidesince iki farklı birey arasında gelişen ilişkiye zemin teşkil ettiği ve bu ilişkiyi gizleyip koruduğu için de aynı zamanda bir kutsal sığınaktır.

Ulya'nın cesaret,güven ve kaderi paylaşma konusunda eksikliğini gidermesine yardımcı olan olumlu bir özellik taşır bu mekân. Bireyin kendini ve kendide olanı keşfetmesi

noktasında karşı cinse duyulan aşkın önemi büyüktür. Ulya ve Bedir'in yaşadıkları bu aşk, her ne kadar kendi topraklarından ve insanlarından uzakta olsalar da bu yabancı ve öteki olan topraklarda onları bir arada tutma gücüne sahiptir. Ta ki evlendikten sonra Ulya'nın Türkiye'ye gidişine kadar. (s. 117)

Aynı duyguları Ulya bir kez daha yıllar sonra geldiği Almanya'da evinde kaldığı Sina'ya karşı hisseder. Onunla geçirdiği üç gün boyunca geçmiş ve hâl çizgisinde gidiş gelişler yaşar.

Duygusal ilişkilerin yaşandığı ve bireyi olumlayan mekânların yanında Taş ve Ten'de bir sanatçı duyarlılığıyla mekân ve tabiat tasvirlerinin yapıldığı görülür. Mekâna ait betimlemelerde özellikle iç dekorasyona dikkat çekmektedir; odaların büyüklüğü, eşyanın varlığı ve düzenlenişi gibi konularda derin bir gözlem yeteneği kullanır. Ki bu da yazarın ayrıntı hassasiyetinden kaynaklanmaktadır:

“Dışarıya bakan geniş bir penceresi olan salon mutfaktan büyükçe, ahşap bir masayla ayrılmış. Camlardan bahçe, çitler ve ötesinde kilisenin bulunduğu alanın bir bölümü görünüyor. Yaprak dökmeyen bitkilerin iri yapraklarıyla sınırlanmış çakıl taşı döşeli giriş yolu, hafifçe atıştırmaya başlayan yağmur altında yaldızlanıyor. Dışarıda hava iyice alçalmış ve arduvaz yeşiline dönüşmüş.” (TVT, s. 44)

Mekândaki eşyalar ve bunların düzenlenişi kadar İnci Aral özellikle de bu romanında bir heykeltıraş ve ressam olan Ulya'nın ağzından heykeller, resimler ve heykel sanatı hakkındaki düşüncelerini dile getirir:

“Heykelci düşünen biri olmalı. Çünkü heykel sessizce konuşur. Ona estetik, kimlik ve evrensellik kazandıran yaratıcısının hayatı kavrama biçimidir.” (TVT, s. 37)

“Serginin adı ‘Topraktan Gökyüzüne’. Kullandığım taş, ağaç, çam, tel gibi doğal malzemeler gökle yer arasındaki ilişkiyi simgeliyor ve doğanın, doğum öncesiyle ölüm arasındaki enerjisini yansıtıyor.... Resimlerde ise farklı tonlarda, yumuşak, sert, bakır oksidi, küf karası, gümüşü ve fûme siyahlar hakim.” (TVT, s. 47)

Sanatı ve ürettikleri hakkındaki bu düşünceler onun dış dünyaya ait durumları, mekânları ve nesneleri kavramasında da yardımcı olurlar. Bu düşünceler çerçevesinde Ulya'nın yaptığı eserler bir bakıma “insan ruhunun objektifleşmiş şekilleridir.” (Kaplan, 1994: 86) İnsan ruhunu en somut ve gerçekçi şekilde yansıtan bu heykel ve resimler, insanın kendini bu evrende bir yere yerleştirme çabasından ileri gelirler. Aidiyet duygusunun yoğunluğu hissettiğimiz bu düşüncelerde mekâna ve zamana tutunma ve varlığını ebedileştirme endişesi de yer almaktadır.

3.7. KARAKTERLER DÜNYASI

3.7.1. Başkişiler

Romanda entrik kurgunun oluşmasında ilk dikkati çeken kişiler başkişilerdir. Onlar insanî ilişkiler ağı içerisinde düşünce ve davranışlarıyla olay örgüsünü şekillendiren ve “tepkilerimizi sürekli ve tam olarak yönlendiren, romanda ifade edilen ahlâk felsefesini somutlaştıran” (Stevick, 1998: 182) kişilerdir. Başkişiler, romana giren diğer karakterleri yönlendiren ve onlarla bazen aynı doğrultuda bazen de tam tersi yönde düşünüp hareket eden kişilerdir.

Ölü Erkek Kuşlar’da İnci Aral amacının “bir kadının ruhsal durumunu derinlemesine irdelemek”(Aygör, 1992: 7) olduğunu ifade eder. Ruhu irdelenen roman baş kişisi Suna, ilk etapta benliğindeki parçalanmışlıkla dikkatleri çeker. Mutsuz ve yalnız geçen çocukluk sürecinde ilk olarak babası, Suna’nın gözü önünde intihara kalkışır. Bu olay ve daha sonra babasının ölümü Suna’daki çift kişiliğin ilk kez somut olarak ortaya çıkmasına sebep olur. (s. 55)

“Su’nun sesini ilk kez o zaman duydum işte. Ağlıyordu, içi katılıyordu ağlamaktan ama gözlerimde yaş yoktu. Sesim yoktu.” (ÖEK,s. 55)

Büyük bir acıyı yaşamış olasına rağmen duygularını doğrudan dışarıya yansıtamama özelliğini taşıyan Suna’da baskın kişilik aslında Na’dır. Ağlayan yanı Su’dur; ama göz yaşı akıtmayan ve bu durumu sessizce kabullenen de Na’dır. İnci Aral, Suna hakkında şu değerlendirmede bulunuyor: “Bir yanı su, uysal yumuşak; na da, olumsuz anlamındadır. O da bu role itiraz eden yanı.” (Söyleşi, 2002) Suna’nın bu bölünmüşlüğü romanda ana kurgu olarak planlanmıştır.

Parçalanmış bir bireyin bütünleşme ve ait olma çabalarının işlendiği bu romanda Suna’nın hayatını etkileyen önemli gelişmelerde hep Na tarafına bağlı hareket ettiği görülür. Annesinin kendisini toplumsal yaptırımlara karşı uysal ve terbiyeli bir kız gibi yetiştirme çabalarına o, sokakta erkek çocuklarıyla oynayarak karşı gelir. (s. 12) İlk evliliğini yaptığı Adam’dan gerçek anlamda aşkına karşılık bulamamış olması neticesinde yedi yıl sonunda bu evliliği bitirir. (s.63) Ayhan’la önceleri Ayhan’ın koyduğu kurallara göre bireysel özgürlüğe dayalı bir evlilik yaşar. Ancak bu kurallardan Ayhan’ın taviz vermesi ve kendi üstünde hakimiyet kurması neticesinde bu evliliğinden de vazgeçer. (s. 331) Son olarak Ayhan’la birlikteyken başlayan ve çok sevdiğine inandığı Onur’dan da sevgisinin yeterince kıymet görmediğini anladığında ayrılır. (s. 362)

Na, hayal kırıklıklarını ve bitmişlikleri yaşadığı anda sahip olduklarından kolayca vazgeçebilen ve kurulu her türlü düzenden nefret eden özgür bir yapıya sahiptir. “Ben, bir

güç, yaratıcı bir kuvvet ve istek diye adlandırdığımız insanlığın gecikmiş buluşuyla yüklüdür.” (Jung, 2003: 77) Na, bu insanlık yükü olan isteğin ağırlığını ve şiddetini her zaman hisseder. Tüm kısıtlandırmalardan ve şekillendirmelerden kaçan, özgürlük ve isteklerinin peşinden giden biri olarak tersi durumlara maruz kaldığında gitmeleri tercih eder.

“Benin doğuşunun ve algılama- bilinç sisteminin gelişmesinin çıkış noktası düş kırıklığıdır; art arda gelen birtakım doyumlardan ve nesnelerden vazgeçmek, bunlar için ikameler bulma ve yer değiştirmeler gerçekleştirme gereksiniminin kaynağıdır. “ diyor Smirgel. (2005: 45) Psikanalitik açısından Suna’da hakim olan bu çift kişilik, yaşama ait olumsuz gelişmeler neticesinde ortaya çıkmıştır. Gerçekte roman, bireyler arası çatışmadan çok bireyin kendine yönelik çatışmasını işler. Su, uysallığını Na’ya; Na da başkaldırıcı yanını sürekli Su’ya kabul ettirmeye çalışır. Suna, öteki’yi oluşturan bu kişilikleri arasında sürekli gelgitler yaşar. Suna “yaşadığı çatışma, çelişki, hayal kırıklığı ve bunalım silsilesi halinde öznel dünyasını şekillendirir. (Deveci, 2005: 308)

“Ben orta sınıf bir aile çevresinde küçük kent yaşam anlayışı ve buna bağlı olarak belli değer ve ilkelerle yetiştirilmiş buna karşın bugüne kadar yaşamımı bir erkeği ‘her yönden’ mutlu edebilecek bir kadın olarak, koşullanmışlıklarımınla savaşıyor geçirmiş bir kadıyım.” (ÖEK, s. 36)

Kendini bu şekilde tanımlayan Suna bu bölünmüşlüğü içerisinde kendini bütünleştirme, anne ve toplum aracılığıyla kendisine dikte ettirilen kurallar ve rollerden kurtulma mücadelesini verir. İkili ilişkilerinde kısıtlandırılmaktan kaçınan Suna ve hayatı, yazar ve yazarın hayatıyla örtüşmektedir ve çoğu kez yazar aşk, evlilik ve toplumsal dayatmalar gerçeğine dair düşüncelerini Suna’nın ağzından dile getirir. “Evcillik, bağlılık, özveri, analık duygusu bunlar birey olmaya, özgürlüğe ve eşitliğe giden yolda benim önümü nasıl kestiye benim kuşağımın ve –ne yazık ki hâlâ benden sonrakilerin de yolunu kesiyor- öyleyse roman bu bağlamda otobiyografiktir. Ama aynı zamanda da değildir.” (Aral, 1992: 14) Suna, Ayhan’la birlikte oldukları bir akşam bu düşüncelerini şöyle ifade eder:

“Nice genç kızın, kadının yaşamını köreltmış, canlılığını, yaşama coşkusu, yeteneklerini boğup atmış bu ‘Hanımlık- Hanfendilik’ kavramının yalnızca erkeklerin yararına uydurulmuş ama onlar için bile son derece sıkıcı, kapalı, soluk alıp vermez bir tanım olduğu yazık ki bugün bile anlaşılmadı.” (ÖEK, s. 58)

Toplumun ve ailenin kadın üzerindeki baskısını derinlemesine ruhunda hisseden Suna böylece yazarın düşüncelerinin de tercümanlığını yapmış olur. Eserin sonunda Suna’yı tam bir dinginlik ve durulmuşluk içerisinde görürüz. Gerçi romanın sonu eserin başlangıcıdır, her şey sondan başa doğru işlenir:

“Sonra yaralarım kapandı, iyileşme devresini dinginlik içinde geçirdim ve her şeye, bütün o üst üste gelmiş dörtlere- sekizlere- on dokuzlara karşı derin bir kayıtsızlık, kör bir duyarsızlık geliştirdim. En sonunda bana acı veren birçok şeyin hiç de o kadar dayanılmaz olmadığını, kurtulmuş olmanın verdiği uçuk, belli belirsiz bir sevinçle ayırımsadım.” (ÖEK, s. 11)

Yaşanılanların gerçekte hiç olmadığı bunları sadece hayalinde yarattığını ifade ederek romanı sonlandıran Suna, tam bir bütünlük ve tamamlanmışlık içerisine girer.

Yeni Yalan Zamanlar’da Kerim, çoklu bir parçalanmışlık özelliği sergiler. İnci Aral, diğer romanlarında olduğu gibi bu romanında da kendini arayan ve tanımaya çalışan bireyi işler. Gerçekte tek bir kişi olan Kerim’in, yazdığı eserin kahramanı olan Nedim’e dönüşme serüvenini anlatır bu romanında. Ama bu sefer karşımıza diğer romanlarının aksine başkışı olarak bir kadın değil bir erkek çıkar. Başkışı ilk önceleri Kerim adıyla verilir. Kerim, romanın ütöpik kurgusu içinde benliğinin girift çıkmazlarını sorgulayan bir yazar olarak çıkar karşımıza.

Kerim, kapatıldığı EYİĞÖZ adlı merkezin odasında kendi hayatında yer alan kişiler ekseninde bir roman yazmaya başlar. Yazdığı romanın başkışısı Nedim, şizofrenik bir kişiliğe sahiptir. İç dünyasındaki çalkantıların eşiğinde kendini bu dünyada bir yerlere koyma ve tutunma çabasında olmasına karşılık başarılı olamamıştır. Onun bu durumunu Melike Eda, Nedim intihar ettikten sonra şöyle dile getirir:

“Sorunları olan bir insandı. Öncelikle anne babasının onu beş yaşındayken babaannesine bırakarak Almanya’ya gitmeleri ve onları yılda yalnızca bir y görebilmesi yüzünden zor bir çocukluk geçirmişti...İşini sevmiyordu, heyecan duymuyordu ama ataklığı, yükselme hırsı da yoktu pek. İçedönük biriydi, çekingen sayılırdı. Gazeteci değil memur ruhu vardı Nedim’de, memur gibi gider gelirdi gazeteye...Genel olarak yetenekli, zeki, becerikli ama yumuşaklığı ve duygusal oluşu yüzünden başarısız bir insan olduğunu söyleyebilirim...Yani intihar saplantısı olan biriydi diyebilirim. Ama iyi insandı, gereğinden fazla iyi.” (YYZ, s. 31)

Nedim hakkında söylenen bu sözler onun şizofren yapısının sebeplerini açıkça ortaya koymaktadır. Oğuz Atay’ın Tutunamayanlar romanındaki Selim karakteriyle örtüşen benzer yönleri taşıdığından Nedim de bir tutunamayan olarak karşımıza çıkar. “Selim, içinde bulunduğu düzenle uyum sağlayamayan, küçük burjuva değerlerine ve yaşam biçimine inanmayan ve bu yüzden toplumun dışına düşmüş, kitaplara sığınmış bir aydındır.” diyor Berna Moran. (1996: 211)

Kerim, ona ait diskette yer alan günlüğü okumaya başladığında karşısında kendini anlamaya çalışan ve sorgulayan Nedim’i bulur. Aslında postmodernist anlayışla romana

yerleştirilen bu teknikle biz Nedim'in neden bir tutunamayan haline geldiğine daha yakından şahit oluruz:

“Şimdiye kadar günlük tutmadım. Olan biteni kaydetmediğim için de birçok şeyi unuttum. Unutmak temizliktir.” (YYZ, s. 105)

“Anımsayamamak güzeldir. Belirli aralıklarla, beş- on yılda bir, dip bucak bir temizlik yapıp eski kayıtları silmek ve yeni kayıtlar için yer açmak gereklidir bellekte. Böylece anımsayamadığım olaylar başımdan geçmemiş olur bir bakıma. Bu yüzden de beni üzmez, ürkütmez ve bana acı vermezler.” (YYZ, s. 106)

Kaçış psikolojisi içinde olan Nedim'i bir şizofren haline getiren sebep geçmişi ve geçmişte yaşadıklarıdır. Hatırlanmak istenmeyen geçmişe ait en önemli olaylardan birisi de fotoğrafçı Metin'in kendisiyle kurmuş olduğu ensest ilişkidir. (s. 177) Nedim, “kendi cinsiyle birleşip doyuma ulaşan” (Hançerlioğlu, 2003: 89) bir homoseksüel olan Metin için bir “haz nesnesi” (Foucault, 2003: 278) konumuna indirgenmiştir. Büyük bir yıkım ve aşağılanma yaşayan Nedim, bir gece önceye gidebilmeyi ve bu geceyi yaşamamış olmayı ölesiye ister.

Benliği parçalanmış bir kişi olan Nedim'in almış olduğu darbe zaten yoğun olarak hissettiği yalnızlığını daha da artırır.

“ağlıyor ağır geliyordum kendime işte İstanbul çok büyük ve ben nasıl yalnızım diye ağladım...” (YYZ, s. 181)

Hayatında her şeyi ve herkesi sevmeyi isteyen ve gereğinden fazla iyi olan Nedim, “insansız insan nasıl hiçbir şey değilse insansız insanlar da hiçbir şey değildir.” (Vercors, 1998: 35) sözü gereğince insandan, zamandan ve mekândan soyutlanmış bir hâlde benliğinin çıkmazları içerisinde sürekli bir düşüş içerisinde. Kerim'in öteki'sini oluşturan Nedim, kendini bu dünyaya atılmış / bırakılmış / fırlatılmış olduğunu duyumsar çoğu kez. Böylece varoluşunu sorgulamaların yerini iç çekişmeler, bunalımlar, buhranlar, dengesiz tutumlar alır. Ondaki bu olumsuzluk ve zihninin karışıklığı günlüğünde kullandığı dile de yansır:

“...neden eğilir insan bu korkak köpekçe yaşama tutkusu bu alçak tutku nereden yaşam bulur ki kalkıp gidip de ne umulur ondan neler söylediğimi duyunca abi dedim ona abi dedi kopasica dilim Allahım ne alçalma...” (YYZ, s. 199)

Dile yansıyan bu kopuk düşüncelerin sahibi Nedim tutkulu bir aşk yaşadığı Melike Eda tarafından da terk edilince zaten zayıf olan kişiliğindeki düşüşün ivmesi daha da artar. Bireyi ayakta tutan tüm değerlerden ve başarılarından yoksun olma durumu Nedim'i kendi hazırlayacağı sona biraz daha yaklaştırır.

“İnancım, uğruna direneceğim, yaşamıma anlam katacak hiçbir bağlantım yokmuş, yok biliyorum ama bu dünyada olup bitenlerden ben sorumlu değilim.” (YYZ, s. 175)

Kendini yaşanan dünyada bir yere oturtamama ve kendine bir anlam verememe neticesinde Nedim'in yaşamakta olduğu değişimler sürekli bir olumsuzluk sergiler. Sürekli kendi varsallığını inkar yoluna giden başkışı, bunu daha çok 'yok' sözcüğüyle dile getirir. Israrla bu sözcüğü vurgulaması onun birey-insan olma yolundaki mücadeleden vazgeçtiğinin somut bir göstergesidir. "yoktum bedenimin içinde değildim..." (s. 182), "dışarıda koskoca bir dünya vardı, yürüdüm, kendimi aradım içinde. Yoktum." (s. 186), "ben değil ben yokum aslında ben karar vermedim var olmaya ben yaratmadım beni seçme şansım yoktu benim suçum yok ama ben eğer ben seçseydim ben olmazdım ben başkası olurum." gibi ifadelerde yokluğunu ve hiçliğini sürekli vurgulayan Nedim bir "yok kişi" (Korkmaz, 1999: 21) olarak kendini tamamen dünyadan ve insanlardan soyutlar bir hâle gelir.

"Bireyin kendini soyutlaması, onu başka varlıklara bağlayan bağlar gevşediği veya koptuğu içindir; toplumun, bu bireyin kendisiyle ilişki kurduğu noktalarda yeterince bütünleşmiş olmadığından dolayı" (Durkheim, 2002: 326) ve iletişimsizlik, terk edilmişlik, kullanılmışlık, başarısızlık gibi pek çok olumsuz edimlerle karşılaşmış olması Nedim'i en baştan kararını verdiği intihar eylemini gerçekleştirme noktasına taşır. (s. 200)

Nedim'in intiharından sonra Kerim, onun yaşadığı eve gider. Gerçi bu ev, kendisindir; romanın başkışısı Nedim burada kiracı olarak kalmıştır. Böylece romanda bireysel bir dönüşüm gerçekleştirilerek yazarın karaktere dönüşme gerçeği işlenmiş olunur. Yazma eyleminin amacını içinde yaşanan dünyayı yorumlama çabası olarak (s. 77) gören Kerim, Nedim'in arkasında gerçekte kendisinin var olduğu gerçeğiyle yüzleşirken kendisine şunu sorar:

"Kerim ama Kerim ne kadar Kerim? Kim Kerim? Kerim diye biri var mı yoksa bu yazarın takma adı mı? Yazar kim? Ben. Peki Kerim takma adımsa asıl adım ne?" (YYZ, s. 212)

Bundan sonra Kerim'in sorularını cevaplama çabası içine girdiğini görürüz. Bireyin kendini anlamlandırma ve asıl kimliğini bulma yolunda ortaya koyduğu bu çaba bireyleşme ve kimikleşme yolculuğunda onu ait olduğu noktaya götürecektir. Kimlik, " 'olan'ın yetersizliği ve natamamlığının dolaylı bir biçimde onaylanmasıdır" diyor Bauman. (2001: 113) Nedim'in yetersizliği aslında Kerim'indir; ondaki bu eksikliği fark etme ve tamamlama çabasına girme bireyin kendini bütünleme endişesinden ileri gelmektedir.

Romanın sonunda tüm bu anlatılanların Kerim'in bir kurmacası olduğu gerçeği tekrar vurgulanır. (s. 338) Önemli olan Kerim için – ki burada yazarın sözünü emanet ettiği kişi olarak karşımıza çıkmaktadır.- önemli olan bu dünyadan gitmeden bir işaret bırakmaktır. "s. 338)

Hiçbir Aşk Hiçbir Ölüm romanında başkişi olarak karşımıza çıkan Sara karakteridir. Ölü Erkek Kuşlar'daki Suna'yla özgürlük ve mutsuz bir çocukluk dönemine sahip olma gibi noktalarda

benzerlik gösterir. Her iki karaktere hakim olan değişim ve gelişim süreci Sara'da daha açık olarak görülür. Ondaki bu değişim süreci hayatına giren erkekler ve adının üç kez değişmesiyle kendini gösterir:

1. Halise: Çocukluğundan ilk evliliğini yaptığı zamanı kapsayan dönemdir. Bu dönemde onun çocukluğundan itibaren annesiz büyümesi ve babasının sevgisinin yetersizliği karşısında o, yatılı okul yıllarında tanıştığı David ve onun kendisini bırakmasından sonra üniversite için gittiği İstanbul'da tanıştığı evlendiği Çetin hayatının ilk değişimi döneminin oluşmasında etkili olmuşlardır.

David, Sara'da ilk etapta ait olma duygusunu harekete geçirir. O, çocukluğundan beri yalnızlığından kaynaklanan kimsesiz ve sahipsiz olma durumunu bu yabancıyla gidermeye çalışır:

“Ne olursa olsun kendisi sorumlu olmayacaktı artık kendisinden. Sorumluluğunu ona sahip olan erkeğe devretmiş olacaktı.” (HAHÖ, s. 134- 135)

İç dünyasında kendine olan güven eksikliğini bir başkasına devretme güdüsüyle hareket etme Sara'nın tüm yaşamına hakim olacaktır. David'in kendisine asıl öğrettiği gerçek cinselliktir. O, “kendi içinde cinsel dürtüyü ne kadar çok kabul ederse, o derece zenginleşir ve o derece iyi yaşar.” (Godfrind, 2003: 134) anlayışını kendisine kazandırmıştır. Bu noktadan itibaren hayatına yön verecek olan şey sadece kendisiydi:

“Saçlarını taradı. Yüzünde gözyaşlarından kalmış izleri sildi. Kederden saydamlaşmış tenini pudrayla renklendirdi. Eskisi gibi saflıkla değil de, alaycı ve küçümser görünsünler diye yeni bir gülüş boyadı dudaklarına. Gözkapaklarına görmüş geçirmişliğin gölgelerini sürdü. Korkularını, toyluğunu örttü.” (HAHÖ, s. 138- 139)

Boyalarla suretini değiştirme çabasının ardında yatan asıl gerçek kişinin yaşadıklarını kabullenmemekten doğan bir yadsıma, bir kaçıştır. Yaşanılan hayal kırıklığının izlerini yapay olanla ortadan kaldırma edimi Sara'nın hayatında böylesi dönemlerde hep boy gösterecektir. Cinsellik duygularının henüz yoğunluk kazanmadığı bu süreçte hayatına giren ikinci erkek Çetin olmuştur. Sorumluluğunu başkasına devretme ve güven içinde olma endişesinden kaynaklanan bir güdüyle savcı olan Çetin'le evlenir. (s. 144) Ancak bu evlilik onun özellikle içselliğini artırmaktan çok bireyselliğini kuşatmış, kısıtlamış bir hâle gelince intihara kalkışır. Bu intihar girişimi Halise'nin ve onun kişiliğinin ölümü olmuştur aynı zamanda. (s. 149)

2. Alis: Halise'nin kendince ölümünden sonra hayatına giren Fehim adlı müzisyen ve onunla yaşadığı dağınık ve sadece cinselliğe dayalı ilişki sırasında Sara'nın şarkı söyleyerek hayatını sürdürmekte olduğunu görürüz. Fehim'in iç dünyası ve yaşadığı mekâna ait düzensizlik, yoksunluk onu rahatsız eder. Bu ilişki sırasında tanıştığı Suat Bey adındaki zengin iş adamı sayesinde Sara'nın hayatına ait yeni bir dönem başlar.

3. Sara: Adını Sara yapan Suat Bey ve özellikle onun maddi varsallığı vazgeçemeyeceği ikinci değeri olmuştur:

“Hayatının ilk bozgunlarını yaşadktan sonra ve henüz yirmi beşinde bike değilken, yalnızca parası olanların insan sınıfına girmeye hak kazandığını ve ne yapıp edip varlıklı olmak gerektiğini anlamıştır Halise. Baş kaldırabilmenin, güçlü olmanın en kolay yolu paralı olmaktı. Özellikle bir kadın için. Özgür olabilmek için yoksulluğu ve orta halliliği kabul etmeyecekti.” (HAHÖ, s. 153)

En az güzelliği kadar paraya olan bu tutkusu başkişiyi romandaki kaza anına kadar şekillendirir. Maddi anlamda yaşadığı her ilişki onu hem güzelliği hem de maddi açıdan yükseltir, değerini artırır. Ancak bu durum, başkişinin iç dünyasının da olumsuz yönde değişmesini sağlar. Elde edilen her zenginlik onu çocukluğunun saf ve temiz Halise'sinden uzaklaştırır. Ait olma ve sorumluluğunu başkalarına bırakma düşüncesinden tamamen uzaklaşan başkişi, ahlâki ve içsel yönden düşüşü yaşar. Hayatına giren her erkek her ne kadar varsallığını artırmış ve güzelliğini kutsamış bile olsa başkişinin insanlık değerlerinden yoksunluğunu da bir o kadar artırmıştır.

Sahip olduğu karakteristik özelliklerinin farkında olan birisidir Sara:

“Hem çok gerçekçiydim hem romantik diye düşündü. Hem hırslıydım hem tembel. Her şeyi birden istedim. Aşk, sevecenliği, zenginliği, gençliği. Bütün sorunlarım buradan doğuyordu.” (HAHÖ, s. 167)

Sorunlarının kökenini yine kendine göre bir mantıkla yakalamaya çalışan Sara, bireysel gücü olan istemek arzusunun direktifleri doğrultusunda hareket eder. Elde etmeye çalıştığı şeyler için bedeli ne olursa olsun vermeye hazırdır. İlk kocasından olan kızı Simden'le tanıştıktan sonra bile onun üzerinde kurmaya çalıştığı hakimiyetin kaynağı da para olmuştur. (s. 172)

Sara'yı uzun yıllar boyunca sakındığı ve sakladığı gerçeklerle yüzleştiren olay, bir gece yatak odasında çıkan yangın neticesinde hastaneye kaldırılması ve kızının da yanına gelmesiyle geriye dönüşler yaşayarak o güne geliş serüvenini yeniden yaşamasıdır. Bedensel acının ve mekânsal kuşatılmışlığın kısılcığında olan başkişi, ister istemez öncelikle kendisi ve daha sonra da kızıyla yoğun bir hesaplaşma içine girer. Gerçi ondaki Halise / Alis / Sara

parçalanmışlığı “kişilik dağılması ya da yabancılaşma olarak değil; yaşam çizgisini zorlayan ve değiştiren bir insanı imliyor.” (Şahin, 1997: 1) Kendini tanıma ve tanımlamaktan çok, bulunduğu noktaya geliş sebeplerini sorgulayan ve irdeleyen bir kişi olarak karşımıza çıkan Sara kızıyla ilişkisinde büyük bir iletişimsizlik ve uyumsuzluk problemi yaşamaktadır. Geçmiş yıllardan itibaren onunla arasındaki bu iletişimsizliği aşmak için genellikle mektuplara başvurur. Birey için mektuplar, sözün gücünün işitsel olandan yazınsal olana dönüştürülmesiyle, düşünce ve duygularındaki samimiyet ve kararlılığın somut göstergesidir:

“Nedense her karşılaşmalarından sonra böyle bir mektup yazma gereği duyardı annesi... Simden onun yazdıklarını önemsememeye alışmıştı.” (HAHÖ, s. 29)

Geçmişin koparmış olduğu bu anne kız, yazının geniş sınırları içerisinde bir araya gelmeye çalışırlar. Ancak bu durum bile birbirlerini anlamak için yeterli güce sahip değildir. Her ikisinin hem evliliklerinde hem de işlerindeki başarısızlığı ikisini ortak bir paydada buluşturur. Sara’nın kendine özellikle güzelliğine olan aşırı güveni özgürlüğü için kolayca yer ve yön değiştirmesinde etkili olur. Bireysel seçimlerinde hep ön plana aldığı şey de zaten bu özgürlük tutkusu olmuştur. Hiçbir erkeğe ve kurala bağlı kalmamayı kendine kural edinmesine rağmen o, tek bir kişi de aradığı aşkı bulur. Bir iş adamı olan Enver’le beş yıl süren birlikteliği boyunca sınırsız ve kuralsız duyguya ve cinselliğe dayalı bir ilişki yaşamıştır. Onda gerçekten olduğu gibi sevildiğinin farkında olarak bu aşkı yaşamış ancak Enver’in ölümüyle gerçek aşkını da yitirmiştir.

Mutluluğu arayışı mutsuzlukla sonuçlanan Sara’nın hayatında gerçekler düşsel değişimlere uğrayarak onun rüyalarında tekrar vücut bulur. Cinselliğe dayalı, ahlâki normlardan yoksun olan bu düşler başkişinin yaşam öyküsünün ve yaşamına girenlerin bilinçaltına yansımından başka bir şey değildir. Bir gece rüyasında sokakta birbiriyle kıyasıya kavga eden bir kadın ve erkek görür:

“İkisinin de giysilerinin açık bıraktığı yerlerinde kanayan diş ve tırnak izleri, morluklar vardı. Erkek de kadın kadar ince, kıvrak, ataktı. Vahşi, ölümüne bir oyun oynuyorlardı sanki.” (HAHÖ, s. 46)

Rüyasında gördüğü bu kişiler, kendisi ve tek aşkı Enver’dir. Yaşadığı zamanda Enver’le olan ilişkisinin birebir yansımasıdır bu rüya. Roman boyunca yazar- anlatıcı bize onun bilinçaltını yansıtan pek çok rüyasını dile getirir. Böylelikle Sara’nın gerçek hayatta yaşadıklarının iç dünyasını yansıtan düşlerde tekrar ortaya çıktığı gözlenir. Romanda rüyalar, bireyin “kendine dönmesi”ni (Jung, 2003: 55) sağlayan önemli bir unsur olarak kullanılır.

Neticede Sara, birkaç günlük yaşam mücadelesi sonucunda hayatını kaybeder. Ancak bu birkaç günlük süreç hem onun kendisini hem de kızının tüm yaşanılanları anlamasını sağlayan

bir özeleştiri olmuştur. Bu durum, yaşanan ve görünenlerin arkasında başkişinin neden ve niçinlerle dolu bir sorgulaması olmuştur.

Ben anlatıcı ve tanrısal bakış açısının kullanıldığı İçimden Kuşlar Göçüyor romanında yer alan başkişi yazarın kendisidir. Otobiyografik özellik taşıyan romanda anlatılanlardan hareket ederek yazarın dolayısıyla başkişinin yaşamsal öyküsüne ulaşılır.

Başkişi olayların başlangıcını oluşturan fiziksel bir rahatsızlık geçirir. Rahim kanseri teşhisi konulduktan sonra girmiş olduğu menopoz döneminin de yaratmış olduğu psikolojik baskıyla geçmişi ve kendisiyle bir hesaplaşma ve çatışma içine girer. Son noktadan hareketle kendinin tahlile giriştiğini gördüğümüz başkişi, çocukluğundan başlayarak kişiliğinin bugünkü görünümünü almasında etkili olan olayları değerlendirir. İlk olarak kendi kişiliği hakkında şu tespitleri oldukça dikkat çekicidir:

“Hayatım boyunca melankoliye ve kaybettiklerim için derin yaslar tutmaya eğilimli biri oldum. Bunun nedeni çok erken yaşlarda yerine konulmaz kayıplara uğrayışım büyük olasılıkla.” (İKG, s. 15)

Kendindeki güven eksikliğinin temelinde sevdiklerini –özellikle ebeveynlerini- kaybetmiş olmanın eksikliği ve ezikliğini içinde duymaktadır. Hayata karşı kendini güvensiz, korumasız ve yalnız hisseden başkişi için “aile, her zaman özlenilen bir gerçeklik” (Söyleşi, 2006) olmuştur. Kendisine ilerideki kişiliği için örnek teşkil edecek bir anne ve babadan yoksun yetiştirme gerçeği ondaki bireysel özelliklerinin şekillenmesinde oldukça etkili olmuştur.

İnsani ilişkilerinde bu kişisel özelliklerinin ağırlığını her zaman duyumsayan başkişi de görülen bir diğer özellik başkaldırı olmasındır. Bunun da temelinde çocukluğunun bir bölümünü geçirdiği halasının baskıcı kişiliği ve başkişi üzerinde kurmaya çalıştığı otoriter düzen olmuştur. Kısıtlanmışlık ve koşullanmışlığı yaşamının hiçbir döneminde kabullenmeyen bir yapıya sahip olan ben anlatıcı gerek çevresinin ve gerekse toplumun kendine benimsetmeye çalıştığı kadınlık rollerinden her zaman kurtulma mücadelesi vermiştir. Ancak çoğu kez bu konuda kendisiyle çelişkiye düştüğü görülür:

“Çelişkilerimden bir de bu. Hem boyun eğmez biriyim, hem de kurallara uymaya çalışıyorum. Hem kendimi kuraldışı biri gibi algılıyorum, hem de kuraldışı kalmaktan korkuyorum.” (İKG, s. 38)

Kuralcılığın hayatına hakim olduğu en belirgin dönem, ilk evliliğidir. Öyle bir evliliktir ki bu kendisini kendisi olmaktan alıp çıkarmıştır. Yazara göre “evlilik yerine daha iyi bir şey bulunamamış bir düzen. Ama bu düzen hakikaten insanların çok ender durumlar dışında, o birlikteliği sürekli yenileyebilenlerin dışında insanların yaratıcılığını, heyecanını öldüren,

onları böyle tek düze yaşama biçimine mahkûm eden bir şey ve hakikaten özellikle kadınları kötürüm eden bir şey.” (Söyleşi, 2002) İlk evliliğinin böyle bir görünüm almasından duyduğu rahatsızlık ve özgürlük tutkusunun da etkisiyle boşanır.

Yuvarlak karakter görünümü sergileyen başkişi, hayatının en önemli noktalarında keskin virajlar alma kararına ve bu kararı uygulama yetisine göre hareket ederek bizi “inandırıcı bir şekilde şaşırtmaktadır”.(Stevick, 1988: 178) Özellikle o, bu hastalık döneminde derin bir yalnızlık ve ait olamama duygusu taşır. Fiziksel rahatsızlığın bireyin günlük eylemlerini sekteye uğrattığı ya da yalnızlık duygudur bunu ona yaşatan:

“Onarılmaz, derin bir yalnızlık duyuyorum. Kendimi hiçbir yere, hiçbir olguya ait olamamış hissediyorum.” (İKG, s. 123)

Başkişi, gerek hastalığıyla olan mücadelede ve gerekse hayata tutunma noktasında sergilediği mücadelede hep kendi benliğini tamamlanmış, bütünleşmiş hissetme endişesini taşır. Ölümü daha yakından ve derinden duymaya başladığı andan itibaren varlığını daha güçlü bir şekilde duyumsamaya başlar. Bir bütüne ait olma ya da kendini bir bütün haline getirme çabasının en somut göstergesi yazma eylemi içinde bulunmasıdır. Başkişinin kendini anlamlandırma ya da kalıcı kılma arzusundan kaynaklanan bir çabayla yazma eylemine yöneldiği görülür. Aslında bu yazma eyleminin arkasındaki asıl niyetini kendisi şöyle açıklar:

“Bundan tek bir sonuç çıkıyor: Bir isme dönüşmek.” (İKG, s. 123)

Kalıcı olma ya da ölümsüz olma arzusundan kaynaklanan bir edimle yazma eylemine yönelmiş olma bireyin içinde bulunduğu durumu, şartları ve anı kavramış olmasından ileri gelir. Başkişi, yaşı ve yaşamış oldukları itibarıyla hem eski kişiliğini hem de yeni kavramaya başladığı dinginliğini özler. Aslında tüm çatışması, bu iki yanını bir uyum içerisinde bir araya getirme çabasından kaynaklanır:

“Ortadan yarılmış gibiyim. Bir yanım; bu salak, miskin, ilkel kadın kim? Ya yaşamayı hâlâ isteyen, direnen, yardım uman ve utanç duyan öteki?” (İKG, s. 128)

Küçüklüğünden beri çeşitli şekillerde hayatına girmiş olan ölümü daha yakınında hissetmesi onu şu haliyle ve yaşadıklarıyla kabullenme gerçeğine ulaştırır. Yaşamış olduğu tüm yıkımlar ve kayıplarla bir “tamlik eğilimi” (Adler, 2000: 47) sergileyen başkişi için bulunduğu noktayı ve yaşadığı anı kabullenme tavrı sergilediği görülür:

“Saygınlık uyandıracak bir zarafetle, mutlu yaşlanmak istiyorum. Kendim için bir şey isteyeceksem önümdeki tek seçenek bu. Gençliğin yerini doldurmasa da geçip gidenlerin yerine konabilecek tek değer incelikli bir görmüş geçirmişlik olabilir bundan böyle.” (İKG, s. 151)

“Kadına bakarken, kadının acılarının en büyük kaynağı olan erkeğe de bakmak durumundayım.” (Aslan, 2003: 100) diyen İnci Aral eserlerinde kadınlar kadar erkeklerin de bireysel koşullanmışlıkların ve kendilerini tanımlama serüvenlerin işler. Erkek karakterlerine de objektif yaklaşma gayreti sergiler. Mor romanın başkişisi olarak karşımıza çıkan İlhan Sacit de en az diğer roman kişileri kadar sınırlandırılmış, mutsuz bir çocukluk dönemi yaşamıştır.

Yazar anlatıcı, tanrısal bakış açısıyla bize onun gerçekte yaşamındaki asıl çatışmayı babasıyla yaşadığını gösterir. Onun ilk kişisel değişimi babası yüzünden gerçekleştiği görülür. Özellikle babasının kendilerine ve annesine yaklaşımını her zaman nefretle anar. (s. 21- 33) İlhan Sacit, kendini bildiğinden beri babasının ailesine özellikle annesine karşı aşağılayıcı tutumlarından rahatsızdır; bu nedenle annesine karşı aşırı bir sevgi besler. Freud’un “Ödip kompleksinden” (Corman, 2000: 65) kaynaklanan bir tarafı olma gerçeği az da olsa bulunan bu sevgi, en çok çocuğun kendisini annesiyle mutlu hissetme durumuyla açıklanabilir.

Annesine olan bağıllık, romanın başında İlhan Sacit’in onu düşünde görmesi ile bir kez daha somut bir anlam kazanır. (s. 8) Roman kurgusunun bu şekilde başlatılmış olması başkişinin o günün sonunda maruz kalacağı cinayet olayına düşsel bir göndermedir sadece.

Başkişi her ne kadar babasının aile üzerindeki otoritesini yadırgasa da öncelikle onun toprak üzerindeki hakimiyetini kullanıp varsallığını artırır. Toprağa bakış açıları ve onu kullanma amaçları birbirinden farklıdır. Baba ve oğlun toprağa bakış açıları birbirinden farklıdır. Babası yıllarca toprağı işleyerek ondan kazanmış ve sermayesini oluşturan toprakları da sürekli genişletmiştir. İlhan Sacit, değişen ekonomik sistem çerçevesinde babasından kalan toprakları satarak inşaata yönelmiştir. Elindeki maddi gücün günün ekonomik şartlarında getirisini çok iyi bilen başkişi, varsallığını artırırken sahip olduğu ideolojiden sürekli taviz vermek zorunda kalır. (s. 41- 42)

İlhan Sacit, kişisel değişiminin ikinci basamağını öğrencilik yıllarından itibaren içinde fiilen de rol aldığı sol düşünce ve davranıştan vazgeçmesi oluşturur:

“İlhan Sacit’in başarı sırrı buydu. Değişen durumlara uyum sağlamak, bütün iniş çıkışlara karşın, istemekten, düş kurmaktan ve umut etmekten hiçbir zaman vazgeçmemek.” (M, s. 43)

‘80’li yıllar ve sonrasında sol düşüncenin ve siyasetinin gerilemesine karşılık o da kendisinden tavizler vererek daha çok maddi anlamda varlığını artırma çabası içine girer. Bireyin varoluşunu anlamlandırmada ve kendini ayakta tutmada dahil olduğu düşünce sisteminden para gibi basit sebeplerden vazgeçmiş olması onun ideolojik kimliğinin sağlam

temeller üzerine oturmadiğının göstergesidir. Yozlaşan bir düşünce sistemine sahip olması İlhan Sacit'i yine sol düşünceli olan kardeşi Armağan'la karşı karşıya getirir.

Başkişi, babasının ailesine dair tutumlarına karşı çıkmış olsa da özellikle çocuk ve onun kendisi için taşıdığı anlam noktasında babasıyla özdeşleşir. O da babası gibi çocuğunu dölünün ve soyunun devamı olarak niteler:

“Oğlu. Yalım. Geleceği oydu. Oğlu ona hayat verecekti... Oğul babasının devamı olacak, soyunu, işini devralarak daha iyiye, büyüğe, kusursuza taşıyacaktı.” (M, s. 38)

“Bilgili erkek, kendi acılarıyla etkin bir biçimde hesaplaşır ve tıpkı bir atlet gibi önüne çıkan bütün acı ve engelleri güçlü ve sağlam bir gayretle aşar.” diyor Lloyd. (1996: 50) Mor'un başkişisi İlhan Sacit de çocukluğundan itibaren maruz kaldığı acı ve sıkıntıları sahip olduğu bu erkeksi akılla yenmeye çalışmış ve çoğu kez de bunda başarılı olmuştur. Onun kişisel gelişiminde problemleri analiz edip çözüme etkili ve kısa yoldan ulaşma gayretinin etkili olduğu görülür.

Kadınlara bakışı da çevresindeki diğer erkeklerden farklı değildir. Ancak babasıyla bu konuda farklı anlayışlara sahiptir. Babanın kadını sadece bir arzu nesnesi olarak görmesi ve onu basit bir eşyaya indirgemesine karşılık o, kadını hem dölün devamı olarak görür, hem de aşka duyulan ihtiyacın giderilmesinde kadına bir anlam yükler:

“Umurumda değil, diye düşünmüştü o an İlhan. Nereye kadar giderse gitsin. Bir saat, üç gün, birkaç yıl sürsün, önemli değil. Aşka ihtiyacım var!

Renginur'u ilk aşkının saflığıyla sevmiştii ve öyle şaşkın, acemi seviyordu ilk günden beri!” (M, s. 36)

İlhan'ın kadınlara yaklaşımı sadece cinselliğe dayalı değildir. Kadını bir eşya olarak görmekten öte aşkın yaşanmasının en temel ve vazgeçilmez ögesi olarak kadını anlamlandırır. Aşk konusundaki bu hassasiyeti gerçek mutluluğu yaşama noktasında onu ilk eşinden vazgeçirir. Gerçi bu vazgeçişte Revan'ın kendisine yirmi yıl süresince bir çocuk veremeyişinin ayrıca kendi bireysel özgürlüğünün kısıtlanmış olmasının da etkisi olmuştur. “Sevgi ancak özgür ve kendiliğinden olduğu zaman çiçeklenir, bir görev olarak düşünüldü mü ölür gider.” (Russel, 1998: 91) Artık sevginin ve aşkın iki taraf için de bir görev addedilmesi ve taraflardan birinin özgürlüğünün kısıtlanması sonucu başkişi boşanma eylemine girer.

Taş ve Ten romanının başkişisi Ulya, ruhi değişim sürecinden çok değişim sonucu geldiği noktadan geriye dönüşler yaparak geçmişte bıraktığı bireysel duygu ve istekleri yaşama eğilimine yönelen bir portre çizer. Başkişinin romandaki en dikkat çekici yönü, geçmişiyile olan hesaplaşmasıdır. Çünkü geçmişte yaşadığı asıl mutlulukları bir daha yaşama

şansının olmadığını farkındadır. Bunun yanında yaşanmış mutsuzlukların benliğinde açtığı yaralar zaman zaman benliğini tekrar yoklamaktadır:

“Benliğimi karmaşık bir hüznün kaplıyor. Belirsizlik. Uzak ülkelerden dönmenin ve bir yerin artık sana ait olmadığını anlamanın kırıklığı ya da unutma korkusu gibi dağınık duygular. Geçmiş orada, bir yerlerde duruyor. Geride kalıyor ama yok olmuyor.” (TVT, s. 26)

Geride kalan geçmişin ve geriye dönüşlerde kendiliğini oluşturan mekâna ait olamama duygusunun verdiği eksiklik onda tarifi belirsiz korkulara düşürür. ‘70li yılların başında okumak için gittiği Almanya’da “adanma arzusuyla” (s. 27) bağlandığı ve aşık olduğu Bedir’i evlendikten sonra kaybetmek onun kişiliğinde derin gedikler açmıştır. Bu boşluk ve korkularla yirmi yıldan fazladır uğraşan Ulya, özellikle duygusal ilişkisinde tutuk, karşısındakine tam anlamıyla bağlanamayan bir karakter çizer. Her ne kadar kendiliğinin farkında da olsa Ulya, geçmişe ait bu ilişkisinin olumsuz neticelenmesi sonucunda benlik saygısında bir azalmaya neden olmuştur:

“Bir insanı kaybetmekle geçmişinin bir bölümünü de kaybediyorsun. O noktada arayış; korkularının, geride kalan olmanın ve hayal kırıklığının sınırlarını aşıyor. Belirsiz bir kişiye, umuda, amacı olmayan bir beklentiye dönüşüyor.” (TVT, s. 176)

Kendini bir bütün ve bir yere, kişiye ait hissettiren bu ilişkinin daha çok dış etkenler - Bedir’in siyasi kişiliğinden kaynaklanan sorunlar- yüzünden sona ermiş olması ve ona duyulan aşkın büyüklüğü ondaki bütünlenme duygusunun tam oluşmadığının göstergesidir. Benliğin oluşumunda eksik kalan bu noktalar onun karakter özelliklerini oluşturur.

“B’ye bağlılığım kendimi, bedenimi feda edebileceğim içtenlik ve derinlikteydi. Sevme yetimi onunla ölçüsüzce tüketmişim.” (TVT, s. 89)

Başkışı iç monolog yoluyla gerçekleştirdiği bu tür sorgulamalar neticesinde geçmişin bir şekilde kendisini içinde bulunduğu anda bile meşgul ettiğinin farkındadır. Bu farkındalık, yeni bir ilişkiye başlama noktasında kendini daha da belli eder. Bedir’e duyduğu aşkı bir başkasıyla aynı şekilde, aynı mutluluk ya da mutsuzluklarla yaşama korkusuyla aşktan kaçan Ulya (s. 91), yıllar sonra gittiği Almanya’da bu aşkı aynı yoğunlukta Sina ile tekrar yaşar. Aralarında her ne kadar yaş uyumu ve cinsel bir birliktelik olmasa da Ulya, Sina’nın şahsında geçmişte bıraktığı ve unuttuğu duyguları tekrar yaşar:

“Keşke onu kollarımda tutabilsem diye düşünüyorum. Onu inatla keşfetmeyi, ikirciklenmeden peşinden gitmeyi başarabilsem. Keşke onu sonsuz kadar, hayatıma kesinlik kazandıracak bir aşkla sevebilsem.” (TVT, s. 168)

Başkışının yeniden sevebilme ve hayatına bir kesinlik kazandırma endişesi taşıyan aşka varan bu duyguları kısıtlı bir zamanda bir arada olma nedeniyle yarıda kalır. Gerçekten

yaşanması istenen ancak yine dış şartların engeliyle karşılaşan ve kendisindeki kararsızlığın da etkisiyle Ulya, uzun süre içinde bulunduğu boşluk duygusuna yeniden kapılır. “Uzun süreli cinsel bir ilişki isteyen ama yaşamayan kadınlar için geçici bir süre sevgilisiz kalmak, geçici bir süre sağlam bir benlik duygusundan yoksun olmak anlamı taşıyabilir.” (Sanford-Donovan, 1999: 131) ilk defa Bedir’le yaşanan ve Sina’yla tekrar dirilen aşktan yoksun kalma durumu başkişiyi uzun bir süre boşluğa düşürür. Ancak kendisinin güçlü yapısını bilen başkişi bu durumu daha sonra kabullenen bir anlayış sergiler:

“Üçüncü ayın sonunda, şubat başlarında üstüme sessiz bir bitkinlik, iyileştirici bir dinginlik çöktü yavaşça. Düştüğüm deliliğin kesinlikle “tekerrürden ibaret” olduğuna iyice inandım. Bütün bunları daha önce de yaşamıştım çünkü. Daha korkunç, daha umarsız bir biçimde. Şimdiki sadece, yıllar önceki çığlığımın çok uzak, bilinmedik kayalara çarpıp ancak geri dönebilmiş yankısı.” (TVT, s. 223)

Ulya’da dikkat çeken bir diğer yön ise geçmişe dönük hesaplaşmalarında sıklıkla kendini çözümleme yoluna gitmesidir. Özellikle hayatına giren erkeklerle yaşamış olduğu ilişkiler, onun farklı kazanımlar elde etmesini sağlamıştır. Onlarla yaşanan her şey, benliğinin başka bir özellik kazanmasına neden olmuştur. Çoklu benlik yapısı sergileyen bir karaktere sahip oluşunun kendisi de farkındadır:

“Ben tek bir kişi değilim, bir tek hayatım yok. İçimde birçok insanı, binlerce yer ve tutukuyu saklıyorum. Birçok kadın, birçok sevgiyle dolu benliğim.” (TVT, s. 140)

“Çoğullaşmıştım. Herhangi bir zamanda kendi benliğimin kalabalığından çıkıp gelen, önceki hatta gelecek zamanlarımdan birikmiş birçok ben’le bir aradayım. Onlarla sürekli çekişiyor, ağız dalaşı yapıyordum.” (TVT, s. 224- 225)

Başkişinin “temel ayırıcı özellikleri”nden (Burger, 2006: 240) biri olan çoğullanmış bir benlik taşıması, bir bütün olamamanın en büyük göstergesidir. Parçalanmış olan bu ben temâsı daha önce Suna, Nedim, Sara ve içimden Kuşlar Göçüyor romanının anlatıcısı ve anlatılanı olan yazar da karşımıza çıkar. Romanlardaki kahramanların ortak özellikleri şunlardır:

I-Başkişiler dış dünyadan çok kendileriyle çatışma halindedirler. Bireysel çatışmanın temelinde kendiliğini keşfetme, anlamlandırma ve benliğini bütünleme endişesi yatar.

II-Aşk ve cinsellik gibi konularda yaşanan bireysel tecrübeler ikili ilişkilerini olumlu ya da olumsuz yönde etkiler. Cinsellik noktasında sınırlarını çizmiş, bu konuda donanımlı olan kişilerdir.

III-Yaşadıkları ilişkilerin ya da bireysel tecrübelerin başarısızlığa uğramasının temelinde mutsuz ve aile sevgisinden yoksun bir çocukluk dönemi yaşamış olmaları etkilidir.

IV-“Düşle gerçek arasında yaşayan kişilerdir. Yaşamlarına ait keskin dönüşler çoğu kez başkişinin düşlerinde yeniden vücut bulur. Özellikle Sara ve Nedim’in yaşantıları düş ve gerçeğin birbirine karışmış olmasından ibarettir. Sara, düşlerinde gördüklerini resimlerine yansıtır, Nedim’se geçmişine ait bir olayı ya da kişiyi düşlerinde yeniden yaratır.

3.7.2. Norm Karakterler

Romanlarda başkişinin varoluş serüvenini gerçekleştirme konusunda ona yol gösteren ve bir anlamda onun “kusurlarını yansıtan bir ayna” (Stevick, 1988: 189) fonksiyonu üstlenen norm karakter, başkişiden sonra “daha boyutlu ve ferdiyet kazanmış” (Stevick, 1988: 184) karakterdir.

Bireysel parçalanmışlığın başkişinin isminde somutlaştırıldığı Ölü Erkek Kuşlar adlı romanda Suna’nın kusurlarını düzeltip ondaki eksiklikleri giderecek bir norm karakter yoktur. Suna’nın geçmişine bağlı olarak maruz kaldığı acı olaylar ve kendisine dayatılan toplumsal ve ahlâkî yaptırımlar karşısında kendisini, olması gerektiği çizgiye taşıyacak yardımcı bir karakterden yoksundur. Zaten onun asıl çatışma yaşadığı çevresindeki kişilerden çok parçalanmış benliğini oluşturan Su ve Na yanıdır. Onlarla yaşadığı bireysel çatışma onun varoluşunu gerçekleştirme noktasında bir başkasının yardım etmesine müsaade etmez.

Parçalanmış benliğin, bireysel dönüşüm sürecinde keşfini ele alan Yeni Yalan Zamanlar’da Kerim’in romanında başkişi olarak kurguladığı Nedim’in şizofrenik yapısını çözümleyen ve özellikle kendini tanıma ve insanî ilişkilerinde ona yol gösteren norm karakter Melike Eda’dır. Gerçi bu karakter Nedim’e eksikliklerini gösterirken bir yandan da onun Kerim’e dönüşme noktasındaki öyküyü genişletme imkanını sağlar.

Melike Eda, romanda en az Nedim kadar bir değişim süreci yaşamış olsa bile o daha çok Nedim’in geldiği noktadaki durumunu açıklama konusunda bize yardımcı olur. Özellikle Nedim’e onunla yaşadığı aşkı açıklarken ikili bir ilişkinin nasıl olması gerektiğine dikkat çeker:

“Ben sürekli gönlünü almam gereken birini değil bana kolaylıkla sevecenlik gösterebilecek insanı aradım hep Nedim ve seni tanıyınca kadar bunun bir erkek olamayacağını düşünüyordum çünkü bir erkekle yaşarken bir kadının kendisi için istediği yaşama alanı, rahatlık ve özgürlüğe sahip olamayacağını öğrenmiştim.” (YYZ, s. 123)

Nedim’in kendini tanımlama ve bir bütün olarak görme çabasında ona dışardan bakan objektif bir göz konumundadır. Nedim’e nasıl olması değil, nasıl hareket etmesi konusunda bilgi veren dinamik bir rol oynar:

“Kuşkusuz yaşadıklarımıza, kendine ve bana bakarken çok yönlü ve tarafsız düşünmek yaralı olacaktır. Şimdiye kadar tek yön, tek yol bir çizgide yürüdün kafanın dikine. Oysa ışığın asıl gerçeği prizmadan geçirildiğinde çıkar ortaya. Kendinden bile gizlediğin birçok şey var, kabul et. Onları bul, ortaya çıkar. Bildiğin halde anlatamadığın, yaşadığın halde yaşayamamış gibi yaptığın, sezdiğin halde tam olarak anlayamadığın ne varsa, hepsini. İnan bu sana çok iyi gelecek.” (YYZ, s. 132)

Kendini “eski bir fotoğrafın negatifi” (s. 223) gören Melike Eda da, kendine has duruşu ve derinliği olan bir kişiliktir. Bu kişiliği elde etme sürecinde geçmişte yaşadığı –özellikle üvey babası tarafından cinsel şiddete maruz kalmış olması- olaylar ve ilişkiler etkili olmuştur. Nedim’in kendini bir bütün olarak hissetmesini sağlayan bir fonksiyona sahip olması onu daha çok bir norm karakter haline getirir. Romanda çoğu kez var oluşunu gerçekleştirme, aşk, kadın- erkek ilişkileri, kadınlık rolleri ve toplumun kadın üzerindeki yaptırımları konusunda yazar, sözünü ona emanet eder:

“Borç ve cezaları, suç ve cezaları, günah diye bellediklerini, gülleri ve ateşleri düşündün.

İnsan için tek bir inanç ve tek doğru olamayacağı sonucuna vardın. İnsanın en geniş anlamda bir örnek olamayacağını, olmadığını kavradın.” (YYZ, s. 311)

Hiçbir Ölüm Hiçbir Aşk’ta başkişiyi olumlayan ve ona eksikliğini hissettiği gerçek duyguyu yaşatan tek kişi Enver’dir. Sara’nın hayatına giren tüm erkekler, ondan daha çok güzelliği ve cinselliği yönünden yararlanırken Enver, onu olduğu gibi sevmesini ve cinselliği de ikisinin arzuladığı şekilde yaşamasını sağlamıştır:

“Gerçek olan tek şey Enver’di. En küçük bir yapmacık yoktu sözlerinde, davranışlarında, sevişmesinde. Akmak zorunda olan bir suyun akışıydı o.” (HAHÖ, s. 203)

Başkişinin “aradığı yarısı” (Özcan, 1999: 438) konumundaki kişi olan Enver, her ne kadar iş dünyasında karanlık bir görünüm sergilese de başkişi için gerçek özgürlüğün ve aşkın temsilcisidir. Sara’nın parçalanmışlığını gideren ve onu bütünleyen bir özellik taşıması Enver’i norm karakter çizgisine taşır. Enver, Sara’yı kurallardan ve kısıtlamalardan yoksun bir şekilde sever. Belki de Sara’yı ona yönlendiren asıl etken de bu olmuştur.

“Olanaksızın peşinden gidiyordu o, hesapsızca. Hayatı baştan sona ulaşılması güç olanı elde etmenin zevklerine adanmıştı. Kolayca ulaştığı herkesten, her şeyden bıkıyor, bir zaman sonra ilgisini yitiriyordu. Sara uysal, kolay teslim olan bir kadın olsaydı ondan da bıkacaktı.” (HAHÖ, s. 197)

Yazar anlatıcının Sara’nın bilincini yansıtacak şekilde dile getirdiği bu tanımlama Enver’in nasıl bir kişiliği olduğunu gözler önüne serer. Bu tanımlama Enver’le Sara’nın bir

diğer ortak yönünü gösterir. Olanaksızın peşinden gitme güdüsünü Sara, somut olarak ikinci kez Enver’de görmüştür. Kendisine ait eksik kalmış bir parça gibi Enver’le bütünleşmiş, o ölünce de hayatında büyük bir gedik açılmıştır.

İçimden Kuşlar Göçüyor’un başkişisi olan ben anlatıcı konumundaki yazarın, içinde bulunduğu yaş itibariyle kendini ve yaşamı sorgulayış süreci içerisinde kendini destekleyen kişi olarak karşımıza ikinci eşi çıkar:

“Biriyle uzun uzun konuşmak istiyorum. Bir anlık bir bakışma, yakınlık ve genişlik umarak. Kocam burada olsaydı keşke. Onunla önemli bir konuyu konuşmak o konu hakkındaki kavrayışımı derinleştiriyor. Dünyayla barışıyor, gölgeden ışığa geçiyorum.” (İKG, s. 30- 31)

Eşi, roman boyunca başkişinin gittikçe daralan dünyasının genişlemesi ve konuları algılaması konusunda bir kılavuz konumundadır. Ben anlatıcı olan yazarın hayatında önemli bir yere sahip olan eşi kendisi için “çok iyi bir arkadaş, büyük bir moral desteği” olarak görülmektedir. (Söyleşi, 2006) Başkişinin yaşamına ait ihtiyaçları ve hatta “sapmaları görüp yargılamamızı sağlayan ahlâkî bir ölçü” (Stevick, 1988: 189) niteliğindedir.

Başkişinin geçirdiği fiziksel rahatsızlığın doğurmuş olduğu sıkıntıları ve yazma eylemi sırasında bunalımları aşmasında en büyük yardımı eşinden görür. Bir anlamda onun yaşadığı fiziksel ve ruhsal olumsuzluklara dayanabilme gücünü çoğu kez eşinden aldığı görülmektedir. Kişiyi tüm olumsuzluklara rağmen hayata tutunması konusunda hiçbir yardımı esirgemeyen eşi romanın norm karakteri olarak kullanılmıştır:

“Bütün yaşadıklarımızdan sonra, beni olduğum gibi kabul edip sevmekte beklediğimden de çok gayret ve kararlılık gösterdi ve içtenliğime inanmakta fazla zorlanmadı. Kararlılığı, çabuk karar verebilmesi onun en sevdiğim yanı. Yaşama alanlarımı korumaktaki bütün inadıma karşın onu yanımda istiyorum o yanımdayken şaşkın ve sakar değilim. Başarılı, uyumlu ve dingin biriyim.” (İKG, s. 51)

Romanda doğrudan dinamik bir yapı taşımadığı görülen eşine ait değerlendirmeler hep ben anlatıcının ağzından verilmektedir. Zaten roman, dış dinamizm yerine içsel bir dinamizme sahiptir. Başkişinin kendisini anlaması konusunda eşi, bir ayna hükmündedir. Başkişinin yarısı olarak niteleyebileceğimiz bu karakter, onu tamamlayan ve bir bütün haline getiren bir fonksiyon taşır.

Başkişinin “bir isme dönüşme” (s. 123) çabalarında da onu yalnız bırakmaz:

“O benim en acımasız eleştirmenim. Birçok kez, sabaha karşı uykularını bölüp, bitirdiğim öyküleri okuttum ona. Yakınmadan kalkıp anlattı düşüncesini. Kimi kez tartıştı, günlerce küs kaldım, kimi kez doğru buldum eleştirilerini, oturup yeniden yazdım. Ama hep

çok ilgi duydu yazdıklarına. Kişisel bir ilgi değil bu. Kendisiyle yaşayan kadınla onun yazdıklarını ayırmayı beceriyor. Ona güveniyorum.” (İKG, s. 103- 104)

Kocası, bir kadının eşi olmasının bir yazarın eşi olmasından farklı olduğunun bilincindedir. Sadece ruhsal anlamda değil, başkişinin işi konusunda da onun görmediklerini gören, eksikliklerini fark ettiren bir yapıya sahiptir. Böylelikle ben anlatıcı olan yazarın eşi, romanda başkişiye daha gerçekçi ve somut bir görünüm kazandırır.

Mor’da başkişi İlhan Sacit’e geçmiş ve geldiği konum itibarıyla kusurlarını ve eksikliğini gösterecek ya da onu yaptıklarından ve düşüncelerinden dolayı olumlayacak bir norm karakter yoktur. Başkişi, romanın özellikle ilk bölümünde kendisine ait değerlendirmeleri geriye dönüşler şeklinde gerçekleştirirken sadece “iç gerçeklik”ini (Tekin, 2004: 95) ortaya çıkarma çabasıdır. Bu süreç içerisinde de yaşadığı yalnızlık ona ayna tutacak ikinci bir kişinin varlığına izin vermez.

Taş ve Ten romanında “eserin başkişisinin sahip olması gereken nitelikleriyle, yazarın tercihini ifade eden” (Özcan, 1999: 437) norm karakter olarak iki kişi kullanılmıştır. Bunlardan birisi Ulya’nın ilk eşi ve gerçek sevdiği olan Bedir’dir.

Bedir, romanda “yazarın siyasi düşünce ve kanaatlerini çeşitli hayat tezahürleri karşısındaki tavrını ifade eden” (Aktaş, 1998: 156) bir norm karakterdir:

“İnsanın; düşünsel ve kişisel seçimiyle haksızlığa uğramışların, yasaların yorumu yüzünden suçlu sayılanların ve gerçek adaletin yanında olmasının, yani bütün bu olumsuzluklara karşı çıkmasının bir gereklilik olduğunu bana bir kitaptan okur gibi ateşli bir sabırla. Bu da yeterli değildi ayrıca. Düşünceyi eyleme dönüştürmek için bir örgüte, bir topluluğa dahil olmak zorundaydın.” (TVT, s. 76)

Ben anlatıcı konumundaki başkişinin ağzından verilen bu bilgiler Bedir’in hem düşünce hem de Almanya’ya kaçmış olması dolayısıyla aktif olarak sol ideolojinin içerisinde yer aldığını gösterir. Ancak Bedir’in Ulya üzerindeki etkisi bu konulardan çok onda meydana getirdiği duygusal değişimdir. Parçalanmış bir ailede yetişen Ulya için Bedir, ait olmanın, bütünlenmenin ve hazzın kaynağıdır. (s. 77) Gerçek aşkı sadece onunla yaşadığının farkında olan (s. 87) başkişi, onu kaybettikten yıllar sonra aynı duyguları yine Almanya’da olan Sina ile yaşar.

Sina’yı norm karakter kılan taraf aslında Ulya’nın onun şahsında yeniden eski duygularını hissetmiş olmasıdır. Gerçekte Ulya’nın Sina’ya hissettikleri “sadece duygusal ve platoniktir.” (Söyleşi, 2006) Ona verdiği anlamı başkişi kendisi şöyle tanımlar:

“Onu gözümde çok yüceltmiş de olabilirim. Nasıl bir adam olduğunu hiç bilmiyorum. Bir tansık, yalnızca benim çağırabileceğim bir hayaldir belki. B.’nin, hatta Haluk’un boşalmış

yerlerine kopyaladığım bir hayalet. Güzel, çünkü bu bir erkeğin olabileceği en iyi şey aslında.bir görüntü, bir hayal!” (TVT, s. 95- 96)

Her ne kadar Sina da geçmişi itibariyle Bedir gibi sol düşünceli olsa da Ulya’da harekete geçirdiği şey ideolojisi değil, aşk olmuştur. Bedir ve Sina, Ulya’nın yüreğine seslenmeyi ve onun duygularının dışı yansımaları sağlayan bir projektör görevi üstlenmişlerdir. Düşünsel ve duygusal anlamda Ulya’da yarattıkları etkinin dışında bu iki karakterden Bedir siyasi ve ideolojik çekişmeler içerisinde hayatını kaybeder, Sina ise Almanya’da bırakılır.

3.7.3. Kart Karakterler

“Hedef objeye varmayı engelleyen karşı güç grubunda yer alan” (Korkmaz, 1997: 300) kart karakterler romanda süregelen gelişmelerden ve değişimlerden hiçbir zaman etkilenmez. Kendine has özellikleri her daim koruyan bu kişilerin asıl fonksiyonu romandaki çatışma ögesini doğurmaktır.

Ölü Erkek Kuşlar romanında Suna’nın ilk eşi Adam, ikinci eşi Ayhan ve sevgilisi Onur romandaki gelişmeler sırasında kendilerine egemen olan özelliklerini hep muhafaza ederler. Bu karakterleri ortak paydada bir araya getiren yön ise toplumsal koşutlanmışlıklar ve kendilerine benimsetilmiş erkeklik rolleridir. Başkışı sınırlandırılmış bir kimliğe sahip bu kişilerle daha çok kendi özgürlüğünün kısıtlandığı ve kendisi gibi olma, kendisi gibi hareket etmesine izin verilmediği anlarda çatışmaya girer.

Adam, tekdüze bir kişiliğe sahiptir ve bu kişiliği onun yaşam tarzına bile akseder:

“Her akşam aynı yoldan, aynı tempoda bir yürüyüşle, aynı saatte eve geliyordu sonra.” (ÖEK, s. 59)

Yaşam tarzındaki bu sıradanlık ve statik olma durumu onun karakteristik özelliğidir de. Suna’dan kendisinin ve çevresinin beklediği ‘çok hanım’ biri olmasını ilişkileri boyunca sürekli bir baskı aracı olarak kullanır. Tek boyutluluğunu aşmış bir görünüm sergileyen Ayhan ise evliliklerinin diğer evliliklerden farklı olması konusunda Suna’ya baskı uygular. Evliliklerini birkaç maddeden oluşan bir anlaşma metnine döken (s. 99) Ayhan, özünde bireysel özgürlükleri esas tuttuğu bu anlaşma neticesinde Suna’nın kendisinden uzaklaştığını görünce onu şiddete de varan bir yaptırımla kısıtlamaya kalkar:

“Özgürlükten ne anlıyorsun sen, diyor hırsla söylenerek. Özgürlük hiçbir kural tanımadan başkalarıyla yatabilmek mi? Özgürlüğün, gerçek özgürlüğün ne olduğundan haberin var mı senin ha! Seni küçük cadı...” (ÖEK, s. 325)

Romandaki dramatik aksiyonu sağlayan Suna’nın Ayhan’la ilişkisi klasik, kurulu bir düzen haline gelince o, bu sefer hem aşkı hem de özgürlüğü yaşayabileceği Onur’a yönelir.

Ancak o da diğerleri gibi belli bir çizgide sapmadan ilerleyen bir görünüm sergiler. Suna'nın gerçekten kendisini sevdiğini bilmesine rağmen ona ve aşkına ihtiyaç duyulduğunda sahip çıkmaz.

Ölü Erkek Kuşlar romanında başkişinin çatışma yaşadığı Ayhan ve Onur, her ne kadar aydın bir kişilik de olsalar kendilerine benimsetilen erkeklik rollerinin güdümünden bir türlü kurtulamamışlardır. Bu durum, erkeğin yetiştirilmesi konusunda aile ve toplum gerçeğinin ne kadar etkili olduğunun da somut bir göstergesidir.

Yeni Yalan Zamanlar'da bireysel çözülüş ve şizofrenik bir algılamayı yaşayan başkişinin çatışma içerisinde olduğu “sabit ve belirgin çizgileriyle bir karikatüre benzeyen” (Tekin, 2003: 96) kart karakterler bulunmaz. Romanda çatışma ögesini doğruna daha çok Nedim'in hastalıklı ve insanlarla uyuşmayan benliğidir. Başkişi doğrudan darlaşan ve yalnızlaşan mekân gerçeği içerisinde sürekli kendisiyle çatışır.

Başkişinin aynası görünümündeki Melike Eda'nın geçmişine yönelik çatışma içerisine girdiği en belirgin kart karakter, üvey babası aynı zamanda amcasıdır. Bu kişi Melike Eda'nın anlatıldığı bölümde (s. 257- 319) baştan itibaren değişen siyasi rejime göre yüzünü döndüren, dışarıya karşı dindar ve saygın bir kişi de olsa gerçekte üvey babası olduğu yeğenini dahi cinsel istismar yoluyla sömürecek kadar ahlâkî düşüşün somut göstergesi olarak çıkar karşımıza:

“Amcam. Üvey babam... gözleriyle öfkelenir. Soğuk mavi gözleriyle. Kuşkucu, hesaplı direktken. Alabildiğine uçarı bir yaşamı olması gereken yaradılıştaki biriyken, hangi koşullarda, nasıl bir niyetlenmeyle bilinmez dinci politikanın içine girmiş, görünürde öte dünyaya ertelemiş özlemlerini, coşkularını. Görünüşü bakımından hiç de inandırıcı olmasa da, iki dünya arasında, ikisinden de büsbütün geçmeden, ikilemler içinde, günah, haram, pişmanlık ve tövbelerle yaşar. Yüzü durgundur. Şaşkınlık, acıma, sevinç hiçbir duyguyu yansıtmaz. Ama gene de gizli kapaklı değildir. Hiç gülmese de geniş, güzel ağzı ele verir zayıflığını. Yüzü, bir tek yüzüme çok yakinken değişir. Yumuşar, çocuklaşır, güler gibi, ağlar gibi. Gözlerinin mavisi erir.” (YYZ, s. 262)

Amca, bu görüntüsüyle yozlaşmış ve yalıtık kişiliğinin de ötesinde etik ve ahlâkî kurallardan yoksun, ikiyüzlü bir karaktere sahiptir. Melike Eda'nın cinselliğini körelten bu insan, sistemin çarkına göre hareket etmeyi bir kazanç noktası olarak belirlemesiyle sosyal hayatta din ögesinin bireylerin çıkarları doğrultusunda nasıl kullanıldığını da belirginleştirir.

Hiçbir Aşk Hiçbir Ölüm'de Sara'nın gerek bilinç ve gerekse bilinçaltı düzleminde kendisi olma mücadelesi işlenirken hayatına giren erkeklerle var oluşunu gerçekleştirme noktasında çatışmaya girdiği görülür. İlk cinsel deneyimi ve aldatılmayı yaşadığı David,

sadece bencil bir cinsel duyguyla hareket eden Amerikalı bir askerdir. Sara'nın değişiminin ilk basamağını oluşturur.(s. 132- 139) Çetin, David'ten sonra Sara'daki ait olma ve sahiplenilme güdüsüyle yaşadığı ancak erkeklik rolünü fazlasıyla benimsemiş olması hasebiyle onu kısıtlayan, boğan bir kart karakterdir.(s. 139- 148) Asıl adı Halise olan Sara'yı şarkıcı Alis'e dönüştüren Çetin ve onunla yaşadıkları olduğu kadar onu, Alis'ten Sara'ya çeviren Suat Bey, maddi yönden güçlü ve hayatın güzellik ve zevklerini doyasıya yaşama güdüsü taşıyan biridir. (s. 155- 167)

Bu karakterler, Sara'yı cinsel istismar, bireysel özgürlüğü kısıtlama ya da güzellik ve arzu nesnesi olarak değerlendirdiklerinden çoğu kez onu kendi istedikleri şekle sokma konusunda çatışırlar. Erkeklerin kadınlar üzerindeki hakimiyet sahalarını ve özelliklerini göstermeleri bakımından romanda kullanılan bu kart karakterler hiçbir şekilde boyut değiştirmezler.

Romanda Sara'nın asıl çatışma yaşadığı kişi kızı olan Simden'dir. Kendine model olacak bir anneden yoksun büyüyen Sara, aynı gerçeği kızına da yaşatmıştır. Özellikle bu nokta ve hayata bakış, onu yaşayış farklılığı ikisini sürekli karşı karşıya getirir:

“Ama onunla dünyaya, erkeklere, her şeye bakışımız o kadar farklıydı ki, diye düşündü, hep çok kısa sürdü barış anlaşmalarımız.” (ÖEK, s.230)

“Bütün doğruların sahibi sen misin? Ben senin değil de üç buçuk yaşında sen mi benim annemsin! Durmadan senin ne kadar erdemli, akli başında ve olgun, benimse uçar, paragöz ve uyumsuz biri olduğumu kanıtlamaya uğraşıyorsun. Yeter artık benimle yarışıp durma!” “ÖEK, s. 231)

Anne ve kız arasındaki bu tür diyalog ve sürtüşmeler çoğu kez yüz yüze gerçekleşir. Bir anlamda bunlardan Simden'in Sara'nın ve Sara'nın da Simden'in ötekisi olduğu yargısına ulaşabiliriz. Annesine bir kadının hayata erkekler, para ve güzellik olmadan da tutunabileceğini gösteren somut bir model olması Simden'in annesiyle arasındaki ilişkiyi sürekli bir gerilim noktasına taşır. Simden roman boyunca annesiyle çeşitli zaman ve mekânlarda bir araya gelerek romanın dramatik aksiyon kurgusunu oluşturur.

Simden'in kendini tamamlama ve tanımlama serüveni çoğu kez Sara'yı tanımlama serüvenine dönüşür. Aslında bu iki kadın birbirlerinin nasıl olmaları gerektiği konusunda birbirlerine sürekli eleştiri oklarını yönlendirerek yol gösterici olmuşlardır.

İçimden Kuşlar Göçüyor'da roman boyunca başkışının değişen zaman ve mekân düzleminde gelişen serüvenine bağlı olarak sürekli kendisiyle bir çatışma içerisinde olduğu görülür. Ancak bunun yanında geriye dönüşlerin yaşandığı anlarda karşı güç konumunda ilk eşi ve annesi ortaya çıkar.

İlk eşi daha önce Ölü Erkek Kuşlar romanında da kart karakter olarak kullanılmıştır. Bu romanda da aynı özelliklerini koruyan bir duruşu vardır. Hatta bu özellikler biraz daha kesinlik kazanmıştır. “Dünyadan korkan” (s. 94) bu kişinin karakteristik özelliklerini başkisi şöyle belirtmektedir:

“Kendi doğrularına sınıksız sarılmış bir insandı. Bu doğruların gerçekliğinden hiçbir zaman kuşku duymamıştı. Kalbinde, birçok güzelliğe gizli bir özlem saklıydı, ama bunları öylesine dondurmuş ve uzaklaştırmıştı ki artık kendisi bile tanımıyordu.” (İKG, s. 95)

Toplumun benimsettikleri doğrultusunda tek bir boyuta indirgenebilecek kalıplaşmış bir kişiliğe sahip olması ve çevresindekileri de bu şekilde davranmaya zorlamış olması onu kart bir karaktere dönüştürür. Kısıtlayıcı ve kuralcı yaşam tarzını ben anlatıcıya kabul ettirme noktasında sergilediği baskıcı tavır neticesinde başkisinin özgürlüğü için mücadele etmesini sağlar:

“Yaşanmış ve yaşanacak her şeyin yadsıma ve iptal dönencesi. Ayrılıklar. Toplanmalar, taşınmalar, bir masa, bir yatak, iki halı ve kitap kolileri. Özgürlük. Gece mektupları, yeniden. Gece yolculukları.” (İKG, s. 18)

Başkisiyi harekete geçirme noktasında ilk eşinin sergilediği tutum ve davranışlar, onu istediği şekle ve harekete yönlendirmede bir tetikleyici unsur olur.

Annesi ise daha çok kaybettiği babasından sonra ilgisinin yöneldiği ve sahiplenme duygusunu yaşamak istediği kişi olarak karşımıza çıkar. Ancak bunları yaşamasına annesinin katı duruşu müsaade etmez. Onda en çok hissettiği ise kendisinden esirgediği sevgisi olmuştur:

“Babamın ardından annem kırık ve yalnız iki yıl daha yaşamaya çalıştı. Yardıma gereksinimi vardı, hastaydı ama gene de çocukları içinde en çok beni horlayıp hırpalaması gücüne gidiyordu. Ağabeyimi en çok, kız kardeşimi ise benden fazla sevdiğine inanmıştım.” (İKG, s. 15)

Kendine has konuşması, düşüncesi, giyimi ve kuşamı olan bu kadın, evliliği ve eşini kaybettikten sonra verdiği yaşam mücadelesiyle başkisinin gözünde “bir roman kahramanı” konumuna indirgenmiştir.

Mor’da İlhan Sacit’in anlatıldığı birinci bölümde daha çok hayatı ve varlığı algılayış noktasında çatışma yaşadığı ilk kişi babasıdır. Özellikle annesine dolayısıyla ailesine yaklaşımı konusunda sürekli babası İbrahim Ağa’yı yadsıyan ve yadırgayan bir düşünce taşır:

“İlhan, annesini hep kıskanmıştı babasından. Bunun nedeni bilinçaltı bir saplantıdan çok annenin babadan daha üstün, duygulu ve iyi bir insan olduğu inancıydı. O kaba saba,

küfürbaz, dediğim dedik adamın böylesine güzel, sıcak ve iyi bir kadına sahip olabilmesi haksızlıkmiş gibi geliyordu ona.” (M, s. 19)

Romanda babanın fonksiyonu, İlhan Sacit'teki sahip olduklarına gerçek değerini vermede karşıt bir ölçüt olarak kullanılmasıdır. Toplumsal ve gelenekçi bir zihniyete sahip olan otoritenin temsilcisi konumundaki babayı, İlhan Sacit, annesinin ölümünden sorumlu tutar. Çünkü babası, kadınlara basit ve değersiz bir eşya gözüyle bakmaktadır:

“Baba, bütün kadınların aynı ve temelde iki bacak ve o gizemli delikten ibaret olduğunu sanan adamlardandı. Kıskançtı ve kıskançlığının temelini oluşturan kavrayış buydu. Kendinden önceki kuşaklar tarafından böyle yetiştirilmişti ve karısını da, kızını da sonuna kadar böyle sakındı dünyadan.” (M, s. 22)

“Kadınlık ve erkeklik durumlarının toplumsal rol ayrımlarıyla sonradan kurulduğunu” (Aslan, 2003: 12) düşünen İnci Aral'ın Mor romanında bu özellikleri en belirgin şekilde taşıyan karakter İbrahim Ağa'dır. Sahip olduğu maddi ve siyasal gücü sayesinde “sevse bile kırmayı kendine hak gören” (Bayburt, 2006: 8) kadını algılayış ve yaşam tarzı itibarıyla karşıt güç grubunda olan İbrahim Ağa'nın ve İlhan Sacit'in tek ortak noktaları sahip oldukları topraklardır. Ancak sahip olunan bu varlığa bakış açıları da birbirinin tam tersidir:

“İbrahim, toprağa inanmıştı, hayatta hiçbir şeye -Allah'a bile- inanmadığı kadar. Toprak insanı -karı gibi- aldatmazdı. “(M, s. 25)

Babasının toprağa bağımlılığındaki yukarıdaki tespit ve benzetme, onun '40'lı yıllardaki tarımsal düşünceyi yansıtmaları ve öte taraftan da babadaki kadın imgesinin anlamını somutlaştırması bakımından önemlidir. Değerler sisteminde maddenin ve mânânın yer değiştirmiş olması babanın, özellikle eşini kaybettikten sonraki içsel çöküşü aydınlatır. İlhan Sacit'in toprağa değer vermesi ve onu kullanım amacı babasından farklı olmuştur. Çünkü o, değişen dünya ve ekonomi sisteminde en kısa ve en kolay yoldan para kazanma anlayışına sahiptir. Babası gibi toprağı işlemek yerine onları satarak ya da üzerlerine binalar inşa ederek varsallığını artırmayı seçmiştir. İlhan'la babası arasında karşılıklı bir çatışma söz konusu değildir. İlhan daha çok babasında gördüğü olumsuzluklara düşüncesiyle karşı çıkmış, babasını kaybettikten sonra bu düşüncelerini eyleme dönüştürmüştür.

Romanda çatışma unsurunu yaratan ve “tek bir özelliğin sembolü” (Korkmaz, 1997: 300) olan kart karakterlerin başında İlhan Sacit'in baldızı olan Fikran gelir. Her ne kadar İlhan'dan boşanmak üzere olsa da maddi kazancını ve kadınlık gururunu kaybetmeme konusunda İlhan Sacit'in eşi Revan da bir kart karakterdir. Ancak onda kardeşi Fikran'da olan düşünce ve işlevsel derinlik yoktur.

Fikran, “her zaman bireysel ve yalnız bir öznellik” (Lukacs, 1985: 65) olma özelliğini romanın sonuna kadar korur. Onu öznel kılan başta başkışı olmak üzere romanın diğer kişilerine karşı takındığı tavidir. İlhan’ın ablasından boşanacağını öğrendikten sonra öncelikle ablasını İstanbul’a getirir sonra da İlhan’dan kurtulmak için bir cinayet planını uygulamaya koyar. Nevrotik bir yapıya sahip olan Fikran, kendisine yapacağı bu eylemde suçsuz olduğunu gösterme çabasına girer:

“Açık edilmiş düşünce suç değil, çünkü hiçbir eylem yok. Tamam. Ya yalnızca eylem? E, o da o kadar ağır bir suç değil çünkü düşüncesi yok! İçi boş!” (M, s. 273)

Eylemi ve düşünceyi bu şekilde tanımlaması suça meyilli yönünü bize açıklar. “Benliğinde yarım, eksik, tamamlanmamış bir şeyler” (s. 293) kaldığının farkında olması ve bu boşluğu insanları dolayısıyla unvan, para gibi kavramları elde ederek doldurma endişesi onu çok hırslı yapmıştır.

Fikran’ın İlhan Sacit’le olan sürtüşmesinin temelinde onu elde edemeyişi yatar. Ablasıyla nişanlıyken ve hatta evliyken bile İlhan’a kendisini sunduğu halde kabul görmemiş ve bu durum onu daha da hırçınlaştırmıştır. (s. 279)

“İlhan Sacit. Özellikle istediği, en çok istediği erkek... İlhan onun en güzel rüyalarının, hülyalarının baş kahramanı olmayı sürdürmüştü.” (M, s. 279)

İlhan Sacit’e duyduğu bu ilgi karşılık bulamayınca bir saplantı haline dönüşür. Daha sonra İlhan’a yakın olmak için kardeşi Armağan’a yönelir; ama ondan da beklediğini bulamaz. Romanda ahlâkî düşüşün en canlı tezahürü olarak kullanılan Fikran, “insan doğasında hemen tatmin edilmeyi isteyen temel arzularla akıl ve vicdanın erteleyici ve denetleyici sesi arasında” (Parla, 2005: 7) sıkışmamıştır. O sadece arzularının gerçekleşmesi doğrultusunda hareket etmiştir.

Erkeklerle ve cinselliğe aşırı düşkünlüğünün farkında olan Fikran, ahlâkî yozlaşmanın da somutlaşmış bir göstergesidir. Bu konularda hiçbir ölçüsü ve sınırı olmayışı onu yozlaşmış bir kişi yapar. “Bedensel tatmin ve maddeye düşkünlüğü ile değerlerden kopuk bir kişi haline gelir.” (Deveci, 2005: 319)

“Nedense fahişelerin hayatı her zaman çekici, ilginç gelmişti ona, bıraksalar düşerdi yüzde yüz ama bırakmamışlardı.” (M, 288)

Cinselliği yaşama noktasında kendine belirlediği çizgi, hayat kadınlarına benzemek olan Fikran, yıllar geçtikçe her ne kadar onlardan biri olmasa da onlar gibi yaşamış; bu hevesinin yanına parayı da katmıştır. Fikran, romanın sonunda İlhan Sacit hakkında düşündüğü cinayet planını bir başkasına yaptırarak bunu gerçekleştirir. Ancak romanın sonu itibarıyla Fikran’ın akibeti hakkında bir belirsizlik söz konusudur.

Taş ve Ten’de Ulya’nın soğuk ve duygusal çatışma yaşadığı kişilerin başında babasının da avukatı olan Haluk gelir. Özellikle Bedir’i Türkiye’ye getirme ve daha sonra o kaybolunca onu bulma konusunda Ulya’ya büyük yardımda bulunur. Bedir ve Sina’nın aksine Haluk, Ulya’da varolan duyguları diriltten değil, onun yaralanmış, örselenmiş yüreğini sağaltan bir konuma sahiptir. Ulya, Bedir’i kaybettikten sonra içine düştüğü boşluğu onunla doldurmaya çalışmıştır; ama hiçbir zaman Bedir’de yaşadığı aşkı onda yaşayamamıştır:

“Benliğimde ölüp giden bir şeyler diriliyor yavaşça. Onunla buluşacağım günler kendime, giyimime özen gösterdiğimi fark ediyorum, bir kadın, beğenilen güzel bir kadın olduğumu yeniden öğreniyorum. Erkek yanımla onun aracılığıyla bağlantı kuruyormuşum gibi de dayanıklı hissediyorum kendimi Haluk’la. Coşmuyorum, aklım başımdan gitmiyor ama bana gösterdiği ölçülü sevgiyle avunuyorum.” (TVT, s. 160)

Boşluk içindeki bir kadının kendi varlığını duyumsama ve yaralanmış olan gönül dünyasını sağaltma endişesinden başka bir erkeğe yöneldiği görülen bu romanda Haluk, Bedir’den sonraki yirmi yıl boyunca onun gözünde “iyileştirici, kendini iyi hissettirici” (Söyleşi, 2006) yönüyle yer alır. Bu süre zarfında gerçek bir duygusal birliktelik kurulmamış olması Haluk ve Ulya’yı ilişkilerinin devamı konusunda karşı karşıya getirir.

Ulya’nın çatışma yaşadığı bir diğer kişi de annesidir. Annesi bir Alman’dır ve karakteri yönüyle Hiçbir Aşk Hiçbir Ölüm’deki Sara karakteriyle benzer. Evlilik ve cinsel yaşam konusunda birbirinin benzeri olan bu kadınlar, kızlarıyla ilişkileri konusunda da aynı kaderi paylaşırlar. Eşinden boşandıktan sonra Ulya’yı babasına bırakarak Almanya’ya dönen annesi ile Ulya arasında doldurulamaz bir boşluk oluşmuştur:

“Babamdan sonraki yaşamında onun için korumacı, tutkulu bir acımayla dolduğumu iyi hatırlıyorum. O, bunu sezdi ve şiddetle reddetti. Bende fizik olarak kendini görüyordu belki ve bu kalıbın içinde ona hiç benzemeyen birinin yaşıyor oluşundan hoşnutsuzluk duyuyordu.” (TVT, s. 68)

Bu romanda yabancı bir kültüre sahip olsa bile anne, çocuğuna yaklaşımı bakımından toplumdaki bozuk aile içi ilişkileri yansıtması bakımından somut bir örnek teşkil eder. Ulya’nın annesi Eva, annelik görevini yeterince yerine getirememiş olduğundan bireyin yetişmesinde ve şekillenmesinde eksiklikler doğuran olumsuz bir özellik sergiler.

İnci Aral’ın romanlarındaki kart karakterler, romanlardaki dramatik aksiyonu sağlama konusunda karşı güç grubunda yer almakla birlikte bazı ortak özelliklere de sahiptirler:

1. Kart karakterler toplumsal sınırlandırılmışlık ve benimsetilmiş kadınlık ve erkeklik rollerine maruz kalmışlardır.

2. İlişkilerinde bozulmayı fark ettikleri anda ya şiddete başvururlar ya da hiçbir şey yapmadan pasifize bir kişiliğe bürünürler.

3. Cinsel yetersizlikleri ya da tatminsizlikleri onları yanlış ve ters ilişkiler sürükler. Yeni Yalan Zamanlar'da Melike Eda'nın üvey babası ters ilişki konusundaki en uç kart karakterdir. Ölü Erkek Kuşlar'da Onur, Hiçbir Aşk Hiçbir Ölüm'de Sara, Mor'da Fikran ve Taş ve Ten'de Eva cinsel doyumsuzluklarının kurbanı olmuşlardır çoğu kez.

4. Bu karakterler, hastalıklı bir ruh yapısına sahiptirler. Kısıtlandırılmış ve koşullandırılmış olmaları onlara dışarıya kapalı bir mizaç kazandırmıştır.

3.7.4. Fon Karakterler

İnci Aral'ın romanlarında başkişiye “ait sosyal ortamın daha somut bir şekilde dikkatlere sunulmasına yardımcı” (Korkmaz, 1997: 300) olan fon karakterler, romanlardaki dramatik aksiyonun şekillenmesinde aktif olarak rol almazlar. Bu karakterler daha çok “dekoratif unsur niteliğindeki kahramanlar” (Aktaş, 1991: 158) olarak kullanılırlar.

Ölü Erkek Kuşlar romanında Düşköy Yazlık Sineması adını taşıyan bölümünde yer alan Miderci Şükrü, Makinist Raşit, Tefçi Kösüm ve arkadaşları, Bakkal Cavit'le karısı şaşı Necla, Dereköy'den Lokman Hekim Bahaettin, Dul Mukadder, İhbarcı, Malakacı Osman, Hidroforcu Cemil Usta, Sübyancı Şakir, Marangoz İbrahim Sağlamel gibi kişiler romanda işlenen konuyu dair toplumsal değerlendirmeleri ve izlenimleri yansıtmaya da “bir koro görevi” (Forster, 1982: 130) üstlenirler. Ayrıca Suna'nın Ayhan'la evliyken ilişki yaşadığı Onur'un karısı Güler ve yine Onur'un daha çok cinsel etkileşim nedeniyle ilişki kurduğu Nazlı daha çok toplumda yer alan, belli sınırlara ve dar görüşlere sahip kişiler olarak kurguyu oluşturmada etkili olmuşlardır.

Yeni Yalan Zamanlar'da başkişi olan Nedim / Kerim'i cinsel yönden istismar eden fotoğrafçı Metin, EYİGÖZ'de sistemin gerektirdiği şekilde düşünen ve buna göre hareket eden Ekber Gürle ile Aysevim, Kerim'in ilk eşi olan Neyla, Kerim ve Melike Eda'nın bir gece katıldıkları bir toplantıda yer alan felsefeci Erkböke Sağlam ve eski eşi Tuğfe, Erkböke'nin yardımcısı ve sevgilisi Meltem, evinde toplandıkları Güler, Melike Eda'dan ayrıldıktan sonra Nedim'in hayatına giren ve Nedim'in yalnızlık ve cinsellik duygularını tatmin eden Beylem, başkişiye olan yakınlıklarıyla ondaki şizofren yapının oluşmasındaki etkilerini gösterirler. Aynı zamanda bu kişiler, romanın ütöpik kurgusu içerisinde ortaya çıkan siyasi sistemin karşısında değerlerini yitirmiş insanları ve onların düşüncelerini temsil ederler.

Hiçbir Aşk Hiçbir Ölüm romanında başkişi Sara'nın değişim süreçleri boyunca ondaki maddeye olan düşkünlüğü giderme noktasında kullanılan Fehim, gazeteci patron, müzisyen

Fehim, iş adamı Cihangir ve Civan birer fon karakterdir. Cinselliği yaşama, güzelliğini onaylama ve parasal zenginliğe kavuşma noktasında Sara'nın hayatına giren erkeklerin yanı sıra Simden'in eşi Ömer ve onun homoseksüel ilişki kurduğu kendi ayakkabı mağazasının ihracat müdürü Masum, Simden'in bir anlamda annesinden öç alma duygusuyla ilişkiye girdiği Cihangir'in avukatı Adnan da biraz önce adını sıraladığımız erkekler gibi fon karakterlerdir. Burada özellikle Civan, travesti olmasına rağmen kendinden yaşça büyük bir kadınla ilişkiye girmesi yönüyle, Ömer ve Masum da homoseksüel ilişkileri yönüyle romanda cinselliği uç noktalarda yaşayan kişilerdir. Onlar, yazarın cinsellik konusunda toplumda yer alan bu gerçekliği dile getirmede kullandığı birer somut örnektir.

İçimden Kuşlar Göçüyor'da başkişinin geçmişinde yaşadığı bir ilişkinin karşı tarafı olan ressam, ondaki sevmeler, özellikle de yanlış sevmeler konusundaki düşüncelerinin oluşmasında etkili olmuştur. Yine burada başkişinin rahatsızlığından dolayı tedavisi süresince ona yardımcı olan ve bu konuda büyük moral desteği veren ve intihar ederek yaşamına son veren Dr. T., toplumun belirlediği kurallara göre yetiştirilmiş ve bu konuda sürekli başkişiyi de zorlamış olan eski kayınvalidesi ve son olarak da başkişinin Frankfurt gezisinde yanına gittiği gerçek anlamda sevgiden ve sevmekten kendini alıkoymuş, yalnızlığıyla evlenmiş arkadaşı bu romanda kullanılan fon karakterlerdir.

Mor romanında başkişinin geçmişini en iyi şekilde somutlaştıran kız kardeşi Gülcan, aynı zamanda kuralcı bir babanın ve sınırlı bir mekân içindeki toplumun dar düşüncelerinin esiri olmuştur. Yozlaşmış aile içi ilişkilerin de temsilcisi konumunda olan Gülcan'a bu konuda İlhan'ın eşi Renginur, dayısı Adem ve bunların aileleri benzer. Başkişinin ilişkiler ağının şekillenmesinde görevi olan kardeşi profesör Armağan ve onun eşi Figen de eşler arasındaki iletişimsizlik konusunu işlerler. Fıkran'ın İlhan Sacit'ten intikam almak duygusuyla onu öldürmesi için yönlendirdiği Ramazan da ruhunu parayla satan bir kişilik olarak karşımıza çıkar.

Taş ve Ten romanında ise sığınağı olarak gördüğü köy evinin çocukluğuna ait değişmez müdavimi ve geçmişin sağlam ailesel ilişkilerinin temsilcisi olarak babaannesi fon karakter olarak kullanılır. Babası ve kız kardeşi Deniz, başkişinin aile içi iletişim konusunda yaşadığı güçlükleri gösteren birer örnektirler. Haluk'la ortak arkadaşları olan ressam Tekin, özgürlük düşüncesi ve güvensizliğin temsilcisi olarak, Tekin'in kız arkadaşı olan Peri ise düzen sanılan düzensizliği gerçekleştirme arzusunda olan bir kadın olarak fon karakterdirler.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. ROMANLARIN DİL VE ÜSLÛBU

4.1. Romanlarda Anlatım Teknikleri

İnci Aral'ın romanlarında esas alınan taraf, bireyi yaşamsal öyküsü içerisinde ele alarak onun bireysel sorgulamaları neticesinde hem önel hem de evrensel olan gerçekliği yakalamaktır. Bunu gerçekleştirirken de iç monolog, bilinç akımı, diyalog tekniklerinden sıkça istifade eder. Yaşama tutunma ve ona bir anlam verme çabası içinde olan roman kişilerindeki içsel devinimler iç ve dış konuşmalarla metnin kurgusuna yerleştirilir. Bireyin ruh dünyasını bir ayna gibi yansıtan iç monologlar, gerek olaylar ve gerekse kişiler hakkında bireyin bakış açısını sezdirmesi açısından önemli bir yere sahiptir:

“Bir zamanlar bir aklım vardı benim. Bulanık sularında ördekler yüzerdi. Artık yok. Neyi, niye, nasıl yaptığımı az çok bilirdim. Artık bilmiyorum. Neyin, nasıl, neden olduğunu anlamaya çalışırdım. Artık anlayamıyorum.” (ÖEK, s. 291)

İç monolog anlatım tekniğinin kullanımı, bireyin kendisiyle ve dış dünyayla hesaplaşmasını ve çatışmasını yansıtan ifadelerdir. Bu tür iç monologlara yer verilmesi yazarın, roman kişilerini ruhsal tahliller yerine kendilerini konuşturarak tanıtmak, betimleme değil gösterme metodunu esas aldığıının göstergesidir. Bu anlatım tekniği bir bakıma “figürlerin pasif yaratılışlarının bir belirtisidir.” (Tekin, 2003: 266) Roman kişilerinin kendiliğini oluşturma serüvenlerindeki ikilemleri olduğu gibi vermek isteyen İnci Aral, çoğu kez roman kahramanlarını konuşturmu tekniğinde buluşturur. Gerek bireysel gerekse toplumsal iletişimsizlik içerisinde yer alan roman kişilerinin iç diyalog ve iç monologa yönelişleri kaçınılmazdır. Kendini anlamlandırma ve bir bütün oluşturma gayreti içindeki birey, özellikle Ölü Erkek Kuşlar romanında iç monologun iç diyaloga dönüştürülmesiyle vücut bulur. Roman başkışısı Suna'nın, Su ve Na karakterleri arasındaki diyalogları aslında bireysel/ tek kişilik bir iç monologtur:

“-Su, diyorum, Su, seni aptal! Gene sen ha? Nasıl tanıyamadım seni, çok değişmişsin.

-Asıl sen değişmişsin Na, diyor. N'oldu sana böyle? Ne bu yüzünün hali, kim vurdu gözüne?

-Bir şey değil, kapıya çarptım, geçer diyorum. Sen asıl kendinden söz et.

-Eh, ben de biraz değiştim birlikte yaşadığım erkeklere benzemeye çalışırken, diyor Su. Hepsinden bir şeyler kaptım elimde olmadan ve zorunlu olarak. Sonunda böyle tanınmaz olmuşum demek ki, boş ver. İyi ki sana rastladım Na, öyle uzun zamandır arıyordum ki seni...

- Kusura bakma ama ben seni istemiyorum, diyorum, umutsuzca. Sağlıklı bir durum değil bu. Yıllardır senden kaçıp kurtulmaya çalışıyorum, bıktım senin onulmaz yaralarından, biliyorsun. Neden olmadık yerlerde karşıma çıkmaktan usanmıyorsun bir türlü?” (ÖEK, s. 335-336)

Romandaki Suna’nın kendisiyle çatışmasını en somut şekilde örnekleyen bu tür monologlar, roman boyunca Suna’nın parçalanmış kişiliğindeki Su ve Na arasında diyaloglar şeklinde kurgulanır. Su ve Na’nın farklı karakteristik özellikler taşıması, Suna’nın ikili ilişkilerinde yaşadığı çıkmazlar sırasında bu iki kişilik arasında sürekli bir çatışma doğurur. Bu tür monologlar bireyin içine düştüğü yalnızlığın ve ilişki yaşadığı erkeklerle olan iletişimsizliğin boyutunu belirlemesi açısından önemlidir. Suna’nın kişiliğindeki bu parçalanmışlık “evrensel insan gerçeğini yansıtmaya güdüsünün açılımıdır.” (Deveci, 2005: 403).

İnci Aral’ın romanlarında anlatıma güç kazandıran diyaloglar olayın gelişiminde rol oynama, psiko-sosyal durumları belirginleştirme, anlatımı doğal kılma, anlatıcının niyetine bağlı olarak şekillenen değer ve yargı gönderimlerini aktarma işleviyle sıklıkla kullanılırlar:

“- Allah aşkına neler oluyor anlatsana?

- Daha fazla konuşmam, ortalık çok karışık. Hükümet yanlısı gruplar Eyigöz’ü ele geçirdiler. Bütün eski görevlileri tutuklayacaklarmış. Merkezin çalışmalarını casuslar aracılığıyla izlemişler. Özerk bir kurum olduğumuz için şimdiye kadar kapatamadılar bizi ama bir vuruşta işimizi bitirdiler işte.” (YYZ, s. 239)

Roman kişilerinin karşılıklı bu konuşmaları, fikir alışverişinden çok durumdan haberdar olma görünümü sergiler ve gerçekleşen darbe planına dönüşerek entrik kurgudaki gerilim unsuru hız kazanır. Toplumsal yapıdaki siyasi değişimin özellikle aydın ve yazar çevresi üzerindeki baskısının boyutunu yansıtmada bu tür ifadelerin önemi büyüktür.

YYZ’nin baş kişisi olan Nedim’i intihara sürükleyen yalnızlık ve çaresizlikle kuşatılmış olması durumlarında onun daha çok bilinçakımı şeklinde kendini ifade ettiğini görürüz:

“ağlıyor ağır geliyordum kendime işte İstanbul çok büyük ve ben nasıl yalnızım diye ağladım nasıl sokaklarda bekleyen kadınlar örümcek bağlamış resimler gördüm zamansız ve zor bir yolculuğa çıktım durup dururken gittim sarı bir öğle üzeri sarı caminin önünden geçerek eve gittim kapıyı açtım baktım annem gelmiş tanıyamadın mı beni dedi annem usulca yaklaşıp yüzüne dokundum elimden tuttu denize doğru yürüdük” (YYZ, s. 181)

Nedim’in gerek iş gerekse bireysel ilişkilerindeki başarısızlığı ve bunun doğurduğu iletişimsizlik sonucu kendi içine dönük bir yapıya büründürür. Yalnızlığın hakim olduğu anlarda yaşananları düşünsel olarak içselleştirir. Nedim’in arkadaşı tarafından cinsel

istismara maruz kaldığı andaki durumunu ele veren bu cümleler yazar tarafından bilinçli bir şekilde noktalama işaretlerine yer verilmeden yazılmıştır. Böylece cümleler arasındaki mantıki ve dilsel bağ bozularak Nedim'in psikolojik bütünlüğündeki dağılma ve parçalanma somut bir şekilde gözler önüne serilir.

Bireyin bilinçle bilinçaltı sınırındaki düşüncesinin metne taşınma biçimi olan bilinçakımı tekniği, onu çatışma yaşadığı gerçeklik dünyasından düşsel bir dünyaya yönlendirir. Yaşadığı anı yadsıma durumu, roman kişisini niteliksel zaman arayışına iter ve bu onun için bir kurtuluş ümidi olur:

“... ne güzel yazlardı. Ne güzel geceler. Ne güzel kadınlar... Ay ışığında sevişmeler. O ipekler, elmas ısıltıları, o boydan boya masalar, içkiler, kahkahalar, sazlar, şarkılar... Çeşmanı o mehveşin eladır... Çırılçıplak yüzmeler... iyi yaşadım... iyi yaşadım...” (HAHÖ, s. 101)

Ölüm döşeğindeki Suna'nın bu düşünceleri onun yaşamı boyunca kaçmış olduğu asıl gerçeklikle –ölümle- burun buruna geldiği anda ortaya çıkmıştır. Kaçınılan gerçekliği yaşama korkusu bilinçaltında yatar, bu da bireyin yaşama bağlılığını tetikler. Bu anı ve bu anın birey üzerindeki etkisini göstermek için yazar, bilinçakımını kullanır.

İnci Aral, İKG dışında diğer romanlarının hemen hepsinde iç çözümleme tekniğine yer verir. Böylece yazar anlatıcı metni oluşturmanın yanı sıra metindekileri anlatma şansını da yakalar. Tanıtılan ve anlatılanlara ‘sahihlik’ kazandıran ve bir bakıma romanı güçlü kılan iç çözümleme tekniğiyle roman kişilerinin ruhsal durumları, yaşadıkları an olaylar zincirine uygun düşecek şekilde verilir:

“Senin aslını bilmeyen mi var, diye söylendi, elleri sinirden titreyerek kahvesini sehpaye bırakırken. Sen, bir bahçıvan oğlu değil misin? Senin baban takunyalarla büyüyen bir köylü, anan da hangi delikten çıktığı belli olmayan bir karı değil mi? Ne aile ama!” (M, s. 53)

Bireyin elindeki varsıllığı yitirme durumunda psikolojisinde meydana gelen değişimler yazar anlatıcının cümleleriyle ifade edilir. Kişideki değişimin hem yaratıcısı hem de anlatıcısı olan yazarın ifadeleri onu tanıma ve anlamlı kılmada önemli ipuçları vazifesi görürler.

“Romanın alanı, insan olanaklarının alanı” (1989: 53) olduğunu belirten Kundera'nın anlayışına uygun bir biçimde İnci Aral da romanlarında insana ait dilin alanını genişletmeye çalışır. Hemen hemen tüm romanlarında montaj tekniğini kullanarak daha çok roman kişisinin psikolojisini farklı bir dile ait malzemeyle ifade etmeye çalışır. İKG'nin ben anlatıcısı konumundaki yazar, bulunduğu yaş ve geride bırakılanları tekrar yaşayamama durumunu kabullenirken Lale Müldür'e ait şu dizelere yer verir:

“bir vurgun olmayacak artık yüreğimdeki
ve yatağını değiştiren bir nehir gibi sanki

geri gelmemek üzere giden bir şeyin

kanat sesleri kalacak yalnız kulaklarında” (İKG, s. 151)

Yazar, yine aynı romanda her bölümün başında epigraflara yer vererek yine montaj tekniğini kullandığını gösterir eserde alıntı yapmanın doğallığını savunan İnci Aral, bunu şöyle açıklar: “Alıntılar da yapılabilir. Çok beğendiğiniz bir şeyi alabilirsiniz. Onu öyle bir bağlamda kullanırsınız ki, o sizin için bir şeyi alıp, bir yerden götürmede bir izdir.” (Aral, 1996: 8) Yazarın diğer romanlarında da yer verdiği montaj tekniğini eserin genel dokusunu zedelemekten, vermek istediği mesaja gölge düşürmeden uygulamasını bilmiştir.

Aynı romanda yazarın otobiyografik tekniği baştan sona kullanmış olması esere bir anı roman değeri kazandırır. Anlatan ve anlatılanın aynı kişi olması romandaki bakış açısını darlaştırır. Kullandığı bilgi kaynağı sadece kendisidir ve bu nedenle onun görüş ve bilinç alanı dışına çıkılmaz. Tüm bu olumsuz yanlarına rağmen otobiyografi tekniği, İKG romanında ben anlatıcının iç monolog ve bilinçakımı tekniklerini de yerli yerinde kullanmasıyla başarıya ulaşır:

“Genel eğilimin tersine taşınmayı, göçleri, yeniden yerleşmeleri çok seviyorum. Becerikliyim bu konuda. Avutucu bir yanı var bence bu işin, umut verici, yenileyici.” (İKG, s. 108)

İnci Aral’ın romanlarında kullandığı anlatım tekniklerinin çeşitliliği ve zenginliği anlatımın birçok şekilde sürdürülebileceğini gösterir. ÖEK’de (s. 24, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 108, 292, 293, 315, 368), YYZ’de (s. 131, 218), HAHÖ’de (s. 29, 67), M’de (s. 112), TVT’de (s. 70, 150, 220) yazılan mektuplar daha çok bireyler arası sözlü iletişimsizliği ortadan kaldırmak amacıyla kullanılırlar. Yazarın günlük yaşantısında özellikle eşi ile ilgili problemlerini paylaşmada (Söyleşi, 2002) başvurduğu mektup tekniği aynı zamanda bir itiraf özelliği de taşımaktadır.

4.2. Romanlarda Anlatım Yöntemleri

İnci Aral, “sahne, özet ve tasvir” (Bourneur, 1989: 52) anlatım yöntemlerine roman kişilerinin şimdi’ki ve geçmiş yaşamlarındaki varlıklarını netleştirmek ve somutlaştırmak için yer verir. Yazarın niyetine bağlı olarak kullanılan bu nesnel/realist betimlemeler, gerçeği olduğu gibi yansıtmaya endişesinden kaynaklanır. Bunu gerçekleştirmek için de yazar, gözlem gücünü kullanarak bütün ayrıntıları vermeye çalışır:

“Adam’ın on yılı aşkın süredir yaşadığı kutsal bekâr evinin kapısını açmayı başardı. Bir oda bir hol ile tuvaletten oluşan tek pencereci bir daireydi burası. Oda da tahta sapları parlak turuncu boyalı, dört yeşil yapay deri kaplı koltuk, baş ucunda bir çiçek sepeti resmi olan,

beyaz, teneke bir göçmen karyolası ve küçük bir camlı dolap üzerinde elektrik ocağı ile çaydanlık vardı.” (ÖEK, s. 57)

Özel/romantik betimlemeler ise “yazarın şahsi ve gizli mitolojisine uzanan” (Aktaş, 1998: 58) kurgusal bütünlük içerisinde insan-mekân arasındaki bağlantıyı somutlaştırır niteliktedir:

“O kulübede çok mutlu ama bir o kadar da acı günlerim oldu. Küçük acılar, anlayışsızlıklar ve korkunç umutsuzluklar yaşadığım saatler. Sonra kulübe yıkıldı ve ben onları gömdüm. Bir daha konu etmemek için söz verdim kendime.” (İKG, s. 111)

Yazarın ressam yönünün de çoğu kez romanın anlatımında kullanıldığı görülmektedir. Gerek tabiat ve mekân betimlemelerinde ve gerekse roman kişilerinin bir çoğunun ressam olması dolayısıyla çizdikleri resimlerde o kişilerin yaşanılanlar karşısındaki psikolojilerini yansıtacak bir özelliğe sahiptirler. ÖEK’de Onur, yüreklerinin olduğu yerlerde mor gölgeler olan ölü kuşlar (s. 95); YYZ’de Melike Eda çocukken insansız orman ve sonbaharı (s. 298); HAHÖ’de Sara kıyamet görüntüleri gibi olan tabiat, hayvan ve insan ölümleri (s. 52); M’de Fikran, resme benzemeyen üst üste sürülmüş boyalar ve tuhaf biçimleri (s. 59); TVT’de ise Ulya, doğal biyolojik oluşumları çağrıştıran resimleri boyar (s. 47).

Romanlarda eşya-insan ilişkisi de dikkat çekicidir. ÖEK’de Suna’nın çocukluğuna ait Mahzun Garip adlı kamyon hurdası geçmişe duyulan özlemi; YYZ’deki Engels’in daktilosu sol ideolojinin gerçekleşme arzusunu; HAHÖ’deki Sara’nın resimleri geçmişin çok renkliliği ve sesliliğine karşılık an’ın yalnızlığından doğan bireysel bunalımı; İKG’de ben anlatıcının kaleme aldığı eserleri onun var olma ve ölümsüzlük tutkusunu M’de toprak ve onun kullanımındaki değişimler, bireysel ve toplumsal dönüşümü; TVT’de taşların kalıcılığı imlemesinin arkasında bireyin madde karşısındaki ruhsal çözülüşünü gözler önüne serer.

İnci Aral, gündelik yaşamın nesnel gerçeklerini anlatma yöntemiyle dile getirir:

“On üç yaşındaydı, Tiyatro Kumpanyası gelmişti kasabaya. Dansöz Asuman Biray dans ediyordu sahnede. Islıklar, yakası açılmadık, dudak uçuklatan sözler uçuşuyordu havada. Asuman bacaklarının birini öne, birini arkaya atıp makasta bitirmişti dansını.” (M, s. 123)

Anlatma yöntemi ayrıca bireylerin sıradan eylemlerini ifade etmek için de kullanılır:

“Galeriye döndüğümde akşam çoktan bastırmış. Tuvalet gidip makyajımı tazeliyorum. Salon dolu, epeyce gelen var ve kalabalık giderek artıyor.” (TVT, s. 94)

Romanın geniş dünyası içinde İnci Aral, mekân ve kişi betimlemelerinde olduğu gibi özetleme tekniğini de “kişi ve mekânları bütünsel bağlamda çözümleyerek, geçmiş ve şimdi arasındaki farkı silmek için kullanır.” (Eliuz, 2004: 352)

“Akademi bitirdikten sonra birkaç yıl bir reklam şirketinde çalışmış, daha sonra sınava girip burs kazanarak uzmanlık öğrenimi için Almanya’ya gitmişti. Beş yıl kalmıştı orada ve resim okumuştı yeniden. Beş yılın son üç yılında Güler ve çocuklarda gelmişlerdi yanına.” (ÖEK, s. 135)

Özetleme tekniğiyle yazar, roman kişilerinin şimdi’siyle geçmişi arasındaki zamansal farkı, geriye dönüşlerle ortadan kaldırır. Böylece bireysel ve toplumsal yapılanmayı metnin kurgusu içine taşımayı başarır. Geriye dönüşlerde anlatma zamanına bağlı kalınarak öyküleme zamanı durdurulur. Anlatmaya bağlı bölümlerde gelişen olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkisine mantıksal bir düzenleme getirilmiş olunur.

4.3. Romanlarda Anlatım Biçimleri

İnci Aral, ilk ÖEK ve son romanlarından TVT’de kahraman anlatıcı ve bakış açısını kullanır. İkinci romanı olan YYZ’de çoklu bakış açısına ve anlatıcısına yer verir; HAHÖ’de ve M’de yazar anlatıcı ve Tanrısal bakış açısını; İKG’de ise doğrudan hem anlatıcı hem de anlatılan olan ben anlatıcı ve bakış açısını kullanır. Eserlerinde yer alan bakış açılarındaki ve anlatıcılarındaki bu çok renklilik yazarın postmodernist bir endişe taşıdığının göstergesidir. Ancak, buna rağmen yazar, romanlarında bazen kendisi bazen de bir kahramanın aracılığıyla düşünsel gerçekliğini ifade eder:

“Kişisel gelişim ve bireysel özgürlükler konusunda yeni bakış açıları ve hatta duygusal dönüşüm olanakları aramak. Açlık, yoksulluk, din gibi kaba saba politik malzeme konularının dışında bir yığın sorunu var insanların. Kendine güveni olmayan, pısrık, korkak ve ufku dar insan tipimiz nasıl değişecek buna bakalım önce.” (M, s. 316).

Toplumsal değişimin özünde bireyin düşünce dünyasındaki değişimin önemini vurgulayan kahraman anlatıcı, yazarın sözünü emanet ettiği kişi olarak karşımıza çıkar. Roman kişinin kendini gerçekleştirme süreci içindeki değişimi esnasında anlatıcı ile kurmaca dünyanın kişisi aynı varlıkta buluşur.

İnci Aral, romanlarda çoğu kez varlığını anlamlandırma ve var oluşunu devam ettirme çabası içinde olan bireyin yaşadığı çatışma ve çelişkileri mekânla bütünleştirir:

“Evin önünde bir an durup bahçeye giriyorum. Çiçeklere, ağaçlara bakıyorum. Ayhan’la birlikte diktik onları; baktık, büyüttük. Baharı karşılamakta gecikmişler bu yıl. Ağır, zorlu bir kış geçirmişler besbelli. Kuruyanlar, don yemişler var aralarında. Kış yorgunları, ölümler, yaralıları. Neyse, hiç olmazsa ben sağ çıktım bu badireden. Yenilerim, budarım, sağaltırım onları.” (ÖEK, s. 366)

Mekân ve mekâna ait unsurlarda görülen bu yaralanma ve bozulma, roman kişilerinin de yaşamış olduğu bir durumdur. Roman kişilerinin ilişkilerindeki yozlaşma neticesinde ruhsal yapılarında açılan yaralar, gedikler, mekândaki diğer unsurların da bir özelliği olarak vurgulanır. Onları iyileştirme çabası içinde olan roman kişisi, bir bakıma kendi benliğini sağaltma gayreti gösterir. Böylece kahraman anlatıcı ile mekân arasında ruhsal bir bütünlük sağlanarak mekâna canlı bir varlık olma özelliği kazandırılır.

“Caddenin sessizliği içinden adımların duvarlara çarpıp yankılanan kof sesini dinleyerek geçtin. Yıllardır, kasabaya egemen rüzgârın dört bir yana savurduğu gülüşmeler, bağırtılar, canavar düdükları, teneke, çığırık, kapı ve kanat sesleriyle dolu oldu seninle burada bıraktıkların arasındaki uzaklığı koruyan uzun sessizliğin. Kuşkusuz yok, acını ve utancını besleyip büyütmemek için unutmak zorunda kaldıkların yüzünden.” (YYZ, s. 259)

Mekân ve insan özdeşleşmesi romanda bireyle yaşadığı yer arasındaki ilişki şeklinde ele alınır. Geçmişin getirdiği acıyı şimdi’de duyumsayan roman kişisi, çağrışımlarını sınırlayan ve tüketen mekân, yaşanan gerçeklerin saklayıcısı konumuna indirgenir. Kendini gerçekleştirme çabası sergileyen birey “caddenin sessizliği” ile kendisinin “uzun sessizliği” arasında izleksel bir bağ kurar.

TVT romanının baş kişisi için çocukluğundan orta yaş üzerini yaşadığı süre boyunca dönem dönem geldiği ve sonra tamamen yerleştiği babaannesinden kalma köy evinde (s. 15) kendiliğini tamamlar ve güven duygusunu pekiştirir. Mekânın insanı koruyan ve bütünlük sağlayan yönü, kahraman anlatıcının içsel yolculuğunun başlangıç noktasını oluşturur.

İnci Aral, romanlarında karakterler ve olaylar hakkında daha genel geçer bilgiler vermek ve okuyucuya bunları tanıtmak amacıyla geriye dönüş tekniğini sıklıkla kullanır:

“On yaşındaydı o sıralarda. Annesinin yaşadığını bile bilmiyordu. Onun yokluğunu umursamazmış gibi görünüyordu, ama annesiz olduğu için yarım, güçsüz, güvensiz duyuyordu kendini...” (HAHÖ, s. 91)

Geriye dönüş tekniği, bireyin şimdi’de ulaştığı çizgiyi açıklamada ve onu anlaşılır kılmada kullanılır. Böylece yazar, romanı beşeri ve toplumsal kılan değerler, “geçmiş’ten ödünç olarak alınır ve yazılan her şey bu ödünçün karşılığı olarak iade edilir.” (Tekin, 2003: 234)

4.4. Romanlarda Anlatı İzlenesi/Söz Dizimi

İnci Aral’ın 6 romanında (her romanın ilk sayfası ve ilk 100 sözcük dikkate alınarak) toplam 600 sözcük üzerinde yapılan incelemede, % 46 isim, % 9 fiil, % 26 sıfat, % 4 zamir, % 10 zarf, % 2 edat, % 3 bağlaç oranları tespit ettik.

600 sözcükten 517'sinin isim ve isim soylu (isim, sıfat, zamir, zarf) İnci Aral'ın ruhsal ve fiziksel betimlemeye verdiği önemi belirginleştirir.

Aşağıdaki tablo, İnci Aral'ın romanlarında kullandığı sözcük kadrosunun niteliğini göstermesi açısından önemlidir:

Roman Adı	İsim	Fiil	Sıfat	Zamir	Zarf	Edat	Bağlaç	Ünlem
ÖEK	63	4	21	2	7	-	3	-
YYZ	42	10	28	4	13	1	2	-
HAHÖ	42	10	30	6	10	-	2	-
İKG	36	11	30	6	13	1	3	-
M	48	9	23	6	5	3	6	-
TVT	44	10	25	2	11	5	3	-
Toplam	275 %46	54 %9	157 %26	26 %4	59 %10	10 %2	19 %3	-

Tablo: 2- Romanlardaki Sözcük Türleri

İsimlerin % 46, isim soylu sözcüklerden sıfatların % 26 ve zarfların % 10 oranında olması İnci Aral'ın dış dünyayı metne taşıma gayretinde olduğunu gösterir. Fiillerin bu genel ortalama içinde % 9 oranında dördüncü sırada yer alması ise yazarın nesneleri hareket halinde gösterme eğiliminin fazla olmadığını işaretidir. Bu durum İnci Aral'da gösterme ve betimlemelerdeki asıl gayesinin bireyin içsel yapısını çözümleme ve anlamlandırma olduğunu da belirginleştirir.

İnci Aral, ikilemeleri “pekiştirme, güçlendirme ve anlamı zenginleştirme” (Hatipoğlu, 1972: 51) işlevine bağlı kalarak romanlarında kullanır. Bu tür sözcük grupları roman kişilerinin olaylar karşısındaki duruş ve davranışlarını pekiştirme ve netleştirme amacına hizmet eder. Farklı türdeki sözcüklerin (isim, sıfat, fiil, eş anlamlı ve yansıma sözcükler) bir araya gelmesiyle oluşan ikilemeler şunlardır:

1. Aynı sözcüklerden kurulan ikilemeler

1.1. Aynı anlamlı, yalın haldeki sözcüklerle kurulan ikilemeler

“Uzun uzun, ayrı ayrı, sık sık, dalga dalga, alev alev, yer yer, didik didik, kopuk kopuk, gizli gizli, tek tek, bol bol, fıldır fıldır, azar azar, pırıl pırıl”

1.2. Aynı anlamlı, ek almış sözcüklerle kurulan ikilemeler

“Üst üste, yan yana, gelen giden, girer girmez, ağız ağza, iç içe, görür görmez, çıkar çıkmaz, soluk soluğa, bile bile, saatten saate, ucu ucuna, belli belirsiz, bağıra bağıra, yüz yüze, kendi kendine, kıran kırana, karşı karşıya, iner inmez, bitirir bitirmez, dip dibe, ister istemez”

2. Yakın anlamlı sözcüklerle kurulan ikilemeler

“İtiş kakış, kırık dökük, doğru dürüst, derli toplu, derme çatma, eş dost, evsiz barksız, sere serpe, ağır aksak, ara sıra”

3. Zıt anlamlı sözcüklerle kurulan ikilemeler

“Gece gündüz, inişli çıkışlı, alt üst, iyi kötü, ileri geri, bata çıka, ordan buradan, oraya buraya”

4. Bir sözcüğü anlamlı olan ikilemeler

“Kaba saba, abuk sabuk, yarım yamalak, apar topar, pılı pırtı”

5. Yansıma sözcüklerle kurulan ikilemeler

“mırıl mırıl, kıtır kıtır, tik tak”

Yazarın niyetine bağlı olarak kullanılan bu ikilemeler “metnin çözümlenmesinde, yazarın üslup endişesini hazırlayan değerlerin belirlenmesinde ve kahramanların moral yapılarının açıklanmasında yardımcı olurlar.” (Korkmaz, 1997: 368)

Kültürel bilincin yansıtıcısı hükmünde olan deyimlerin kullanımıyla İnci Aral, hem anlatım gücünü artırma hem de anlam yönünü pekiştirme amacını gerçekleştirir:

“Ağzı açık kalmak, yan gözle bakmak, el koymak, ayak direktmek, adam etmek, yüz çevirmek, göz göze gelmek, elini çabuk tutmak, işi bitmek, boyacı küpü, akıl erdirememek, kış yalamak, dil uzatmak, ara bulmak, omuz silmek, göz atmak, el atmak, ayak uydurmak, göz yummak, alttan almak, başı boş dolanmak, gözü kara olmak, kafa yormak, kendini naza çekmek, kafa tutmak, etlenip butlanmak, aç gözlü olmak”

Bireyin yaşam karşısındaki durumunu, eşyayı ve hadiseyi algılama biçimini yansıtan bu deyimlerle yazar, ifade etmek istediklerini dolaylamadan ve etkileyici bir şekilde dile getirir. Az sözle çok şey söyleme gerçeğinden hareket eden İnci Aral, kültürel bilinç dışının yansımaları olan deyimlerin dilde tasarruf etmek amacıyla kullanır.

İnci Aral, metni kurgulamada biçime değer verir; bunu gerçekleştirirken önemli olanın “asıl, nasıl anlattığınızdır” (Andaç, 2002: 69) düşüncesine bağlı kalır. Anlatımı oluşturma temelinde yer alan sözcük ve cümle kullanımı konusunda yazar oldukça titiz ve duyarlı davranır. Bu konuda altı romanın her birinin 19, 29, 39, 49, 59, 69, 79, 89, 99, 109. sayfalarında yer alan toplam 1567 cümle üzerinde yaptığımız incelemede şöyle bir tabloyla karşılaştık:

Roman Adı	Sayılan cüm.	İsim cüm.	Fiil cüm.	Soru cüm.	Yüklem düşük	Basit cüm.	Bileşik cüm.	Kurallı cüm.	K.sız cüm.	Sıralı cüm.	Bağlı cüm.	Ünlem cüm.
ÖEK	274	45 %16	214 %78	29 %10	15 %5	101 %37	110 %40	199 %73	62 %23	40 %15	23 %8	1 %0,3
YYZ	280	70 %25	202 %72	14 %5	10 %4	90 %32	120 %43	103 %37	69 %25	44 %16	19 %7	3 %1
HAHÖ	212	55 %26	146 %67	9 %4	10 %5	73 %34	99 %47	107 %50	94 %44	16 %8	12 %6	1 %0,4
İKG	224	74 %33	134 %60	15 %7	17 %8	79 %35	107 %48	150 %70	55 %26	22 %10	17 %8	-
M	286	51 %18	210 %73	20 %10	16 %6	90 %32	137 %48	187 %65	73 %26	24 %8	10 %3	8 %3
TVT	291	72 %25	163 %56	23 %8	53 %18	76 %26	124 %43	200 %69	36 %12	22 %8	19 %7	-
Toplam	1567	367 %23	1069 %68	110 %7	121 %8	509 %32	697 %44	946 %60	389 %25	188 %12	100 %6	13 %1

Tablo: 3- Romanlardaki Cümle Yapısı

Toplam içinde % 68 fiil cümlesi, % 44 birleşik cümle ve % 60 kurallı cümlelerin tespit edilmiş olması İnci Aral'ın kısa ve özlü anlatımdan çok, bireyin düşünce dünyasındaki karışıklığı ifade etmek için uzun cümleler kurar:

“Henüz her şey yolundayken, bedenim bana yabancılaşmaya başlamamışken daha, bütün tanışmalardan, başlangıç ve bitişlerden, sevecenlik, aşağılanma, ayrılık ya da gidiş dönüşlerden, büyük bunalımlar ve şaşkın, yaralı dolaşmalardan sonra her gün acı çekmekten bıkmış olduğumu düşünüp düz bir çizgiyi özledim.” (İKG, s. 19)

Kuralsız cümlelerin % 25 ve yüklemi düşük cümlelerin % 8 oranında olması diyalogla anlatım tekniğinin ortaya çıkardığı bir sonuçtur. Kuralsız cümlelerin bu oranda olması ondaki şairselliği de ön plana çıkarır. Hemen hemen tüm romanlarında kullandığı şiirsel ifadeler metne “devrik, vecizemsi ve akıcı” (Özcan, 1999: 468) bir üslup kazandırır:

“Sokaklarda başı boş, uzun uzun yürüdüğüm zamanlar” (ÖEK, s. 19)

“Bir akşam saçlarıma parlak, küçük bir kuş gibi çarpıp geçen, yepyeni bir coşkuyla bir an konup kalkan elini” (ÖEK, s. 355)

İnci Aral'ın aşağıdaki cümleleri alt alta konulduğunda bir kıta oluşturacak kadar şiirselidir:

“Nicedir kendimi bunca yürekli bulduğum olmamıştı. Bunca yorgunken bunca kahraman. Bunca acı çekerken bunca iyimser, bu kadar hüznüyle böylesine mutlu. Ve gece sessizliğinde.” (ÖEK, s. 370)

Anlatımda akıcılığı sağlamak için şiirsel ifadelerin yanına kimi zaman şarkı ve türkülerini de ekler:

“Uzun ince bir yoldayım

Gidiyorum gündüz gece” (TVT, s. 113)

“Dereler buz bağladı

Avcılar diz bağladı” (TVT, s. 156)

“Dilde ölçünleştirme, toplumda birleştirici bir etken olarak önemli bir toplumsal süreç oluşturur.” (König, 1995: 82) Dili doğal seviyesine indirgeyerek onun bütünleştirici yanını ortaya çıkarma gayreti içinde olan İnci Aral, bir anlamda “yaşamın şiir ve musikiyle olan bağlantısını” (Eliuz, 2004;356) gözler önüne serer.

İnci Aral’ın özellikle YYZ’de kullandığı bilinç akımının hakim olduğu cümlelerde doğallığı bozmamak için hiçbir noktalama işareti kullanmaz:

“çaydanlığın altını yeniden yakmak için kibriti alıyor ve işte tam bu sırada telefon çalmaya başladığı için bu saatte hangi salak diyerek telefona gidiyor Nurten diyor bir herif beni uyuttuğunu sanıyorsun değil mi orospu karı senin kemiklerini teker tekerrr konuşsana sülalesini yanlış numara yanlış sersem seni de namussuz herif seni de geberteceğim aşağılık pezevenk telefonu çarpıp kapatıyor” (YYZ, s. 33)

Bireyin karmaşık iç dünyasının ve dış dünya karşısındaki olumsuz ruh halinin araya hiçbir engel koymadan yansıtmaya çalışır.

Dilin elastikiyetini dikkate alarak yazmış olduğu bu romanda kimi zaman bir intihar notunu ya da bir zarf figürünü olduğu gibi kullanır. YYZ’nin postmodernist kurgusunu oluşturan bir diğer unsur da yazı diline ait bu şekildeki kullanımlara yer verilmesidir.

ÇOK GECİKMİŞ BİR KAYIP

NEDİM USLUCAN

YORGUN VE YARALIYDI

SESSİZLİĞİ SEÇTİ

örtüyor işte gözlerimi size bakmadan

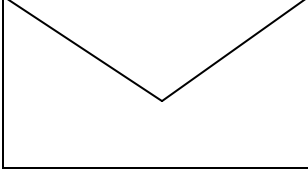
paslı bulutların dokuyor parmaklarım

gömütlük bu kim yüz kirli çılgınlık

yağmur sonrası öyle ak arı serinkanlı

(YYZ, s. 30)

Veda mektubumdur:



Şifre kodu: 3#2#7#6-SC-6&6-2#8#0#4 (YYZ, 200)

Biçim oluşturma gayretinin yanında İnci Aral, roman kişinin olumsuz ruh halini ve karışıklığını şekle ve yazıya büründürerek vermeye çalışır. Mektubun sonundaki şifre kodu, eserdeki gizem unsurunu ön plana çıkarır. Böylece İnci Aral, dili kendi büyülü dünyası içinde şekillendirerek yeni bir evren yaratma gayesi güder.

SONUÇ

İnci Aral, modern Türk roman ve öykücülüğünün güçlü bir temsilcisi olarak günümüz Türk edebiyatındaki varlığını korumaya devam etmektedir. Hem öykülerinin hem de romanlarının eksenine kadını ve kadın kimliğini yerleştiren yazar, eserlerinde kadınlar kadar erkeklerin de toplumsal konum ve durumlarını irdeler.

1970’li yılların ortasından itibaren edebiyat dünyasına eserler vermeye başlayan İnci Aral, yaşadığı toplumun gerçeklerini eserlerine taşıırken kalemini hem yerli yazarlardan hem de batılı yazarlardan okuduğu eserlerle içerik ve üslûp yönünden güçlendirmeye çalışır. Düşünce ufkunu sürekli en büyük uğraşısı olan okuma eylemiyle genişleten yazar, eserlerinde yarattığı karakterleri zaman- mekân ilişkisine bağlı tutarak kendini tanımlama, kimliğini oluşturma ve bireysel özgürlüğünü kazanma çabası içinde ele alır.

Şiirle başlayan yazma serüvenini öykü- roman- deneme gibi edebiyatın çeşitli türlerinde genişleten İnci Aral, asıl gayesinin daha okunacak çok kitabın yazılacak çok ‘gerçek’in olduğuna inanan bir kişiliğe sahiptir. Küreselleşen dünyanın bireyi var oluşundan uzaklaştırdığı düşüncesiyle okuyucusuna kendi gerçeğini anlatmayı ilke edinen yazar, yaptığı işi bir misyon olarak görmez. O, sadece yaşanan olumsuzluklara karşı bir aydın tavrı sergileyerek hep bir başkaldırı içinde olur. Ancak yazarın bu başkaldırısı, insanları ve düşüncelerini zedelemekten uzaktır. Onunu tek gayesi vardır; uyuyan göz kapaklarını biraz aralayıp insanın kendiliğini fark etmesini sağlamaktır. Bu fark ediş, bireyi önce düşünmeye sonra da kendini gerçekleştirme- var olma eylemine yönlendirecektir.

Türkiye’nin yakın tarihindeki siyasi- ideolojik olaylara tanıklık etmiş olan İnci Aral, yer aldığı sosyalist söylemi hiçbir zaman doğrudan eserlerine taşımaz. Ancak bu düşüncelerini romanlarının arka fonuna, karakterlerden bazılarının kişiliğine ve geçmişine yerleştirerek verir. Kimi zaman 1940 yıllardaki tarıma bağlı insan- yaşam modelini, kimi zaman da 1980 ihtilalinin bireyi ve toplumu dağılışa ve çözülüşe götüren yönünü ele alır.

İnci Aral, eserlerinde özellikle de kadın karakterlerin kişiliğinde ve yaşamlarında yer alan kısıtlanmış, koşullanmış ve kadınlık- erkeklik rolleriyle yetiştirilmiş bireyin hayata tutunma/ tutunamama, var olma/ olamama durumlarına dikkat çeker. Bu durumları işlerken de kendisine, çıkış noktası olarak kendisini ve geçmiş yaşamsal tecrübelerini, çevresinde ele alacağı konuya uygun kişileri kullanır. Çocukluğundan itibaren kendisi, ailesi ve çevresiyle ilgili gözlemlerini, romanın kurmaca dünyasında kendine has gerçeklikle yeniden oluşturur.

Roman karakterleri arasındaki çatışma ve iletişimsizlik, aşk, evlilik, cinsellik, yalnızlık, özgürlük gibi birey için yaşamı geçerli kılma ve ondan gerektiği şekilde hoşnut olmayı

sağlayan temaları romanlarında işlemesi, yazarın hayata dönük yüzünü göstermesi bakımından önemlidir.

İnci Aral'ın romanlarında zaman kavramı bireyi çözümlüğe sürükleyen yönüyle ele alınmaz; aksine bireyin haldeki davranışlarının ve psikolojisinin çözümlenmesinde geriye dönüşlerle bir açıklık ve netlik kazandırılmaya çalışılır. Yazar için tek bir zaman vardır; o da şu anda içinde bulunulan ve yaşanılan andır. Geçmiş ve gelecek ise, biri yaşanıp bitmiş olması diğeri de henüz yaşanmamış olması yönüyle şimdi'yi anlamlandıran yönüyle önemlidir.

Romanlarında mekân, kimi zaman ve çoğu kez bireyin özgürlüğünü gerçekleştirmede ve onu yaşamada engelleyici kimi zaman da bireyin dış dünyanın saldırılarından koruyan ve bireye kendiliğini hissettiren yönüyle vücut bulur. Daha çok dar- labirent görünümlü mekânlara yer vererek bireyin kendisi ve dış dünyayla olan çatışması gözler önüne serilir.

Roman yazmayı heyecan verici bir serüven olarak değerlendiren yazar, romanlarını batılı tekniklere uygun düşecek şekilde kaleme alır. İnci Aral, her ne kadar postmodernizme ve onun getirdiği tekniklere karşı olduğunu belirtse de tüm romanlarında yer yer bu postmodernist teknikleri kullanır. Roman kişilerinin ruhsal durumlarındaki olumsuzlukları ifade etmede bilinç akımına, mektubun yanında yine roman kişinin iç dünyasının açıklamaya yönelik olarak günlüğe, cümle kuruluşlarında akıcılığı sağlamak için hiçbir noktalama işareti kullanmaması gibi tekniklere yer vermesi bunlardan birkaçıdır.

Olaya dayalı bireysel tahlillerin yapılmasında fiil cümlelerine, buralı ve birleşik cümlelere yer vermesi onun sözü uzatmaktan çok roman kişilerini tanıtmaya ve çözümleme amacı güttüğünü gösterir. Betimlemelerinde gösterme ve sahneleme tekniklerinin ön plana çıkarmaya çalışır, bunun içinde yüksek oranda isim ve isim soylu sözcükleri kullanma yoluna gider.

Kendiliğini gerçekleştirme çabası içinde olan kadını- erkeği ele alırken ve onların yaşadıkları hayatları anlatırken konuşma dilini, gündelik yaşamın gerçekliğindeki şekliyle kullanır. Dili bu şekilde bilinçli kullanmanın yanına kültürel yansımalar olan deyimlerden ve anlamı güçlendirme ve pekiştirme görevinde kullanılan ikilemelerden de eserlerinde sıklıkla istifade eder.

Dünyayı en çok da kendimi tanımak için yazıyorum, diyen İnci Aral'ın, hayata ve insanlara bakışının arkasında yatan gerçek yaşanılan zamanı, olayları, durumları, kişileri gözlemleyerek kendi bireysel gerçekliğine ulaşmaktır.

İnci Aral, eserlerinde kadın gözüyle her iki cinsin farklı noktalarını yakalayıp onları birbiriyle uzlaşma, anlaşma noktasına taşımaya çalışan, her iki tarafı da kendi yaşamsal gerçekliğiyle ele alan günümüz Türk edebiyatının güçlü bir öykü ve roman yazarıdır.

KAYNAKLAR

1. İnci Aral Kaynakçası

1.1. Kitaplar

- Aral, İnci, (1999), *Ağda Zamanı*, , Can Yayınları, İstanbul (Öykü)
- , (1999), *Kıran Resimleri*, , Can Yayınları, İstanbul (Öykü)
- , (2000), *Uykusuzlar*, Can Yayınları, III. Baskı, İstanbul (Öykü)
- , (1999), *Sevginin Eşsiz Kışı*, Can Yayınları, VII. Baskı, İstanbul (Öykü)
- , (2000), *Gölgede Kırk Derece*, Can Yayınları, III. Baskı, İstanbul (Öykü)
- , (1999), *Ölü Erkek Kuşlar*, Can Yayınları, İstanbul (Roman)
- , (1999), *Yeni Yalan Zamanlar*, Can Yayınları, IV. Baskı, İstanbul (Roman)
- , (1998), *Hiçbir Aşk Hiçbir Ölüm*, Can Yayınları, IX. Baskı, İstanbul (Roman)
- , (1998), *İçimden Kuşlar Göçüyor*, Can Yayınları, II. Baskı, İstanbul (Anı- Roman)
- , (2003), *Mor*, Epsilon Yayınları, V. Baskı, İstanbul (Roman)
- , (2003), *Anlar, İzler, Tutkular*, Epsilon Yayınları, İstanbul (Deneme)
- , (2004), *Two Stories (Özümseme, Kapı)*, Epsilon Yayınları, I. Baskı, İstanbul
- , (2005), *Taş ve Ten*, Epsilon Yayınları, I. Baskı, İstanbul (Roman)
- , (2006), *Ruhumu Öpmeyi Unuttum*, Epsilon Yayınları, I. Baskı, İstanbul (Deneme)
- Enginün, İnci, (2002), *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul
- Işık, İhsan, (1990), *Yazarlar Sözlüğü*, Risale Yayınları, İstanbul
- Gündüz, Osman, vd., (2006), “Cumhuriyet Dönemi: 1960 Sonrası Türk Romanı”, *Türk Edebiyatı Tarihi*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, C. 4, İstanbul
- Kabaklı, Ahmet, (2002), *Türk Edebiyatı*, C. V., Türk Edebiyatı Yayınları, İstanbul
- Karaca, Nesrin Tağızade, (2006), *Edebiyatımızın Kadın Kalemeleri*, Vadi Yayınları, Ankara
- Korkmaz, Ramazan vd., (2004), *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839- 2000* , Grafiker Yayınları, Ankara
- Necatigil, Behçet, (2000), *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, Varlık Yayınları, İstanbul

1.2. Makaleler:

- (Editörden), (1983),“İnci Aral: Yazar Olarak Benim Gecim İnsanlardır...”, *Milliyet Sanat Dergisi*, S. 85, Aralık, s. 64)
- (Editörden), (1992), “İnci Aral: Yaşananı Sıradışı Kılan Nasıl Anlatıldığıdır.”, *Cumhuriyet Dergi*, Sayı 32, Haziran, s. 14
- (Editörden), (1998), Menopozdan Korkma, Tanı!”, *Hürriyet Gazetesi*, 09 Temmuz, s. 14

- (Editörden), (2004), “2004 Orhan Kemal Roman Armağanı: Ödül İnci Aral’ın”, *Cumhuriyet Gazetesi*, 16 Mayıs s. 4
- Acuner, Ufuk, (2001), “İnci Aral: Gölgede Kırk Derece”, *Varlık Kitap Eki*, S, 1121, Şubat, s. 8- 9
- Algan, Ece, (1995), “İnci Aral’la Söyleşi”, *Varlık Kitap Eki*, S. 34, Mart, s. 2- 4
- Altınar, Birsen, (1992), “Üçlü İlişkinin Romanı”, *Elele Dergisi*, Mart, s. 81- 82
- Alptekin, Fecir, (1997), “Ruh Özgürleşme, Düşler Sıradanlaşır”, *Cumhuriyet Gazetesi*, 22 Ekim, s.8
- Andaç, Feridun, (2002), “İnci Aral İle Düünden Bugüne”, *Adamöykü Dergisi*, S. 39, Mart-Nisan, s. 53- 70
- Aral, İnci, (1994), “Okuma Serüveninden Yazma Eylemine”, *TYS Edebiyat*, Haziran, s. 11- 13
- , -----, (1996), “Bizden Öncekilerin Ayak İzlerine Tabi ki Basacağız”, *Negatif Dergisi*, S. 17, Nisan, s. 8
- , -----, (1997), “Bir Öykü Nasıl Başlar?”, *Adamöykü Dergisi*, S. 9, Mart- Nisan, s. 146- 149
- , -----, (2001), “Aşk Ararken”, *Cosmopolitan Dergisi*, Ocak, s. 72- 73
- , -----, (2004), Süreklilik İçinde Sabırla Üreten İyiler Er Geç Öne Çıkacaklar”, *Adamöykü Dergisi*, S. 50, Ocak- Şubat, s. 75
- Aslan, Sema, (2003), “Hem Erkekler Hem Kadınlar”, *Milliyet Gazetesi*, 6 Şubat, s. 12
- , -----, (2003), “Önce Kendim İçin Özgürlük”, *Milliyet Sanat Dergisi*, Şubat, s. 100- 101
- Atasü, Erendiz, (2005), “Yeryüzüne ve Bedene Dokunmak”, *Cumhuriyet Kitap*, S. 788, Mart, s. 4- 5
- Atılğan, Şebnem, (2003), “Bir Geçiş Sürecinde İnsanımızın Çaresizlik Sürecidir, ‘Mor’.”, *E Dergisi*, S. 48, Mart, s. 50- 53
- , -----, (2003), “Yazarlar ve Kadınları”, *Kaçak Yayın*, s. 24- 29
- Aydın, İclal, (2005), “Taş ve Ten: İnci Aral Anlatıyor.”, *Gülümse Dergisi*, 4- 10 Mart, s. 15- 18
- Aygör, Ayşe, (1992), “Yazmak Bir Yaşam Biçimidir.”, *Olay Gazetesi Pazar Eki Yenigün*, 03 Mayıs, s.7
- Aytaç, Gürsel, (1993), “İnci Aral’ın Romanı: Ölü Erkek Kuşlar”, *Gündoğan Edebiyat*, S. 5, Kış, s. 9- 12
- Barbarosoğlu, Nalan, (1997), “İnci Aral ile Düünden Bugüne: Neyi, Kimi Yazarsak Yazalım, Hep Kendimizi Anlatırız Aslında.”, *Adamöykü Dergisi*, S. 10, Temmuz- Ağustos, s. 34- 43

- Büke Kafaoğlu, Asuman, (2005), “Taş ve Ten”, *Cumhuriyet Kitap*, S. 780, 27 Mayıs, s. 3
- Demir, Hivren, (1999), “İnci Aral’ın Yapıtlarında Kadın Belleği”, *Edebiyat ve Eleştiri*, Eylül-Ekim, s. 23- 31
- Dönmez, Yelda, (2006), “Sanatla Uğraşmanın En Güzel Yanı Ölümsüzlük İhtimali”, *Sabah Gazetesi*, 22 Şubat, s. 22- 23
- Ergen, Melih, (1998), “İnci Aral’la Mahrem Bir Konuşma”, *İzmir İzmir Kent Kültürü ve Sanat Dergisi*, Ocak- Şubat, s. 6- 7
- Erkiner, Yıldız Köremezli, (1998), “...Unutmak, Duyulan Acıları Sindirip Kendine Katmaktır...”, *Yazın Dergisi*, Kasım, s. 24- 25
- Ertop, Konur, (1995), “Bir Roman Yazıyoruz”, *Milliyet Sanat Dergisi*, 1 Şubat, s. 34- 35
- Göktürk, Gülay, (1992), “Üçlü Bir Aşk Hikâyesi”, *Aktüel Dergisi*, 20- 26 Şubat, s. 61- 63
- Gölbaşı, Oylum, (2003), “Erkekler Kadınlardan Korkuyor”, *Cumhuriyet Dergi*, , s. 6- 7
- Gülgün, Serpil, (1995), “İnci Aral İle Söyleşi: Yeni Yalan Zamanlar”, *Negatif Dergisi*, S. 3, Şubat, s. 73- 75
- Günenç, Fevzi, (1997), “Hiçbir Aşk Hiçbir Ölüm Üzerine”, *Cumhuriyet Kitap*, S. 408, 11 Aralık, s. 5- 6)
- Gür, Mehtap, (2003), “Yürekte Bir Boşluk: MOR”, *Yeni Şafak Gazetesi*, 25 Temmuz, s. 10
- Kansu, Işık, (2004), “Beni Çok Sevsinler Diye”, *Biyografi*, S. 930, Şubat, s. 6
- Kaya, Bensus, (2000), “İnci Aral: Bu Kitap Bir Kadın Coğrafyası”, *Marie Claire Dergisi*, Aralık, s. 104
- Mildan, Arzu, (2003), “İnci Aral’dan Anlar, İzler, Tutkular”, *Picus Dergisi*, Ekim, s. 64- 65
- Nasır, Melih, (1992), “İnci Aral: Uyumsuzluk İlişkilerdeki Katılık ve Şiddetten Kaynaklanıyor.”, *Varlık*, S. 1012, Şubat, s.32- 33
- ,-----, (1992), “Ölü Erkek Kuşlar İçin Okuma Önerileri”, *Gösteri Dergisi*, Nisan, s. 26-29
- Önder, Ayla, (1998), “İnci Aral’la Röportaj”, *Milliyet Sanat*, 02 Nisan, s.
- , -----, (2006), “Hayalleri ve Aşkı Bitirdiler”, *Popüler Psikiyatri Dergisi*, Mart- Nisan, s. 36- 39
- Önertoy, Olcay, (2003), “Mor Romanı Üzerine Düşünceler”, *Gösteri Dergisi*, Eylül, s. 10- 16
- Özcan, Saadet, (2006), “Ölümsüzlük Bir İhtimal”, *Tercüman Gazetesi*, 02 Nisan , s. 2
- Özkan, Sevil, (1997), “Konuşma Balonları Bomboş”, *Radikal Gazetesi*, 03 Ekim, s.6
- Öztop, Erdem, (2005), “Her Zaman Olduğu Gibi Okurlarıma Güveniyorum.”, *Cumhuriyet Kitap*, S. 777, Ocak, s. 4- 5

- Potuoğlu, Öykü, (1997), “Kadınlar Birbiriyle Anlaşamıyor”, *Yeni Yüzyıl Gazetesi*, 13 Ekim, s. 8
- Sever, Şirin, (1998), “Kadınlar Kendilerini Daha İyi Anlatıyor.”, *Sabah Melodi*, 05.02., s. 4
- Sezer, Şennur, (1992), “Ölü Erkek Kuşlar ve Sorular”, *Varlık*, S. 1013, Şubat, s. 34- 35
- Şahin, Leyla, (1994), “İnci Aral: Göz Kapaklarımızdaki Uykuyu Kıran Yazar”, *Cumhuriyet Kitap Dergisi*, S. 253, Aralık, s. 1- 6
- , (1997), “İnci Aral’dan Yaşam, Aşk ve Ölüm Üçgeninde Yeni Bir Roman: Hiçbir Aşk Hiçbir Ölüm”, *Cumhuriyet Kitap*, S. 408, 11.12, s. 1- 5
- Telli, Ahmet, (1984), “Yeni Yapıtlarını Anlatıyorlar” *Varlık*, S. 917, Şubat, s. 37- 39
- Tezcek, Özlem, (2004), “İnci Aral’la Söyleşi”, *Varlık Kitap Eki*, S. 142, Mart, s.1 –2
- Toprak, Murat, (1998), “Romanda Yeni Tartışma: Ismarlama Roman”, *Hürriyet Gösteri*, 06 Temmuz, s. 49- 51
- Türesay, Seçil, (2001), “Düşünceyle Eylem arasındaki Sessizlik”, *Cumhuriyet Kitap*, S. 593, 28 Haziran, s. 5

2. Genel Kaynaklar

2.1. Genel Kitaplar

- Adler, Alfred, 2000, *İnsan Tabiatını Tanıma*”, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara
- , 2000, *Sosyal Duygunun Gelişiminde Bireysel Psikoloji*, Hayat Yayınları, İstanbul
- , (2003), *Yaşamın Anlamı*, (Çev. Ayşen Tekşen Kapkın), Payel Yayınları, İstanbul
- Akarsu, Bedia, (1998) *Kişî Kavramı ve İnsan Olma Sorunu*, İnkılâp Yayınları, İstanbul
- Aktaş, Şerif, (1991), *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- , (1998), *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*, Akçağ Yayınları, Ankara
- Andı, Fatih, (1999), *Roman ve Hayat*, Kitabevi Yayınları, İstanbul
- Aytür, Necla, (1974), *Amerikan Romanında Gerçeklik*, DTCF Yayınları, Ankara
- Bachelard, Gaston, (1996), *Mekanın Poetikası*, (Çev. Aykut Derman), Kesit Yayınları, İstanbul
- Barthes, Roland, (2000), *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*, (Çev. Tahsin Yüvel), Metis Yayınları, İstanbul
- Bakırcıoğlu, N. Ziya, (1996), *Başlangıçtan Günümüze Türk Romanı*, Ötüken Yayınları, İstanbul

- Bataille, Georges, (2006), *Cinsellikten Dinselliğe Erotizm*, (Çev. Bora Akad), Kelebek Arges Yayınları, İstanbul
- , -----, (1993), *Erotizm*, (Çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu), Bilkamat Basım Sanayii, Ankara
- Bauman, Zygmunt, (2001), *Parçalanmış Hayat*, (Çev. İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Bayhan, Vehbi, (1997), *Üniversite Gençliğinde Anomi ve Yabancılaşma*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara
- Bouerneur, Roland- Quellet, Real, (1989), *Roman Dünyası ve İncelemesi*, (Çev. Hüseyin Gümüş), KBY., Ankara
- Boynukara, Hasan, (1997), *Modern Eleştiri Terimleri*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul
- Burger, Jerry M, (2006), *Kişilik*, (Çev. İnan Deniz Erguvan Sarıoğlu), Kaknüs Yayınları, İstanbul
- Cansever, Edip, (2000), *Seçme Şiirler*, (Derleyen: Memet Fuat), Adam Yayınları, İstanbul
- Corman, Louis, (2000), *Psikanaliz Açısından Çocuk Eğitimi*, Cem Yayınları, İstanbul
- Deveci, Mutlu, (2005), *Varoluş ve Bireyleşme Açısından Ferit Edgü'nün Öykü ve Romanlarında Yapı ve İzlek*, Basılmamış Doktora Tezi, Fırat Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ
- Durkheim, Emile, (2002), *İntihar*, (Çev. Prof. Dr. Özer Ozankaya), Cem Yayınevi, İstanbul
- Ecevit, Yıldız, (2001), *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul
- Eco, Umberto, (2005), *Gülü'n Adı*, (Çev. Şadan Karadeniz), Can Yayınları, İstanbul
- Eliuz, Ülkü, (2004), *Orhan Kemal'in Romanlarında Yapı ve İzlek*, Basılmamış Doktora Tezi, Fırat Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ
- Ferenczi, Sandor, (1999), *Psikanaliz Açısından Cinsel Yaşamın Kökenleri*, (Çev. Hüseyin Portakal), Cem Yayınları, İstanbul
- Foucault, Michel, (1994), *Kelimeler ve Şeyler*, (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), İmge Kitabevi, Ankara
- , -----, (2003), *Cinselliğin Tarihi*, (Çev. Hülya Uğur Tanrıöver), Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Forster, E.M, (1982), *Roman Sanatı*, Adam Yayınları, Ankara
- Freud, Sigmund, (2001), *Düşlerin Yorumu I*, (Çev. Dr. Emre Kapkın), Payel Yayınları, İstanbul
- Fromm, Erich, (1994), *Sevme Sanatı*, (Çev. Sevda Tunçay), Akış Yayınları, Ankara
- , -----, (1996), *Özgürlükten Kaçış*, Payel Yayınları, İstanbul

- , -----, (1996), *Kendini Savunan İnsan*, (Çev. Necla arat), Say Yayınları, İstanbul
- Gasset, Ortega, (1999), *İnsan ve Herkes*, Metis Yayınları, İstanbul
- , -----, (2005), *Sevgi Üstüne*, (Çev. Yurdanur Salman), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Glasser, William, (1999), *Kişisel Özgürlüğün Psikolojisi*, Hayat Yayınları, İstanbul
- Geçtan, Engin, (2000), *İnsan Olmak*, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Girard, Rene, (2001), *Romansal Yalan ve Romansal Hakikat*, Metis Yayınları, İstanbul
- Godfrind, Jacqueline, vd., (2003), *Kadınlık Yeniden*, (Yay. Haz. Bella Habip), İthaki Yayınları, İstanbul
- Graber, Gustav Hans, (1998), *Kadın Psikolojisi*, (Çev. Kâmuran Şipal), Cem Yayınları, İstanbul
- Grillet, A. Robbe, (1989), *Yeni Roman*, Afa Yayınları, İstanbul
- Gümüş, Semih, (2003), *Yazının Sarkacı Roman*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul
- Işık, İhsan, (1990), *Yazarlar Sözlüğü*, Risale Yayınları, İstanbul
- Jung, Carl Gustav, (2003), *İnsan Ruhuna Yöneliş*, (Çev. Engin Büyükinall), Say Yayınları, İstanbul
- , -----, -----, (2003), *Dört Arketip*, (Çev. Zehra aksu Yılmaz), Metis Yayınları, İstanbul
- , -----, -----, (1997), *Analitik Psikoloji*, (Çev. Ender Gürol), Payel Yayınları, İstanbul
- Hançerlioğlu, Orhan, (2003), *Ruhbilim Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Kaplan, Mehmet, (1994), *Şiir Tahlilleri 2*, Dergâh Yayınları, İstanbul
- Kohut, Heinz, (2004), *Kendiliğin Çözümlemesi*, (Çev. Cem Atabaşoğlu vd.), Metis Yayınları, İstanbul
- Korkmaz, Ramazan, (1997), *Sabahattin Ali, İnsan ve Eser*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- , -----, (2002), *İkaros'un Yeni Yüzü*, Akçağ Yayınları, Ankara
- , ----- vd., (2004), *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839- 2000*, Grafiker Yayınları, Ankara
- , -----, (2004), *Aytmatov Romanlarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*, Türksoy Yayınları, Ankara
- Kundera, Milan, (1989), *Roman Sanatı*, Afa Yayınları, İstanbul
- Lloyd, Genevieve, (1996), *Erkek Akıl, Batı Felsefesinde 'Erkek' ve 'Kadın'*, (Çev. Muttalip Özcan), Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Lukacs, Georg, (1985), *Roman Kuramı*, (Çev. Sedan Ümran), Say Yayınları, İstanbul
- Naci, Fethi, (1990), *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, Gerçek Yayınevi, İstanbul

- Marar, Ziyad, (2004), *Mutluluk Paradoksu*, (Çev. Serpil Çağlayan), Kitapevi Yayınları, İstanbul
- Moran, Berna, (1996), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, İletişim Yayınları, İstanbul
- Necatigil, Behçet, (2000), *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, Varlık Yayınları, İstanbul
- Nietzsche, (2000), *Aforizmalar*, (Çev. Sedat Umran), Birey Yayıncılık, İstanbul
- Özcan, Tarık, (1999), *Oktay Rifat'ın Şiirlerinin ve Romanlarının İncelenmesi*, Basılmış Doktora Tezi, Fırat Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ
- , -----, (2005), *Şair ve Söziün Mahşeri: Oktay Rifat*, Akçağ Yayınları, Ankara
- Pala, İskender, (1989), *Divan Şiiri Sözlüğü*, Akçağ Yayınları, Ankara
- Randall, William, (1999), *Bizi 'Biz' Yapan Hikâyeler*, (Çev. Şen Süer Kaya), Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Reich, Wilhelm, (1997), *Kişilik Çözümlemesi*, (Çev. Bertan Onaran), Payel Yayınları, İstanbul
- Russel, Bertrand, (1998), *Evlilik ve Ahlâk*, (Çev. Vasıf Eranus), Say Yayınları, İstanbul
- Sambur, Bilal, (2005), *Bireyselleşme Yolu, Jung'un Psikoloji Teorisi*, Elis Yayınları, ankara
- Sanford, Linda T., (1999), - Donovan, Mary Ellen., *Kadınlar ve Benlik Saygısı*, (Çev. Semra Kunt), HYB Yayıncılık, Ankara
- Smirgel, J. Chasseguet, (2005), *Ben İdeali*, Metis Yayınları, İstanbul
- Sorlin, Pierre, (2004), *Düş Söylemleri*, (Çev. Süha Sertabiboğlu), Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Stanzel, Frank, (1997), *Roman Biçimleri*, (Çev. Fatih Tepebaşılı), Çizgi Yayınları, Konya
- Stevens, Anthony, (1999), *Jung*, (Çev. Ayda Çayır), Kaknüs Yayınları, İstanbul
- Stevick, Philip, (1988), *Roman Teorisi*, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Gazi Üniv. Yayınları, Ankara
- Tekin, Mehmet, (2003), *Roman Sanatı (Romanın Unsurları)*, Ötüken Yayınları, İstanbul
- Unamuno, Miguel De, (1986), *Yaşamın Trajik Duygusu*, (Çev. Osman Derinsu), İnkılâp Kitabevi, İstanbul
- Uygur, Nermi, (1993), *Yaşama Felsefesi*, Kabalcı Yayınları, İstanbul
- Yörükân, Turhan, (2000), *Alfred Adler: Bireysel Psikoloji, Sosyal Roller ve Kişilik*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara
- Vercors, Jean Bruller, (1998), *İnsan ve İnsanlar*, (Çev. S. Eyüboğlu, A. Erhat, V. Günyol), Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul
- Welldon, Estela V., (2001), *Anne: Melek Mi, Yosma Mı?*, (Çev. Semra Kunt Akbaş- Can Kurultay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul

2.2. Makaleler

- Akatlı, Füsün, (1996), “Türk Romanında Aile-I”, *Varlık*, S. 1070, Kasım, s. 18- 19
- Bayburt, Ali, (2006), “Ben Perilere inanıyorum, Hem de Hepsine”, *K Dergisi*, S. 9, 1- 6 Aralık, s. 8- 11
- Hildick, Wallace, (2002), “Düzensiz Düşünce: Bilinç Akışı”, *Adamöykü*, S. 38, Ocak- Şubat, s. 35- 40
- İplikçi, Müge, (1997), “Çağdaş Kültür Üzerindeki Kadın İmgesi Nasıl Değerlendirilebilir?”, *Varlık*, S. 1074, Mart, s. 30- 32
- Korkmaz, Ramazan, (1988), “Pol ve Virjini Romanı Üzerine Bir Deneme”, *Fırat Üniv. Sosyal Bilimler Dergisi*, C.2, S.2, s. 189- 198
- , -----, (1997), “Kemal Tahir’in Sağırdere ve Körduman İkilemesi Üzerine Bir Çözümleme Denemesi”, *Adam/Sanat Dergisi*, S. 145, Aralık, s. 42- 59
- , -----, (1999), “Cengiz Aytmatov’un Romanlarında Kaostan Düzene Ev/Anne ve Çevre/ Dünya İzleği”, *Fırat Üniv. Sosyal Bilimler Dergisi*, s. 21- 27
- Körig, Güray, (1995), “Dil ve Güç”, *Kuram*, S. 8, Mayıs, s. 79- 86
- Lawrence, D.H., (1981), “İki Deneme”, (Çev. Akşit Göktürk), *Yazko Çeviri*, S. 11, Aralık, s. 29- 57)
- Parla, Jale, (2005), “Edebiyatta Karakter ve Tip”, *Kitap-lık*, S. 83, Mayıs, s. 6- 8
- Özcan, Tarık, (2003), “Romanda Sosyal Ortam”, *Fırat Üniv. Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 10, S. 12, Temmuz, s. 99- 110
- ,-----, (2003), “Osmancık Romanının Arketipsel Sembolizm Bakımından Çözümlemesi”, *Bilig*, S. 26, Ankara Yaz, s. 103- 114
- Özdemir, Figen, (2006), “Edebiyat Şehrinin Kapılarında”, *Varlık*, S. 11190, Kasım, s. 3- 4
- Özkan, Zülfikâr, (1983), “Erich Fromm’da Sevgi”, *Töre Dergisi*, Mayıs, s. 52- 53
- Tekin, Mehmet, (1990), “Ailedeki Sosyal Değişme ve Bu Değişmenin Türk Romanına Yansıması”, *Millî Kültür Dergisi*, S. 78, Kasım, s. 40- 44
- Tüzer, İbrahim, (2006), “Korkuyu Beklerken Çıkılan Yolculuk: Eve/ Kendine Dönüş”, *Yazgı Dergisi*, S. 1, Ekim, s. 17- 20
- Yıldız, Ilgın B., (2001), “Bülent Somay: “Kadın, Kendi Kendisinin ‘Ötekisi’dir”, *Varlık*, S. 1122, Mart, s. 56- 60

EKLER

1. HAYATI VE ESERLERİ ÜZERİNE SÖYLEŞİLER

1.1. İNCİ ARAL'LA ROMANLARI ÜZERİNE SÖYLEŞİ**

N.Ö. : *Romanlarınızın kaynağı (başlangıcı) nedir?*

İ.A. : “Orada söylemiştim zaten. Günün birinde iyi bir roman yazacağıma inanırsam oturur, yazarım.” (Roman konusunda belli bir birikime ulaştınız mı? Nasıl ki öyküler için mektuplar bir başlangıç olduysa) Mektuplar ön başlangıcı olmadı. Mektuplar benim içimde var olan yazma potansiyelini bir biçimde giderdiğim yazma yöntemiymi. Ondan belki sonra yazmaya başladım. Yani mektup yazmakla başlamak değil yani. Öyküye alışınca kadar kendimi hem cesaretlendirmek hem de yani yazdıklarımı bir öykü olabileceğine inandığım noktada başlamak diyebiliriz. Romana da sizin söylediğiniz gibi başladım. Yani bu bir şey, tabi ki birikim ama öykü ya da roman, o birikimle romanla da başlayabilirdim, öyküyle başladım. Öykü yani roman yazmanın ayrıca bir birikimle ilgisi yok. Şunu söylemek istiyorum. Ben öyküleri yazdıktan sonra bir ara verdim; dört öykü kitabından sonra bir ara verdim, dört yıl kadar. Hiçbir şey yazmadım, o dönem, belki bir birikim dönemi olarak değerlendirilebilir. Ancak ben öyle düşünmüyorum. Gerçekten söyleyeceğiniz şeyin anlatmak istediğinizin öykü ya da roman formunda olmasıyla ilgi bu. Yani öyle bir konu ki, onu ancak bir roman olarak anlatabilirsiniz. Ya da öyle bir konu ki o ancak öykü olabilir. Ya da o konu çerçevesinde bir öyküler kitabı olabilir.

N.Ö. : *Öyküyle roman yazmak arasında fark var mı? Zorluluk mevcut mu?*

İ.A. : Bu söylediklerinize yüzde yüz katılmıyorum. Romanın teorik olarak, edebiyat derslerinde okutulan mevcut olan tanımı. Ama iki kişiyle de roman olabilir, çokta güzel bir roman olabilir. Yani ille de çok kalabalık kişilerin, çok fazla olayların, hiç olay olmadan da o iki kişinin ruhsal yapısıyla da bir roman olabilir. O tanım eskimiş bir tanım. Şunu söyleyebilirim: Bu konuda her şeye rağmen öykü daha zordur, daha zor bir türdür. Çünkü öykü yoğunluk ister yani anlatacağınız şeyi en ekonomik dille en yoğun bir biçimde anlatmak zorundasınızdır. Oysa romanda daha fazla özgürlüğünüz vardır, bir şeyi çok daha uzun anlatabilirsiniz. Öyküde bazen yıllarca sürmüş bir olayı bir cümleyle anlatıp -tabii onu ifade edebilmek öykü sanatı önemli olan o- geçebilirsiniz. Romanın bende öyle bir rahatlık getirdiğini söyleyebilirim. Yani roman, öyküye göre daha kolay geldi bana. Daha uzun anlatıma imkânım olduğu için. Ama tabii şu açıdan da daha kapsamlı bir tür roman, yani

* 05.02. 2002 tarihli Çengelköy’de yazarın evinde yapılan söyleşi

olaylar ve kişiler arasındaki bağlantı, ilk sayfadan son sayfaya kadar okuru bıktırmayacak bir gerilim yaratabilmesi, bütün bunların olabilmesi ayrı ayrı türler.

N.Ö. : Romanın merkezinde hep kadın olmasının belli bir amacı var mı? Yoksa siz romanlarınız aracılığıyla bir bildiri mi sunmaya çalışıyorsunuz?

İ.A. : Benim öykülerimde de yani kadın sorununu çokça yazmış birisiyim, kadın dünyasını çokça yazmış birisiyim. Bunun iki nedeni var: Birincisi gerçekten bu ülkede kadın olarak yaşamamanın benim payıma da düşürdüğü zorluklardan yola çıkmış olmam. Yani kim kadın olarak yaşıyorsa bu toplumda ben de onların bir kısmını yaşadım. Ve ben de bunlara itiraz etmek üzere ilk öykülerimi yazdım. Yani kadın dünyasının zorluğu, kadınların yaşadığı baskılar, kadınların erkeklerle olan ilişkileri içerisindeki açmazlar, toplumun bakış açısı, özgürlükler arasındaki farklar. Bütün bunlar öncelikle benim rahatsızlık duyduğum konulardı.

İkinci bir şey, bunu zaman içerisinde fark ettim. Kadın dünyasının çok zengin oluşu ve benim yazarlığıma elverişli çok zengin malzeme oluşu. Kadın dünyasının içerisinde ve bundan yararlandım. Ve tabi kadın oluşumunun getirdiği bir şeyler yani kadın oluşum doğrultusunda kadın dünyasını iyi tanıyordum. Onlar içerisinde yani çok çeşitli kesimlerden kadınlarla bir arada oluyorum, karşılıyorum, onlar bana kalplerini açıyorlar, sorunlarını anlatıyorlar. Böylece benim hatta yazdığımı bildikleri için yazılsın diye anlatanlar da oldu zaman içerisinde. O sorunların üzerine de dikkat çekilsin diye. Böylelikle yani hiçbir zaman kendimi bir kadın sorunları yazarı olarak görmedim; ama o dünyanın benimle, benim yazarlığımla uyuşan, buluşan bir cazibesi vardı kadın dünyasının. Onun için daha çok kadınları anlattım, malzeme zenginliği olduğu için.

N.Ö. : Romanlarınızdaki zaman, hal merkezli yani şimdiki zamandan geriye dönüşlerle genişliyor. Bunu kişinin haldeki davranışlarının nedenini geçmişinde yaşadıklarına bağlı kılmak için mi yaptınız?

İ.A. : Şimdiki zaman konusunda benim şöyle bir kavrayışım var: Gerçekte tek bir zaman var, o da şimdiki zaman, yani yaşadığımız zaman, şu an. İnsanın düşünme ve anımsama biçimi şimdiki zamandan geriye doğru gidişler biçimde gerçekleşiyor. Ya da gelecek ile ilgili tasarıları ve özlemleriyle gelecek zamana atlıyor. Ama esas an, şu içinde bulunduğumuz an, şu an: Buradan geriye doğru ve ileriye doğru sıçramalar yapıyor insan zihni. Bu, insanın düşünme biçimi olarak kabul ediyorum. Düşünme veya anımsama ya da hayal etme biçimi olarak düşünüyorum. Dolayısıyla kendi yazma zamanımı da bunun üzerine, şimdiki zamanın üzerine kuruyorum. Şimdiki zamanda başlıyor ama kahramanlar hep böyledir, hemen hemen böyledir; çünkü ben de böyle yaşıyorum. Başka insanlar da böyle

yaşıyorlar, siz de dikkat edin böyle olduğunu göreceksiniz. Bunun gerçek zaman olduğunu düşündüğüm için bunun üzerine oturtuyorum. Bu bana ayrıca insanın bütünlüğünü kavramada da kolaylık sağlıyor. Çünkü insan sadece o anda, yaşadığı anda söylediklerinden ibaret değil, tam tersine geçmişte yaşadıklarının bir ürünü ve gelecekle ilgili kurduğu hayallerle, tasarımlarla gene bir anlam taşıyor. Dolayısıyla zamanı bu şekilde kullanıyorum.

N.Ö. : Geriye dönüşlerle vak’a örgüsü ve mekânların zenginliği konusunda düşünceleriniz nedir?

İ.A. : Geriye dönüşlerle olay örgüsünün, mekânın zenginleşmesinin romanın çözümlemesini/zorlaştırmadığını düşünüyorum. Niye dersiniz? Pek çok okuduğum var, okuyan ve anlayan. Yani biliyorsunuz ben en çok okunan yazarlardan bir tanesiyim, özellikle kadınlar ama erkekler de okuyorlar, onu da öğrendim. Şimdi eğer zorlaştırmış olsaydı daha az okurum olması gerekirdi. Yani anlatı da daha zor bir dil kuran, daha zor bir kurguya sahip olan yazarlar var daha az okunan. Tabi yani çok okumakla iyi bir yazar olmanın ilgisi yok. Ama anlaşılır, net yazdığımı düşünüyorum, bütün o zamanlar arasındaki geçişleri de anlaşılır biçimde kurduğumu düşünüyorum. Bunu düşünmemin sebebi de çok okurum. Demek ki anlaşılıyorum, zorlaştırmıyorum.

N.Ö. : Romanlarınızda anlatıcı olarak daha çok roman kişilerini kullanıyorsunuz. Yazar anlatıcı geri planda kalıyor, yani kendinizi belli etmiyorsunuz. Bunu sebebini söyleyebilir misiniz?

İ.A. : Bir romana başlarken değişik şahıslar deniyorum, önce işte her şeyi bilen yazar-anlatıcıyı deniyorum sonra farklı kişiler, farklı söylemler deniyorum. Sonuçta genellikle I. kişi anlatımı benim için en iyi, en inandırıcısı oluyor. Şu bakımdan; dışardan anlatan birisi yani anlatıcı yazar, insanın iç derinliklerine indiği zaman inandırıcılığını kaybediyor yani bir insanın o kadar içten, içinden geçirdiği düşünceleri bir başkası ancak tahmin edebilir. Şöyle düşünüyorum; bu bana biraz yapay geliyor. Ben genellikle tabi kahramanlarımın ruhsal derinliklerini, iç dünyalarını çok önemseyen biri olduğum için aradaki kişiyi kaldırma ihtiyacını duyuyorum. Ona bakan, onu anlayan ve onu anlatan kişi bana fazla gelmeye başlıyor. Dolayısıyla gene I. kişiye dönüyorum ve anlattığı kişinin ağzından anlatmaya çalışıyorum. Ama YYZ da sonlara doğru farklı anlatımlar deniyorum, meselâ II. kişi anlatımını da denedim. O da anlattığım kadını çok iyi tanıyan bir adamın ağzından anlatıldı. Bununla ilgili inandırıcılık bakımından I. kişinin bana daha yakın gelmesiyle ilgili.

N.Ö. : Ölü Erkek Kuşlar’da neden “üçlü aşk” gibi bir ilişkiler ağını işlediniz?

İ.A. : Genellikle üçlü aşklar da vardır, ama burada ana kahraman erkektir. Yani bir erkek gider başka birine de aşık olur. Bu bütün edebiyat eserlerinde çok vardır. Ayrıca tabii ki dünya edebiyatında da tabii ki vardır. Madam Bovary, Anna Kararina yeni evli bir kadının başkasına aşık olma olgusu. Ama bizim toplumumuzda bu bir tabuydu, sanki böyle bir şey olamaz. Bu da kadına bakış açısıyla ilgili bir şeydi. Yani erkeklerle ilgili, erkekler gidip de bir başkasına aşık olabilirler, ama kadınlar olamaz idi. Olursa da bu konuşulmaz yani çok kötü, çok ayıp bir şey gibi. Oysa ben olabileceğini gene o demin söylediğim kadınlarla erkeklerin farklı bakışın getirdiği eşitsizlik, haksızlık üzerine böyle bir şey olabileceğini, bir kadının da pekâlâ başkasına da aşık olabileceği gerçeğinden yola çıktım. Ve roman yayınlandıktan sonra da bunun ne kadar yaygın olduğunu öğrendim. Yani birçok insanın aynı durumu yaşadığını. Fakat garip bir şey de oldu yani burada tabii o karakter çok samimi bir şekilde bu olayın içerisinde yer alıyorlardı. Ama birçok erkek de etkilendi romandan. Çünkü onlar da eşleriyle beraber oldukları kadın bir başkasına aşık olduğu zaman çıkmaza düşüyorlardı. Dolayısıyla beni çok arayan oldu. Gerek erkeklerden gerek kadınlardan. Bunun ne kadar yaygın olarak yaşanıldığını ama konuşulmadığını, konuşulmaya yasak getirildiğini böylece anlamış oldum.

N.Ö. : *Romanınızı bir film sahnesi izler gibi anlatmaya başlamanızdaki amacınız nedir?*

İ.A. : Şimdi bu şeydir, bir romanla ilgili bütün veriler elinizde vardır, her şey vardır, ne anlatacağınızı biliyorsunuzdur. Gel gelelim onu bir iskeletin üzerine oturtmanız lazım, çatısı olması lazım. O çatıyı bulamadığınız zaman –o yapıyla, kurguyla ilgili bir şey- anlatacaklarınızın her biri böyle dağınık dağınık kalmaya mahkûmdur. Yani tam da bir iskelet işte şu vücudu tutan kaslar, deri, organlar gibi. Onun üzerine siz her şeyi oturtabilirsiniz, giydirebilirsiniz, yerleştirebilirsiniz. O yazlık sinemada böyle bir şeydi, o romanı taşıyan bir iskelet. O ne anlama geliyor: Bütün bunlar yaşanmış bitmiş, sonradan anımsanıyor. Ve o bir film olmuş ya da anlatan kişi onun bir film olduğunu hayal etmiş. Bunun da çıkış noktası şeydi yani bu hikâyeyi ben önce bir senaryo olarak yazdım. Sevginin Eşsiz Kısmı'ndan bir hikâyeydi (Fırtına Kuşlar). Bir yönetmen istedi, ben onu senaryo yaptım. Sonra da dedim ki bu senaryoyu bir roman yapabilirim. Çekilemedi bu film, parasızlıktan. Romana çevirirdim onu böyle olanca bir sinema motifi de kendiliğinden girdi.

N.Ö. : *Suna'nın içinde yetiştiği şartları ve yaşadığı ilk evlilik tecrübesini düşünürsek Ayhan'la yapmış olduğu evlilik toplumsal durumumuz göz önüne alınırsa gerçekten mümkün olabilir mi?*

İ.A. : Ayhan'ın yurt dışında uzun bir süre kaldığı kaydı da var. Böyle bir adam tabii ki bizim toplumumuzun kuralları içerisinde ya da evliliğe bakış kalıpları içerisinde davranmıyor. Bunları koyarken tam tersine bu toplumda yetişmiş bir kadını kendisinin gözlediği başka bir topluma adapte etmeye, ona uydurmaya çalışıyor. Çünkü kendisi orada onun mantıklı olduğunu görmüş; kalmış yurtdışında uzun zaman, oradaki çiftleri görmüş, oradaki evlilikleri görmüş, oradaki iş bölümünü, çocuk bakımlarını görmüş. Her şey paylaşılıyor orada, bu hoşuna gitmiş. Kendisi de yani bir kasabadan çıkmasına-Türkiye'de bir kasabada doğmasına-rağmen böyle bir deneyim geçirmiş olduğu için birlikte olduğu kadını da "Böyle olmalıyız." diye ikna etmeye çalışıyor ve hatta daha ileriye gidiyor, ikisi de çalışıyorlar ama ev Ayhan'ın sonra karısından kira istiyor meselâ. İş bu kadar ileriye götürdüğü zaman bir de diyor yani "Biz özgür bireyleriz ve bir başkasına da aşık olabiliriz" ama Ayhan bunu kendini biraz şey yapmak için-özgür kılmak için-söylüyor. Yani o kadın her şeyiyle onun boynuna asılmasını, maddi-manevi asılmasını, ruhen de özgür olsun. Ama kadın o şeyi gerçekleştirdiği zaman, ruhen de kendini özgür hissettiği ve Ayhan onu sevsin diye değiştirdiği zaman artık Ayhan'ı sevmiyor. Yani Ayhan'ın ona bağışladığı o özgürlük içerisinde ve büyük kırgınlıkla tabii gidiyor bir başkasına âşık oluyor. Kendisinden uzaklaşarak çok mücadele veriyor. Ayhan, yani kadının sevdiği adamla konuşuyor, o üçlünün içine/üçlü olarak o iki insanın içine giriyor, yani karısının onu geçiştirebileceği bir hastalık gibi olduğunu umuyor. Ama öyle olmuyor, iş ciddileştikçe Ayhan hırçınlaşıyor. O arada 12 Eylül dolayısıyla bütün politik hayatı sona eriyor, onun şeyi var, etkisi var, onun getirdiği yalnızlık var. Bütün şeyi suni yönüyle dikkat edilirse karısına yöneliyor. Karısı da iyileşemediği için evlilik bir kronik bir zor, hastalıklı döneme/sürece giriyor. Yani tabii bu insanın kendine yöneltmediği şiddeti başkasına yöneltmesiyle de ilgili bir şeydir.

N.Ö. : *Suna'nın kişiliğindeki parçalanmışlığı nasıl ifade ediyorsunuz?*

İ.A. : Bizim toplumumuzda kadınlara ve erkeklere dayatılan roller vardır: İşte küçük yaştan itibaren; sen kadınsın şöyle olman lazım, böyle davranman lazım, şöyle oturacaksın böyle kalkacaksın. Senin sınırların budur bütünüyle. Erkeklere de tabii böyle şartlamalar; sen erkeksin şöyle olman lazım böyle olman lazım filan diye. Kitapta öncelikle bu şartlanmaları anlatıyorum. Suna'daki bölünme de bunun sonucunda ortaya çıkıyor. Suna bir şekilde öyle biçimleniyor. Ve onun uysal, evcil, hanım hanımcık, toplumun bir kadından beklediği ve doğduğu andan itibaren böyle olması için gösterdiği çabanın sonucunda oluşan bir kadın tipi. Öbürü de bir eğitim, okuma ve aydınlanmayla başka birisi olması gerektiğini-yani kendisinin kim olduğunu, ne olduğunu bilerek ve kendi değerlerini gerçekleştirme yolunda çok daha

özgür, çok daha kararlı bir birey olduğunu bilerek yaşaması gerektiğini öngören bir biçim. Suna bu ikisinin arasında bölünmüş durumda. Yani bir yanıyla biçimlendirildiği, duygusal ev kadını, kocasına bağlı, eve bağlı, anaç ve çocuklarına düşkün, böyle bir kadın tipi fazla itiraz etmeyen, kocasının güdümünde böyle bir kadın ama öbür yanıyla da öyle olmak istemiyor, bir şeyler yapmak istiyor, bir şey üretmek ve düşünmek istiyor. Ve bunu yapabilmek için de kendisini gerçekleştirebilecek kendisinde var olan yetenekleri ortaya koyabilmek içinde özgür olması gerekiyor. Bütün bu bağlardan, bütün bu uysallıklardan, uyumdan sıyrılması gerekiyor. Çünkü ya o, ya o, ikisi birden olmuyor yani. Genellikle de olmuyor; çoğu kadınlar o rolün içerisinde kalıyorlar ve hiçbir şey yapmadan bir özlem olarak; keşke şunu yapsaydım, resim yapabilirdim, yazı yazabilirdim, şu olabilirdim, bu olabilirdim diye ömür boyu o özlem hayatlarını sürdürüyorlar. Suna bu ikisi, muhtemel iki kadın arasında bölünmüş. Bir yanı su, uysal yumuşak; na da, olumsuz anlamındadır. O da bu role itiraz eden yanı.

Romanın bitiminde Suna bütünlüğü tamamlama gerekliliğini fark etmiş diyebiliriz. Tamamlamamış; çünkü birçok insan bana romanın devamını beklediğini söyledi. Devam da edebilir, ama aslına bakarsanız hiçbir zaman bitmez, tam olarak bitmez. Çünkü hayatın bir kesitidir, dönemidir ölünceye kadar devam etmez ya da erken ölürse, başına bir felaket eder de. Ama o kadar uzun anlatmaya da gerek yok, okurlar zaten muhtemel sonuçları sezerler.

N.Ö. : *Erkek tipleri yaratma gayeniz nedir?*

İ.A. : Ben de bu toplumda kadınlar için ne kadar üzülyorsam, ne kadar acıyorsam erkekler için de o kadar üzülyorum, acıyorum onlara da. Çünkü onlarda aynı şartlanmalarla büyütülüyorlar. Onlar da bir erkeklik rolüyle büyütülür ve bu o kadar ağır bir rol ki ya erkekler de bunun altında eziliyorlar. Bu öyle o kadar kolay kolay kaldırılması mümkün olmayan bir rol ve bu insanı doğallıktan, en aciz, en zor zamanında yardım istemekten, hatta en sevdiği, en yakınında olan kadından yardım istemekten bile alı koyan bir rol. Hep şöyle bir erkeklik şeysi var. Çok zor bir şey bu, çok zor. Birçok erkeğin tabii bu zayıf, çocuksu, dokunulmamış yanını, çok temiz kalmış yanını göstermekten korktuğunu ben gördüm. Çok acıklı bir şey bu. İnsanî, küçük şeyler bunlar. Bir kadın nasıl ağlayabiliyorsa, bir kadın nasıl “Çok zordayım, çok kötüyüm.” diyebiliyorsa erkek de bunu demeli. Ama bunu diyemiyor, o rol, buna izin vermiyor. Sanki öyle olursa bütün erkeklik rolünü elinden kaçıverecekmiş gibi. Oysa hiçbir fark yok yani iki cins arasında, duygusal bakımdan hiçbir fark yok. İkisi de aynı biçimde incinebilir, zedelenebilir; aynı yerde de tökezliyorlar. Zaten kadınla erkek arasındaki uyumsuzluğu yaratan bu rol ayrımı. Onun üzerinde durmak üzere ta çocukluktan itibaren nasıl

yetiştirildiklerini anlattım. Bu nedenle de erkekler tarafından da kitap çok sevildi. Yani katı, feminist bir bakış açısıyla bakılmıyor, onları da anlamaya çalışarak bakılıyor.

N.Ö. : Kadın tiplerindeki ikilemin ana sebepleri nelerdir?

İ.A. : Meselâ Sara’da daha farklı şeyler var. Orada aynı şeylerle karşılaşmış bir kadın ama meselâ Sara güzel bir kadın. Bütün değerlerini güzelliğini üzerine kurmuş, oturtmuş yani hayatta sahip olduğu, olabileceği her şey güzelliğiyle kazanılmış. Ben orada bunun trajik yanını anlatıyorum. Yani bu güzellik kaybolmaya başladığı zaman, o insanın üzerindeki pullar dökülmeye başladığı zaman, gençlik zamanı yok olmaya başladığı zaman o kadın ne yaşıyor? Ya elinde başka tutunabileceği hangi değer var? Var mı? Yani o roman buna bakar. Ama bu kadın karakterlerin hemen hemen hepsinde o toplumsal role uygun yetiştirilmenin sıkıntıları vardır. Nitekim Sara da bunu fark ettiği zaman, güzelliğini kaybetmeye başladığı zaman resim yapmaya başlar, tutunacak bir şey arar. Tabi temelde aynı sıkıntılar, ama farklı temalar üzerinde gelişir. Bir de ana-kız formu vardır.

N.Ö. : Ölü Erkek Kuşlar’da üç farklı mekânını kullanımını açıklar mısınız?

İ.A. : Ayhan’la yaşadığı ev, Onur’la ilişkisini yaşadığı atölye ve sığınak mekânlara bir anlam yüklemedim. Fakat bir yazar, yazarken her şeye bir anlam yükleyerek oradan çıkarak bunu yapmaz. Ama bir yorumcu romanı yorumlayan birisi bir eleştirmen bunları yorumlayabilir. Şöyle de söyleyebilirim çok kabaca: Yazar ne yaptığını bilmeyebilir. Bunu orada daha iyi görebilirsiniz.

N.Ö. : Ölü Erkek Kuşlar’daki kuş imgesinin anlamı nedir?

İ.A. : O üçlü aşktan en sağlam çıkan kimdir? Suna. En çok zedelenmiş olmasına rağmen sonuçta gene de en ayakta çıkan kimdir? Suna’dır, ötekiler yenilgiyle çıkarlar. Bununla ilgili bir şey yani. Erkeklerin kadına nazaran daha yenik çıkmalarıyla ilgili bir şey. Bir de ressam olduğu için o yenilgi döneminde ölü kuşlar yapmaya başlıyor, onunla da ilgili bir şey. Ben isimler üzerinde çok fazla durmam zaten. Ama bu hatta çok zor bir isim buldum. En sonunda dedim ki; şöyle açacağım dosyayı gözüme ilk çarpan şeyi yazacağım. Açtım ‘ölü erkek kuşlar’ çıktı. Sonra herkese sordum. “Aaa çok güzel!” dediler öyle kaldı. Yani ben kitabımı bitiririm, en son isim ararım. Kimisi ismini baştan koyar, romanını sonradan yazar. Benim ki ögle değil. Onun içinde çok fazla anlamlarda yüklemem yani.

N.Ö. : Romanda yer alan “Evlilik düzen sanılan düzensizlik; aşk, gerçekleşmeyecek çocuksu bir düştür.” sözüne bağlı kalarak evlilik ve aşka bakış açınızı öğrenebilir miyiz?

İ.A. : Evlilik konusundaki düşüncelerimin hepsini orada yazdım, şimdiye kadar yazdığım bütün romanlarda yazdım. Şimdi yapacağım romanda gene yazacağım. Evlilik

yerine daha iyi bir şey bulunamamış bir düzen. Ama bu düzen hakikaten insanların çok ender durumlar dışında, o birlikteliği sürekli yenileyebilenlerin dışında insanların yaratıcılığını, heyecanını öldüren, onları böyle tek düze yaşama biçimine mahkûm eden bir şey ve hakikaten özellikle kadınları kötürüm eden bir şey. Ama tabi erkekleri de, evlilikleri yüzünden kötürüm olan bir sürü de erkek var. Günümüzün gençleri bunun farkına varmaya başladılar ve çok daha zor evleniyorlar, onu gözlüyorum.

Aşk, geçici bir hastalık. Güzel bir şey, ama belli bir süre sonra çok heyecan verici, heyecanın üst düzeyde yaşandığı bir şey. Tabii şu var yani ne evlilik, ne aşk, ne beraberlikler bunlar hepsi böyle şu iyidir, şu şöyle olacak falan denemediği için durmadan yazılıyor bu konuda, durmadan insanlar fikir üretiyorlar, tartışılıyor. Yani şunu diyebilsek: Şöyle yapalım, evlilik böyle olsun filan. Onu da kimse diyemiyor. Çünkü bu ilişkiler belirleyen şey hem toplumun içerisinde bulunduğu değer ölçüleri yani gelenekler, görenekler, insanların kendilerini kavrayış ve tanımlama biçimleri bunların hepsi evliliği de biçimiyor. Kadın rolleri, erkek rolleri... Bunun dışında davrandığınız zaman toplumun dikkatini çekiyor, kınıyor. Bunun için evlilik diyor.

Bütün bunlar insanların kendi ilişkilerini özgürce yaşamasına imkân tanımıyor. Böyle olunca da kısıtlanmış oluyor. Yani belki çok daha güzel yaşayacaklar onlar beraberliklerini ama ki çok izin verilmiyor buna o kalıbın içinde kalsın isteniyor.

“O kadını niye o saatte bırakıyorsun, bak işte bu kadın iyi bir kadın değil.” Kadına sürekli bir müdahale var. Onun içinde bunlardan bir çıkış yok. Aşk konusunda da, flört konusunda da öyle. İkili ilişkiler konusunda çok tutucu görüşlerimiz var. Ya da çok ağır değişiyor. Onun için de bunlar hep yazılıyor, çiziliyor, söyleniyor. Benim de böyle yazarak bu sorulara çözüm aradığımı varsayabiliriz.

N.Ö. : Din olgusuna bakış açınız nasıl?

İ.A. : Din: İnsanların ihtiyacı olan bir şey diye bakıyorum. İnsanların inanmaya ihtiyacı var. Çünkü insan kendini zaman zaman çok aciz hissediyor. Fakat tabi bu kurallarla, davranış biçimleriyle, ahlâki normlarla filan bir sistemleştirilmiş değerler dizgesi haline geliyor, din. Dine böyle bakıyorum ben. Ve eğer insan farklı inançlara sahipse, farklı şeylere inanabiliyorsa, doğaya inanmak işte ne bileyim ben sevgiye inanmak, insana ve insanın gücüne inanmak, maddeye inanmak. Ama bunlara yürekten inanmak. Toplumu değiştirmeye kendini adanmak. Bunların hepsi din yerine geçen şeylerdir. Ama en kolay tabi inanma biçimlerinden birisidir. İşte insanı yaratan bir Yüce Yaradan olduğunu ve insan hakkındaki her şeye O’nun karar verdiğini, insanların O’nun öngördüğü kurallar içinde yaşaması gerektiğini düşünmek kolay bir yoldur. Çünkü insan, o noktada teslim olur ve artık bir şey

düşünmez. Bu açıdan ben dini, din olgusunu ya da Tanrı'yı insanların yarattığı düşüncesindeyim. Tanrı'nın insanı değil de, insanın Tanrı'yı yarattığı düşünen birisiyim. Benim dine bakışım böyle. Ama inanın bununla huzur duyan insanlara da sonsuz saygım var. Onlar da o şekilde kendilerini ifade edebiliyorlar, o şekilde davranmanın doğru olduğunu düşünüyorlar. İnsanların birbirlerini şuna ya da buna, öyle ya da böyle inandıkları için hiçbir şekilde sorgulayamayacaklarını, kınayamayacaklarını düşünüyorum. Bu insanın tamamen kendi düşüncesiyle, aklıyla, vicdanıyla sahip olduğu bir inanç sistemidir. Bu da olmalıdır. Ama karşı olmamız gereken bir şey var. Dinin ya da insanlığın en saf ve en temiz duygularının politik çıkarlar uğruna, hatta ticari çıkarlar uğruna kullanılması. Ve toplumun bir bütün günler ve çağlar boyunca geldiği bir yerden, işte o dinin çıktığı zamanın geri döndürülmeye çalışılması, bütün değer ölçüleriyle, bütün yargılarıyla, bütün kavrayış ve anlayışlarıyla oraya döndürülmeye çalışılması. Bunlara da karşıyım. Ama insanların dediğim gibi inançlarında sonuna kadar özgür olmalarından yanayım, ne olursa olsun bunlar.

N.Ö. : *Yeni Yalan Zamanlar'da din olgusunun baskı aracı olması durumunu nasıl açıklıyorsunuz? Melike Eda'da bu olguyu görmekteyiz; o bu durumu benimsiyor mu, sonuna kadar bu baskıyla mı hareket ediyor yoksa değişime mi uğruyor?*

İ.A. : Değişiyor. Melike Eda o çevreden çıkıyor. Tabii orda çok trajik şeyler var. Mesela M. Eda amcası aynı zamanda da üvey babası olan biri tarafından küçük yaştan itibaren bir ensest ilişkiye zorlanıyor, çocuk yaştan itibaren. Ve anne de çok dindar, görmemezlikten geliyor yani mevcut konumunu, evliliğini, mevcut aile düzeyini bozmamak için gözlerini kapatıyor. Aynı zamanda o kişi, o kasabada, bir dinci partinin ileri gelenlerinden bir tanesi. Tabi M. Eda ve bir de M. Eda'nın bir dayısı var. Çok sert tipler bunlar, o da İstanbul'da antikacı hatta mücevher kaçakçılığı yapan bir adam aynı zamanda eşcinsel. M. Eda, dayısının ona İstanbul'da sağladığı olanaklarla falan o kasabadan ve o ilişkinin içerisinden çıkıyor ve İstanbul'a geliyor. Üniversitede okuyor ve tabi ki orada değişiyor. Değişiyor ama o ilişkiden dolayı ruhsal travmaları var, o ilişkiden dolayı ruhsal travmalar yaşıyor. Çok sevdiği bir adamla doğru dürüst cinsel ilişki kuramıyor. Böyle yanları olan çok trajik bir roman. Ama o arada romanda bir ütopya, ters bir ütopya diyebiliriz yani bir İslamcı darbe olmuş. Çünkü o tarafa doğru gidiyor her şey. Her şey değişiyor, bir gün kalkılıyor – o dinci parti iktidarda o zaman- ve giderek cuma günü tatil olmaya başlıyor, dükkânlarda içki satışları yasaklanıyor, her gün yeni bir şey çıkıyor, tartışmalar falan derken bir darbe oluyor. Zaten o şeyle de bitiyor. Yani mesela romanın başında Aysevim diye batılı bir kadın vardır. O kadın renkli bir çarşaf giymiş olarak geliyor, ama içinde askılı yıldızlı bir giysi var.

Romanda ironik bir şeyler var. Ama benim en iyi, en olgun, en güzel romanımdır. Ben onu çok severim, gerçekten. Biraz zordur, okunmada zor gelen bir romandır. Postmoderne göndermeler yapan bir kurgusu vardır, yani postmodernin karşıtı olmasına rağmen tezli ve konulu postmodern roman da yani toplumsal konulu roman da yazılabilir. Bu bakımdan kurgu biraz zordur.

N.Ö. : Romandaki anlatıcı Kerim’de kimlik parçalanması mı söz konusu?

İ.A. : Evet, o parçalanma M. Eda’da vardır. Orada bir tablo, bir anneanne figürü vardır, o sonlarda beliren. M. Eda’nın zaman zaman düştüğü bir şeydir o. Ama asıl yakıcı bölümü bir tutunamayan olarak Kerim’in kimliğinde. O bölünmenin şeylerini daha somut şeylerini roman ilerledikçe göreceksiniz. Bayağı şizofrenik bölünme o. O tabi şey de parçalıyor, anlatıyı da parçaladı. O bölünme kişileri de parçaladı. Genel olarak romanın zorluğu oradan da geliyor. O parçalanmışlık bütün her şeye sızdı. Anlatıma da sızdı, bu kendiliğinden oldu. Böyle bir tip koyduğunuz zaman ve onu şizofrenik bir parçalanmaya uğrattığınız zaman anlatı da parçalanıyor. Roman öyle gidiyor artık. Yani hiçbir zaman siz roman tiplerine yüzde yüz egemen olamıyorsunuz; o yaşamaya, canlanmaya başladığı zaman başka biri olmaya doğru, başka yollara gidiyor. Asıl heyecan verici olan, insanda serüven duygusu uyandıran da o.

N.Ö. : Romandaki yazma serüvenini kullanış amacınız nedir?

İ.A. : Romanın başında ifade edildiği gibi Kerim bir hücreye kapatılır, kaçırlılar onu. Ondandır İnsan Eğilim- Yönelim Gözleme Merkezi diye bir merkeze kapatırlar, bir daktilo atarlar önüne. Ve sen şimdi bir roman yazacaksın derler. O da itiraz eder. Ha bir de onun yazacağı romanı denetlerler. Anlat bakalım şimdi bize derler; bir kadın bir erkek iki polis gelir. O da anlatmaya başlar. Bir aşk hikâyesi anlatmaya başlar, bunu geç derler. Derken Kerim bu romana girmeye başlar. Daha zararsız görürler onlar bu konuyu. Bu şundan yola çıkmış bir şeydir: Ben bir roman yazmaya başladığım zaman kendimi böyle hissedirim. Yani bir hücreye kapatılmış, o romanı yazıp bitirmeden dışarıya çıkamayacak olan bir mahkûm gibi hissediyorum. Çünkü dışarıda hayat akar, insanlar işte gezerler, eğlenirler bir araya gelirler, dostlarla, çoluk çocukla, eşleriyle güzel bir şey var, gürül gürül akan bir hayat vardır; ama siz o masanın başına mahkûmsunuzdur, aklınız orda kalır. Ama burada da kalır, çünkü burada da yazılacak bir şey var kafayı takmışsınızdır. Ama orası, dışarı size haramdır. Hakikaten bir hapisane hücresi gibidir. Ben böyle hissedirim. Şimdi iki aydır ben oturamıyorum, biliyorum oraya oturduğum zaman günde on-on iki saat, böyle tükenene kadar çalışıyorum ben. Ve o çok zor bir şey. Yattığım, uyuduğum zaman yazmaya devam ediyorum. Güzel bir uyku da uyuyamıyorum, cümleler kuruyorum uykumun içinde, rüyalarım. Bir roman bittiği zaman tamamen tükenmiş oluyorum. Kendimi yeniden normale döndürmek, rehabilite olmak

için bir iki yıl geçmesi gerekiyor. Ama bazı yazarlar, bu benim yazma biçimim kötü/yanlış bir yöntem. Ama şey amatörce ve çok heyecan verici bir şey. Mesela bazı yazarlar var; her gün kalkıyor, iki-saat sabah yazı yazıyor, ondan sonra hayatına devam ediyor, yazmaya gidiyor, dostlarıyla buluşuyor, sinemaya gidiyor filan. Ertesi gün gene kalkıyor... Ben asla böyle bir şey yapamadım. Ben bütün varlığımla oraya kapanıyorum. Bu hücre motifi buradan çıkmış bir şey. Yani ve tabi ki dış gerçekten insanı kopartan tamamen o yazdığı roman kişilerinin dünyasına, onların yaşadığı dünyaya aktaran bir şeyler. O insanlar yaşarlar; ben onları görürüm, onlarla konuşurum. İşte onu bozduğunuz zaman, dışarıya çıkıp başka şeyler uğraştığınız zaman onlar hemen solarlar, ölüverirler. Onu canlı tutmak için böyle bir şey. Hücre hayatı. Çoğu zaman zaten burada yazamam ben. Yazlığa gidiyorum ben tek başıma; bir kedi, bir ben. Orda kalıyorum aylarca.

N.Ö. : Sizde öğretmenlik yaptınız; bunu dikkate alarak günümüz gençlerinin belli değerlerden yoksun yetişmelerine nasıl çözümler bulabiliriz?

İ.A. : Biraz “Atı alan Üsküdar’ı geçti.” gibi geliyor bana. Çünkü o kadar bir globalleşme altında, yalanının altında o kadar kötü şeyler empoze edildik ki çocuklarımıza, o kadar kötü etkiler bıraktı ki. Kendi yetiştiğim dönemle kıyaslıyorum da. Hiç-Yeni Yalan Zamanlar o şey üzerinedir, bütün o değerlerin yok edilişi üzerinedir. Tabi şöyle bir şey böyle insanlar kimliksiz kaldılar. Çocuklar da öyle kendilerini ifade edecek, tutunacak bir kimlik bulamıyorlar. Bulamadıkları zaman da çeşitli yollar arıyorlar. Yani kendini ifade etmek için değişik biçimler arıyorlar. Bu biçimler konusunda da rehberlik yapılamıyor çocuklara. O kadar harap oldu ki her şey, yıkıldı, yerle bir edildi ki. Bilmiyorum, yani bir boşluk, anlamsızlık felsefesi, bir tutunacak dal kalmamacasına yok edilmiş bir şey. Ben çok üzülüyorum gençler, çocuklar için. Çözüm olarak eğitim sisteminin kökünden değiştirilmesi lazım. Bu eğitim sistemi de değişemedi bir türlü. Ben oldum olası ezbere dayalı, yaratıcılıkları ve özel yetenekleri, özel eğilimleri hiçe sayan yani herkesi kabul eden ve aynı ölçüde olmadan geçercesine. Fen bilimlerine, mühendisliğe pratik olarak daha çok para kazandıracak mesleklere yöneltmeli, yarış, bununla bir kolejlere yönlendirilmeli. Benim ömür boyu matematiğe ve fen bilimlerine aklım ermedi. Ben lisede de borçlu-kurul kararıyla geçtim. Ama ben bugün başarılı bir insanım, zeki bir insanım. Belki duygusal zekâm daha fazla benim. Gene ben 3 ile 5’i toplayamam, güler bana eşim. Ama ben başka şeyler konusunda yetenekliyim, başka şeyler becerebiliyorum. İşte resim yapıyorum, yazı yazıyorum, bilmem ne yapıyorum. İnsanlar birbirinden çok farklı. İşte bunlara eğilen, teşvik eden, geliştiren bir sistemde çocuklar o farklılıkları sayesinde kendilerini tanımlamada daha kolaylık çekecekler. Kimlik kazanmada, kişilik kazanmada. Bunlar üzerinde durulmuyor maalesef. Ben en önemli

sorunu bu görüyorum. Bir de toplumsal değerlerimiz, ne kadar eleştirirsek eleştirelim çok güzel geleneklerimiz onlar yok oluyor, toplumsal değer ölçülerimiz yok oluyor. Birbirimizle ilişkilerimiz zedeleniyor. Bunlara da sahip çıkmamız lazım.

N.Ö. : *Sara-Simden arasındaki ilişkiyi nasıl değerlendiriyorsunuz?*

İ.A. : Bu başta bunları anne-kız olarak tasarlamamıştım. Yani hayata bakışları farklı, değerleri farklı iki kadın olarak tasarlamıştım. Bunu yazmaya başladım ama götüremedim, gitmedi tamam bir yerde kaldı. Sonra bunların anne-kız olurlarsa aralarındaki çelişkinin daha yakıcı olacağını düşündüm. Yani bu çelişkiler ne idi? Anne bütün değerlerini güzelliği ama o güzelliği de maddiyata çevirme üzerine kurmuştu. O bu güzelliği ile zenginleri avlamak, işte mal-mülk, para sahibi olmak. Ki olmuş. Ama ona her işe yaramadığını görüyoruz. Kızı dâzaten kızını da bırakıp gitmiş, babasıyla-yaşlı dedenin yanında büyümüş. Oldukça yoksul, sınırlı; babası bir kasaba savcısı o da tekrar evlenmiş yani kız yetiştirmiş kendini, okumuş etmiş falan, farklı değerlere sahip olmuş. Bu maddi değerler değil bunlar, insani değerler bunlar. O zaman annesiyle bir hayata bakış ve değerler çelişkisi baştan konmuş oluyor. Ayrıca anne-kız arasında söze ve dile dökülmeyen gizli bir çekişme olduğunu fark ettim. Meselâ çevresindeki tanıdığım genç kızlar bana çok anlatmışlardır, anneleriyle olan çatışmalarını. Bu şundan kaynaklanıyor, bana göre: Bir defa bir kuşak çatışması var; anne, özellikle kız çocuklarını bizim toplumumuzda çok fazla sakınıyor. İşte aman başına bir şey gelmesin, aman bir erkek tarafından aldatılmasın. İşte sağlam dursun, iyi gelinlik yapsın, şöyle olsun böyle olsun filan. Yani onu, o benim söylediğim kadınlık rolüne hazırlayan daha çok anne. Ama Simden annesini on bir yaşında görüyor, o değerlerden, o şartlanmalardan uzak yetişiyor. İkinci bir nedeni Sara'nın da o değerlere çok fazla sahip olmayışı, o da çocuğunu, evliliğini bırakmış gitmiş, şarkıcı olmaya kalkmış, zengin bir adam bulmuş falan filan. Dolayısıyla Simden olabildiğince özgür ve kendi kimliğini daha kolay bulacak biçimde yetişmiş ve anneyi daha dıştan görebiliyor; uzak, ayrı yetiştikleri için ve onu eleştiriyor, onun mutsuzluğunu görüyor. Bütün o değerlere sahip olmasına (Boğaz'da bir köşkü, bir sürü parası olmasına) rağmen yalnız kalmış ve mutsuz bir kadın. Hastalanmıştır mutsuzlukta, ama görüyor. Kendisini ve evliliğini de farklı değerler üzerine oturtmak istiyor. Ama onda da şu var: Bunu özellikle vurgulamak istedim. Kadınlar evlilikleri bittiği, döküldüğü halde ya da kocaları başkalarıyla bir kadınla ilişki kurduğu veya artık onları istemediği zaman bile o evliliği sürdürmeye çalışıyorlar. Simden kocasını başka bir erkekle yakalıyor-öyle eğilimleri olan bir adam – buna rağmen ondan boşanmak istemiyor, korkuyorlar. Tabi bütün bu farklılıklar bir çatışma yaratıyor. Ama buna rağmen bir sevgi var; iki tarafta da büyük bir özlem ve sevgi var. Birbirlerine yakınlaşmama diyalog kuramama sorunu var esas olarak. O diyalogun çok geç

kalmış olması, ölüm döşeğinde belki o ihtiyacı yoğun olarak duyma var. Yani bir sevgi-nefret ilişkisinin tipik olduğunu düşünüyorum annelerle kızlar arasında.

N.Ö. : *Sara'daki isimleri değiştirme eğilimiyle karakterinin değişimi arasında bir bağlantı var mı?*

İ.A. : Sara bir kasabada doğmuş, büyümüş, sıradan insanların içerisinde, bir anne-babanın içerisinde yetişmiş bir kız Halise. Herhangi biri, işte bir evlilik yapmış, güzel bir kız. Bir savcıyla evleniyor, o da şeyden kurtulmak için hem daha özgür olsun, hem de yurtlardan falan kurtulsun diye. Tabi bir şey var orda: Kendi ölçülerine göre yükseliş çizgisi var onun. Yani işte önce bir daha soylu sınıftan bir adamla, kendisinden çok yaşlı (Suat Bey), önce bir şarkıcı oluyor, o zamanın modasına uygun olarak kendine yabancı bir ad seçiyor filan. Derken zengin bir tüccarla evleniyor, onu, farklı bir çevreye sokuyor, adı Sara oluyor. Ama bu gerçek bir yükseliş değil yani kendisinin çizdiği bir yükseliş çizgisi değil. Hep birilerine bağlı olarak, birtakım adamların yanında var olabiliyor, ancak onlarla var olabiliyor. Zaten tek sevdiği adam Enver'dir. O da her boyaya girmiş çıkmış, yol müteahhitliğinden bilmem nereye kadar hamallarla sohbet eden (doğu kültürüyle yetişmiş biri) bir adam. Tek sevdiği adam o maalesef o da çok yaşamıyor.

N.Ö. : *Romandaki zaman ve ölüm temalarını şiirsel söylemler şeklinde ifade edişinizi açıklayabilir misiniz? / Resim ve rüya imgelerini yoğun biçimde kullanış gayeniz nedir?*

İ.A. : Ama tabi kadın kendini yakmış kendini ve ölüm döşeğinde. Ölüm teması oradan geliyor. Geçenlerde bir romanın başında şöyle bir söz vardı: "Rüyalar, yaşamdan daha gerçektir. Buna katılıyorum. Çünkü bizler normal, gündelik hayatımızda büyük bir oto kontrol altında yaşıyoruz. Yani bize doğru, güzel, iyi, ahlâklı olarak öğretilmiş bir şey var. Ve biz bunlara uygun yaşamaya çalışıyoruz, bunlara uyarak hayatımızı sürdürmeye çalışıyoruz. Ama rüyalarda bizim insan olmamız dolayısıyla sahip olduğumuz bütün zaafılar, kaygılar, korkular, istekler su yüzüne çıkıyor. O bastırılmış bilinci, o baskı altında tutulan diyelim; çünkü tamamen bastırılmamış ama baskı altında tutuyoruz onu aklımızla, bilincimizle yani nitekim ruh hastalarında bu şeyin, kontrolün tamamen kalktığını görüyoruz. Bize ayıp gelen şeyleri söylerler, cinsellikle ilgili bütün kafalarından geçen şeyleri anlatırlar ya da o davranışları yaparlar. Biz oysa bunları baskı altında tutuyoruz, ama rüyalarımızda bunların yerini tutan- tabi Freud bunun üzerine çok çalışmış bir bilim adamı-simgeler var. O imgeler dolayısıyla ikinci bir hayat yaşıyoruz uykumuzda, rüyalarımızda. Bütün bu söylediğim şeylerin var olduğu. Bu olmasa belki biz bu kadar sağlıklı kalamayız. Bir gece hayatımız var bir de gündüz hayatımız var. Gündüz ne kadar gerçekse gece de o kadar gerçeküstü imgelerle yer alan bir gece hayatı. Tabi bu gerçeklik bir romancı olarak benim çok ilgimi çekiyor. Ve bir

zamanda ben rüyalarımı topladım. Meselâ Engels'in daktilosu benim gördüğüm bir rüyadır. Ben bir ameliyat geçirdim, uzun süre narkozda kaldım. Çıktıktan birkaç saat sonra da ben bu rüyayı gördüm; Engels'in daktilosu rüyasını. Benim eşim Edremit'li, Edremit'te kayınvalidemin böyle eski, küçük, derme çatma, bir oda bir mutfak bir evi vardı. Altı bodum, orda zeytinyağları falan durur. Ben ordayım, bodrumdayım, orayı gördüm, jandarmalar bastı orayı. Ben o bodrumda Engels'in daktilosunu buldum, o sırada jandarmalar geldiler ve beni götürdüler. Ama bu benim sol geçmişimle de ifadesini bulan bir şey. Ben 80'den önce bir sol parti içerisinde inanmış bir kişi olarak, belki çok böyle eylem şeyinde değil, ama yazılarımla düşünsel anlamda bir şeyim var benim. Bu hâlâ Marksizme inanan birisiyim. Böyle bir düşünce yapım var. Böyle bir şey olunca Engels'in daktilosu giriyor rüyama. Belki başka birisinin, hiç bu işlerle ilgisi olmayan birisinin rüyasına girmez bu ama benim rüyama giriyor. Ve ben o daktiloyu bulduğum zaman çok seviniyorum. Ama beni alıp götürüyorlar. Ama yoğun şeyler yaşadım, 12 Eylül sabahı benim eşimi aldılar götürdüler falan filan. Böyle şeyler yaşamış birisi olarak bunlar tabi benim rüyama giriyor. Şeyde de vardır-Ölü Erkek Kuşlar-bu rüyalar. Yeni Yalan Zamanlar'da çok yoğundur. Mesela çok korkunç bir düş görmüş, tüm vardır orda, topladım. Sofraya yeni doğmuş küçük bir çocuk kızartması falan. Böyle şeyler görüyorsunuz. O romanın ruhuyla uyduğu zaman işime yarıyor. O rüyaların çoğunu ben görmüşümdür, bazılarını da tabi uyduruyorum. Ölü Erkek Kuşlar'da Suna'nın Sultanahmet'te gezmesi, yatılı okul şapkası, kurdelesı. O benim meselâ öğretmen okulundaki şeyimdir, şapkamdır. O zaman şapka vardır, mor şeritli; siyah çoraplar

Ben resim öğretmeniyim, resim okudum; Gazi Eğitim Resim Bölümü'nde, tabi o da oradan geliyor. Hep söylerler mesela; yazdıklarımın görsel olduğunu söylerler.

N.Ö. : Kadın cinselliği ve kadının metâ olarak kullanılması konusundaki görüşlerinizi alabilir miyiz?

İ.A. :Yani bizim toplumumuzda cinselliğin özgürce yaşanılmadığını düşünüyorum. Büyük kesimde en azından yaşanılmadığını düşünüyorum. Belki şimdi daha genç bir kuşak var. Onlar arasında daha eşit ilişkilerin, cinsellik konusunda da daha eşit bir ilişkilerin var olduğunu söyleyebilirim. Ama büyük bir bilgisizlik var. Cinsellik bir tabu ve onun eğitimi yapılmıyor ve çocuklar cinselliklerini keşfetmeye bırakılmıyorlar. Çeşitli denemelerle ve aşamalarla bunu yaşamıyorlar. Bakıyorsunuz işte bir bekâret diye bir sorun var. Çoğu zaman bir erkekle, erkek çok kötü yerlerde öğreniyor cinselliği, genelevlerde falan gibi. Kaçamak öğreniyor ya da hiç öğrenmiyor. Ondan sonra bunları evlendirip bir araya getiriyorsunuz. Çoğu zaman çok eksik, çok yanlış yaşanıyor. Cinsellik konusunda bizim bir farklı kavrayışlara ihtiyacımız olduğunu düşünüyorum. Biraz biraz bir yerlerde, büyük şehirlerde

çatlıyor filan ama hâlâ doğuda namus cinayetleri yaşıyor. Büyük bir sorun olduğunu düşünüyorum. Türkiye ve ülke genelinde kadını sanki cinselliği yokmuş, cinsellik sadece erkeğe aitmiş gibi genel şeylerden bahsediyorum. Hiç ummadığım bir yerde bir köylü karı-koca çok güzel bir cinsellik yaşıyor; ama ben, o insanların yetenekleri, kendi aralarındaki uyumla, karşılıklı sevgiyle ilgili bir şey. Bunlar tabi şey değil, genel şeyi bozmuyor. Ama genelinde çok kötü yaşandığını düşünüyorum. Tabi günümüzde hakikaten iğrenç boyutta bir cinsellik istismarı var. Bu yaşayamamanın, bu açlığın üzerine o kadar çarpık bir biçimde sergileniyor ki cinsellik, kafalar böyle allak bullak oluyor, çarpıtılıyor. Ve bu insanlar hiçbir zaman cinsel bakımdan mutlu olmayacak hep bambaşka, büyük takdim edilen biçimde cinsellikler bekleyecek ve sürekli düş kırıklığına uğrayacak biçimde şartlandırılıyorlar. Ben biraz umutsuzum bu konuda. Ne yazık ki öyle.

Kadın bir meta olarak takdim edilmiyor; ama her gün, her gece reklamlarda, gazetelerde yani şey olarak doğurgan seks objesi olarak takdim ediliyor.

N.Ö. : Farklı cinsel yaklaşımları (ensest ilişkiler, eşcinsellik ve travestiler) romanlarınıza taşıma amacınız nedir?

İ.A. : Ben bir romancı olarak en radikal düşünceden gitmek zorundayım. Yani bir şey bütün bu yazdıklarım şu demektir: Roman, toplumsal roman olmaz falan, her şey olur. Yani her şey toplumsaldır, onu savunuyorum. Siz bir insanı anlatıyorsanız; bu insanın bastığı bir yer vardır, onun ayakları bir yerde duruyordur, bir toprakta duruyordur. Bir toplumun içinde yaşıyordur. “Orası neresidir?” Bu benim için çok fazla önem taşıyan bir şeydir. Bir insan bütün bir çevreden, ayaklarını bastığı yerden soyutlanamaz. Soyutlayarak anlatamazsınız onu. Bir aşk hikâyesi anlatırken bile o insanların durdukları yer o aşkın seyrini biçimler. Ona göre o aşk, yol alır, yani ondan bağımsız olamaz. Hangi toplumda hangi çevrenin içerisinde hangi sosyo-ekonomik şartlar altında o aşk yaşıyordur. Bütün bunlardan o aşk nasibini alacaktır ve ona göre ya böyle gidecektir ya böyle ya şöyle. İnsan hayatına ilişkin hiçbir şeyin toplumdan soyutlanamayacağını düşünüyorum. Sosyo-ekonomik şartlardan soyutlanamayacağını düşünüyorum. Dolayısıyla da böyle bakıyorum insanlara. Böyle baktığım zamanda cinsellik çeşitlilik içerisine giriyor, hikâyeler de bir temele oturuyor. Yani onun dışında başka bir tarz düşünemiyorum, benim dünyayı kavrayışım böyle.

N.Ö. : Romanlarda mektupları kullanış amacınızı açıklayabilir misiniz?

İ.A. : Bazen karşınızdaki insana söylemek istediklerimizi söyleyemiyoruz. Bu en güzel duygular olabiliyor. Sevgimizi söylemekte ya da göstermekte güçlük çekiyoruz ya da bambaşka duyguları anlatmakta. Öfkemizi, kırgınlığımızı anlatmakta güçlük çekiyoruz. Bazen de bu anlatma çabamız karşı tarafın farklı kavrayışlarla kesintiye uğruyor. Yani iyi bir söz

söylemek istiyorsun ona ama o; “Ya öyle mi?” diyor, tersinden alıyor. Sen de sinirleniyorsun ve birden bire böyle çok iyi niyetle başlayan bir diyalog çıkmaza giriyor, kilitleniyor o noktada. Halbuki yazmakta bu yok, sen duygularını sonuna; zaten yazma sizin de dediğiniz gibi kilitlendiği noktada bütün kahramanlar o diyalogun yürümeyeceğini, sürmeyeceğini, kilitlendiğini fark ettikleri anda yazıya baş vuruyorlar. Ben bunu kendi hayatımda da çok yaşamış birisi olarak kullanıyorum. İyi bir yöntem olarak da öneriyorum. Mesela biz eşimle çok kavga ettiğimiz, yeni evlendiğimiz dönemde çok kavga ediyorduk. İki keskin kişilik yani bir araya gelmiş, ikisi de daha önce bir evlilik geçirmişler filan. Bir türlü şey yapamıyorsunuz yani. Bütün gece tartışıyoruz, sonra eşim erken gidiyor sabah. Çıkmaz sokaklara dalıyoruz, başka yerlere gidiyor konuşma falan. Bir bakıyorum bana mektup yazmış. Diyor ki bana; Akşam şunları şunları dedim ama aslında ben öyle demek istememiştim. Sen bunu böyle anladın, bu buraya gitti, bak bu böyle olması lazım filan. Ben onu okuyordum, ben de ona cevabını yazıyordum. Ama sen de şöyle dedin, böyle oldu. O da akşam gelince okuyordu, yeniden konuşuyorduk ve bir uzlaşma şeyi buluyorduk.

N.Ö. : *Hiçbir Aşk Hiçbir Ölüm* adlı romanınızda kuyu motifinin amacını belirtir misiniz?

İ.A. : Bunda bir yalnızlık, kuyu imgesi ilginçtir zaten. Bizim ülkemizde kendini kuyuya atarak intihar eden kadın sayısı çok fazladır. İşte genç kızlar, sevdiğine kavuşamamış yeni gelinler, başkasıyla zorla evlendirilmiş, satılmış. Bu kızlar, bu gelinler genellikle kuyuya atar kendini. Çok yaygın bir şeydir. Ben zaten öyle çekiyor ona o kuyu. Bir taraftan da parlak bir güneş, ama yani o kadar cazip ki o kuyu. O evlilikten, o kasabadan, o şeyden çıkış bile olmadığı için aklından geçiriyor. Ve o dışarıdaki dünya, o güneş hiçbir şey ona ait değil sanki. Onun ait olduğu yer orası, o anlamda bir şey. O kuyu motifi ilginçtir, bizim kadınlarımız açısından.

N.Ö. : *Yalnızlık, özgürlüğün yanında mutlaka var olacak ve yaşanacak olan mıdır?*

İ.A. : Şimdi yalnız kalmasını bilemeyen, yalnız kalmanın tadına varamayan insanlar kendilerini de keşfedemiyorlar. Kendilerinin kim ve ne olduklarını, ne istediklerini, neler yapabileceklerini, kendi sınırlarının ne olduğunu da keşfedemiyorlar. Bunu ben gözledim. Bir gürültüye, kalabalığa boğarak kendilerini o zor olan, onlara verilmiş olan hayatın içerisinde yuvarlanıp, gidiyorlar. Ve zaten bir süre sonra hiç yalnız kalamaz oluyorlar. Korkuyorlar yalnızlıktan. Çünkü yalnızlık aynı zamanda kendi kendiyi kalıp, kendini tartmak, kendi kendisiyle hesaplaşma olanağını sağlayan bir şeydir. Bu şekilde kalabalığın gürültüsüne kapılıp gitmiş çok fazla hayat olduğunu düşünüyorum. O bakımdan ben yalnızlığı ve yalnızlığın erdemlerini yücelten birisiyim. İnsanın o yalnızlığa ihtiyacı olduğunu, o

yalnızlığın onun için sayısız olanaklar taşıdığını düşünüyorum ve bizim toplumumuzda en eksik olan şeylerden bir tanesidir: İnsanlar yalnız kalamazlar. Tabi ki ömür boyu yalnız olmaz; ama kendine böyle yalnızlık anları yaratması lazım. Evliyken bile insanın kendi, yalnızlık adaları olması lazım. İnsanın birbirini özlemesi lazım. İşte ben burada otururken, eşim aşağıda oturması lazım, bazı akşamlar ki. O zaman kendisi bir şey yapıyor, bir kitap alıyor okumaya çalışıyor. Yoksa bütün gece televizyon açık kalıyor ve ne varsa bakıyor, bir şey seçmeden. Ben de oraya gidersem, ben de ona uyuyorum ve bütün gece sonradan acıdığım bir biçimde televizyona bakıyoruz. Halbuki ben buraya kalkıp gelirim, bir şeyler yaparsam burada ya da yazarsam, yazıya otursam, bakıyorum ki o da televizyonu kapatmış, eline bir dergi almış, okuyor, bir şey yapıyor. Bu böyle bir şey. O iki insanın bile bırakın tek insanı birbirlerini böyle karşılıklı olarak kendilerini gürültüye boğup, ortaklaşa o gürültünün içinde kaybolmaları da, vakit geçirmeleri de çok hoş bir yol ama hiçbir şey çıkmıyor bundan.

N.Ö. : *İçimden Kuşlar Göçüyor'da kişiye benlik arayışına iten gerçekler nelerdir?*

İ.A. : Benlik arayışı diyemem ben ona. O kadın zaten çok zor bir benlik edinmiş. Zaman zaman bencillik boyutuna varacak bir şekilde benliğini savunan bir kadın. Ama bundan ötürü zarar da görmüş. Herkes gibi bir hayat yaşama, öbür kadınlar gibi. Ki deniyor bir ara, onu da deniyor. Bu benlik arama değil. Ama varoluşuna anlam katma diyelim. Belki öyle daha iyi. Daha anlamlı kılma, bir şeyler yaratma, bununla tatmin olma. Yani herkesten farklı biri olduğunu kendi kendisine kanıtlama, kendi var olma sınırlarını genişletme gibi bir çaba var, o çabanın hikâyesi.

Romanın sonundaki şiir yaşlılık ve menopoza sürecini kabullenmekle ilgili bir şey. Onun içerisinde Lale Müldür'ün dizeleridir. Yani bir vurgun olmayacak; artık o yaşanan aşklar gibi aşklar yaşanmayacaktır, o heyecanlar yaşanamayacak, onları söylüyor. O yaşla uzlaşma, barışma; kendi yeni fiziğiyle, yeni durumuyla, menopoza sonrası bütün duygu ve düşünce dünyasıyla uzlaşma. Ama tabi içerisinde bir hayıflanma da var. Öyle şeyler olmayacak artık, onları kabullenme var.

N.Ö. : *Menopozun kadın psikolojisi üzerindeki etkisi.*

İ.A. : Çok araştırma yaptığımı söyleyemem. Ben bütün samimiyetimle kendi hikayemi, kendi yaşadığım hikayeyi anlattım. Ama bir menopoza hikâyesi değil, esas olarak bir kadının kendini gerçekleştirme hikayesi. Yani bir hiçten, bir küçük taşra kentinden eğer bugün şey yaparsak bugün benim Türk edebiyatı içerisinde geldiğim yere giden yolu anlattığım bir şey. Onun arkasında sayısız küçük küçük hikâyecikler var, sayısız gece, çaba, gözyaşı var. Ayrılmalar, kopuşlar, acılar... bir sürü şey var. Onları çok özet şeklinde anlattım. Bir tutku hikâyesi o. Tabi benim hikayem, anı-roman. Bir tutku hikâyesi. O tutku nedir? Yazma

tutkusu. Bir şeyin peşinden gidiyorsunuz ama giderken bazen bir şey, böyle bir züccaciye dükkânına girmiş fil gibi önünüze gelen şeyleri kırıp dökerek gidiyorsunuz. Evlilikleri kırıp dökerek, çocuklarınızı, karşınıza çıkan insanları kırıp dökerek ama ta orda bir hedef var; o sizin çok iyi bildiğiniz ben oraya varacağım diye gittiğiniz bir şey değil. O tutkuyu yaşıyorsunuz, o yazma tutkusunu ve onun getirdiği her şeye de katlanarak tabi ki. Onu anlatan bir kitap. Tabi onun içerisinde menopoz dolayısıyla geriye dönüp kendi hayatına bakmalar değerlendirmeler.

N.Ö. : Romanda epigrafların kullanılış amacı nedir?

İ.A. : Evet, denebilir. Hoşuma giden şeylerdi onlar. Evet, aynı zamanda her bölümü, ana fikrini çok yaban bir şekilde ifade eden başka yazarlardan alıntılardı. O da iyi oldu. Sunu gibi bir şey.

N.Ö. : Mutsuz olduğunuz dönemlerde düzeninizi değiştirme çabası içine girer mısınız? Çevrenizdekileri nasıl etkiler?

İ.A. : Tabi girdim, çok girdim. Tabi ürkütüyor insanları. Ama yani mutsuz olmanın nedenleri şeyse sizin için geçerli ve haklı nedenlerse bunu yapmak zorundasınız. Çünkü bir kere hayat size veriliyor, ben yeniden doğuşa falan da inanmıyorum. Onun içinde hayatı en iyi şekilde yaşamak sizin göreviniz. Ama tabi burada belirleyici olan şey mutsuzluk tanımı. Mutsuzluk nedir? Mutsuzluk bana göre başkadır, size göre başkadır. Herkesin beklentileri hayattan farklıdır. Eğer beklentiler, beklentilerimize engel olan şeyler varsa, o şeyleri yıkmak- bu evlilik olabilir, sevmediğiniz bir şey olabilir, ya da sizi engelleyen ana-baba olabilir, bir eş olabilir filan-onları o gücü varsa, ben bu gücü kendimde her zaman duydum. Ama bazı şeylerle de uzlaştım, uzlaştığım dönemler de oldu. Bunu akılla yaptım; çünkü bir şeyleri yıkıp giderken geride bıraktıklarımızı da hesap etmemiz lazım. Onların artılarını, eksilerini de iyi tayin etmemiz lazım. Bazen de uzlaşmak gerekir. Bugün geriye dönüp de uzlaştıklarına baktığım zaman doğru yaptığım görüyorum. Burada belirleyici olan şey, seçimlerdir. Siz eğer bunu seçiyorsanız, bunun getirdiği şeyleri de yaşamak zorundasınız. Eğer bunu seçmişseniz, burda kalmışsanız; bunun getirdiklerini de yaşamak zorundasınız ve o seçimi doğru yapmak lazım. Bazen hayat çok cazip görünen bu olmasına rağmen, şöyle şurda parlak bir şey olmasına rağmen sizi daha mat, daha donuk görünen bir şeyi seçmeye zorlayabilir. Ama o seçim daha doğrudur; gelecek için, ilerisi için, geçmişiniz için daha doğrudur. Her zaman da çok parlak, çok yuvarlak, çok cazip şeye de aldanmamak lazım. Ama tabi yanlış seçimler de yapılabilir.

N.Ö. : *Sizin için yazmak, yaşamak ve yaşamının bilincine varmak mıdır?*

İ.A. : Ben hayata ilişkin sorularımın çoğuna yazarak öğrenmişimdir. Cevaplarını. Ama hâlâ binlerce soru var, belli bir yaşa geldiler. Bu kadar kitap yazdım, bu sorularım bitmiş değil. Önemli olan insanın galiba sorularının bitmemesi, Yani ölünceye kadar kafasında bir takım soruların cevabını aradığı sorularla yaşaması. Bu insanın kendisi üzerine yaşadığı toplum üzerine, çevresindeki insanlar üzerine, dünyanın, hayatının seyri üzerine düşünmesi demek bu soruları sorması. Ve bir insanın da bütün bunlardan soyutlanarak yaşamayacağını düşünüyorum, yaşarsa çok ot gibi çok anlamsız bir hayat olacağını düşünüyorum onun. Bunun için bu sorularınız hep olmalı?

N.Ö. : *“İçimde Kuşlar Göçüyor” romanı ısmarlama roman mı?*

İ.A. : Tabi ben Zeki’ye cevap verdim. Ben bu romanın çıkış noktası farklı, tam onun söylediği gibi değil. Şimdi bu ilaç firmasında benim arkadaşımın kızı çalışıyordu, yönetici olarak. Ankara’dan İstanbul’a geldi o yaz. Biz de o zaman Bostancı’da oturuyoruz. Kocasını ikna edene kadar burada ev tutamadılar, biz de yazlıktaydık, bizim evimizde kaldı. Burçak. Sonra biz tatilden döndük, bir sene daha bizimle kaldı, sonra kocasını ikna etti. Ama o bizim evde kaldığı sürede bana dedi ki: “İnci Teyze, biz bir kültür dizisi yapıyoruz, ilaç firmasına girmişti. Daha öncede burada bir Amerikalı yazarın William Shuter’in kendi depresyon deneyimini anlattığı bir kitap yayımladık. Bu menopozla ilgili deneyimini- ama şöyle oldu: Ben ona dedim ki bir anı-roman yazacağım kendi hayatımla ilgili bunu anlatıyorum ona. O da bana dedi ki; -bir yıl önce ameliyat olmuşum- bu deneyimini anlatır mısın? Yani o romanın içerisinde menopoz sözcüğü de geçmeyebilir ama biz bunu kültür dizimizde yayınlatalım dedi. Olur dedim ben de, oturdum. Yani iki istek birbiriyle çakıştı. Çünkü o zaman elli yaşındaydım ve şöyle ölmeden önce elli yaşına gelmiş bir yazar olarak kendi hayat hikâyemi anlatacağım. Öyle bir kitap oldu. Tabi firma-yani bu kitaptan beş bin tanesini aldı, jinekologlara dağıttı. Böyle bir şeyi oldu firmanın, bana da bir miktar telif ödediler, bu da benim hakkım tabi. Sonra benim yayınevimi aynı, hiçbir şeyini değiştirmeden bu kitabı tekrar bastılar ve piyasaya verdi. Zeki Çoşkun işte buradan yola çıktı. Ben de bunda hiçbir sakınca görmedim. Çünkü ben bir yazar olarak kendi yazarlık ilkelerimi zedeledim. Kendi inançlarımdan taviz vermedim ve yakışksız bir şey yapmadım. Yani onların bir şeyine hizmet eden bir şey de yapmadım. Çünkü ben bu ameliyattan bir ay sonra yürüyemez oldum, doktora koştüğümde menopoz dedi, yani östrojen eksikliği. Ve bunun çok acısını çektim, östrojen takviyesi aldım. Bu deneyimi anlatıyor. Onların da bir hormon ilacı satmalarıyla hormon kullanılması gerektiği düşünceleriyle bu çakışmış oldu. Onların düşüncelerine bu bağlamda

hizmet etmiş oldum. Ama bunda bir sakınca görmedim ben, bu tedaviye inanıyorum ve ben hâlâ onu bıraktığım zaman yürüyemiyorum, şu merdivenleri inemiyorum. İnandığım bir şeyi savunuyorum ben, inanmadığım bir şeyi savunmuyorum. Dolayısıyla burada bir ilkesizlik yok.

İkincisi bütün bir sanat tarihi ısmarlama eserleri üzerine kuruludur. Dostoyevski, Balzac (Balzac, burjuva sınıfını eğlendirmek için roman yazıyor ve parasını peşin alıyor. O zaman sinema yok, televizyon yok; klasik müzik, konserler var. Bunun gibi daha pek çok yazar) C. Dickens dünya edebiyatının en güzel eserlerini vermiş yazarlar bunlar ve yazdıklarının birçoğu ısmarlama. Ha demek ki güzel bir şey yapıyorsanız, kimin ısmarladığı, kimin ne kadar para ödediği önemli değil. Ha eğer bu kitap çok sevildiyse gerçekten okur tarafından çok sevildi, siz de çok sevdiğinizi söylüyorsunuz. Yalnız kadınlar tarafından değil erkeklerden de sayısız övgü aldım ve kitap otuz bin, kırk bin adet satıldı. Bugün Türkiye ölçülerinde - Orhan Pamuk hariç- çok olağanüstü bir sayı. Demek kitap çok işe yaradı. Bütün doktorlar bana telefon ettiler, “Çok iyi yaptınız, çünkü kadınlar bu konuda çok bilgisizdi, bir sonucunuz olursa bize gelin.” diye beni de mutlu eden bir serüveni oldu; ama Zeki’yi de gördüm. Geçenlerde İngiliz Yazar diye bir kitap yazmış. Kitabın içerisinde Bulgari adı geçiyormuş ondan sonra Bulgari’nin satış mağazasında geçiyormuş romanı falan. Gene o anlatırken bana sataştı. Ben de ona gördüm; dedim ki “Yeter artık ya, sana bir türlü anlatamadım.” O da bana dedi ki: “O kitabına ve yazarlığına çok saygı duyuyorum ama işte bir örnek verdim falan. Edebiyat dünyasında böyle şeyler oluyor, biz birbirimizi tanıyoruz. Biraz da ortam hareketlensin diye oluyor.

N.Ö. : *Romancı olarak kendinizi oluşturduğunuz noktalar var mı?*

İ.A. : Ben aslında kendimi eleştirdiğim noktalar diye belki soru doğru değil. Hayır. Çünkü ben çok titiz çalışırım. Yani hem dile çok özen gösteririm hem de eğer o olgunlaşmamışsa, ortaya çıkmayacak bir şeyse onu çıkartmam. Beklerim, daha iyi yapmaya çalışırım. Şöyle bir özelliğim var sanıyorum benim: Bu çok önemli bir özelliktir, yazar için. Yazdığı şeyin iyi mi, kötü mü olduğunu anlamak. Kendisinin anlaması. Çünkü bir takım insanlar yazdıkları her şeyin çok güzel olduğuna inanırlar. Bu çok çocuksu, çok saf bir düşüncedir. Bir de tabi ben bitirdikten sonra çok güvendiğim bir iki insana okuturum. Eşime ve çok sevdiğim bir yazar arkadaşıma okuturum. Yani onların şeylerini de almaya çalışırım. Onu bakımdan da başkalarının eleştirileri eğer doğru buluyorsam düzeltirim. Yani şimdiye kadar öyle bir şey olmadı. Sadece “İçimden Kuşlar Göçüyor”da editör (Can Yayınlarının editörü) ve birkaç noktaya işaret etti ve çok haklı da buldum ve onları düzelttim, daha iyi oldu. Bunun dışında diğer, büyük romanlarımda böyle bir şey olmadı. Ama dediğim gibi çok

çalışıyorum; günde on-on iki saat ve işte sonuçta ortaya çıkan şeyin ne olduğunu görebiliyorum. Ve eğer kötü bir şey yazarsam hiç tereddütsüz onu çöpe atabilirim. Böyle bir şeyim var. O bakımdan ben kendi romanlarımı çok fazla eleştirecek bir şey bulamıyorum. Ama mesela Ölü Erkek Kuşlar benim ilk romanımdır. Bugün yazsaydım, bazı yerlerini atardım. Biraz fazlalıklar olduğunu düşünüyorum o kitapta. Ama bugün benim daha rafine mesela Hiçbir Aşk Hiçbir Ölüm'ü geçenlerde elime aldım ki; ben kitaplar yayınladıktan sonra bir daha okuyamıyorum. 4- 5 yıl sonra ancak bir daha elime alırım. HAHÖ elime aldım ve o dilin rafineliliğine şaşırdım. İnanılmaz, bir iyi dil var orda ve hiçbir fazla sözcük yok. Maalesef ÖEK'da var. Mesela şu şey yoktur bende; bazı yazarlar yapıyorlar, geriye dönüp şeyleri yeniden düzeltiyorlar, beş tane baskı yapmış, altıncı baskıyı düzeltiyor, ondan sonra tekrar bastırıyor. Ben bunu doğru bulmuyorum. Neyse ilk, orijinal hali edebiyat tarihine öyle kalmadı, sonradan inceleyecek olan insan da o hataları görsün. İşte bu adam bu hataları bu kitabında yapmamış, öbüründe hiç yapmamış. O değişme çizgisinde izleyebilsin. Şimdiki aklımla ben bütün bu romanları yeniden elden geçirsem bir sürüsünü keser atarım. Şimdi ben tekrar yani Yalan Zamanları akşam o İslamcı darbeyi kaldırırım oradan. Ama hayır, o dönemin gerçeği o. '94 döneminde hakikaten gitti geldi idi yani böyle çok yoğun bir şey vardı toplumda Refah büyük bir patlamayla iktidara geldi filan yani. O dönemin biraz tabi demin de söylediğim gibi sosyo-ekonomik, sosyo-politik tarihi perspektifleri olan bir şeydir roman. Çırılçıplak böyle hayali şeyleri anlatma sanatı değildir. Hâlâ ben bir yazarın çağını tanıdığı olması düşüncesi içindeyim yani. Onun için de dokunmam yani.

N.Ö. : Yeni roman çalışmanız hakkında bir şeyler söylemek ister misiniz?

İ.A. : Çok fazla şey söylemek istemiyorum, onun hakkında. Ama bu roman da gene biraz daha radikal biçimde kadın-erkek, ilişkilerini, evliliği kadın ve erkek farklı kavrayışlarını (bütün bu alanları), bu alandaki düş kırıklıklarını, bir cinayet olayı çevresinde anlatan bir roman olacak. Aynı zamanda bunu yaparken toplumun içerisinde değişik tipler kullanacağım

Bu güzel söyleşi için ve ayrıca bana zaman ayırdığınız için teşekkür ederim.

1.2. “TÜRKİYE’DE EDEBİYAT ve AYDIN OLMAK”*

Katılımcılar: Erendüz Atasü, İnci Aral, Ataol Behramoğlu, Enver Aysever

İnci Aral: Aydının ortaya koyduğu düşünsel değerler toplumu yönlendirici olduğunu belirttim. Kendisinin de buna inanması ve toplumunda inanması gerekir. Bizde aydın, gittikçe azalmakta.

Edebiyat, öteki bilgi alanlarından faydalanır. Sezgi, içgüdü, düşsellikten de faydalanır. Edebiyatçı ve aydının ortak paydası dildir. Edebiyat, insanın gizli kalmış yanlarını ortaya çıkarır ve bunları tartışmaya sunar. Yazar da aydın olabilir, aydın da düşüncelerini aktarmak için yazıyı kullanabilir.

Aydın belli bir birikime, vicdan ve insan sevgisine sahip olması beklenir. Gerçekten bunlara sahip olmayan bir insanın objektif yazması beklenemez... Aydın ve yazar, bunları değiştirmeye çalışır, direnir. Her ikisi de bir karşı oluş içerisinde olmalıdır. Böyle olunca her ikisini de politik bir duruşu ortaya çıkar.

...

Dünya son yirmi beş yılda önceki iki yüzyıla göre çok hızlı gelişti. Bu değişimi açıklamak için bazı teoriler ortaya atıldı ve bunlar yaşamımızı etkilemeye başladı. Yeni liberalizm, postmodernizm gibi. Aydın da bu dünya içerisinde konumuyla tanımlanır hale geldi. Hakikati arama, daha iyi yaratmayla ilgili bağlar koptu. Bunları yapan dünyayı küçük bir köy gibi gören, dayatan bir sistemin içine girdik.

Bizde kulluk psikolojisinden kurtulmalıyız; çünkü bellek kaybına uğramaktayız. Bir de kendini çok bilgili gören okur yazmışlar da kendini aydın görebiliyor. Bütün bu sözünü ettiğimiz aydın denen insanın nerde durduğu önemlidir. Yüzeysel insanların çoğunlukta olduğu kitlesel bir biçimde yozlaşmaya çalışıldığı bir dönemde hızla bir kimliksizleşmeye doğru gitmekteyiz.

Böyle bir ortamda aydın denen insan, aydın olamamanın acısını yaşamaya başladı. Bu düşüncelerle aydın, düşünceleri ve eylemleri arasında tutarsızlık göstermeye ve inancını yitirmeye başladı.

* 04.11.2006 Tarihli Tüyp Kitap Fuarı’nda yapılan panel

1.3.İNCİ ARAL'LA SON ROMANLARI ve YAŞAMI ÜZERİNE SÖYLEŞİ *

N.Ö. : *Son çalışmanız hakkında bilgi verir misiniz?*

İ.A. : Bir roman yine. Adı Safran Sarısı. Bu bir üçlemenin son kitabı olacak, yani Yeni Yalan Zamanlar, Mor ve Safran Sarısı. Çünkü bu romanda da Yeni Yalan Zamanlar'ın Melike Eda'sı tekrar karşılaşıyoruz, on yıl sonra. Ama tabi temelde bu üç roman, Türkiye'nin '90'lı yılların başından 2005'e, on beş yıllık bir süreci kapsıyor. Yeni Yalan Zamanlar'daki siyasi düzen Nedim'in bir sanrısıdır, ama tabi öyle bir şey vardı. Bu romanda da bugünü görüyoruz. O Mor'da da (sol düşünceli insanların) savruluş süreci vardı, bir de tarıma dayalı bir ülkede toprakların dağılması, bölünmesi ve onun getirdiği savruluşlar, ailelerinin dağılması vardı. Burada da günümüz var, yani o Yeni Yalan Zamanlar'da başlayan değerler kaybının iyice doruğa çıkmış olması ve artık iyice değer- değersizlik kavramlarının birbirine karışmış olması, ama en önemlisi burada gelecek üzerinde duruluyor. Gelecek perspektifinin özellikle gençler için kaybolmuş olması üzerinde duruluyor. Yani bütün o sürecin bir geleceksizlik unsuruyla tamamlanması var. Yani hiç kimse, gençler önünü göremiyor, o yakıcı temâ üzerinde duruyorum daha çok. Belirsizlik.

N.Ö. : *Melike Eda'nın bu romandaki fonksiyonu nedir?*

İ.A. : Melike Eda, kahramanlardan bir tanesi. Kitapta bir de şey var, Türkiye'nin birçok şeyi var, -mesela işte o iş hayatındaki -tek bir şeyle ifade etmek biraz zor ama yani Türkiye'yi bugün paranın idare ediyor olması. Küreselleşmenin taşeronlarının Türkiye'de yönetimde olması, ülkenin bir biçimde pazarlanması ve bunun içerisinde geleceğini kaybetmiş insanlar. Ama buna bağlı olarak da tabi bütün bu yolsuzlukların bir parçası olarak bir tarihi eser kaçakçılığı temâsı da var. Çünkü biliyorsunuz Melike'nin dayısı antikacıydı, onun yanında çalışıyordu, o yine ona devam ediyor; fakat daha yoğun biçimde kaçakçılık olayını görüyoruz. Onun içinde daha aktif olarak rol alıyor. Romanda dayısı Niyazi'yi de görüyoruz. O kaçakçılık aslında, dayı şöyle söylüyor: Türkiye bağımsızlığını kaçakçılığa borçludur. İşte bugünkü ekonomik sistemin bütün ipuçlarını buluyoruz bu romanda. Adaletin bile % 90'nın para haline gelmiş olması ve romanın kahramanı büyük bir finans şirketinde çalışan borsacı, bir genç adam. Onun, o şeyden çıkma çabalarını görüyoruz, durumu kavramış, çok fazla kirlendiğini fark etmiş, o ortamdaki kurtulma çabalarını görüyoruz. Melike Eda da o baş kahramanla bir dönem ilişkiye girdiği biri olarak giriyor.

* 29.12.2006 Tarihli yazarın Çengelköy'deki evinde yapılan söyleşi

Melike Eda, Mor'daki insanların akrabasıydı. Yeni Yalan Zamanlar'ın çıkış noktası benim çok iyi bildiğim bir Ege kasabasıydı, Mor'da da Melike Eda'nın akrabaları olan kişileri anlattım. Zaten otelde o bölgede. Dolayısıyla ben bu üçlemeye yeni karar verdim ama evet, akraba ve aynı bölgede olmalarından dolayı Melike Eda, o toplantıya girdi, onu bir gördük. Bu da iyi oldu, çünkü şimdi tekrar Melike Eda'ya döndüğümde bir bütünlük ortaya çıktı. Bir üçleme ortaya çıktı.

N.Ö. : *Taş ve Ten'de yıllar sonra başkişi olan Ulya'nın eski duygularını diriltten Sina hakkında ne söyleyeceksiniz?*

İ.A. : Orada yarım kalmış (Bedir'le), tamamlanmamış bir aşk var. Sina karakterinde belli benzerlikler üzerinden o aşkı tamamlama arzusu görüyoruz. Yani bir biçimde onu, aradan çok zaman geçmiş olsa da yeniden yaşama görüyoruz. Bir sıçrama o, çünkü çok kısa bir şey. Aralarında bir duygusal yakınlaşma mevcut. Ama tabi onun bir teknik olarak, romancı açısından açıklanması; bütün o geçmişi yeniden yaşatan bir şey, onu anlatmak için bir fırsat. Ama aynı zamanda da farklı biçimlerde yorumlanabilir. Benim üzerinde durduğum birkaç şey vardı: İşte belli bir yaşa gelmiş kadınların artık aşktan tamamen soyutlandığı gibi bir anlayışı toplumun kabul etmesi. Böyle bir şey yok tabi, her yaşta insanın sevebileceği, aşık olabileceği teması bunlardan biriydi. İkincisi, yine günümüzde çok yaşandığı gibi her aşkın ille de böyle yoğun bir cinsellik anlamına gelmediğini, bayağı böyle duygusal, çok platonik bir biçimde de yaşanabileceğini ve onun çok da sarsıcı olabileceğini; üçüncüsü herkesin hayatında buna benzer bir şey sakladığı, özenle koruduğu, kimseye söz etmediği böyle bir şey olmuş olabileceği şeyler vardı.

N.Ö. : *Özellikle boşandıktan sonra meslek ve özel hayatınız nasıl şekillendi?*

İ.A. : 1984 yılında emekli oldum. 12 Eylül döneminden önce Gazi Eğitim'de çalışıyordum. 12 Eylül'den sonra sürüldüm. Bağdat Orta Okulu'na atandım; ama burda fazla kalmadım, geçici görevle Talim Terbiye'ye gönderildim. Talim Terbiye'de eğitim kurumlarına o zaman gündemdeydi yani daha uygulamaya geçilmemişti ama sanat eğitimi programı hazırlayan resim öğretmenliğine, bir komisyonda yer aldım bir buçuk yıl kadar orada çalıştım, sonra da emekli oldum. Kadrom Bağdat Orta Okulu'ndaydı. Bıkmıştım çünkü tam o 12 Eylül dönemiymiş. Emekli olduktan sonra İstanbul'a göçtük eşimle – evet '78 başında bir evlilik var- o yüzden Ankara'ya gittim. 1984 yazında İstanbul'a geldikten sonra da '86 sonlarında tekrar iş aradım. Boş kalamadım ayrıca yazamayacağım bir döneme girmiştım, Sevginin Eşsiz Kışı'nı yazdıktan sonra. Ortam çok kaypaktı, edebiyat ortamı da öyleydi. Ve yazmaktan uzaklaştım, dört tane hikâye kitabım vardı; fakat çok az kişinin benden haberi

vardı. Biraz bunun da kırıklığı olmuştu. O zaman iş aradım. İşte benim çok sadık okurlarımdan biri, Enka'da üst düzey görevli bir bey, beni Gohome Seramik Fabrika'sına götürdü, biraz da mesleğimle ilgili olsun iş diye, bir buçuk yıl kadar Gohome Seramik'in Şişli Mağazası müdürlüğünü yaptım. Sonra da Gohomeler Bağdat Caddesi'nde bir sanat galerisi açmak istediler, birlikte açtık onu. '92'ye kadar da galeri yöneticiliği yaptım. Erenköy mağazasının alt katında. Daha sonra o arada Ölü Erkek Kuşlar çıktı ve çok fazla ilgi gördü. Dolayısıyla artık tekrar yazmaya dönmek istedim. Ve böylece o işi bıraktım. Benimle açıldı ve benimle kapandı galeri, onlar da kapattılar. Şirketin bazı güçlükleri vardı. Nitekim birkaç yıl sonra Gohome da bitti. Ve ondan sonra da başka bir yerde çalışmadım, sadece yazmaya yöneldim.

N.Ö. : *Yazma konusunda düşüncelerinizi öğrenebilir miyim?*

İ.A. : Yazmak zaten insanı biraz antisosyal bir hale getiriyor. Yani yaptığınız ve en deneyimli olduğunuz iş buysa işte hayatın diğer yakınlıkları sizi çok fazlası tatmin etmiyor. Gündelik hayatın sıradanlığıyla tatmin olmuyorsunuz. Evet, insanların bir çevresinin olması, arkadaşlarının olması, birlikte eğlenmek, birlikte olmak, birlikte olmak güzel ama bunların hiçbirini beni yazmaktan duyduğum kadar tatmin etmiyor. Hep bir şey var orda, bir eksiklik, bir yapaylık varmış gibi geliyor bana. Benim gerçek hayatım yazı masasının başında yaşanıyor, yani o yazdığım hikâyelerin, romanların içinde yaşanıyor. Tuhaf bir şey bu, hastalıklı bir şey. Bunun farkındayım. İşte burada hayat gürül gürül akıyor, işte insanlar yaşıyor, eğleniyorlar. Bütün bunlar bana yavan ve sıradan geliyor ya da onlara katıldığım zaman da bir malzeme olarak görmekten kendimi alamıyorum. İnsanlar, hayat, işte gittiğimiz bir yer oradaki ayrıntılar, davranışlar bütün bu beni onların içinde kayıtsızca yaşamaktan engelliyor, yazıyor olmam. Bunun farkında değilim, yani malzeme topluyorum diye bakmıyorum. Ama öyle olduğunu sonradan fark ediyorum. Herkesin yaşayıp unuttuğu bir şey benim kafamda kalıyor ve sonra o kitapta bir yerde ortaya çıkıyor. Sürekli bir kayıt faaliyeti var, farkında olmadan. O yüzden de işte bir şey eksik kalıyor, bir de artık öyle bir hale geldi ki son birkaç yıldır yazmadığım zaman kendimi hem eksikli hem de suçlu hissetmeye başladım. Bunu hep reddettim yani Allah tarafından bir misyon yüklenilmiş gibi hissetmiş olmayı reddettim, böyle bir şey yok. Ben bir misyon üstlenmiş değilim; ama onun dışında çok can sıkılıyor yani işte giderek böyle zamanımı daha çok kendime ve yazmaya ayırmaya çalışıyorum. Mesela eşimin yalnız bir adam olduğunu söyleyebilirim; ama o, kendisi çok memnun, çok büyük maceralar yaşıyor; çünkü benim yazdıklarımı merak ediyor, onları okumaktan çok hoşlanıyor. Bir de tabi yazdıklarımı onunla paylaşıyoruz.

Yazmak çok ölümcül bir şey, artık ben her gece bu gecede ölmeyeyim diye, bitireyim diye söylениyorum.

N.Ö. : *Aileniz hakkında konuşabilir miyiz?*

İ.A. : Abim evli, Almanya’da yaşıyor. Üç tane kızı var, ikisi evli. Kendisi askeri okulu, tamamlamadı, bıraktı. Kırk yıldır Almanya’da. Oraya ilk gidenlerden. İşte önce işçi olarak çalıştı Wolsvagen fabrikalarında sonra bir satış, pazarlama şirketinde şoför olarak çalıştı. Sonra da bir taksi şirketi kurdu, emekli oldu şimdi. Yakın zamana kadar birkaç arabası olan taksi şirketinde çalıştı. Kız kardeşim İstanbul’da. O da çalıştı; ama şu anda çalışmıyor. O da evli, bir oğlu var. İçimden Kuşlar Göçüyor’da benim bir sözüm var. Bir yazarın hayatının çeşitli dönemleri ve ipuçları yazdıklarının içerisinde bulunabilir; ama bu ameliyat masasında kan içinde yatan biriyle ilgili ipuçları gibidir. Yani hiçbir zaman yüzde yüz doğru değildir, yüzde yüz olduğu gibi değildir onlar. Büyük bir değişimlere uğramışlardır. Hiçbir Aşk Hiçbir Ölüm’deki yatılı okul günleri, benden çok az iz taşır. Ama benim yatılı okuldan olan kız arkadaşımın daha çok izler taşır. Bir model vardır o, ama onu keşfedemezsiniz, okuyan kendi de keşfedemez. Çünkü o kadar büyük değişikliklere uğrar, o kadar çok bir kişinin değil birkaç kişinin oluşumundan meydana gelir ki o, artık onu okuyan bilir. Mesela Armağan tipi, benim çok yakından tanıdığım, gözlediğim, karısını çok uzun zaman dinlediğim bir kişidir. Bir kişi de diyemiyorum, iki kişidir, üç kişidir; ama çok ortak özellikler vardır. Bu kişiler, bu erkekler romanı okudukları zaman üstlerine alınmadılar, kendi duygularını ifade eden birçok şey olmakla birlikte büsbütün kendileri olarak görmediler. Yaşadığımız hayattaki rastlantılar, o günler, yaşadığımızın hepsi bu romana girdi.

Babam Şahabettin Aral’ın ailesi, Rumeli’nden, Saraybosna’dan Alanya’ya göç etmiş bir göçmen ailesidir. Annem ise aslen İstanbulludur. Babam daha sonra nüfus kaydını Alanya’dan İstanbul’da Eminönü ilçesine aldırılmıştır. Babam orman mühendisi olduğu için bayağı dolaştık. Ben Denizli’de doğmuşum, daha sonra Çorum’a oradan da 1947’de Bolu’ya ve bir yıl sonra Karadeniz Ereğlisi’ne göç ediyoruz. Bir iki yıl sonra Bolu’ya tekrar dönüyoruz, ben ilkokula burada başladım.

Babam otuzlu yaşlarında beyin kanaması geçirmişti, geziyordu ama işte çok fazla değildi. Babamın hastalığı beni değil, bir çocuğu çok yaralayan bir şeydir, çaresiz bir biçimde hasta olması. Benim çocukluğumun büyük bir kısmı babamın hastalığına çare arayışlarının tanığı olarak geçti. O zamanlar tıp, çok gelişmiş değildi, ikincisi belli alanlar yoktu. Şimdi bir beyin kanaması için nöroşiroloji gibi farklı alanlar var. O zaman buna sadece asabiye denilen bir bölüm bakıyordu ve babam bir beyin kanaması geçiren biri olarak buraya Bakırköy’e

getirildiğini biliyorum babamın. Mazhar Osman’a, o dönemin en meşhur doktoruydu, ona getirildiğini biliyorum. Babamın mektupları var, orda gözlem altına alınmış ve buna da sinirleniyor bir yandan ve anneme gönderdiği mektupları var, tarih atmış ve tarihin altına tımarhane yazmış. Biraz böyle tepkisel bir şekilde. Orda hiçbir işi yok, ama o dönem ne yazık ki öyle, otuz beş yaşında felç geçirmiş bir insan, o felcin nedenini araştırmak için onu Bakırköy’e götürüyorlar. Sonra orda çok feci tablolar görmüş. Neyse benim halime çok şükür, neyse benim aklım başımda demiş. O bütün çareler aranıp bittikten sonra bir şey bulunamadı, ayağı aksıyordu, bastonla yürüyordu, konuşması çok net anlaşılamıyordu. Çok genç yaşta, daha önce çok aktif biri, orman mühendisiydi benim babam, hep arazide, ormanda çalışırken bir büroda pasif bir görev verilmişti kendisine. Tabi bütün bunları yediremiyordu kendisine. İkincisi annemi çok kıskanıyordu, o halinden ötürü. Annemin kendisini bırakıp gidebileceği gibi bir korkusu vardı. Şimdi düşündüğüm zaman böyle tahmin ediyorum. Bu yüzden zaman zaman psikolojisi bozulabiliyordu. Yani o olayı da, annem yanından hiç ayrılmasını istiyordu. Ama annemin de işte, o zamanlar konu komşu ilişkileri daha sıcaktı. O gün orman müdürünün hanımına gitmişti annem, onu çok iyi biliyorum. Galiba bizim evimizde de çok iyi bir banyo yoktu, Manisa’da bir evde oturuyoruz, onların iyi bir banyosu vardı, oraya yıkanmaya gitmişti. Koşup anneme haber verdiğim zaman böyle sabunlu sabunlu banyodan fırladı. Yani tabi kolay bir şey değil o kadar genç bir insanın bu duruma düşmesi.

Babamın ölümünden sonra annemle biz Bursa’ya geldik ve bir on, on beş gün sonra annem bir depresyon geçirdi, hastaneye yatırıldı. Tansiyonu çok yüksekti zaten. O zaman bir akrabamız vardı, Numune Hastanesi’nde ve annem İstanbul’a geldi, o akrabamızın gözetiminde hastaneye yatırıldı. Ben babamın ölümünden sonra annemi de aylarca görmedim, hastanede kaldı çok uzun bir süre. Döndüğü zaman da çok hırpalanmıştı tabi ve işte bir süre çalıştı. Orman dairesinde ona bir iş buldular. Çünkü ekonomik durum da çok kötüydü, on altı yıllık bir memurdan kalan yetim maaşıyla hayatını devam ettirmeniz imkansız. Dolayısıyla onun orada bir iş buldular, o zamanki adıyla bir kâtibelik; fakat orada birkaç ay çalışabildi. Biz İstanbul’a gelmiştik, annemin akrabalarıyla ve ben döndüğüm zaman annemin bir beyin kanaması geçirdiğini ve tekrar hastanede olduğunu öğrendim. Babamın ölümünden sonra annemin sağlıklı bir dönemi yok, hastaneden çıktığı zaman o da aynen babamın pozisyonundaydı, yine sol eli fazla tutmuyordu, çok çabuk yoruluyordu, o tansiyon sorunu yine devam ediyordu. Zaten iki yıl sonra da birtakım şeylerden sonra bitti. Yani annemle iletişim kurduğumu söyleyemem, sadece bir gözlemci olarak onu gözlediğimi söyleyebilirim. Ama sıcak bir iletişimimiz olmadı, abime ve kız kardeşime daha çok düşkündü. Benim

ortanca çocuk olmamdan ileri gelen iki arada kalmışlık vardı. Kız kardeşim sarışın olduğu için onu daha çok severdi, abim de büyük ve ilk çocuk olduğu için onu çok severdi. Ben biraz böyle ihmal edilmiş bir çocuk oldum veya ben öyle yaşadım, bilemiyorum. Ama belki biraz da böyle çok hassas, içine kapanık bir çocuk oluşumdan kaynaklanıyordur.

Annemi kaybettikten sonra ilkokul son sınıftaydım ve orta okulu üç yıl halamların yanında okudum. Halam sert karakterli bir kadındı, öğretmendi. Tabi şimdi dönüp baktığım zaman fazla yargılayamıyorum. Çalışan bir kadın, kendisinin iki çocuğu var ve zor bir hayat bir de ben gelmişim. Kolay bir şey değil, şimdi baktığım zaman biraz daha anlayarak yaklaşıyorum ona. Ama çocukların talepleri her zaman yüksektir, çocukların büyüklere hak verme gibi genişlikleri yok. O yüzden de tabi o zamanlar incindiğim olmuştur. Bu durumun da çok fazla üzerinde durmamıştım, farkında değildim; ama Ölü Erkek Kuşlar'da birdenbire çıktı, oradaki yenge tipiyle bir ödeşme, bir öç alma.

Abimle bir iki yıl önce, abimle pek konuşmamıştık bu konuları, yaşlandıkça daha çok konuşuyoruz. Yalova'ya giden Körfez feribotunda, bana şey dedi: "Halam korkunç bir kadındı. Ben onu hiç affetmedim." dedi. Abime yaptıkları daha kötü belki, bilmiyorum. Abim o sırada yatılı okulda, hafta sonları eve geliyor. Çok sert tavırlar takındığı olmuş abime, daha abim zaten halama gelmez oldu. Gitti çok kötü bir oda tuttu, damı akan falan, Bursa'da, çok trajik şeyler yaşadı.

N.Ö. : Romanlarınızda "ölüm" temâsını işlemenizin temelinde yatan ana sebep çok küçük yaşlarda onunla tanışmış olmanızdan mı ileri geliyor?

İ.A. : Ama çok küçük yaşta ölüme tanık oldum. 1953'te babam, 1954'te babaannem (halamın evinde birlikte yaşadığımız), 1955'te de annem öldü. Arka arkaya üç sevdiğiniz insanın ölümünün tanığı oldum. Bursa'daki halamın on yaşındaki oğlunun menenjitten ölümü hikâyesiyle evin içinde çok sevilen bir çocuğun on yaşında menenjite yakalanması, önce kör olması, sonra ölümü, çok trajik bir ölüm bu. Benim çocukluğum da bile hep anlatılırdı, böyle bir acı da vardı, halamla eniştemin hayatında. Büyük bir çocuk, on bir yaşında, düşünün. O yüzden ölümle bir çok erken tanışma oldu. Ben bir de çok uzun zaman kırk yaşında öleceğim diye yaşadım. Çünkü ailede genel olan tablo bu. Sonra işte şimdiki eşim, "Hayır, ölmeyeceksin, ben seni yaşatacağım." dedi.

Eşim çok iyimser bir insan ve her şeye iyi yanından bakan, kötü yanını görmemeye çalışan, hayat dolu bir insan. Öyle olunca benim en karamsar günümde o bir şey söyler ve beni güldürür, benim yaşadığım şeyin önemli olmadığını vurgular. O benimle inatlaştı, "Sen

yaşayacaksın.” diye ve bu boşa söylenmiş bir söz değil. Eşim bir fizyoterapist, beni jimnastiğe yönlendirdi, işte yürüyüşler ve hareketlerle aileden gelen bu riski yenebilirsin, diye. Şimdi bana; “Tanıştığımızda kambur yürüyordun, şimdi çok güzel yürüyorsun.” diye destek verir. Hep böyle moral veren biridir. O zaman ciddi bir şey yaşıyorum ben (İçimden Kuşlar Göçüyor’da anlattığı hastalık dönemi hakkında), “Tamam, geçer, atlatırsın, olur.” gibi hiçbir şeyi büyütmeyen, kahr ya da keder haline getirmeyen biri. Zaman zaman bu durumuna sinirlendiğim anlar da olurdu. Çok rahat bir insan. Bu çok harika bir şey. Benim gibi karamsarlığa çok eğilimi fazla olan bir insan için. Ben ona söylüyorum: “Senin gibi bir adam olmasaydı ben asla evli kalamazdım. Zaten kaç tane kadın yazar, evli kaldı ki? O hakikaten hem çok rahat, beni rahatlatıyor, benim stersimi azaltma da büyük bir etken, hem de ben onla beraber yaşıyorum, tek başıma da yaşayabiliyorum. Yani yaşam alanımı ayırmış durumdayım. O büyük bir şans. Tabi bunun için bir mücadele vermediğimi söyleyemem yani. Kendi yaşama alanımı savunmak için bayağı mücadele verdim, büyük çelişkilerimiz oldu. ama artık bugün çok iyi tanıyoruz birbirimizi.

Evliliğimizi özellikle ben (romanlardaki gibi) bir evlilik yaşamıyorum, gerçekten öyle yaşamıyorum. Çok iyi bir dost, çok iyi bir arkadaş. Büyük bir destek, büyük bir moral destek. Bununu için bir mücadele verilmesi, karşılıklı kişiliklerin çok güçlü olması, insanın kendi kişiliğini sonuna kadar savunması gerekiyor, her şeye rağmen. Çok büyük kavgalar ettik, ayrı yaşadığımız dönemler de oldu. Daha iyi birini bulamadık.

N. Ö. : Okuma tutkunuzun çıkış noktası hakkında bilgi verebilir misiniz?

İ. A. : Biz Bolu’da, okula başladığım yıllarda hatta başlamadan önceki yıllarda ahşap, iki katlı, eski Bolu evinde oturuyoruz. Bir tavan arası var, işte orada da ev sahibinin sandıklar içinde eski kitapları var: Doğan Kardeş dergileri, Arı Maya’nın Maceraları, Sihirbaz Mandrake, Uçan Adam. Ben onlara deli oluyordum, sık sık oraya gizlice çıkıyordum. O sandıkları deşiyordum, oradan aşağıya indiriyordum. Annem kızırıyordu; çünkü emanet şeyler onlar, başkasının eşyalarıydı. Ama onları çok dikkatli bir şekilde okuyordum. Hele Arı Maya’dan çok etkilenmişim. İlki öyle başladı ve tabi annem de çok meraklıydı. Eve dergiler geliyordu ve ben hep kitap, dergi gördüm. Sonra ağabeyimin, askeni lisede okurken eve getirdiği kitaplar var. Bunlar Varlık küçük cep kitaplarıydı, bunların hepsini hafta sonu evci çıkıp eve iki üç kitapla geliyordu. Orhan Kemal, Baba Evi, Avare Yıllar ve özellikle Baba Evi’nden büyülenmişim. Sonra şairler, Garipçiler sonra ağabeyimin edebiyat kitapları; ben ortaokuldayım, onun Metinlerle Türk Edebiyatı, üç cilt, bu kitapların hepsini bitirmiştim.

Ortaokulda şiir yazdım, okul gazetesinde yayınlanıyor onlar. Bu şiirler bende de yok. Bir arkadaşım Gazi Eğitim’de okurken yazdığım şiirleri saklamış; ama vermiyor bana. Ben de onları yok etmeye çalışıyorum. Bir tanesi de hikâye yarışmasına katılmışım, o hatırlattı bana. Tamamen unutmuştum. Ama arkadaşımın adıyla katılmışım, kendime o kadar güveniyorum ki kazanamazsam hevesim kaçır diye. Yıkılmamak için. Ben o yıllarda Andre Gide’in günlüklerini okuyordum. Şöyle bir bölüm vardı orda. Yazar olmak isteyenlere öğütler. Onları mesela not etmişim. Ne çok tok ne çok aç olacaksın, yazmaya oturduğunda; oda sıcaklığı 17-18 derece olacak, şu kadar uyumuş olacaksın... İşte böyle bunları on sekiz yaşında not etmişim, o zaman da kafaya koymuşum. Yani yazmanın fiziki koşulları gibi tuhaf bir şey. Ama hep şey düşünüyorum; birikimim çok yetersiz, kırk yaşına gelince bir şeyler yazabilirim.

N. Ö. :İlk evliliğiniz ve çocuklarınız hakkında ne söyleyebilirsiniz?

İ. A.: İlk evliliğimi 1968 yılında yaşadım. Bu evlilik sekiz yıl sürdü. 1976 yılında eşimden boşandım. Bu evliliğimden 1970 Haziran’ında Cem, 1971 Kasım’ında ise Can adında iki oğlum dünyaya geldi. Çocuklarım şimdi benden ayrı yaşıyorlar; küçük oğlum evli, büyük oğlum evli değil. Onların kendilerine ait evleri var.

***N. Ö.:* 1980 döneminde ideolojinizden dolayı herhangi bir hukuksal işleme tabi tutuldunuz mu?**

İ. A.: 1980 sonrasında 82’de Dilekçe davası olarak adlandırılan ve Aziz Nesin gibi pek çok sanatçı ve aydının Cumhurbaşkanı hakkında vermiş olduğu dilekçe yüzünden mahkemeye verildim, 1984 yılında beraat ettim.

2. FOTOĞRAFLAR

2.1. FOTOĞRAF 1



Fotoğraf 1: TÜYAP Kitap Fuarı'nda "Edebiyat ve Aydın" konulu söyleşi (04.11.2006)

2.2. FOTOĞRAF 2

Fotoğraf 2: TÜYAP Kitap Fuarı'nda "Edebiyat ve Aydın" konulu söyleşi (04.11.2006)

2.3. FOTOĞRAF 3

Fotoğraf 3: TÜYAP Kitap Fuarı'nda İnci Aral, Erendüz Atasü ile birlikte (04.11.2006)

2.4. FOTOĞRAF 4



Fotoğraf 4: TÜYAP Kitap Fuarı'nda ben ve İnci Aral (04.11.2006)

2.5. FOTOĞRAF 5



Fotoğraf 5: TÜYAP Kitap Fuarı İnci Aral, söyleşi sonrası edebiyat severlerle konuşurken (04.11.2006)

2.6. FOTOĞRAF 6

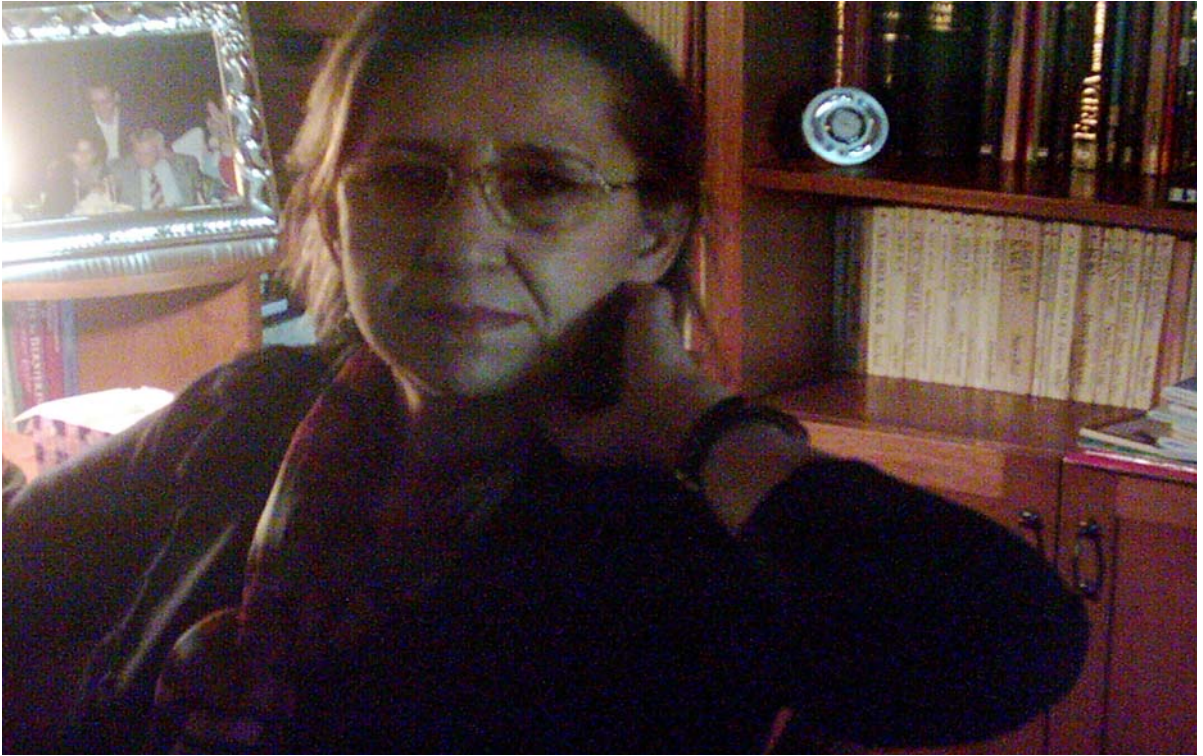
Fotoğraf 6: İnci Aral'la 29.12.2006 tarihinde evinde yapılan görüşme

2. 7. FOTOĞRAF 7



Fotoğraf 7: İnci Aral salondaki kitaplığın önünde (29.12.2006)

2. 8. FOTOĞRAF 8



Fotoğraf 8: İnci Aral, eşine ait çalışma odasında (29.12.2006)

ÖZGEÇMİŞ

07.09.1976 tarihinde Elazığ'ın Maden ilçesinde dünyaya gelmişim. İlköğrenimimin dört yılını Maden'de yaptıktan sonra babamın görev yeri değişikliği nedeniyle 1987 yılında geldiğimiz Elazığ'da ilköğrenimimin beşinci yılını tamamladım. Ortaokul ve lise eğitimime yine burada devam ettim. 1995 yılında Fırat Üniversitesi, Fen- Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde üniversite eğitimime başladım ve 1999 yılında mezun olduktan sonra aynı yıl, bölümde açılan Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı'nda yüksek lisansa başladım. Ayrıca aynı yıl içinde Millî Eğitim Bakanlığı'nca İstanbul'un Kartal ilçesinde öğretmenlik görevine atandım. Şu anda İstanbul'da Üsküdar ilçesine bağlı Mehmet Rauf Lisesi'nde Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni olarak Millî Eğitim Bakanlığı'ndaki görevime devam etmekteyim.