



T.C.
KIRIKKALE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SEZER ATEŞ AYVAZ'IN HİKÂYECİLİĞİ

ŞAFAK KAYABAŞI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Dr. Öğr. Üyesi Öznur ÖZDARICI

KIRIKKALE-2022



T.C.
KIRIKKALE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SEZER ATEŞ AYVAZ'IN HİKÂYECİLİĞİ

ŞAFAK KAYABAŞI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Dr. Öğr. Üyesi Öznur ÖZDARICI

KIRIKKALE-2022

Şafak KAYABAŞI tarafından hazırlanan “SEZER ATEŞ AYVAZ’IN HİKÂYECİLİĞİ” adlı tez çalışması, aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Öznur ÖZDARICI

İmza:

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Kırıkkale Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum.

Başkan: Prof. Dr. Recai ÖZCAN

İmza:

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Düzce Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum.

Üye: Doç. Dr. Zübeyde ŞENDERİN

İmza:

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Kırıkkale Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum.

Tez Savunma Tarihi: 07/01/2022

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Doç. Dr. Abdüssamed YEŞİLDAĞ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ETİK BEYANI

Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Şafak Kayabaşı

07/01/2022

ÖZET

SEZER ATEŞ AYVAZ'IN HİKÂYECİLİĞİ

Kırıkkale Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Dr. Öğrt. Üyesi Öznur ÖZDARICI

Ocak 2022, 348 Sayfa

Bu çalışma edebiyata emek vermeye aktif olarak devam eden Sezer Ateş Ayvaz'ın hikâyeciliğini ayrıntılı bir biçimde açıklamayı ve Türk edebiyatındaki yerini tespit etmeyi amaçlamaktadır. Çalışmada malzemenin sunduğu imkan dahilinde oluşturulan alt başlıklar doğrultusunda kaynak taraması yapılarak okunacak kitaplar, dergiler, tezler, makaleler belirlenmiştir. Sezer Ateş Ayvaz'ın dört hikâye kitabı incelenmekle birlikte ayrıca katıldığı antolojilerde yer alan hikâyelerine, dergilerde çıkan yazılarına, sempozyum ve projelerdeki konuşmalarına, eserleri üzerine yapılan değerlendirmelere de değinilerek hikâyeciliği ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir. Okumalar sonucu elde edilen bilgiler ile hikâyelerden elde edilen bulgular birleştirilerek bir senteze ulaşılmıştır.

Giriş bölümünde hikâye türünün doğuşu, gelişimi ve Sezer Ateş Ayvaz'ın Türk hikâyeciliğindeki yeri dikkatlere sunulmuştur. Birinci bölümde yazarın hususi hayatına yer verilmiş, hususi hayatla beraber şekillenen edebî hayatına ve eserlerine değinilmiştir. İkinci bölümde yazarın hikâyeleri *Sezer Ateş Ayvaz'ın Hikâyelerinde Yapı* ve *Tema* başlığı altında hikâyelerden somut örnekler verilerek incelenmiş, malzemenin yönlendirmesine göre, edebiyat kuramlarından istifade edilmiştir. Üçüncü bölümde *Sezer Ateş Ayvaz'ın Hikâyelerinde Dil ve Üslup* başlığı altında hikâyelerin dil özellikleri ve sanatsal yönleri incelenmiştir. *Sonuç ve Değerlendirme* bölümünde elde edilen sentezlere yer verilerek genel bir değerlendirmeye varılmış ve yazarın Türk edebiyatındaki yeri araştırmacıların dikkatine sunulmuştur. *Kaynakça* bölümü

İncelenen Hikâyeler başlığı, *Yararlanılan Kaynaklar* başlığı ve bu başlık altındaki *Kitaplar, Sözlükler ve Ansiklopediler, Süreli Yayınlar ve Makaleler, Tezler, Sempozyum Bildirileri, İnternet Kaynakları* alt başlıkları şeklinde oluşturulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Sezer Ateş Ayvaz, hikâye, yapı, tema, dil ve üslûp.



ABSTRACT

STORYTELLING OF SEZER ATEŞ AYVAZ

Kırıkkale University

Social Sciences Institute

Department of Turkish Language and Literature, Master Thesis

Supervisor: Dr. Instructor Member Öznur ÖZDARICI

January 2022, 348 Pages

This study aims to explain the storytelling of Sezer Ateş Ayvaz, who continues to actively work on literature, and to determine his place in Turkish literature. In the study, the books, journals, theses and articles to be read were determined by scanning the sources in line with the subtitles created within the possibilities offered by the material. Along with examining four story books of Sezer Ateş Ayvaz, his storytelling was also examined in detail by referring to his stories in the anthologies he participated, his articles published in magazines, his speeches in symposiums and projects, and the evaluations made on his works. A synthesis was reached by combining the information obtained as a result of the readings and the findings obtained from the stories.

In the introduction, the birth and development of the story genre and the place of Sezer Ateş Ayvaz in Turkish storytelling are presented to attention. In the first chapter, the private life of the author is given, and his literary life and works, which are shaped together with his private life, are mentioned. In the second part, the author's stories were examined by giving concrete examples from the stories under the title of Structure and Theme in Sezer Ateş Ayvaz'ın Stories, and literary theories were used according to the direction of the material. In the third chapter, the language features and artistic aspects of the stories were examined under the title of Language and Style in the Stories of Sezer Ateş Ayvaz. A general evaluation was made by giving place to the syntheses obtained in the Conclusion and Evaluation section and the place of the author in Turkish literature was presented to the attention of researchers. The

Bibliography section is composed of the title of Examined Stories, the title of Benefited Resources, and the subtitles of Books, Dictionaries and Encyclopedias, Periodicals and Articles, Theses, Symposium Papers, Internet Resources under this title.

Keywords: Sezer Ateş Ayvaz, story, structure, theme, language and style.



TEŞEKKÜR

Çalışma boyunca yardımlarını benden esirgemeyen, titiz çalışmalarını örnek aldığım Tez Danışmanım Sayın Dr. Öğr. Üyesi Öznur Özdarıcı'ya; derin anlam katmanlarına sahip hikâyelerini analiz edebilmek yolunda kazandığım bilgiler, yaşadığım edebî zevk ve bir kadın olarak sahip olduğum güzellikleri bana yeniden anımsattığı için Kıymetli Sanatçı Sayın Sezer Ateş Ayvaz'a; süreçte destek ve motivasyon kaynağı olan eşim, çocuklarım, annem, ağabeyim, kardeşim ve biricik dostuma teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET	IV
ABSTRACT	VI
TEŞEKKÜR	VIII
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	IX
ÇİZELGELER DİZİNİ	XIII
KISALTMALAR DİZİNİ	XIV
GİRİŞ	1
1. SEZER ATEŞ AYVAZ'IN ŞAHSİ HAYATI, EDEBÎ HAYATI ve ESERLERİ	20
1.1. Şahsi Hayatı	20
1.1.1. Ailesi, Çocukluğu ve Edebiyatla Tanışması	20
1.1.2. Tahsili ve Meslek Hayatı	21
1.1.3. Mizacı.....	22
1.2. Edebî Hayatı	22
1.2.1. Edebî Kişiliğinin Oluşması ve Hikâyelerinin Beslendiği Kaynaklar.....	22
1.2.2. Aldığı Ödüller ve Sanat Çevresi	24
1.2.3. Katıldığı Söyleşi Sempozyum ve Atölye Çalışmaları	25
1.2.4. Adına Düzenlenen Faaliyetler	28
1.2.5. Sanat, Edebiyat ve Dil Anlayışı	28
1.3. Eserleri.....	31
1.3.1. Hikâyelerini Topladığı Kitaplar	32
1.3.2. Katıldığı Antolojiler	32
1.3.3. Dergilerde Çıkan Yazıları	33
2. SEZER ATEŞ AYVAZ'IN HİKÂYELERİNDE YAPI ve TEMA	36
2.1. Yapı	36
2.1.1. Olay Örgüsü.....	36
2.1.1.1. Aynalarda Yaz	38
2.1.1.2. Yeryüzü Taksim	55

2.1.1.3. Tamiris'in Gecesuçları	72
2.1.1.4. Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak	82
2.1.2. Şahıs Kadrosu	97
2.1.2.1. Kadınlar	97
2.1.2.1.1. Dünyayı Sözcüklerle Değiştirmek İsteyen Hikâye Ustaları	97
2.1.2.1.2. Ezilen Kadınlar	105
2.1.2.1.3. Dayatmalardan Huzursuz Olan Kadınlar	113
2.1.2.1.4. Erkek Egemen Kültür/Kapitalist Yapıyla Uyumlu Kadınlar	123
2.1.2.1.5. Erkek Egemen Kültür/Kapitalist Yapıya Uymayan Kadınlar	128
2.1.2.2. Erkekler	136
2.1.2.2.1. Dayatmalardan Huzursuz Olan Erkekler	136
2.1.2.2.2. Erkek Egemen Kültür/Kapitalist Yapıyla Uyumlu Erkekler	138
2.1.2.2.3. Erkek Egemen Kültür/Kapitalist Yapıya Uymayan Erkekler	143
2.1.2.3. Çocuklar	145
2.1.3. Anlatıcı ve Bakış Açısı	151
2.1.3.1. Tek Anlatıcılı Hikâyelerde Anlatıcı ve Bakış Açısı	153
2.1.3.1.1. Hâkim Bakış Açısı	154
2.1.3.1.2. Kahraman Anlatıcı Bakış Açısı	155
2.1.3.1.3. Gözlemci Bakış Açısı	155
2.1.3.1.4. Çoğulcu Bakış Açısı	156
2.1.3.2. Çok Anlatıcılı Hikâyelerde Anlatıcı ve Bakış Açısı	157
2.1.4. Zaman	162
2.1.4.1. Vaka Zamanı	164
2.1.4.2. Anlatma Zamanı	180
2.1.4.3. Kitapların Yayın Tarihi	184
2.1.5. Mekân	185
2.1.5.1. Dış Mekânlar	185
2.1.5.1.1. Deniz	188
2.1.5.1.2. Dere ve Köprü	188
2.1.5.1.3. Çay Bahçeleri	190
2.1.5.1.4. Cadde	191
2.1.5.1.5. İstanbul Semtleri	193
2.1.5.2. İç Mekânlar	194
2.1.5.2.1. Ev	199

2.1.5.2.2. Otomobil, Minibüs, Otobüs ve Tren	202
2.1.5.2.3. Okul	203
2.1.5.2.4. Hapishane	204
2.1.5.2.5. Kafe ve Pastane	204
2.2. Tema	205
2.2.1. Bireysel Temalar	205
2.2.1.1. Devinimsizlik	205
2.2.1.2. Huzursuzluk	206
2.2.1.3. Yalnızlık	207
2.2.1.4. Hiçlik Duygusu	208
2.2.1.5. Bunalım	209
2.2.1.6. Kaçış	211
2.2.1.7. Özgürlük	213
2.2.1.8. Çaresizlik	218
2.2.1.9. Suçluluk	220
2.2.1.10. Aşk	222
2.2.1.11. Acı.....	224
2.2.1.12. Kadın	227
2.2.1.13. İstanbul	232
2.2.1.14. Adaletsizlik.....	237
2.2.1.15. İşkence	240
2.2.1.16. Dayatma.....	241
2.2.2. Sosyal Temalar	244
2.2.2.1. Aile	244
2.2.2.1.1. Anne	244
2.2.2.1.2. Baba.....	247
2.2.2.1.3. Çocuk	251
2.2.2.2. Doğa.....	252
3. SEZER ATEŞ AYVAZ'IN HİKÂYELERİNDE DİL ve ÜSLÛP.....	253
3.1. Dil Malzemeleri.....	255
3.1.1. Sözcük ve Sözcük Gruplarının Seçimi	255
3.1.2. Cümle Türleri ve Sözdizimi	262
3.1.3. Bağdaştırmalar	265
3.1.4. Dil Sapmaları	266

3.2. Edebî Sanatlar.....	270
3.2.1. Teşbih	270
3.2.2. Teşhis	272
3.2.3. İmge	276
3.3. Anlatım Teknikleri	295
3.3.1. Tasvir	295
3.3.2. Geriye Dönüş	299
3.3.3. Bilinç Akışı	301
3.3.4. Üst Kurmaca.....	303
3.3.5. Metinler Arasılık	304
3.3.6. Laytmotif	308
3.3.7. İroni.....	312
3.3.8. Mektup	315
3.3.9. Günlük.....	315
3.3.10. Monolog	316
3.3.11. Diyalog.....	317
4. SONUÇ ve DEĞERLENDİRME.....	320
KAYNAKÇA	327
EKLER.....	337
ÖZGEÇMİŞ.....	348

ÇİZELGELER DİZİNİ

Sayfa

2.1. Vaka tipleri.....	37
2.2. Tek anlatıcılı hikâyelerde anlatıcı ve bakış açısı.....	153
2.3. Çok anlatıcılı hikâyelerde anlatıcı ve bakış açısı	158
2.4. <i>Aynalarda Yaz</i> kitabındaki hikâyelerde zaman	182
2.5. <i>Yeryüzü Taksim</i> kitabındaki hikâyelerde zaman	183
2.6. <i>Tamiris'in Gecesuçları</i> kitabındaki hikâyelerde zaman	183
2.7. <i>Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak</i> kitabındaki hikâyelerde zaman	184

KISALTMALAR DİZİNİ

b.y.	başlığı yok
Nu.	Numara
s.y.	sayfası yok
t.y.	tarihi yok



GİRİŞ

İnsanların deneyimlerini, duygularını, düşüncelerini anlatma ihtiyacı çok eski zamanlardan beri var olagelmıştır. Özünde insan doğasını, gerçeğini anlatma amacıyla ortaya çıkan sanat, insanın içinde taşıdığı duygu ve düşüncelerini ifade etme imkânı bulduğu bir alan olmuştur. Güzel sanatların bir türü olan edebiyat ise, insanın duygu ve düşüncelerini bir başkasına gerek duymadan, doğrudan doğruya okuruna aktarma imkânı bulduğu bir sanat dalıdır.

“Dünya edebiyatında ilk edebî örneklerin mitolojik eserler olduğu savunulmakla beraber, birçok milletin edebiyatının destanlarla başladığı bilinmektedir.” (Türkiye Diyanet Vakfı [TDV], 1988a: 488). “Yaşanılan coğrafya üzerinde millet hayatına ait maceralar çoğaldıkça yeni ve daha farklı tahkiye türlerine ihtiyaç duyulmuştur.” (Kolcu, 2005: 12). Hikâye de bu ihtiyacın doğurduğu türlerden biridir. Üretmeye şiirle başlasa da edebiyat hayatına, kendisi için bir ana damar haline gelmiş hikâye ile devam eden Sezer Ateş Ayvaz’ın hikâyeciliğinin alt yapısını tespit edebilmek açısından, çalışmamıza hikâye türünün doğuşu ve gelişimiyle başlamak faydalı olacaktır.

Batı edebiyatında hikâyenin ilk örneklerine XIV. yüzyılda rastlanır. Dünya edebiyatının ilk hikâyecileri arasında sayılan Giovanni Boccaccio’nun 1348’de yazdığı *Dekameron* hikâyeleri (Öncel, 1978: 5), daha sonra İngiliz Geoffroy Chaucer tarafından kaleme alınan *Canterbury* hikâyeleri, Boccaccio taklitlerinden biri olan Fransız Kral I. Francis’in kız kardeşi Marguerita de Navarre’nin hikâye koleksiyonu *Heptameron* ilk hikâyeler arasındadır (Çetin, 2015: 32). Çerçeve hikâye tekniğinin kullanıldığı *Binbir Gece Masalları*’nı oluşturan metinlerin ise X. ve XV. asırlar arasında oluşturulduğu tahmin edilmektedir (Balamir, 2019: 93).

XVIII. yüzyıla kadar “roman için bir sıçrama tahtası, bir geçiş süreci, hazırlık dönemi, acemilik-çıraklık işi olarak” görülen, fazla itibar görmeyen hikâye bu yüzyılda romanla beraber çok hızlı gelişim gösterir (Tosun, 2006b: 44). XIX. yüzyılda kazandığı yeni özelliklerinden dolayı hikâye yerine *modern hikâye*, *kısa/küçük hikâye*, *öykü* gibi yeni adlandırmalarla anılır. Bu yüzyılda hikâyelerini değişik form ve içerikle ele alan Amerikalı Edgar Allen Poe, Fransız Guy de Maupassant, Rus Anton Çehov, İskoçyalı Walter Scott ve Alman Hoffmann gibi Batılı yazarlar ise modern hikâyeyi dünya edebiyatıyla tanıştıran şahsiyetler olarak kabul edilir (Çetişli, 2014: 27).

Hikâyenin ilk teorisyeni, modern hikâyenin de babası sayılan Poe “*ruhun duyarlı olduğu sayısız etki ve izlenimlerden [...] yeni ve canlı bir etki seçtikten sonra*” (2004: 106) hikâyenin bu tek etki etrafında kurgulanması gerektiğini ve bir eserde “*şiiysel heyecanların arasına*” serpiştirilen durgun bölümlerin çok önemli bir sanat unsuru olan “*etki bütünlüğü ya da birliği*”ni yok ettiğini dile getirmiştir (2004: 107-108). Leonard Michaels, kısa öykünün, şiire yaklaştıkça değerinin artacağına inanır (1997: 116). Walter Allen “*kısa öyküyü kısa öykü olarak tanımamızı sağlayan şey, tek bir zaman anının, tek bir olayın, tek bir algının ürünü olan bir şeyi okuduğumuzu hissetmemizdir.*” der (1997: 40).

Kuramsal olarak yeni bir tür ihtiyacını Batı edebiyatında Virginia Woolf da dile getirmiştir: “*Bütün fazlalıkları, ölü parçaları, lüzumsuzlukları elemek istiyorum; bunu yaparken ânu tümüyle vermek, içinde ne varsa.*” (1995a: 173) diyerek hem şiir gibi fazlalıklardan arınmış hem de roman gibi her şeyi kapsayan şiir ile roman arasında bir form arayışı içine girmiştir: “*Düzyazıyla yazıldığı halde biçeminde şiirin pek çok özelliğini taşıyan bir tür olacak bu. Şiirin coşkusuyla, düzyazının aleladelikliğini birleştirecek. Dramatik olacak, fakat oyun olmayacak. Okunacak, oynanmayacak. [...] saf ve yalın şiirin şu anda dile getirmeyip atladığı ve tiyatronun da aynı şekilde pek konuksever davranmadığı duyguları ifade*” edecek (Woolf, 1995b: 94).

Modern hikâyeler küreselleşmeyle birlikte zaman sıkıntısı yaşayan, koşuşturma içerisinde dakikalara ve saniyelere bölünmüş bir hayata mahkûm olan modern çağ insanları için okumaya oldukça elverişli bir tür olmuştur. Zaman içinde daha da küçülerek *minimal öykü, küçürek öykü* gibi türevleri oluşmuştur.

Aşağıda maddeler halinde sıralanan hikâyenin XIX. yüzyılda kazandığı özelliklerin tümünün bir hikâyede bulunması gerekmediği gibi, kimi öykülerde hem daha önceki dönem hikâyelerinin özelliklerini hem de aşağıdaki özelliklerin biri yahut bir kısmını görmek mümkündür:

Başta ve sonda bitmemişlik vardır. Zaman çözülür, olaylara sadece ima yoluyla değinilir, bunlar ayrıntılı olarak anlatılmaz. Olaylar artık kolaylıkla açık etki göstermezler. Açık seçik olmaktan çok, belirsizdir. Gösterme, duyumsatma, sezinletme amacı, anlatma amacının önüne geçmiştir. Bunun başlangıç belirtisi şüphedir. Gerçeklerin tasvirine şüphe ile başlar. Şüphe hem öykünün hem de yazarın karakteristik tavrıdır (Meyerhoff, 2004: 83).

Anlatıyı motive eden kronik bir olay, “*sözde bir haber gibi bir buluş*” yoktur (Meyerhoff, 2004: 85). Tek bir karakter, tek bir olay, tek bir duygu veya tek bir durumun sebep olduğu duygular dizisi vardır. Kısa öykü olayların seyrinin yerine olaylarda iniş çıkış (anabasis-katabasis) tekniğini getirmiştir (Meyerhoff, 2004: 85). Boşluk bırakır ve eleştirir. Öyküyü tamamlamayı okuyucuya bırakmayı tercih eder.

Süre dizinsel ve çizgisel zaman anlayışı yerine şimdi, geçmiş ve geleceği aynı anda barındırarak hareketle arzuyu da içeren döngüsel bir zaman tercih edilir (Sönmez, 2012).

Anın kaydedilmesi ve bununla bağlantılı olarak münferit nesnelere, sözlerin ve el kol hareketlerinin rolünü düşünme, önemliliği ya da önemsizliği hakkındaki görüşlerin gözden geçirilmesi söz konusudur. Nesnelere rolü önem kazanır ve bunlar kendini aşan bir önemi ihtiva eder. Görünüşte önemsiz hallerde önemli noktalar öne çıkarılır, önemsiz noktalar güçlü hareket noktaları haline getirilir. Gerçek an, en önemli an, daha karmaşık bir olayın öncesi ve sonrası olmayan an alınarak kendi içinde bir birim olarak sunulur. Küçük film şeridi gibi akan ve iç içe geçmiş sahneler, gevşek ve kolayca birbirine bağlanabilen, çekici, şiirsel ve güçlü atmosfere sahip ifadeler kullanılır. Tüm küçük ayrıntılarında hayatın karmaşık resimlerini vermek amacı güdülmektedir (Meyerhoff, 2004: 85).

Yazılanların kısa ve öz tutulabilmesi için yazarın etkin bir sıkıştırma yapması zorunludur. “*Derinlik boyutu genişlik boyutundan daha önemlidir*” (Meyerhoff, 2004: 84). Sıkıştırmayla yoğun hale getirme, orijinallik, yaratıcılık ve hayal gücü gereklidir. Yazar orijinalliğe ve yaratıcılığa sahip olmalıdır. Sıkıştırma, orijinallik ve yaratıcılığa “*hayal gücü dokunuşu da eklenirse, bu daha âlâdır*” (Matthews, 2004: 74). Ayrıca “*espritüellik veya mizaha, acıma uyandırma niteliğine veya şiirselliğe ve özellikle farklı ve açık bir bireysellik tadına sahipse, daha da âlâdır.*” (Matthews, 2004: 77). “*Yüzeyde ne denli gerçekçi olursa olsun, yüzeyin gerisinde, derin anlam katmanları yaratabilmek, simgesel bir boyutu, metaforik bir anlamı yakalayabilmek peşindedir.*” (Özer, 2012: 106). Mitleştirme dili kullanır.

Modern öyküde *öyküsellik* dünyanın sıradan gerçekleri arasından yaşamın gizemlerinin süzülmesi, yazarın olaylara epifanik (gerçeği sezen) anlar olarak bakabilmesidir. Günlük sıradan gerçekler bozulup okurda bir *yabancılaşma*

(*defamiliarization*) yaratılır. Böylece okuyucuya ufuk açıcı ve bilinçlendirici bir bakış açısı kazandırılır.

“*Yapı düzgünlüğü ve uygulama zarafeti şarttır.*” (Matthews, 2004: 75). Yapı her zaman mantıklı, uygun, uyumlu olmalıdır. Yazar yaratıcı bir yazarın en yüksek ve en son vasfı olarak tanımlanan biçim duygusuna sahip olmalıdır. Biçimi ne olursa olsun, tasarım simetrisi de bulunmalıdır. Yazar istediği biçimi seçmede mutlak bir seçme özgürlüğüne sahiptir. Biçim duygusu ve tarz yeteneği bu denli önemli olmasına rağmen, yine de fikir, görüş ve konuya göre ikinci sıradadır (Matthews, 2004: 75-76).

Fazlalıkları atmakla kalmaz, sanat yapmayı da bir tarafa bırakır. Şahıslarda azalmaya gider. “*Bireyin görevi ile bireysel dilin görevi birbirine bağlıdır. Ortaya çıkan bu özelliği dilsizlik olarak ifade edilebilir. Dilbilgisi kurallarına ihtiyacı yoktur. Noktalı virgüller için zamanı yoktur.*” (Meyerhoff, 2004: 83).

Yazarın konumu belirsizleşmiştir; “*metin ve konu ile mesafesi kalktığından, o, öykünün hem içinde hem dışındadır.*” (Başat, 2012).

“*Sonunda okuyucuda derin bir yalnızlık duygusu oluşturarak şok etkisi yaratsa da onu yine de neşelendirir, hayal âlemine sürükler ve uyuşturur.*” (Meyerhoff, 2004: 83).

“*Hız, kısalık ve tahrik olmuşluk vardır. Tahrik olma insanın belirgin karakteridir ve bu durum insanın psikolojisi ve fizyolojisiyle açıklanabilir.*” (Meyerhoff, 2004: 83).

Türk edebiyatında hikâyenin kökleri, halk edebiyatı ve klasik edebiyattan gelen tahkiye geleneği ile Tanzimat’la başlayan Batılı hikâye geleneği olmak üzere iki ayrı geleneğe bağlanmaktadır. Birinci görüşe göre hikâyenin kökleri destanlara, masallara, menkıbelere kadar götürülebilir. Özellikle halk hikâyelerinin gerek muhteva gerekse bazen gerçek bazen kurmaca olma özellikleri itibariyle hikâye geleneğinin kökenleri olduğu söylenebilir. Destandan halk hikâyeciliğine geçiş eseri olarak görülen *Dede Korkut Hikâyeleri* bu türün bilinen en eski örneğidir. Hikâye geleneğinin kökenlerini Divan edebiyatındaki manzum olarak yazılan mesnevilere dayandıran Necmettin Turinay, Leylâ ve Mecnun’da kullandığı yeni anlatma biçimi ile on dokuzuncu yüzyıl romantiklerinin ulaşabildikleri çerçeveyi hikâyeyi asırlar öncesinden arayıp bulan Fuzûlî’yi hikâye ustası olarak kabul eder (1996: 237). Buna karşın Ali İhsan Kolcu

mesnevîde işlenen konuların sınırlı oluşundan ve manzum olarak kaleme alınmasından dolayı mesnevîden romana veya hikâyeye geçişin mümkün olmadığını dile getirir (2005: 13). Sezer Ateş Ayvaz'ın Cumhuriyet Kitap Eki'ne verdiği röportajda bu konuyla ilgili düşünceleri şöyledir:

“Başlangıçtan bugüne öykü üzerine sistematik bir çalışma yapmadım ben. Söyleyeceklerim tamamen edebiyatta öncelediğim ölçütlere, izlenimlere dayanıyor. Hem bereketli hem de oldukça nitelikli bir öykü coğrafyasında yaşadığımızı düşünüyorum. Türkiyeli öykünün geleneği zengin bir birikim bana kalırsa. Bu geleneğin içine sadece Cumhuriyet döneminde yazılan öyküleri değil, destanları, masalları, halk hikâyelerini yani anlatı geleneğinin zenginleştirici öğelerini de katmak gerekir diye düşünüyorum.” (Öztop, 2006: 5).

Türk edebiyatında Batılı anlamda ilk hikâyeler Tanzimat'la birlikte görülmeye başlanır. Ahmet Hamdi Tanpınar, bizde hikâyeye türünün başlamasını tercümeyle bağlar (2001: 285). Tanzimat Dönemi ve sonrasında hikâyeye anlayışında iki ayrı yol takip edildiği görülmektedir. Birinci yol *“Avrupalı hikâyeye ve romana yadırganmadan alışılması için Ahmet Mithat Efendi tarafından açılan ve Batılı hikâyeye ve romanla Türk halk hikâyelerini uzlaştırmaya”* çalışan; ikinci yol Namık Kemal tarafından açılan, *“yerli hikâyeye ve roman örneklerini dikkate almadan, doğrudan doğruya Batılı hikâyeye ve roman tekniğini”* uygulamaya çalışan yoldur (Akyüz, 1995: 68).

Hâkim edebiyat akımı romantizm olmakla beraber dönemin sonlarına doğru realizm akımının etkileri görülür. Devrin önde gelen isimlerinden olan Ahmet Mithat Efendi *“Letaif-i Rivayat”*ta kaleme aldığı hikâyelerde *“evliliğe dair problemler, esaret, hürriyet, tahsil, eski örfler, eğlence hayatı ve düşmüş kadınlar gibi sosyal meseleleri”* işler (Akyüz, 1995: 81). Samipaşazade Sezai, Batı tekniğinde yazılmış ilk Türkçe denemeler olması bakımından önemi haiz, eski hikâyelere göre hacimce de küçülmüş hikâyelerinde insan ruhundaki değişimleri ele alır. *Küçük Şeyler* adlı eseri, Türk edebiyatında Batılı hikâyenin ilk örneği sayılır. Nabizade Nazım'ın *Karabibik* isimli kitabı *“tam anlamıyla realist sayılabilecek”* ilk Türk hikâyesidir (Akyüz, 1995: 81).

Halit Ziya, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit ve Ahmet Hikmet gibi yazarların hikâyeye türünde eserler verdiği Servet-i Fünun Dönemi'nde Tanzimat Dönemi'nin aksine, olay unsuru önemini kaybederek yerini ruhsal durumların tasvir ve tahliline bırakır. Servet-i Fünuncular bireyci bir sanat anlayışına sahiptir. Süslü, sanatlı, ağır bir

dil kullanırlar. Yazarların bu dönemde de romantizmin etkisinden tam anlamıyla kurtulabildikleri söylenemese de eserlerinde realizm ve natüralizm akımlarının etkisi görülür. Halit Ziya Uşaklıgil, Avrupai tarzda yazılmış ilk hikâye örneklerini verir.

Siyasi alanda görülen ideolojik değişmeler ve gelişmeler edebî alanı her daim etkilemiştir. Edebî eserin siyasal ve toplumsal sorunlarla oldukça sıkı bağlantıları vardır. Kimi edebiyat kuramcılarına göre edebî eser ideolojilerden kesin çizgilerle ayrı tutulamaz. Edebiyat eleştirmeni Eagleton, geliştirdiği edebiyat kuramıyla, edebiyat ile ideoloji arasında zorunlu bir bağımlılık kurmuştur. *“Edebiyat ile ideolojiden, karşılıklı ilişki kurulabilecek iki ayrı fenomenmiş gibi bahsetmek, [...] bir anlamda bayağı gereksiz bir şeydir. [...] Toplumsal iktidar sorunlarıyla çok sıkı bağları vardır.”* (Eagleton, 2004: 40) diyerek edebiyat eserinin, eseri meydana getiren yazardan, yazarın dünya görüşünden, maruz kaldığı baskılardan bağımsız düşünülemeyeceğini dile getirir.

1908 yılında II. Meşrutiyet ile baskı dönemi sona ermiş, bireysel temalardan toplumsal temalara geniş bir açılma yaşanmış, mekân İstanbul dışına, Anadolu’ya taşınmıştır. 1911-1923 yıllarını kapsayan Milli Edebiyat Devri’nin tanınmış ilk romancısı ve hikâyecisi Halide Edip Adıvar’dır. *“Hikâyelerini sağlam bir gözlemcilik ve ona dayanan kuvvetli bir realizmle Türk sosyal yaşayışının meseleleri temasına dayandıran Yakup Kadri Karaosmanoğlu kullandığı sağlam tekniğiyle ve karakter canlandırmadaki başarısıyla devrinin en sağlam üslûplu yazarı olur.”* (Akyüz, 1995: 183-184). Refik Halit Karay Anadolu’yu içten ve canlı bir gözle anlattığı *Memleket Hikâyeleri*’yle, Anadolu gerçeği ve köy sorunları konularına değinerek Türk hikâyesine içerik açısından yeni bir bakış açısı kazandırır. Yeni Lisan davasını ilk defa ortaya atan Ömer Seyfettin *“süssüz ve akıcı bir Türkçeyle halkın gündelik hayatını anlatan hikâyeler yazmaya başlar.”* (Külahlıoğlu İslam, 2004: 312). Olay hikâyesinin Türk edebiyatına iyice yerleşmesine ön ayak olur.

Cumhuriyet Dönemi’nin ilk yıllarında hikâye yazan yazarlarımız arasında, Milli Edebiyat Dönemi’nde de eser vermiş olan Halide Edip, Yakup Kadri ve Refik Halit’le beraber Hüseyin Rahmi Gürpınar, Fahri Celaleddin, Reşat Nuri Güntekin, Kenan Hulusi Koray vardır. Sezer Ateş Ayvaz Cumhuriyet Dönemi yazarlarının toplumun yeni bünyesi için başta bir zorunluluk, giderek yeni bir dünya özleminin ifadesi olarak modernite değer ve projesine inandıklarını ve toplumun bu değerleri benimsemesine çabaladıklarını söyler:

“Batılılaşmaya karşı çıkan aydın bile, Batı düşünce akımları karşısında aydınlanmanın bir tür uzantısı sayılabilecek “pozitivist” ideolojinin gerekliliğini kabullenmiş, Batı teknolojisi ve bilimsel düzeyini kendi toplumları için zorunluluğun ötesinde bir özlem, toplumu ilerletme, geliştirme fikrini bir misyon saymışlardır.” (Ateş Ayvaz, 2017: s.y.).

Aydınlanma düşüncesinin, aydın ve sanatçıların ortak paydasını oluşturduğunu, Batılılaşmayla ortaya çıkan/çıkabilecek kimlik sorunlarının, özellikle romanımızda değişen açılımlarla nerdeyse günümüze dek gelen ana damarlardan olduğunu ifade eden Ateş Ayvaz, böyle bakıldığında Tanzimat’la birlikte yazılmaya başlayan romanın bizde daha doğarken, halkı eğitme, aydınlatma misyonuyla politik olduğunu, 1980’lere kadar ağırlıklı olarak bu paradigmayla değişip geliştiğini söyler (Ateş Ayvaz, 2017: s.y.).

1929 buhranı ve 1930 kuraklığı gibi olaylar yüzünden dünyada olduğu gibi Türkiye’de de 1930’lu yıllar köycü söylemin arttığı yıllardır. “Bu dönemde köylere ve köylülere olan ilgiyi dile getiren birçok açıklama bulmak mümkün. Atatürk’ün söylevleri dahil birçok resmi söylevde kırsal bölgelerin gelişiminin rejimin en önemli görevi olduğu söylenmekteydi.” (Karaömerlioğlu, 2009: 286). Bu yönde eser veren yazarların büyük bir kısmı köy meselelerini Cumhuriyet’in prensipleri ve Atatürk’ün halkçılık ilkesi perspektifiyle kaleme alırlar. Sadri Ertem vasıtasıyla “Vakit Gazetesi etrafında toplanan” Refik Ahmet, Hakkı Süha, Kenan Hulusi, Selahattin Enis ve Reşat Enis gibi yazarlar ise “halkçı-köycü yeni bir hikâyenin yolunu” açarlar (Külahlıoğlu İslam, 2004: 316).

Cumhuriyet’in olgunluk eserlerini veren sanatçılardan Halikarnas Balıkcısı “denizi, deniz işçilerini, süngercileri, balıkçıları, Akdeniz’in tabiat güzelliklerini” ve “Yunan kahramanları gibi alinyazıları ile savaşan destan kahramanları”nı yazmaya başlar (Külahlıoğlu İslam, 2004: 319). Sosyal gerçekçi bir sanatçı olan Sabahattin Ali’nin gerçekçiliği esasında “romantizmin etkisi altındadır [...] Sosyal bozuklukların ortaya çıkardığı eşitsizlikler, ezilen ve küçümsenen insanların acıları, kasaba insanların törelere bağlılıkları, hatta namus belası, kara sevda hikâyelerinin temelini oluşturur. [...] kadınlar şefkat ve saygıyla ele alınır.” (Külahlıoğlu İslam, 2004: 319-320). Memduh Şevket Esenal, “heyecanlı ve olağandışı olaylara dayanmayan, yaşanan anı öne çıkarır, konusu bakımından son derece sade, sıradan

insanları” anlattığı hikâyeleriyle Çehov tarzının edebiyatımızda tanınıp sevilmesine ön ayak olur (Külahlıoğlu İslam, 2004: 320).

Selim İleri’ye göre edebiyatımızda gerçek anlamda modern hikâye “yürürlükteki ahlaka başkaldırı”nın, “yeryüzünün yeni bir ahlak edinmek zorunda” olduğunun sık sık ortaya çıktığı, “bireysel olanla toplumsal olan arasında salın”ıp duran ve ikisinde de mutluluğu yakalayamayan Sait Faik hikâyeleriyle başlar (Mert, 2004: 38). Temel bakış açısı batı kaynaklı hümanizm düşüncesi olan Sait Faik, hikâyelerinde “gündelik yaşamımızda varlıklarını bile hissetmediğimiz insanların sıradan yaşamlarını, tutunamayanları, bir köşeye itilmişleri, sokak serserilerini, hayat kadınlarını, balıkçıları gündeme getirerek Türk hikâyeciliğine küçük insan kavramını kazandırmıştır.” (Tosun, 2020: s.y.). Sait Faik’i diğer yazarlardan ayıran özelliklerden birisi de semt semt, sokak sokak İstanbul’u, Burgazada’yı ve insanları canlı gözlemlerle anlatmasıdır. Kenar mahallelerdeki, köprü altlarındaki küçük insanların ve balıkçıların hayatlarını her yönüyle ele alması ona “İstanbul hikâyecisi” unvanını kazandırır (Necatigil, 1978: 15).

1950 Kuşağı Varoluşçuları olarak bilinen hikâyeciler değişen dünyanın, varoluşçuluk felsefesinin, birey sorunsallarının farkındalığıyla yenilikçi denebilecek bir yazınsal biçim arayışına girerler. *Varoluş (existence)* Kierkegaard tarafından ortaya atılmış bir kavramdır. Gelenekçi felsefeye karşı baş kaldırılan bu akımın sanatçılarının başlıca ortak özelliği koyu bir bireyciliktir. “I. Dünya Savaşı sonlarında önce Almanya’da, ardından Fransa’da, II. Dünya Savaşı sonrasında da ABD’de ve başka ülkelerde görülü[r].” (Mert, 2004: 40).

Türkiye’de 1952 yılında yayına başlayan *Mavi Dergisi* Varoluşçuluk akımından etkilenen sanatçıların ilk durağı olur. 1940 gerçekçiliğini eleştirerek başlayan bu hareketin temel tezi tek bir gerçeklik olmadığıdır. Kahramanı çözümlenmeden, sadece gözlemlerle, onun toplum içindeki durumunu dışsal bir bakış açısıyla anlatmaya çabalamakla hikâye bir şey anlatmış olmaz. Bu sadece, yazarı bir fotoğraf makinesinin objektifinden ibaret görmektir. Oysa gerçeklik görüldüğünden daha derin ve karmaşıktır (Şakar, 2004: 53).

Hikâye türünün gelişim sürecinde biraz daha ilerlenip Ahmet Hamdi Tanpınar’a gelindiğinde cümlelerinde köklü bir medeniyetin kültür hazinesini içine sindirmiş bir şairin titizliği olan yazarın beş uzun hikâyeden oluşan *Abdullah*

Efendi'nin Rüyaları'nda Bergsoncu bir sezgicilikle değişen zamana uyamayan insanları ve onların hayat gerçeklerinden kaçmak için ruhlarında yaşattıkları rüya hali görülür (Kuşdemir, 2008: 246). Düşle gerçekliğin bağlantılarını kurcalayan hikâyelerinde rüya, daima baskın çıkar. Bütün iç çatışmalarda bilinçle bilinçaltı, geçmiş zaman ile hal, düşle gerçek yer değiştirir. Bunu yaparken de çözümleyici bir dikkatten ve anlamaya çalışan bir tavırdan hiç kopmaz.

Katıldığı röportajda kendisine yöneltilen Tanpınar'la ilgili soru üzerine Tanpınar'ın geçmişi ele alışını politik bir geriye dönme özlemi olarak görmeyen Sezer Ateş Ayvaz, onun Cumhuriyet'in resmî ideolojisine ya da gündeki politik değişimlere, toplumsal realiteye bir karşı çıkış ve bir reddetme tavrının asıl meselesi olmadığını ifade eder. Ateş Ayvaz'a göre Tanpınar, hayatı ve zamanı ilerlemeci politik kültür zihniyetinden çok farklı görür, zamana düz çizgisel ve teleolojik bakmaz. Politikaya araç olmuş bir estetik Tanpınar'a çok uzaktır. Politik, sosyolojik ikilikler olarak görebileceğimiz kavramsallaştırmaların ancak onun romanlarındaki estetik gerçekliğin içinden geçilerek analiz edilebileceğini düşünür (Ateş Ayvaz, 2017: s.y.).

Çok partili hayata geçiş denemeleri etkilerinin görüldüğü 1945-1960 Dönemi hikâyecileri çocukluklarını Tek Parti döneminde geçirdikten sonra çok partili hayatla ve Demokrat Parti iktidarıyla tanışırlar. *"1960'tan bugüne kadar da dört darbe görürler. Devletçi politikalarla liberal politikalar arasındaki tahterevallinin hep üstünde olurlar. Küre genelindeki her hareketin etkisi altındadırlar."* (Mert, 2004: 39). II. Dünya Savaşı, Hiroşima, Birleşmiş Milletler, Nato, Soğuk Savaş gibi olaylar hayata olan güvenlerini kaybetmelerine sebep olur. *"Aile, kurum, devlet, tanrı fikrinden kopar, hayata yabancılaşırlar."* (Mert, 2004: 39). Fakat varlık ve varoluş sorgulamasının peşini bırakmazlar. Tek parti döneminin popüler edebiyatının hikâyeye türündeki hâkim manzarası, melodram öykücülüğüdür. Server Bedi müstear ismiyle Peyami Safa, Muzaffer Ulukaya müstear ismiyle Afif Yesari DP döneminde bu edebî çizgiyi canlı tutan isimlerdir. En nezih ve en ideal halleriyle duyarlı, romantik ve edilgen kadın kahramanların güçsüzlüklerinin, duygusallıklarının anlatıldığı bu polisiye öykülerde Türk kadının kimliği ve duyarlılıklarının yansıtılabildiği söylenemez (Solak, 2020: 46). *"Hayatı mizah penceresinden gören Aziz Nesin yerli mizah geleneğini modernleştirerek toplumdaki bozuklukları eleştiren, özgün bir üslup peşinde koşmadan yüksek tiraja yönelmiş bir anlayışla sosyal ve siyasî hicivler yapan bir çeşit halk hikâyecisi olmuştur."* (TDV, 1988a: 499).

1970’li yıllar Türkiye siyasi tarihinin en çalkantılı yılları olmuştur. “*Görüş ayrılıkları keskinleşmiş, çatışmalar yükselmiş, lise ve üniversite öğrencileri tarihte hiç olmadığı kadar politize olmuştur. Ekonomideki sanayileşme sancuları sosyal yaşamdaki değişim isteğini körüklemiş, köyden kente göç hız kazanmıştır.*” (Barbarosoğlu, 2005: 52). İhtilaller, göç olgusu, gecekondulaşma, kadın hakları ve feminizm hareketleri, kadın-çocuk sömürüsü, kent-insan çatışması, cinsellik ve dine dönüş gibi konular Türk hikâyesinin merkezine oturmuştur. Sevgi Soysal, Yusuf Atılgan, Sevim Burak, Bekir Yıldız, Bilge Karasu, Selçuk Baran, Tezer Özlü, Adalet Ağaoğlu, Leyla Erbil, Fûruzan, Kâmuran Şipal, Ayla Kutlu, Tomris Uyar, Rasim Özdenören, Nursel Duruel, Sevinç Çokum, İnci Aral, Nazlı Eray, Mustafa Kutlu, Hulki Aktunç, Selim İleri, Gülten Dayıoğlu, Nedim Gürsel, Cahit Zarifoğlu gibi pek çok isim 70’li yıllardan günümüze hikâye yazan sanatçılar arasındadır (Lekesiz, 2005: 37-38).

Sevgi Soysal, Selçuk Baran, Sevinç Çokum ve daha birçok sanatçıyla birlikte “*toplumcu gerçekçiliğin yorumunda, kent-insan çatışmasına, kadın-çocuk sömürüsüne, birey ve ahlak algısına, gelenek ve hayat anlayışına, göç olgusuna mahsus konularda öncelikle kadın hikâyecilerin hikâyeleriyle açtıkları izleklerden yürünecektir. [...] bu anlamda söz konusu yazarların öykü aracılığıyla gündeme taşıdıkları birçok konu erkekler tarafından yüklenilemeyecek kadar özel ve biricik bir değer kazanmıştır.*” (Lekesiz, 2005: 38).

Sezer Ateş Ayvaz’ın kadının yazıda kendini göstermesi sürecinin etkin bir başlama noktası olarak gördüğü bu yıllarda kadın hikâyecilerin sayısında büyük artış yaşanmıştır (2008c: 14). 1970’li yıllarda artmaya başlayan hikâyeci sayısı 1980’den sonra hızlanarak devam eder. 1980’li yıllar ayrıca edebiyat camiamızda hikâye ve öykü ayrımının yapılmaya başlandığı yıllardır. Önceleri hem klasik hikâye hem de modern tarzda yazılan kısa hikâye için bir ayrım yapılmaksızın hikâye kelimesi kullanılırken bu yıllarda kısa hikâye için öykü diyenler de olmuştur. Kısa hikâyede olay geri plana çekilip dilin kullanımı ön plana çıkarılmıştır. Dil, bazı yazarlar için bir araç değil amaç olmuş, bu nedenle hikâyelerde çağrışım, imge ve sembollere ağırlık verilmiştir (Lekesiz, 2006: 35-38). Lekesiz bu tarzda yazan ve dili ana öğe haline getiren yazarlar arasında öne çıkanlar olarak Bilge Karasu, Sevim Burak, Leyla Erbil, Ferit Edgü, Rasim Özdenören, Hulki Aktunç, Selim İleri, Ramazan Dikmen, Hüseyin

Su, Nazan Bekiroğlu, Murat Gülsoy, zen Yula, Ahmet Kekeç, Cemal Şakar, Başar Başarır ve Murat Yalm'ı sıralar (Lekesiz, 2006: 37).

Türk edebiyatında Salman ve Hakyemez, öykünün olmazsa olmazlarının “zllk, yoğunluk, Őiirlilik, haslık, yadırgatıcılık” olduğunu belirtirler (1997: 12). Sevinç zer yk yazarlarının, dilin olanaklarını roman yazarlarından daha çok zorladıklarını, “güzellikten elektriklenmiş bir dil” yaratabilmek için sözcüklerle Şaşırtıcı denemelere girişerek, farklı bilinç düzeylerini yakalamaya çalıştıklarını ifade eder (2012: 107).

Sezer Ateş Ayvaz'ın eşi, tiyatro ve öykü yazarı lk Ayvaz, kısa öyküde bilindik bir olay örgüsü bulunmadığını söyler. “*İnsan durum içinde vardır.*” diyen Ayvaz, olaydan çok durumu öncelediğini ve insanın dış gerçekliğini değil i gerilimini yansıttığını düşündüğü kısa öyküde mekân unsurunun da zaman unsurunun da durum içinde yer aldığını, ayrı bir zaman ve mekân vurgusuna ihtiyaç olmadığını belirtir (1996: 128).

Nahit Sırrı rik'in asgari dört, beş ve azami on beş, yirmi sayfadan ibaret olduğunu söylediği küçük hikâye (1933: 26) “*oklukla geniş aile düzeninde ve kapalı mekânlarda zamanın ağır ağır aktığı bir yaşam biçiminden herkesin i içe olmaya başladığı, kalabalık ve koŐturlmalı kent hayatına geçiŐten sonra zaman sıkıntısı yaşayan*” dakikalara ve saniyelere bölünmüş bir hayata mahkûm olan modern ağ insanları için okumaya oldukça elverişli bir türdür (Başat, 2012: 71).

1980'li yıllarda edebiyat camiamızda konuŐula gelen kısa hikâye ihtiyaının doğmasında sosyal politikaların gücünü yitirmesi; doğayı egemenliği altına alan aklın ve modernizmin yarattığı bireysel ve toplumsal sorunlar; aydınlanma, modernizm, pozitivizm kavramlarına karşı bir eleştirel karşı duruşun başlaması; postmodernizme yönelim gibi etkenler de sıralanabilir:

“24 Ocak kararları, 12 Eylül, 80'li yıllar ve sonrasında Türkiye'de aydın-yazar büyük bir Şok yaşamaktadır. Değişip geliŐeceđine inandığı toplum çok uzaklara gitmiş, kendisi yankısı olmayan bir ses olarak bir adacıkta yaşamak durumunda kalmıştır. Burada sadece devletin 12 Eylül' ve onun askeri iktidarının yapıp etmeleri nedeniyle değil, ilerlemesi ve daha eŐitlikçi bir dünya için öncülük ettiği toplumla da epistemolojik bir kopuş söz konusudur. [...]

Toplumcu gerçekçi poetika artık ne yazın ne de düşüncede egemendir.

1980 sonrası edebiyat "kanon"unda, farklılık, belirlenmezlik, temsil niteliğinin yitimi, metinler arası ilişkiler diye özetlenebilecek postmodern özellikler söz konusudur." (Ateş Ayvaz, 2017, s.y.).

diyen Sezer Ateş Ayvaz için postmodern, modernin ihmal ettiğinin ya da yeterince öne çıkarmadığı kategorilerin vurgu kazanması anlamına gelir. Yazar konuyla ilgili düşüncelerine şöyle devam eder:

"İhmal edilen kesim ve kavramların vurgu kazanması, ikincilleştirilenin, bastırılanın, önemsiz kılınanların politikaya ve yazına dahil edilip öne çıkarılması küçümsenmemeli elbette. Ama edebiyat söz konusu olduğunda bu yeni zaman estetiğinin ihmal edilmişliklere ağırlık verirken, çok önemli tarihsel gerçeklik boyutlarını ve çelişkileri dışarda bıraktığını, ihmal ettiğini söylemek mümkün." (Ateş Ayvaz, 2017: s.y.).

Postmodernist öykü 80'lerde gelişme ortamı bulmuş, 90 ve özellikle 2000'lerden sonra daha hızlı gelişim göstermiştir. Postmodernizm modernizmden esinlense de ondan farklıdır. Modernizmin netleştirmeye çalıştığı dünyaya başka bir gözle bakan postmodernistler, bu dünyada sadece *bulanıklık/karmaşa* görürler. Yani postmodernizm öncelikle evrenin bir kaos olduğunu, bu kaosa bir anlam verilemeyeceğini ve de hiçbir formülle açıklanamayacağını söyler (Sağlık, 2007: 88).

"Bilimin gösterdiği muhteşem gelişme, doğayı açıklamada ulaştığı muazzam başarı, bilimsel yönetime duyulan güveni arttırmış, giderek evrenin bütün sırlarının bilinebileceği inancını güçlendirmiştir. [Modernizm], geçmişin felsefi öğretileri üzerine düşünmeyi bir ideal olarak almamış, nesnel ve evrensel bilim anlayışını öne çıkarmış, insan aklına aşırı güvenmiştir. [...] Modern insan, aklını kullanmayı başarabilen, buna cesaret edebilen insandır. Bu yaklaşımın temel savı, insanın içindeki tanrısal ışığı temsil eden aklın, insanın yegâne yol göstericisi, yegâne aydınlatıcısı, yegâne rehberi olduğu inancıdır." (Taşdelen, 2007: 54-55).

Akıl ile üretilen "*atom bombası insanlık için kusursuz, günahsız bir dünya vadeden modernizmin elinde patlayıp insanlık ve dünya yerle bir ol[unca] [...] gerçekliğin gerçekliğini yitirdiği düz zeminde gerçek artık kendisi olarak değil en fazla imgesiyle ele alınmaktadır.*" (Şakar, 2006: 90-91). Postmodernizmi doğuran bu durum bir edebî metinde gerçek ile yalanın, doğru ile yanlışın, güzel ile çirkinin rahatlıkla yan yana kullanılabilmesini sağlar. Başkalarına kendi değerlerini empoze etmeye çalışmayan postmodernizm *iyi gibi-kötü gibi, güzel gibi-çirkin gibi, doğru gibi-yanlış gibi* şeklinde ifade edilebilecek bir değerler belirsizliğini yansıtır (Taşdelen, 2007: 56-57).

“Modern şimdiye işaret eden bir kavramdır. Zamansal olarak yeniyi ifade eder. Ancak gündelik kullanımda bile, modern olanın içinde, şimdi ile geçmiş bir zıtlıkta içinde ortaya çıkar. Modernizmin, kilisenin bilim, felsefe, din ve toplum üzerindeki, asırlar boyunca süren denetim ve baskısına tepki göstererek bilimi, hukuku, toplumu, felsefeyi, sanatı ve devlet yönetimini bu erkin güdümünden bağımsızlaştırma girişimleri, kendi mantığı içinde anlaşılabilir bir şeydir.” (Taşdelen, 2007: 57-58).

Postmodernizm ise geleneğe açıklığı ile modernizmin yadsıdığı geçmişe ve geçmişe ait değerlere yeniden imkân tanır. Farklılıklar, alt kimlik ve değerler yadsınmaz. Her bir tarzın, her bir değer postmodern doku içinde yeri vardır. Dinsel duygu için de aynı şey söylenebilir. Ancak bu tutum dine karşı bir eğilim değil, hem o hem de o anlayışının bir gereğidir (Taşdelen, 2007: 58).

“Modernizm, ciddiyeti öne çıkarırken postmodernizm gülünç olmaktan çekinmez, eseri ciddiyetten arındırır, dalga geçebilme becerisi gösterir. Modern dünya tanımlanmış, açıklanmış belirli bir dünyadır. Postmodern dünya ise tanımlanmamış, belirlenmemiş, açıklanmamış sisli bir dünyadır. Bu sisli dünyanın içinde öznel ve tekil bakışlar, çoğul anlamlar, belirsizlikler dolaşmaktadır. [...] Bütün değil, bütünü oluşturan öğeler öne çıkmaktadır. [...] Bütündeki, zaman ve mekândaki kırılma ve parçalanma, postmodern anlatıya giderek şizofrenik bir karakter kazandırır.” (Taşdelen, 2007: 59-60).

Postmodernizmde nedensellik de yoktur.

Modern feminist hareketlerden sonra postmodernizmle birlikte gündeme gelen yeni feminist okumalar hem psikanalizmden hem de yapısökümden faydalanır:

“Kadın-erkek ayrımcılığı ve eşitsizliği sorununa edebiyat ve sanat aracılığıyla karşı çıkmaya çalışan yazarlarca ilk yapılması gereken, Batı düşüncesi tarafından oluşturulmuş fallosantrizme yani erkek değerine olan inanca karşı koymayı öğrenerek dişil bir dil yaratıp kadını öznelliğini ifade edebilir hale getirmektir. [...] Gelenek ve ataerkillik tarafından etkilenmemiş bir dil olmadığı sürece kadın öznelliğini ifade edemez. [...] Böyle bir dil oluşturmak için dili içinden mayınlamak, minörleştirmek [gerekir]. Onun kurallarını bozmak, onu başka anlatım şekillerine koymak, kelimelerin anlamlarını sabitliğinden kurtarırken aynı zamanda cümlelerin sözdizimsel sabitliğini de bozmak, sanat yapmanın yeni biçimi olmalıdır” (Akay, 2005: 111-112).

“Türkçede adam olmak, devlet baba, toprak ana, İngilizcede insan anlamında man, insan kelimesine zamir olarak she değil de he kullanılması kadının ikincil durumunun kaynağıdır.” (Canbaz, 2007: 114-115). “Dildeki değişim gerekliliği bir yandan verili toplumsal düzenin yıkılmasına yönelirken, diğer yandan da erkek

egemen kapitalizmin sunduğu sakatlanmış varoluşun dışında, yeni bir bilinç ve kendilik arayışını gündeme getirmektedir” (Canbaz, 2007: 118).

1970’li yılların hikâye yazarlarıyla birlikte çok sayıda yeni yazarın da katılımıyla devam eden 1980’li yıllar Türk hikâyesinde postmodern edebiyatın saf, özgün temsilcileri görülmesine de temel özelliklerinin yansımaları ile karşılaşılır. Selim İleri, insan-kent hayatının yapay ilişkilerine karşı bireyselliği, yalnızlığı, hüznü ve duyarlılığı öne alan bir tepkiyi; Hulki Aktunç, şiirle öykü dili arasında kurduğu estetik/dilsel bir bağı; Selçuk Baran, zorlu kent yaşantısının sindirdiği, silikleştirdiği suskun, acılı, ağırlı bireyleri; Nazlı Eray, hayatın değişen dengelerine karşı ironik serzenişi ve gerçeküstüne sığınışın sağlayabileceği ruh güvenliğini; Füzuran büyük kentin varsıl ve yoksul kesimi arasında kalan göçmenlerin hayat, uyum sorununu, kadın ve işçi sömürsünü, kapitalizmin biçimlendirdiği yanlış hayatları; Tezer Özlü kendi anılarıyla zenginleştirdiği iç gözlemlerini ve müsteşrik bir bakış açısını Türk öykücülüğüne aktarmışlardır (Lekesiz, 2005: 40). Mustafa Kutlu, büyük kenti yeni yaşama alanı olarak seçenlerin, sosyokültürel değişimler karşısındaki tutumlarını, geleneksel kimi değerlerin çıkar ilişkileriyle kirlenmesini işler. Tarihsel dönemleri eserlerinde fon olarak kullanan Ayla Kutlu’nun işlediği konular arasında yoksulluk, insani ilişkiler ve son dönemlerde daha yoğun olarak kadın yer alır.

“Nursel Duruel öyküleri, Adalet Ağaoğlu, Nezihe Meriç, Füzuran, Tomris Uyar, Sevim Burak gibi kadın yazarların geniş kanalından akar. Ama ona bir yer tayin etmek gerekirse Füzuran ve Sevim Burak arasında bir yeredir. Özellikle tematik duyarlılığı (dağılan aile, küçük kız bakışı, değişim ve dönüşüm) Füzuran’a, Yazılı Kaya’daki biçimsel arayışları da onu Sevim Burak’a yaklaştırır.” (Tosun, 2008: 94).

Nezihe Meriç, Leyla Erbil, Sevgi Soysal, Sevim Burak, Tomris Uyar, İnci Aral gibi yazarlar *kadın* meselesini hem karakter hem de konu itibarıyla ele alan eserler vücuda getirmiştir. Bu yazarların yarattığı kadın karakterler erkek egemen toplumun kadın için biçtiği rolleri reddederek başkaldırıda bulunan kadın karakterlerdir:

“Nezihe Meriç’in ev içi hayatlarıyla mutsuz düşmüş kadınları başkaldırılarında başarılı olamamışlardır. Leyla Erbil öyküye fotoğraflar, tebligatlar, belgeler, gazete haberlerinden fotokopiler sokar; dilin sözdizimiyle oynar, yazım ve noktalaması da kendince olur. Sevgi Soysal’da yerleşik değer yargılarıyla uyuşmayan insanlar vardır. Sevim Burak biçimde gidilebilecek en uçlara kadar gider, o kadar ki cümle kurmadığı, öyküyü bir başına sözcüklerle gösterdiği de olur.” (Mert, 2004: 43).

“Tomris Uyar’la birlikte kent-insan çatışmasına, kadın çocuk sömürüsüne, birey ve ahlak algısına, gelenek ve hayat anlayışına, göç olgusuna mahsus konularda öncelikle bayan (kadın) öykücülerin öyküleriyle açtıkları izleklerden yürünmüş, bu anlamda söz konusu yazarların öykü aracılığıyla gündeme taşıdıkları birçok konu erkekler tarafından yüklenemeyecek kadar özel ve biricik bir değer kazanmıştır.” (Lekesiz, 2005: 38).

“İnci Aral, kadın-erkek ilişkilerinin derin boyutunu, ideolojik taleplerin toplumsal ve bireysel yaşantı üstündeki yakıcı etkilerini işler.” (Lekesiz,2005: 40).

Tomris Uyar, Nezihe Meriç ve Mustafa Kutlu’nun birer postmodern öykücü sayılamayacaklarını söyleyen Necip Tosun bu sanatçıların 80’den sonra kaleme aldıkları öykülerinde postmodern etkilerin görüldüğünü ifade eder. *“1990’lardan sonra öykü yayımlayan genç kuşakta ise postmodern anlayışın baskın olduğu kimi öykücülerden söz edilebilir. Bunlardan Nazan Bekiroğlu, Murat Gülsoy, Müge İplikçi, Suzan Samancı, Özen Yula, Murat Yalçın öne çıkan isimler olurlar.”* (Tosun, 2007: 76).

Hikâyelerinde daha güzel bir yaşam arayışına giren Sezer Ateş Ayvaz yazarken hayal ettiği yaşam ile değil de yaşamın var olan gerçekliğiyle karşılaştığında bu durum hikâye kişilerinin bunalıma düşmesine sebep olur. *“Sait Faik’in çaresizliği ve bunu aşmak için rüyaya ve fantasmaya dalışı ile Varoluşçuların bunalımı”*nın birbirine çok yakın olduğu (Mert, 2004: 40) bilgisinden hareketle hikâyelerinde 1950 Kuşağı Varoluşçularının temalarının yoğunlukla yer aldığı Sezer Ateş Ayvaz’ın bu kuşağa benzerliği oldukça açıktır. Sait Faik hikâyelerinde olduğu gibi birçok hikâyesinde adım adım dolaşılan İstanbul semtleri Sezer Ateş Ayvaz’a da bir İstanbul hikâyecisi kimliği kazandırmaktadır.

1940 gerçekçiliğini eleştirerek başlayan Varoluşçu hareketin temel tezi tek bir gerçeklik olmadığıdır. Bu tezi Sezer Ateş Ayvaz’ın da savunduğu görülür. Sezer Ateş Ayvaz dünyanın günümüzdeki *“kaotik ortamında”* bireyin kendine dayatılan ve artık çoktan içselleştirdiği toplumsal, medyatik imgeler yüzünden kendi içindeki esas imgeleri yani *“insanlığın kolektif imgelerini”* kaybettiğini düşünür (Öztop, 2006: 5). Batı toplumlarının akılcı, ilerlemeci ilkelerine duyduğu inançla sanattan bilime, günlük yaşamdan politikaya, bilinçaltından tüm bilgi paradigmalara dek yaralı bir bilincin izdüşümünü yaratan *“periferi”* ülkelerinin modernitenin değerlerine göre belirlediği şimdiye, geleceğe ve geçmişe ilişkin imajlarının yarattığı kaosun eleştirel

bir bakış açısını, irdelenmeyi ve sorgulanmayı beklediğini ifade eder. (Ateş Ayvaz, 1992: 1).

Olup bitenleri, dünyayı, geleceği daha iyi anlamak konusunda sanatı, edebiyatı gerçeğe hayattan daha yakın bulan yazar “toplumsal, medyatik imgelerin boyunduruğundan” hem kendini hem de hikâye kişilerini kurtarmak ister (Öztop, 2006: 5). Bu anlamda hayata, onun değerlerinin dayattığı ve kabul ettirdiklerine, içinde yaşadığımız çağın kabul ettiği insan gerçeğine muhalif, sorgulayıcı, didikleyici bir tavrı olması; zihinlerimizi, bilinçaltımızı ve rüyalarımızı dahi doldurmuş olan imgelerin tutsağı olmayan aykırı bir dil kullanması gerektiğine inandığı hikâye türüne özel bir önem veren Ateş Ayvaz (Öztop, 2006: 10) bu konudaki düşüncelerini şöyle dile getirir:

“Evet, şimdiye dek, var olan gerçekliğe karşı çıkmada, dünyanın ve insanın parçalanmış gerçekliğini anlamlandırmada en elverişli tür öykü geldi bana. Sanki edebiyatın en asi çocuğu oymuş, on beş yaşın evden kaçmalarına, görünenin ardındakilerini sezdirmelere, en çok o denk gelebilirmiş diye düşündüm. Hâlâ böyle düşünüyorum. [...] Yazmak, dönmüşek için önemli bir çabadır, herkes için.” (Öztop, 2008: 10).

Varoluşçular çağrışımlara, imge ve eğretilmelere, soyutlamalara yer verilen yeni bir anlatım biçimiyle bilinçaltını açığa çıkararak insansal ve toplumsal gerçeklerin özüne inmek isterler. Sezer Ateş Ayvaz da bireysel tarihteki ben’in sen olabilmesi için dilin çok katmanlı ve imgelele açık olması gerektiğini düşünür (Akdemir, 2015: 14). Varoluşçuluk akımından etkilenen sanatçılar dili kullanışta, aydınların kullandığı ortaklaşa dilin yerine, her yazarın kendi sözcüklerinin oluşturduğu kendine özgü bir dil kullanma yoluna gider. Bu da her yazarın özgün anlatımını yaratmasına neden olur. Sezer Ateş Ayvaz da günlük sıradan gerçeklikleri hikâyelerinde kullandığı aykırı dille bozarak ortakçı, toptancı anlayışa karşı bir yabancılaştırma yaratır.

Varoluşçuluk akımından etkilenen eserlerde belli bir zaman, belli bir çevre, belli bir konu yoktur. Kişiler kavgacı, öfkeli ve mutsuzdur. Gerek karamsarlıklarıyla gerek bunalımlarıyla biri diğerine benzer, diğerini tekrar eder. Sezer Ateş Ayvaz’ın hikâyelerinde de Varoluşçuluk akımından etkilenen eserlerde olduğu gibi mutsuzluklarıyla ve bunalımlarıyla biri diğerine benzeyen, diğerini tekrar eden kişiler

vardır. Hatta aynı hikâye kişileri -aynı çocuk, aynı anne veya baba, aynı erkek veya kadın- Ateş Ayvaz'ın bütün hikâyelerinde dolaşır.

Lekesiz'in Sevgi Soysal, Selçuk Baran, Sevinç Çokum ve daha birçok sanatçıyla birlikte *“toplumcu gerçekçiliğin yorumunda, kent-insan çatışmasına, kadın-çocuk sömürüsüne, birey ve ahlak algısına, gelenek ve hayat anlayışına, göç olgusuna mahsus konularda öncelikle kadın hikâyecilerin hikâyeleriyle açtıkları izleklerden yürünecektir. [...] bu anlamda söz konusu yazarların öykü aracılığıyla gündeme taşıdıkları birçok konu erkekler tarafından yüklenilemeyecek kadar özel ve biricik bir değer kazanmıştır.”* (2005: 38) değerlendirmesine paralel olarak Sezer Ateş Ayvaz hikâyelerindeki temalar da isimleri sıralanan yazarların etkilediği minvalde gelişir.

Sezer Ateş Ayvaz ikinci ve on birinci sayfalarda açıklamalarına yer verilen yazarlar ve edebiyat araştırmacıları Edgar Allen Poe, Leonard Michaels, Walter Allen, Virginia Woolf, Yurdanur Salman-Deniz Hakyemez, Sevinç Özer, Ülkü Ayvaz ve Nahit Sırrı Örik'in açıkladığı türde kısa hikâyeler kaleme alan bir sanatçıdır. Hikâyelerinin şiire yakınlığı belirgindir. Ömer Lekesiz'in dili ana öge haline getiren yazarlar arasında öne çıkan isimler olarak sıraladığı Bilge Karasu, Sevim Burak, Leyla Erbil, Ferit Edgü, Rasim Özdenören, Hulki Aktunç, Selim İleri, Ramazan Dikmen, Hüseyin Su, Nazan Bekiroğlu, Murat Gülsoy, Özen Yula, Ahmet Kekeç, Cemal Şakar, Başar Başarır ve Murat Yalçın'ın arasına Sezer Ateş Ayvaz isminin de dahil edilmesi mümkündür. (Bkz. EK-2d Sezer Ateş Ayvaz'ın Sanat ve Edebiyat Çevresi)

Hikâyelerinde hem modernizmin hem de postmodernizmin etkileri görülen Sezer Ateş Ayvaz modernizmin zıtlaştığı geçmişe arkasını dönmeyerek çizgisini farklılaştırır. Osmanlıcılar ve Cumhuriyetçilerin *“çelişki ve çatışmalarının yakın tarihimizde yarata geldiği trajediye dikkat çekerek, toplum ve tarih bilincimizi öteki olana bakışın temizlenmesi yönünde bir vurguya yönlendirme[nin]”* gerekli olduğunu düşünür (Ateş Ayvaz, 1994: 37). Umberto Eco'nun bilimde *“Ekim Devrimi”* olmayacağı söyleminden (Eco, 2001: 221) hareketle sanatta da Ekim Devrimi olmayacağını, her yazılan metnin geleneği bilmek ve ona eklemlemek zorunda olduğunu ifade eden yazar düşüncelerine şöyle devam eder:

“1980'lerde öykü yazmaya başlayanlar sanıyorum bu çatışmayı, endişeyi, çıkmazı çok yoğun yaşadılar. Bir türlü sığınamadıkları geçmişle, hayalini kurdukları gelecek arasında sancılı ama arayışlarla dolu bir yazma edimiyle baş başa kaldılar. [...] İstedikleri başka bir dil yetisiydi... Geleneği bilerek onu terk eden ama karşılaşacağı

durumun bütünüyle farklı olamayacağını bilen bir dil yetisi. Yani bir ütopya... Ronald Barthes'ın deyişiyle yazının sıfır derecesi.” (Ateş Ayvaz, 2005b: 80).

Sezer Ateş Ayvaz hikâyeleri nedensellik ve tarihsel gerçeklik bağından hiç kopmamalarıyla postmodernizmden ayrılır. Fakat bütündeki, zaman ve mekândaki kırılma ve parçalanmanın postmodern anlatıya kazandırdığı şizofrenik karakter hikâyelerinde görülür.

İnsanlara esas gerçekliği gösterebilecek sözcüklerin eril dilde olmadığını, feminist yaklaşımıyla bu eril dilin kadını da ikinci plana ittiğini düşünen Sezer Ateş Ayvaz hikâyelerinde kullandığı aykırı dili ve yadırgatıcı üslubuyla gerçeği tahrif ederek ve yeniden düzenleyerek okurda toptancı anlayışa karşı bir yabancılaştırma yaratır. Okuru üst düzey bir farkındalık ve bilinçle karşı karşıya getirir.

Dönemin önemli sanatçılarıyla iç içe olan ve edebiyat sohbetleri gerçekleştiren Ateş Ayvaz dönem yazarları ile etkileşim halindedir. İstanbul Davut Paşa Lisesi'nde okuduğu yıllarda o bölgede ikamet eden Kâmuran Şipal'in evinde yapılan derinlemesine okumalara, tartışmalara, edebiyat sohbetlerine katılır. Kâmuran Şipal'in eserlerinde görülen zihnine dolan çağrışımlarla ileri yaşlarından çocukluğuna giden kahramanlara Ateş Ayvaz'ın eserlerinde sık sık rastlanır. Şipal'de olduğu gibi Ateş Ayvaz'da da şimdi ve geçmiş arasındaki hatırlamalar giderek bir iç sesin anlattıklarına dönüşür (Ateş Ayvaz, 2012a: 105). (Bkz. EK-2a ve EK-2d Sezer Ateş Ayvaz'ın Sanat ve Edebiyat Çevresi)

Nezihe Meriç'in öykü kitabı *Yandırma*'daki *Ünlemleri Kökertmek* öyküsünü analiz eden Sezer Ateş Ayvaz ve arkadaşları Melike Koçak ile Leyla Ruhan Okyay, öykünün çoğalttıkları anlamlarını paylaşmak üzere Nezihe Meriç'in evine giderler (Koçak, Ayvaz ve Okyay, 2005/2006: 60). Nezihe Meriç öykülerini *“insanı çevresiyle, değişim ve dönüşümleriyle anlayıp anlatmaya tutkulu bir yazarın öyküleri”* şeklinde tarif eden Ateş Ayvaz, Meriç'in modernleşmenin bütün çalkantılarını yaşadktan sonra postmodernleşen öykü kişilerinin anlaması, anlatması zor insan gerçeğini kendi öykülerinde kendine özgü sanatıyla hikâyeye eder (Ateş Ayvaz, 2008c: 16-17). (Bkz. EK-2a Sezer Ateş Ayvaz'ın Sanat ve Edebiyat Çevresi)

Sezer Ateş Ayvaz *Cumhuriyet Gazetesi Kitap Eki*'nde yayımlanan röportajında *Aynalarda Yaz* kitabı ile ilgili şöyle bir tespitte bulunur:

“Benim söylemem yadırgansa bile, bir tespiti söylemeden geçemeyeceğim: 90’ların öyküsünün de bir anlamda işaret fişegi sayılabilir *Aynalarda Yaz*, sonrasında ortaya çıkan eğilimlerin bir tür habercisidir, bana göre. Biçim arayışları, üst kurmaca, parçalı anlatım, öykü içinde öykünün vurgu kazandığı bir öyküleme tekniği... 90’lar ve sonrası diye kendine özgü bir öykü anlayışı varsa eğer, ilklerinden biridir.” (Öztop, 2008: 10).

Sezer Ateş Ayvaz ilk hikâye kitabı *Aynalarda Yaz*’ın 1988’de yayımlanması itibariyle 90’lı yıllara konumlandırılacak bir yazardır. Necip Tosun’un 1990’lardan sonra öykülerinde postmodern anlayışın baskın olduğu öykücüler olarak öne çıkardığı yazarlar arasına Sezer Ateş Ayvaz isminin dahil edilmesi mümkündür. Çünkü bu yazarların ilk hikâyelerinin yayımlanma tarihi Sezer Ateş Ayvaz’ın 1988 yılında çıkardığı ve postmodern özelliklerin baskın olduğu hikâye kitabı *Aynalarda Yaz*’dan kısa bir süre sonraya tekabül eder. Sezer Ateş Ayvaz’ın ilk eserinin yayımlanma tarihi 1988’e karşılık Suzan Samancı ilk eserini 1991’de, Özen Yula 1993’te, Murat Yalçın 1995’te, Nazan Bekiroğlu 1997’de, Müge İplikçi 1998’de, Murat Gülsoy 1999’da yayımlar.¹ *Aynalarda Yaz* kitabı yazara Türk Edebiyatı’nda 90’lar ve sonrası hikâye anlayışının ilk temsilcilerinden olma özelliği kazandırır.

¹ Yazarların ilk eserlerinin yayımlanma tarihine Ahmet Yesevi Üniversitesi’nin *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*’nün taranması yoluyla ulaşılmıştır. <http://teis.yesevi.edu.tr/> (Erişim Tarihi: 29/11/2021)

I. BÖLÜM

1. SEZER ATEŞ AYVAZ'IN ŞAHSİ HAYATI, EDEBİ HAYATI ve ESERLERİ

1.1. Şahsi Hayatı

1.1.1. Ailesi Çocukluğu ve Edebiyatla Tanışması

23 Nisan 2016'da vefat eden tiyatro ve öykü yazarı Ülkü Ayvaz'la evliliğinden Öykü isminde bir kızı olan² Sezer Ateş Ayvaz, 11 Ağustos 1956'da Antakya'da Hanife Ateş ile askerlik mesleğiyle meşgul bulunan Ahmet Ateş'in kızı olarak dünyaya gelir (Yalçın, 2010: 145). İki kız ve bir erkek olmak üzere üç kardeşirler (S. Ateş Ayvaz, kişisel iletişim, Aralık 22, 2021). Çevresinde kendisinde yazma isteği yaratma çabası içinde olan kimse yoktur. Sadece annesi iç dünyasının kırılganlıklarını kâğıda yansıtan şiirler yazar. Şiir yazan anne/kadın figürü olarak zaman zaman Ateş Ayvaz'ın hikâyelerinde annesine rastlanılmaktadır. Bir süre gazetecilik yapan küçük dayısının da defterler dolusu şiirleri vardır. Dayısının yazdığı yerel gazetede bazı yazıları basılan Sezer Ateş için ortaokul yılları, çok kitap okuduğu, gezici kütüphanenin yolunu beklediği yıllardır. Uzak akrabalar içinde yazar figürü olarak saygılı bir hayranlık beslediği Ali Kemal Meram vardır (Öztop, 2006: 4). Hırçın, dalgalı bir denizin kıyısında, o zamanlar bir İstanbul banliyösü görünümünde olan Sarıyer'de, serüven tutkusu olan yalnız bir çocukluk yaşar. Daha güzel bir yaşam olabileceği sanısıyla oburca kitap okur, düşler kurar, pencerelerin aralık kalmış perdelerinden içeriye göz atmaktan kendini alamaz. (Öztop, 2006: 4).

Yalnızlaşan, bunalmış, sıkılmış, pencerelerin ardındaki başka hayatları merak eden hikâye kişilerine eserlerinde rastlanır. Asker olan babasının tayini dolayısıyla bir sahil kasabası görünümünde olan Sarıyer'den, önce denizin görünmediği Fındıkzade'ye, sonra Samatya'ya taşınırlar (S. Ateş Ayvaz, kişisel iletişim, Ocak 16, 2020). Taşınacakları gün pencere kenarında bir yaprağın içinde besleyip büyültmeye çalıştığı tırtılını kaybeder. Net olmamakla beraber ilk yazdıklarının bu tırtilla ilgili birkaç satır olduğu söylenebilir (Öztop, 2006: 4). Babası her yıl Amerika'ya giden, subay statüsünde bir astsubaydır ve oradan çeşitli hediyeler getirir (S. Ateş Ayvaz,

² <https://www.hatayzafer.com.tr/altin-defne-edebiyat-odulu-sezer-ates-ayvazin/>

(Erişim Tarihi: 09/02/2020)

kişisel iletişim, Ocak 16, 2020). Denizi ve maviyi çok seven biri olarak Sarıyer’den taşınmalarının ve taşınma esnasında kaybolan tırtılıyla ilgili “dünyanın en önemli ve şaşırtıcı gerçeğini” babasından öğrendiği günün izdüşümüne ve babasının Amerika’dan getirdiği hediyelere hikâyelerinde yer yer rastlanır (Öztop, 2006: 4). (Bkz. EK-1a, 1b Sezer Ateş Ayvaz ve Ailesi)

1.1.2. Tahsili ve Meslek Hayatı

İlk, orta ve yüksek öğrenimini İstanbul’da tamamlar. Lise eğitimini İstanbul’un en eski ve en disiplinli okullarından biri olan İstanbul Davutpaşa Lisesi’nde alır. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü’nden *Mahmut Yesari* konulu teziyle mezun olur. 1982 yılında aynı üniversitenin İktisat Fakültesi Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü’nde *Kadınlara Yönelik Periyodikler (1928-1938)* adlı yüksek lisans tezini tamamlar. 1994 yılında aynı fakülteden *Türk Romanında Değişen Bir Paradigma: Politik Roman* konulu tezele doktor unvanını alır.³

1981 yılından itibaren çeşitli kurumlarda felsefe, sosyoloji, edebiyat, siyaset bilimi, siyasal düşünceler tarihi, toplumsal cinsiyet ve siyaset dersleri verir. İstanbul Rumeli Üniversitesi’nde Dr. Öğr. Üyesi olarak çalışmaya devam etmektedir.⁴

Şiirleri ve hikâye kitapları bulunan Sezer Ateş Ayvaz aynı zamanda ansiklopedi yazarlığı, TRT-2’de 1992-1997 yılları arasında *Ondan Sonra* programında metin yazarlığı yapar. *Türk Romanlarından Uyarlanan TV Filmleri* projesinde danışmanlık görevinde bulunur. Çok sayıda dergi, gazete ve etkinliklerde şiirleri, hikâyeleri, denemeleri ve inceleme yazıları bulunur. Dergilerin yazar kadrosunun yanı sıra kurucu kadrosu içinde de görev alır. Çeşitli edebiyat ödüllерinin seçici kurul üyeliğini üstlenir. Türkiye’nin birçok şehrinde edebiyat, hikâye, toplumsal cinsiyet alanlarında atölye çalışmaları gerçekleştirir. Hikâyeleri ve yazılarıyla çeşitli antolojilere katkılar sağlar. Gerek ülke içindeki gerekse ülke dışındaki etkinlik, kongre ve sempozyumlarda Türk roman ve hikâyesinin tarih ve paradigmasını inceleyen

³ <https://www.hatayzafer.com.tr/altin-defne-edebiyat-odulu-sezer-ates-ayvazin/>
(Erişim Tarihi: 09/02/2020)

⁴ <https://www.hatayzafer.com.tr/altin-defne-edebiyat-odulu-sezer-ates-ayvazin/>
(Erişim Tarihi: 09/02/2020)

bildiriler sunar. *PEN Yazarlar Türkiye Merkezi* yönetiminde *Genel Sekreterlik ve Kadın Yazarlar Komitesi Üyeliği* görevlerinde bulunur.⁵

1.1.3. Mizacı

Sezer Ateş Ayvaz kendi ifadesi ile serüven tutkusu olan yalnız bir çocuktur. Çok küçük yaştan itibaren daha güzel bir yaşam arayışı içine girer. Hem güne hem de günde yaşananlara, “*doğa ve erdem[in]*” tüketildiği bir dünyaya, insan durumlarına, insanların kuşatılmışlığına tepki duyar (Öztop, 2008: 10). Var olan gerçekliğe asi duran, verili şartlara boyun eğmeyen bir tavrı vardır. Özgür, sorgulayıcı, didikleyici, kısıtlamalardan hoşlanmayan, dayatmanın her türüsünden nefret eden, mücadelecisi bir kişiliğe sahiptir. Hikâye kişileriyle birlikte o da hayatın öznesi olma mücadelesi verir. *Son Gün* ve *Hera'nın Öfkesi* isimli hikâyelerini bireysel tarihini içinde taşıyan hikâyeler olarak gören Sezer Ateş Ayvaz tıpkı her iki hikâyenin de başkahramanı olan kadın yazarlar gibi yazmayı keskin bir yaşama duygusu olarak hisseden; dünyaya sözcüklerle gerçeküstü anlamlar yakıştıran; zamanın acımasızlığına, yitirilenlere masalla, sözle, sözün büyüsüyle karşı koyacağına inanan bir kişidir. Eski İstanbul'u çok sever. Geçmişini anımsayan bir değişme isteği, değişimin dayattığı hüznü bir arayış, yenilmiş umutları yeniden diriltme arzusu onun algıladığı duyarlılıklardır (Öztop, 2008: 10).

Üniversitede derslerine girdiği öğrencilerince “*Bir ara hocam olmuştum. Kızıl saçları, güler yüzüyle sevilen biridir.*” ve “*Sevimli bir feminist, muhterem bir muhalif, içimdeki anarşiste hep destek vermiş insan, sosyolog ve güzel öykülerin yazarı.*” ifadeleriyle anlatılır.⁶

1.2. Edebî Hayatı

1.2.1. Edebî Kişiliğinin Oluşması ve Hikâyelerinin Beslendiği Kaynaklar

Edebiyatı ciddiye alıp bir varoluş biçimi olarak benimsemesinde lise yıllarının etkisi büyüktür. İstanbul Davutpaşa Lisesi'nde üç yıl boyunca tiyatro kolunda

⁵ <https://www.hatayzafer.com.tr/altin-defne-edebiyat-odulu-sezer-ates-ayvazin/>

(Erişim Tarihi: 09/02/2020)

⁶ <https://dunyasozluk.com/sezer-ates-ayvaz.html/680390> (Erişim Tarihi: 09/02/2020)

oyunlarda yer alır; edebiyatı, tiyatroyu, politikayı tartışıp değerlendiren bir arkadaş grubu içindedir. Davutpaşa Lisesi çevresinde ikamet eden Kâmuran Şipal, Ali Tanyeri, Mahmut Kıratlı, İlhan Oymak gibi zamanın önemli edebiyatçılarıyla kimi zaman Samatya'nın çay bahçelerinde kimi zaman Kâmuran Şipal'in evinde yapılan derinlemesine okumalara, tartışmalara, edebiyat sohbetlerine katılır. Özellikle Kâmuran Şipal'le, edebiyatın ana yapıtları üzerine yapılan bu sohbetler sürüp gider (Öztop, 2006: 4). Sağlam bir edebî alt yapı oluşturmasında bu yılların etkisi büyüktür. (Bkz. EK-2a Sezer Ateş Ayvaz'ın Sanat ve Edebiyat Çevresi)

Sezer Ateş Ayvaz'ın İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü'ne başladığı yıllar Türkiye'de, toplumsal muhalefet hareketlerinin ivme kazandığı yıllardır. O günlerde gelişen toplumsal meselelere duyduğu ilgi, dünyayı sanatla yorumlamak şeklinde özetlenebilecek bir ilgi alanına dönüşerek bugünlere kadar sürer. Edebiyat sanatıyla toplumsal- felsefi sorunlar arasındaki ilişki kendisinde hep merak uyandırmıştır. Bu yüzden sosyoloji bölümünde bitirme tezi konusu olarak *Mahmut Yesari* romanlarını seçmiştir. Siyaset bilimi bölümünde yüksek lisans yaparken kadın araştırmalarına yönelip Şirin Tekeli ile çalışır. Yüksek lisans tezi *Kadınlara Yönelik Periyodikler (1928-1938)*'dir. Doktora tezine sıra geldiğinde, Türk romanı konusunda çalışmaya kararlıdır. *Türk Romanında Değişen Bir Paradigma: Politik Roman* adlı doktora tezini İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Uluslararası İlişkiler Bölümü'ne Toktamış Ateş'in desteğiyle ancak kabul ettirebilir. İki kaygı, iki mesele onu hep çeker: Bilim ve sanat. Bu ikisi onun için birlikte çıkılan yolculuklar olur, biri için diğerinden hiçbir zaman vazgeçmez. Sosyal bilimlerin, hangisiyle uğraşırsa uğraşsın “koşutluk” kurmak istediği alan hep edebiyat olur; bilimin, “çoğu kez içi kof dağarcığını” sanatla ve edebiyatla genişletmek ister (Öztop, 2006: 4).

Dünyada, Türkiye'de olup bitenler, toplumsal meseleler, dünyanın nereye gittiği, hayatı belirleyenler Sezer Ateş Ayvaz'ı etkileyen konulardır. Ateş Ayvaz da diğer sanatçılar gibi II. Dünya Savaşı, Hiroşima, Birleşmiş Milletler, Nato, Soğuk Savaş gibi küre genelindeki hareketlerde ve darbeler, keskin görüş ayrılıkları, çatışmalar, tarihte hiç olmadığı kadar politize olan lise ve üniversite öğrencileri, ekonomideki sanayileşme sancıları, göç olgusu, gecekondulaşma, kadın hakları ve feminizm hareketleri, kadın-çocuk sömürüsü, kent-insan çatışması gibi ülke genelindeki hareketlerde “devletçi politikalarla liberal politikalar arasındaki tahterevallinin hep üstünde” olmuştur (Mert, 2004: 39). Yekpare zamanın

parçalanmaya, bugünkü gerçekliğin filizlenmeye başladığı, toplumsal duyarlıkların değiştiği bir zamanda dünyaya ve hayata bakış açısı yazdıklarını etkilemiştir. Arzu Eylem *Külün Tadı* isimli yazısında Ateş Ayvaz'ın hikâyelerinin beslendiği kaynaklar ve etkilenmeleri konusunda şöyle söyler:

“Onun eserlerini belli bir zaman dilimine hapsetmek öykülerindeki anlam katmanlarını yok saymak olur elbette fakat en azından kurduğu atmosferin 1980 sonrası Türkiye’i olduğu söylenebilir. O günden bugüne varan öykülerinin her biri farklı yerlere çevrili bakışlardan oluşur. Döneme şahitlik etmiş insanların hayata yeniden tutunmak, külleri savurmak için yaptığı tercihleri görürüz. Dar anlamda insan ilişkilerinde, genel anlamdaysa toplumsal düzeydeki dönüşüm işlenir.” (Eylem, 2015: s.y.).

1.2.2. Aldığı Ödüller ve Sanat Çevresi

Edebiyatın büyülü dünyasının şaşkınlığını lise yıllarında yaşayan Sezer Ateş Ayvaz, üniversitenin ilk dönemine kadar şiirler yazar. Yazmaya, edebiyata emek vermeye başlaması şiirle olur. Sezer Ateş ve Sezer Ayvaz imzalarını kullanır (Yalçın, 2010: 145). *Türkiye Yazıları*, *Sesimiz* gibi dönem dergilerinde şiirleri yayınlanır. 1978 yılında ilk şiiri *Anılarda Işık*'ın yayınlandığı dergi *Türkiye Yazıları*'dır. Hikâye şiir, deneme, eleştiri yazıları ve incelemeleri *Varlık*, *Milliyet Sanat*, *Hürriyet Gösteri* ve *Cumhuriyet Kitap*'ta yayımlanır. Üniversite yıllarında sosyoloji ve politikaya yoğunlaştığı için şiirleri, üzerinde çalışılmayan taslaklar olarak defterlerinde kalır. Zaman zaman sadece kendisi için yazdığı şiirler olsa da edebî hayatına “şimdiye dek, var olan gerçekliğe karşı çıkmada, dünyanın ve insanın parçalanmış gerçekliğini anlamlandırmada en elverişli tür” olarak tanımladığı hikâye ile devam eder (Öztop, 2008: 10). 1986 yılında *Kaşık Düşmanı* adlı metniyle film eleştirisi dalında *Abdi İpekçi Sanat Yarışması* ödülünü alır. İlk öykü dosyası *Bütün Oteller İstanbul Palas* ile genç yazarlar için edebiyatın kapısından içeri girmenin önemli, prestijli bir anahtarı olan 1987 *Akademi Kitabevi Öykü Başarı Ödülü*'nü kazanması kendisine daha iyi, daha güzel hikâyeler yazma sorumluluğu yükler. 1988 yılında *Aynalarda Yaz*, 2000 yılında *Yeryüzü Taksim* adlı hikâye kitapları yayımlanır. *Tamiris'in Gecesuçları* adlı üçüncü hikâye kitabı 2006 *Yunus Nadi Öykü Ödülü*'ne değer görülür.⁷

⁷ <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/ates-ayvaz-sezer> (Erişim Tarihi: 25/11/2021)

Sezer Ateş Ayvaz; Afa Yayınları, Cem Yayınevi, Can Yayınları, Aylak Adam Kültür Sanat Yayıncılık, Sel Yayıncılık, İkaros Yayınları, Yapı Kredi Yayınları, Pupa Yayınları, Alakarga Yayınevi, Nezihe-er Yayınları, Notabene Yayınları, Everest Yayınları, Kırmızı Kedi Yayınevi ve Bağlam Yayıncılık aracılığıyla edebiyatseverlerle buluşur.

1.2.3. Katıldığı Söyleşi Sempozyum ve Atölye Çalışmaları

Sezer Ateş Ayvaz, 8 Ekim 2019 tarihinde, Nilüfer Kütüphanesi'nin düzenlediği *Yılın Yazarı Nezihe Meriç* etkinliğinde, “*Yazmadan yaşamayı bilmiyorum*” diyen Nezihe Meriç'in 1968-1974 yılları arasındaki kaçaklık süreci ve o süreçteki üretkenliğini anlatmak üzere *Bir Kaçak Olarak Yazmak* söyleşisine Pelin Buzluk ve Murat Özyaşar ile birlikte katılır. (Bkz. EK-2b Sezer Ateş Ayvaz'ın Sanat ve Edebiyat Çevresi) Söyleşide hassas kişiliği nedeniyle o süreçte kolay yazamadığını vurgulayan Meriç'ten yola çıkılarak “*bir kaçış olarak yazmak*” konusu irdelenir.⁸

Sezer Ateş Ayvaz'ın *Genel Sekreterlik ve Kadın Yazarlar Komitesi Üyeliği* görevlerinde bulunduğu *PEN*, 1921'de Londra'dan yola çıkan, dünya yazar ve çevirmenleri için tanışma, tartışma ve dayanışma ortamıdır. Edebiyatı yüceltmek ve dünyanın neresinde olursa olsun düşünce ve ifade özgürlüğünü savunmak, korumak ve yaymak için çalışır. *PEN* adı üç kelimenin baş harflerinden oluşturulmuştur: Poets (Şairler) Essayists (Denemeciler) Novelists (Romancılar).⁹ 1950'de Halide Edip Adıvar'ın öncülüğünde *Türk PEN Kulübü* adıyla kurulan merkez 12 Eylül 1980 askerî darbesi üzerine kapanmış, 1989'da Yaşar Kemal'in öncülüğünde hayata döndürülmüştür. Kurulduğu yıl Halide Edip Adıvar, Refik Halit Karay, Sabri Esat Siyavuşgil, Yaşar Nabi Nayır, Tahsin Yücel, Yaşar Kemal, Şükran Kurdakul, Alpay Kabacalı, Nebile Direkçiçil, Üstün Akmen, Vecdi Sayar, İnci Aral, Tarık Günersel ve Zeynep Oral *PEN* başkanları arasında yer alan isimlerdir.

Sezer Ateş Ayvaz 2007 yılında *PEN Yazarlar Komitesi*'nin gerçekleştirdiği *Güzin Dino Sempozyumu*'na konuşmacı olarak katılır. Aynı yıl *Edebiyattan Hayata:*

⁸<http://www.edebiyathaber.net/bir-kacak-olarak-yazmak-soylesisi-8-ekimde/>
(Erişim Tarihi: 10/02/2020)

⁹<http://www.pen.org.tr/tarihce/> (Erişim Tarihi: 03/03/2020)

Kadının Toplumsal Belleği isimli etkinlikte *Kadın Komitesi Üyeliği* göreviyle diğer üyelerle birlikte kadın yazarların yapıtlarına dikkat çeker.¹⁰

2008 yılında *Edebiyattan Hayata Nezihe Meriç* etkinliğinde diğer komite üyeleri ile birlikte bir yazar olarak Nezihe Meriç'i yapıtlarından yola çıkarak değerlendirir. Aynı yıl *PEN Kadın Yazarlar Komitesi Üyeliği* göreviyle diğer üyelerle birlikte *Edebiyattan Hayata: Peride Celal'le Dönüşmek* ve *Osmanlı'nın son Dönem Kadın Yazarları (Şair Nigar, Nezihe Muhiddin, Suat Derviş, Fatma Aliye, Güzide Sabri)* etkinliğini gerçekleştirir.

Aynı görevle *İstanbul Hollanda Konsoloslugu*'nun desteklediği ve yaklaşık bir yıl sürecek olan *Kadın Yazarların Anadolu Buluşması* isimli projede yer alır. Projenin amacı; Türkiye'nin birçok şehrinde edebiyat, öykü, yazı ve toplumsal cinsiyet konularında açılacak olan atölyelere gidecek kadın yazarlarla o bölgedeki amatör kadın yazarları buluşturmaya dayanır. Bu buluşmaların hedefiyse Anadolu'da edebiyatla uğraşan kadınları yazma konusunda cesaretlendirmek, böylece bu kadınların kendilerini edebiyatla ifade edebilecekleri bir alan yaratmalarına olanak sağlamaktır. Bu çerçevede, usta yazarlarla amatör kadın yazarlar arasında, yazının teknik aşamalarında birebir paylaşım sağlanması öngörülmüştür. Edebiyat ve kitapların sevdirmesi, mektup yoluyla iletişimin sürdürülmesi ve kadın sorununa edebiyat aracılığıyla dikkat çekilmesi de vurgulanan diğer hususlar arasındadır. Projenin sonunda söz konusu illerde yapılacak etkinliklerin yazılı-görsel olarak anlatıldığı ve amatör kadın yazarların ürünlerinin yer alacağı bir de kitap yayımlanır.

Projeye 2008'in Kasım ayında Bursa'ya gidilmesi ile başlanır. Bir sonraki durak Edirne'dir. Sezer Ateş Ayvaz'la birlikte yaklaşık yirmi kadın yazarın konuk olacağı bu projedeki diğer iller Antakya, Balıkesir, Diyarbakır, Mardin, Mersin, Kayseri, Konya, Trabzon ve Şanlıurfa Viranşehir'dir. Diyarbakır'daki *Surlar Sırlar Anlatıyor* isimli atölyede moderatörlük yapar. *Deneyimlerimiz yazma pratiğimizi nasıl etkiliyor?* sorusuna yanıt aranır. Şanlıurfa Viranşehir'de gerçekleştirilen atölyede ödüllü kitabı *Tamiris'in Gecesuçları*'nda yolculuk temasını işler.

Mersin *İçel Sanat Kulübü*'nde *Yaşadığımız kültür, coğrafya ve zaman yazılanları nasıl etkiliyor?* ve *Yazma halleri, kadın yazarlık deneyimi, dil arayışları,*

¹⁰ <http://www.pen.org.tr/kategori/437-2019/> Sezer Ateş Ayvaz'ın PEN'de gerçekleştirdiği çalışmaların tamamına PEN resmi sitesinin arşivleri taranarak ulaşılmıştır. (Erişim Tarihi: 04/03/2020)

okurun beklentileri, yazarın yalnızlığı ve paylaşma deneyimleri... konuları temel alınarak Mersinli yazarların yazma ve hayat deneyimleri dinlenilmiş, Sezer Ateş Ayvaz ve diğer katılımcılar kendi deneyimlerini Mersinli yazarlara aktarmış, edebiyat aracılığıyla Türkiye'deki kadın sorunlarına dikkat çekilmiştir. Katılımcılar ayrıca Mersin'in kendine özgü tarihi ve coğrafi dokusunun edebiyatımıza ve hayatımıza ne kadar yansıdığına da izlerini sürmüştür.

Kadın Yazarların Anadolu Buluşması sekizinci etabında doğduğu topraklara giden Sezer Ateş Ayvaz, *Rüzgârla Dost Olan Sokaklar* isimli atölyenin *Yaşadığımız kültür ve dil, yazma pratiğimizi nasıl etkiliyor?* sorusuna yanıt arandığı I. Oturum'unda moderatörlük yapmıştır. *Dil arayışları, okurun sesi, beklentisi, yazarın yaratma yalnızlığı, paylaşma deneyimi* konularının konuşulduğu II. Oturum'da ise katılımcı yazar olmuştur.

2008'de Uluslararası PEN'nin desteğiyle, dokuz edebiyatçı tarafından farklı konularda hazırlanan dokuz haftalık bir programdan oluşan öykü atölyesine *Kurmacanın Dili, Hikâyesi* başlıklı çalışmasıyla katılır.¹¹

2009 yılında ülkemizde ve dünyanın birçok ülkesinde kutlanan, PEN Türkiye Merkezi ve Fransız Kültür Merkezi iş birliğiyle düzenlenen *14 Şubat Dünya Öykü Günü* etkinliğinde PEN Öykü Komitesi'nde yer alır. PEN Türkiye Merkezi ve Edebiyatçılar Derneği'nin girişimiyle *14 Şubat Dünya Öykü Günü* projesi Londra'da bulunan Uluslararası PEN Başkanlığına iletilmiş, belirli aşamalardan sonra proje UNESCO'nun *Kültür Takvimi*'ne girerek tüm dünyada her yıl kutlanmaya başlanmıştır.

2014 yılında Uluslararası Ankara Öykü Günleri Derneği'nin İstanbul'daki temsilciliğini üstlenen *Hayal Yayıncılık*'ın gerçekleştirdiği *Edebiyata Yolculuk Atölyesi*'ne *Geleceği Gören Söz I* ve *Geleceği Gören Söz II* başlıklı sunumlarıyla katkıda bulunur.¹²

Maden Mühendisleri Odası tarafından Edebiyatçılar Derneği'nin katkılarıyla ilk defa 2007 yılında düzenlenen *Madenci Öyküleri Ödülü* seçici kurulunda yer alır.¹³

¹¹<https://www.istanbul.net.tr/etkinlik/atolye-kurs/p-e-n-turkiye-merkezi-oyku-ve-ceviri-atolyeleri/8565/2> (Erişim Tarihi: 12/02/2020).

¹²<http://www.edebiyathaber.net/edebiyat-atolye-ve-seminerleri-1-aralik-1-subat/> (Erişim Tarihi: 12/02/2020).

¹³http://www.maden.org.tr/genel/bizden_detay.php?kod=1995&tipi=2&sube=0 (Erişim Tarihi: 10/02/2020).

Bunun dışında *Selçuk Baran, Duygu Asena, Oğuz Atay, Tarık Dursun K, Türkan Saylan* ve *Yunus Nadi* edebiyat ödülleri seçici kurullarında yer almıştır.¹⁴ *Yunus Nadi* ve *Türkan Saylan Öykü Ödülleri* seçici kuru üyeliklerini devam ettirmektedir. (Bkz. EK-2b Sezer Ateş Ayvaz'ın Sanat ve Edebiyat Çevresi)

1.2.4. Adına Düzenlenen Faaliyetler

2015 yılından bu yana *Hatay Büyükşehir Belediyesi* ve *Defne Belediyesi*'nin katkılarıyla, *Aalen Antakya Kültür Derneği*'nin ev sahipliğinde, her yıl Hatay'ın bir değerine verilen *Altın Defne Edebiyat Ödülü* 2019 yılında Hataylı yazar Sezer Ateş Ayvaz'a verilir.¹⁵ 2020 yılın ait ödüle *Altın Defne Sezer Ateş Ayvaz Edebiyat Ödülü* adı verilirken yazarın adını taşıyan bir kitap yayımlanmasına yine Hatay Belediyesince karar verilir (S. Ateş Ayvaz, kişisel iletişim, Eylül 17, 2021).

1.2.5. Sanat, Edebiyat ve Dil Anlayışı

Felsefe, sosyoloji, psikoloji, siyaset bilimi gibi birçok alanda çalışmalar yapan Sezer Ateş Ayvaz, sosyal bilimlerin hangi alanıyla uğraşırsa uğraşsın hep edebiyat ve sanatla koşutluk kurmak ister. İki kaygı, iki mesele onu hep çeker: Bilim ve sanat. Bu ikisi onun için birlikte çıkılan yolculuklar olur, biri için diğerinden hiçbir zaman vazgeçmez. Onun için sanat ve edebiyat gerçeği algılamada, onu anlamlandırmada kendine ait, özgül bir gerçekliği ifade eder. Sanat, edebiyat ve kültür gerçeğe yaklaşmanın çok özel bir biçimi olur; görünen gerçeğin ötesinde yarattığı insansal gerçeklerle görünmeyene işaret eder. Bu anlamda gerçeği yadsıyan ve ona meydan okuyan sanatın, edebiyatın, gerçeğe, hayattan daha yakın olduğuna inanır. Günümüzde dayatılan toplumsal ve medyatik imgeler yüzünden insanoğlunun yaradılışında, özünde var olan kolektif imgeleri kaybedip esas gerçeklikten koptuğunu, daha da trajik olarak başka bir gerçekliğe geçtiğinin farkında bile olmadığını düşünen yazar, belleğini kaybetmiş, hayat tarafından tutsak kılınmış, dünyayı ve geleceği göremeyen insanlara sanat ve edebiyatla gerçekleri göstermek ister (Öztop, 2008: 10). “*Gelecek ufkundan bakmayan bir sanat olmaz gibi geliyor bana. Öykü yazmak, belleğin şimdiki zamanından düne, yarına da gidip geliyor böylece.*” (Akdemir, 2015: 14) diyen

¹⁴ https://rumeli.edu.tr/uploads/CV/YOKFormatli_CV/SezerAYVAZ-YokFormatli.pdf (Erişim Tarihi: 02/12/2021).

¹⁵ <https://www.hatayekspres.com/altin-defne-edebiyat-odulu-sezer-ates-ayvazin-54609.html> (Erişim Tarihi: 25/11/2021)

yazarın aşağıdaki sanatçılar, edebiyatçılar ve sanat ile ilgili sözleri sanat ve edebiyat anlayışını yansıtır:

“Sanatçılar, edebiyatçılar ölümün elinden güzellikler almak, onları ölümün eline terk etmemek için yazar, geleceğe söz bırakmak isterler. Edebiyatta devrim yapamazlar, toplumu bugünden yarına büsbütün değiştiremezler, ama insanda bir değişiklik, bir etki yaratırlar. [...] güzellikler sanatı çoğaltarak, felsefeyle düşünerek, öyküler yazarak çoğalır, çünkü hepimiz öteki olmanın en çok reddedildiği halleri, duyguları, durumları, kısaca güzellikleri edebiyatla, sanata ve felsefeyle bulur, düşler kurarız. Kurduğumuz düşler aynı ütopyalarda olduğu gibi geleceğe; hani nurtopu ufuklarıdır denir ya şimdiden yarına gider, sonraki günleri güzelleştirir, yani geçmişin ütopyaları geleceğin gerçeği haline gelir, şimdi umalım ki yazdığımız her sözcükle, hepimizin biricik olan, tek olan hayatımızın öyküleri çoğalsın, zenginleştirsın hepimizi. Umutlu ve dirençli kılınsın. [...] “Nasıl anlatırsak öyle yaşarız hikâyemizi.” İyi yazalım, iyiye yazalım, kötülüğün sıradanlığı, ölüm, korksun öykülerimizden!” (Ateş Ayvaz, 2015b: 131, 132).

Dünyanın karmaşık ve kaotik ortamında insanlara esas gerçekliği gösterebilecek sözcüklerin eril dilde olmadığını, aksine feminist yaklaşımıyla bu eril dilin kadını da ikinci plana ittiğini düşünen Sezer Ateş Ayvaz bir yandan bütün zihinleri, bilinçaltılarını hatta rüyaları bile dolduran, erkek egemen düzence oluşturulmuş toplumsal ve medyatik imgelerle savaşırken bir yandan da yeni imgeler kullanır (Öztop, 2008: 10). Kullandığı imgesel dil onun eserlerini şiirsel, kapalı, çok katmanlı, kendini kolay ele vermeyen bir yapıya bürür. Günlük sıradan gerçeklikleri bozarak okurda toptancı anlayışa karşı bir yabancılaştırma yaratır ya da sıradan gerçeklikler arasından yaşamın gizemlerinin süzülmesini, okurun olaylara epifanik (gerçeği sezen) anlar olarak bakabilmesini sağlar. Gerçeğin bu şekilde tahrifi ve yeniden düzenlenmesiyle okur üst düzey bir farkındalık ve bilinç kazanmaktadır. İnsanlarca içselleştirilen toplumsal ve medyatik imgelerin yarattığı dayatma gerçekliğe karşı çıkmada, dünyanın ve insanın parçalanmış gerçekliğini anlamlandırmada en elverişli türün ise hikâye olduğunu düşünen yazarın bu konuda kendisine sorulan soruya verdiği cevap şöyledir:

“- Kurmaca metinler arasında sürekli öykü yazdınız bize; hiç tür değişikliğine gitmediniz. Öyküyle olan bu yoldaşlığımızı anlatın biraz da...

- Kendi tercihim, bakış açımı mutlaklaştırmak istemem. Evet, şimdiye dek, var olan gerçekliğe karşı çıkmada, dünyanın ve insanın parçalanmış gerçekliğini anlamlandırmada en elverişli tür öykü geldi bana. Sanki edebiyatın en asi çocuğu

oymuş, on beş yaşın evden kaçmalarına, görünenin ardındakilerini sezdirmelere, en çok o denk gelebilirmiş diye düşündüm. Hâlâ böyle düşünüyorum. Ama yazmak istedikleriniz belirler biraz da seçtiğiniz türü. Yazmak, dönmek için önemli bir çabadır, herkes için. Anlatmak istediğim, hangi türü gerektiriyorsa onu seçmekte tereddüt etmem. Hadi bir de aşırı yorum yapayım öyküden yana, iyi romanlar öykünün yoğun ve çok anlamlı yapısına yaklaşıyor gitgide diyeyim.” (Öztop, 2008: 10).

14 Şubat Dünya Öykü Günü için yazdığı *Öykünün Sınırları Dünyanın Sınırlarıdır* başlıklı yazısında hikâye ile ilgili görüşleri şöyledir:

“(…) öykü , dünyanın dört bir köşesinde, aynı günde daha geniş kitlelere sesini duyurabilecek, insanlararası iletişimi edebî boyutuyla ortaya koyabilecek, insanlararası farklılıkların ayırıcı değil, bütünleştirici özelliğine dikkat çekebilecek, insanların kendilerini ifade etme aracı olarak kullandığı dili yaratıcı bir etkinliğe dönüştürmesinin bin bir yolunu sergileyebilecek, canlı bir edebiyat ortamını yaratabilecek... (….) Tecimsel dünyanın koşullarını değiştiremediğimize göre... Edebiyatın, o asi gencinin, o ince, dipdiri, yoğun damarlarından beslenen serüvenci yazma biçimini, görünür ve paylaşılr kılmak zor olduğuna göre, hiç değilse bir gün için ev-cil-leş-ti-ril-mek-te midir, öykü?” (Ateş Ayvaz, 2007b: 65).

Hem bereketli hem de oldukça nitelikli bir öykü coğrafyasında yaşadığımızı düşünen Sezer Ateş Ayvaz, Türkiye’de zengin bir hikâye geleneği olduğunu ve bu geleneğin içinde sadece Cumhuriyet Dönemi’nde yazılan hikâyeler değil, destanlar, masallar, halk hikâyeleri yani anlatı geleneğinin zenginleştirici öğelerinin yer aldığını ifade eder. Günümüz hikâyesini bu zengin birikimin yakınında konumlandırır. Türkiye’de canlı, rekabetçi, iyi hikâyeler yazmaya tutkulu bir hikâye ortamı olduğu kanaatindedir. Hikâyenin evrensel ruhuna katkıda bulunmuş çok sayıda hikâye yazarımız olduğunu belirtir. Hikâye sayesinde canlı, iletişim kanalları olan bir ortam yaratılabildiği düşüncesindedir (Öztop, 2006: 5).

Bütün bunlara rağmen günümüz hikâyesinin genel eğilim olarak yine de bir eksiklik barındırdığını düşünen Ateş Ayvaz, hikâyelerde hayata, onun değerlerinin dayattığı ve kabul ettirdiklerine dair bir karşı duruşun, bir aykırı dil’in eksik olduğunu sezinler. Ona göre hikâyelerin çağın insan gerçeğine, gerçekliğine muhalif, sorgulayıcı, didikleyci bir tavrı, eleştirel bir karşı duruşu olmalıdır. Bunları söylerken ideoloji, mesaj, taraf tutmak gibi kavramları vurgulamaz. Sanatın, görünen gerçeğin ötesinde görünmeyenleri de merak edip yarattığı insansal gerçeklerle ona işaret edebilmesi gerektiğini vurgular. Yani sanat, bir bakıma insanın özgürleşme ihtiyacına

denk düşmelidir (Öztop, 2008: 10). Siyaseti, sadece genel iktidar mekanizmaları olarak görmeyen yazar, gündelik hayatta işleyen iktidar ve maskeleri ile daha çok ilgilenir.

1980’den günümüze unutulmuş, öyküleri gözden kaçmış, öykülerinin değeri yeterince bilinmemiş farklı kuşaklardan öykücülerin kimler olduğu sorusuna verdiği yanıt Ateş Ayvaz’ın sanata ve sanatçıya bakış açısını oldukça net bir şekilde yansıtmaktadır:

“Türkiye kültür ortamının, öykü yazını gereğince değerlendirebildiği kanısında değilim. Değeri bilinmiş öykü kitaplarının, hangi ölçütlere göre; güzel, iyi, önemli oldukları konusunda eleştiriye-inceleme dayanan bir değerlendirme yok ortada. “Görölmek”, “hatırlanmak”, “öne çıkmak”, yazınsal-estetik değil, sosyolojik bir sürecin sonucu! Görölmeyenlere gelince, yazdığı yapıtın dışında yazar olarak görönmemeyi; bir tutum, anlayış, ilke, duruş olarak benimseyen yazarlar olduğunu biliyorum. Röportaj yapmayan, fotoğraf bile çekirtmeyen yazarlar... Bizden Kâmuran Şipal geliyor aklıma. Görölmeyenlere değil, görölenlerin, neden, nasıl, ne şekilde göröndüklerine bakmak gerek.” (Anonim, 2005: 148).

Dünyanın Öyküsü dergisinin gerçekleştirdiği soruşturmada yazarlardan 2012 yılında yayımlanan öykü kitaplarından ya da edebiyat dergilerinden okuyup beğendikleri beş öykünün adını iletmeleri istenmiştir. Sezer Ateş Ayvaz’ın soruşturmaya gönderdiği yanıt aşağıdaki gibidir:

“Fırtına, Halil Cibran, Kırık Kanatlar, Kapı Yayınları, 2012

Bela Evi, Bora Abdo, Öteki Kışın Kitabı, Alakarga Yayıncılık, 2012

Bozuk, Hakkı İnanç, Çağdaş Yaşam Dergisi, Kasım 2012

Sığ, Melike Uzun, Dünyanın Öyküsü, sayı 5, Ekim/Kasım 2012

Paralel Evren, Ümit Aykut Aktaş, Altzine Aylık İnternet Neşriyatı, Kasım 2012”

(Anonim, 2013: 142).

1.3. Eserleri

Sezer Ateş Ayvaz’ın *Aynalarda Yaz* (1988), *Yeryüzü Taksim* (2000), *Tamiris’in Gecesuçları* (2005) ve *Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak* (2015) olmak üzere dört hikâye kitabı bulunmaktadır.

1.3.1. Hikâyelerini Topladığı Kitaplar

Ateş Ayvaz, S. (1988). *Aynalarda Yaz*. İstanbul: Afa Yayınları.¹⁶

Ateş Ayvaz, S. (2000). *Yeryüzü Taksim*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Ateş Ayvaz, S. (2005). *Tamiris'in Gecesuçları*. İstanbul: Can Yayınları.

Ateş Ayvaz, S. (1988). *Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak*. İstanbul: Aylak Adam Kültür Sanat Yayıncılık.

1.3.2. Katıldığı Antolojiler

Ateş Ayvaz, S. (2007). Soneşik. İçinde Can Öykü Antolojisi 90 Yazar 90 Öykü (ss. 330-334). İstanbul: Can Yayınları.

----- (2008). Çağrılmadan Gelen. İçinde H. Öğüt (Edt.), *Kadın Öykülerinde İstanbul* (ss. 110-118). İstanbul: Sel Yayıncılık.

----- (2009). Su ile Her Şeye Hayat. İçinde J. Sancak (Edt.), *İstanbul Öyküleri Antolojisi* (ss. 183-187). İstanbul: İkaros Yayınları.

----- (2009). Bizim Denizimiz Değil. İçinde N. Duruel (Edt.), *Genç Olmak 80 Yazardan 80 Öykü* (ss. 222-227). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

----- (2010). Kıpırdamadan. İçinde F. Uslu (Edt.), *Son Otobüs* (ss. 17-23). İstanbul: Pupa Yayınları.¹⁷

----- (2011). Postacı ve Küçük, Kumral Bir Zarf. İçinde H. Öğüt (Edt.), *Kadın Öykülerinde Doğu* (ss. 63-68). İstanbul: Sel Yayıncılık.

----- (2014). Bir Tenorun Tutuklanmadan Önceki Son Günü. İçinde N. Önderoğlu (Edt.), *Karla Karışık Kış Öyküleri Seçkisi* (ss. 18-25). İstanbul: Alakarga Yayınları.

----- (2014). Kurumuş Kan Renginde. İçinde H. Soyşekerci-M. Ömer-G. Emre ((Edt.), *Kadınların Ruh Acıları* (ss. 89-98). İzmir: Nezih-er Yayınları.

----- (2014). Çapraz Sorgu. İçinde Ö. Karabulut (Edt.), *Emek Öyküleri* (ss. 39-45). İstanbul: Nota Bene Yayınları.

¹⁶ Aynı kitap hiçbir değişiklik yapılmayarak Can Yayınları aracılığıyla 2008 yılında tekrar basılır.

¹⁷ Antolojinin önsözünü Sezer Ateş Ayvaz yazar. Kitabın ilk hikâyesi *Kıpırdamadan* Ateş Ayvaz'a aittir. Bu hikâye yazarın son hikâye kitabı *Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak*'ta yer alan *Son Otobüs* ile içerik olarak birebir aynıdır. Yani aynı hikâye farklı bir isimle -*Kıpırdamadan*- antolojide yer alır. Hikâyede antolojinin oluşma serüveni anlatılmaktadır.

----- (2014). Protez. İçinde R. Karabulut (Edt.), *Öyküden Çıktım Yola* (ss. 82-84). İstanbul: Aylak Adam Kültür Sanat Yayıncılık.

----- (2014). Bizim Denizimiz Değil. İçinde S. İleri-A. Sarısayın (Edt.), *İlk Gençlik Çağına Öyküler Üçüncü Cilt* (ss. 359-364). İstanbul: Everest Yayınları.

----- (2016). Siz, Siz Öldürdünüz Onu! İçinde İ. Özdemir (Edt.), *Canımı Yakma!* (ss. 154-157). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

----- (2018). b.y. İçinde S. Şahin-T. İkiz (Edt.), *Aşk Mektupları* (ss. 151-153). İstanbul: Bağlam Yayınları.

1.3.3. Dergilerde Çıkan Yazıları

Ateş Ayvaz, S. (1994, Nisan). Milli Mücadele’de yeniden doğuş ve ‘Küçük Ağa’. *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, (161), s. 34-37.

----- (2004, Ağustos). İyiyi özlemenin sırça köşkü. *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, (261), s. 65.

----- (2005, Ocak). Leyla Erbil’in ‘Cüce’si: Tarihsel varoluşun seyirliği. *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, (266), s. 44-45.

----- (2005, Haziran-Temmuz). Öykünün Sıfır Derecesi. *Hece Öykü Dergisi*, (9), s. 80-81.

----- (2006, Eylül-Ekim). “Sanatın muhalif yanını çok önemsiyorum”. *Eşik Cini Dergisi*, (5), s. 126-129.

----- (2006, Ekim-Kasım). Öykünün Mekânları. *Hece Öykü Dergisi*, (17), s. 100-101.

----- (2007, Aralık-Ocak). Postmodern Kimlik. *Hece Öykü Dergisi*, (24), s. 161.

----- (2007, Şubat-Mart). Öykünün Sınırları Dünyanın Sınırlarıdır. *Notos Öykü Dergisi*, (2), s. 65.

----- (2008, Mart-Nisan). hayatı güzelleyen öyküler. *Eşik Cini Dergisi*, (14), s. 16-17.

----- (2008, Nisan). Kadının yazıda kendini göstermesi sürecinin etkin biçimde başlama noktasıdır “12 Mart”. *Varlık Dergisi*, s. 14-15.

----- (2012, Ekim-Kasım). Mektup Kutuları Bomboş. *Dünyanın Öyküsü Dergisi*, (5), s. 39-43.

----- (2012, Aralık-Ocak). Sırrımsın, Sırdaşımsın... *Dünyanın Öyküsü Dergisi*, (6), s. 105-107.

----- (2012, Haziran-Temmuz). Kalp ve Tüy. *Dünyanın Öyküsü Dergisi*, (3), s. 173-175.

----- (2013, Ocak-Mart). Maskenin Çocukluğu, *Roman Kahramanları Dergisi*, (13), s. 88-91.

İlk sayısı Şubat-Mart 2005 olarak çıkan, iki aylık periyotlarla yayınlanacak olan *İmge Öyküler Dergisi* 'nin sürekli yazarları arasında yer alır. Dergideki ilk yazısı *İmgelerin Boşluktaki Dansı* olur. Derginin Aralık-Ocak 2005/2006 tarihli 6. sayısında Sezer Ateş Ayvaz, Melike Koçak ve Leyla Ruhan Okyay'ın *Nezihe Meriç* 'le başlıklı yazıları yer alır. Yazının oluşum süreci Ateş Ayvaz tarafından şu şekilde nakledilir:

“Kararsız yağmurun oyun oynadığı bir günde, bir çay bahçesindeyiz; önümüzde Nezihe Meriç'in öykü kitabı Yandırma, Yandırma'da da “Ünlemleri Kökertmek” öyküsü; konuştuğça konuşuyoruz. Öyküdeki katları kaldırıyoruz birer birer, doğru anahtarları bulup kilitleri açıyoruz... Katlar kalkıp kilitler açıldıkça çoğalıyor öykü. Öykü çoğaldıkça heyecanımız artıyor, yerimizde duramaz oluyoruz. Haydi, diyoruz düşelim yola, çalalım yazarımızın kapısını da bu öykünün çoğalttığımız anlamlarını paylaşalım.

[...] bu, bir paylaşımın yazıya dökülmesidir. [...] Okurun yazarıyla buluşması, buluşup da bir öykünün birlikte anlamlandırılmasıdır. Öykünün, öykücülüğün gizlerinin yazar Nezihe Meriç tarafından gelecek kuşaklara aktarılmasıdır.” (Koçak, Ayvaz ve Okyay, 2005/2006: 60). (Bkz. EK-2a Sezer Ateş Ayvaz'ın Sanat ve Edebiyat Çevresi)

Sezer Ateş Ayvaz ile kurulan kişisel iletişimde yazarın yukarıdaki yazılardan başka *Güne Erken Başlayanlar*, *Kimliğin Sınırları*, *Politik Olandan Tarihsel Olana*, *Kırk Yedi'liler*, *47'liler ve Anadolu'ya Bakan Aydın Tavrı*, *Gitmektir Asıl Olan*, *Romanımızın İki Yakası* başlıklı yazılarının da bulunduğu öğrenilmiştir (S. Ateş Ayvaz, kişisel iletişim, Ekim 28, 2021).

Ateş Ayvaz, Türk Edebiyatı'nın başlangıcından günümüze kadar gelen yazarları Halit Ziya Uşaklıgil, Kemal Tahir, Güzin Dino, Suat Derviş, Peride Celal, Nezihe Meriç, Tarık Buğra, Necati Cumalı, Kâmuran Şipal, Sabahattin Kudret Aksal, Sevgi Soysal, Selim İleri, Füzuran, Tezer Özlü, Leyla Erbil, İnci Aral, Aslı Erdoğan

ve dünya edebiyatından Kafka, John Berger, Hermann Hesse, Ingeborg Bachmann, Wolfgang Bourhert, Walter Benjamin, Hannah Arendt, Vaclav Havel'in yapıtlarını yorumlayan yazıları da mevcuttur.¹⁸ (Bkz. EK-2a, EK-2b, EK-2c, EK-2d Sezer Ateş Ayvaz'ın Sanat ve Edebiyat Çevresi)



¹⁸ <https://www.antakyagazetesi.com/antakyada-kultur-sanat-128/> (Erişim Tarihi: 10.02.2020)

II. BÖLÜM

2. SEZER ATEŞ AYVAZ'IN HİKÂYELERİNDE YAPI ve TEMA

2.1. Yapı

2.1.1. Olay Örgüsü

Bir edebî yapıtta vaka “birbirine karşı veya [birbiriyle] aynı istikametteki güçlerin oyunu olarak tarif edilebilir. [...] Vakaya ilk dramatik hamleyi veren şahıs [ise] asıl kahraman [yahut] tematik güç” tür (Aktaş, 2005: 137-138). “Çoğu zaman eser bu kahramanın merkezinde şekillenir. [...] asıl kahraman eserde ele alınıp işlenen tema ve konunun gerçekleştirilmesi veya vurgulanmasında asıl yükümlü durumundadır.” (Çetişli, 2014: 92). Vaka tiplerini “tek bir zincir halinde nakledilen” vaka, “iki veya daha fazla vaka zincirinden meydana gelen” vaka, “bir vakanın bir başka vaka içine yerleştirilerek sunul”duğu vaka şeklinde sıralamak mümkündür (Aktaş, 2005: 73-74). Bir vakanın bir başka vaka içine yerleştirilerek sunulduğu vaka tipinde helezonik olay örgüsü vardır. Bu türdeki olay örgüsünde “ilk vaka ikinciye çerçeve vazifesi görür. Böyle eserlerde vaka zinciri yerine iç içe geçmiş vakalardan söz etmek yerinde olur.” (Aktaş, 2005: 74).

Sezer Ateş Ayvaz'ın hikâyelerinde genellikle tek bir karakter ve birkaç duygu veya durumun sebep olduğu duygular dizisi vardır. Aktaş'ın tasnif ettiği her üç vaka tipini de kullanan Ateş Ayvaz'ın hikâyelerinin merkezinde çoğu zaman bir asıl kahraman/lar yahut tematik güç/ler yer alır ve vakaya ilk dramatik hamleyi veren unsur hep bu kahraman/lar ya da tematik güç/ler olur. Klasik ve helezonik olay örgüsüyle oluşturulmuş hikâyeler inşa ettiği gibi başında bir eksiklik ve sonunda bir bitmemişlik bulunan, zamanın çözüldüğü, yer yer boşlukların olduğu, hikâyeyi tamamlamanın okuyucuya bırakıldığı hikâyeleri de mevcuttur. (Meyerhoff, 2004: 85).

Sezer Ateş Ayvaz'ın dört hikâye kitabında yer alan toplam altmış beş hikâyesinin otuz dokuz tanesi tek bir zincir halinde nakledilen vaka tipinde, yedi tanesi iki veya daha fazla vaka zincirinden meydana gelen vaka tipinde, on dokuz tanesi bir vakanın bir başka vaka içine yerleştirilerek sunulduğu vaka tipinde kaleme alınmıştır. Hikâyelerde kullanılan vaka tipleri 2.1. Vaka tipleri adlı tabloda gösterilmiştir.

2.1. Vaka tipleri

Tek Bir Zincir Halinde Nakledilen Vaka	İki veya Daha Fazla Vaka Zincirinden Meydana Gelen Vaka	Bir Vakanın Bir Başka Vaka İçine Yerleştirilerek Sunulduğu Vaka
Parkamı Seviyorum	Melusine ya da Çılgın Aşk	Aynalarda Yaz
Kozmos ve Kaos	Bütün Oteller İstanbul Palas	Şarkılar Bizi Söyler
Fortuna	Kraliçe I Love You	Eldiven Öyküsü
Yolculuk	Çöp Çağ	Alacakaranlık
Bir Akşam Yemeği	Sığınak	Son Gün
Yüzün Yalnızlığın Senin	Aykırı Bir Gece Işığ	Hep O Yerde
Hera'nın Öfkesi	Zik Zak	Uzaklıklar/Yakınlıklar
Eşik		Penceresi Geniş Bir Oda
Yeryüzü Taksim		Küçük Kumral Bir zarf
En İyi Duvar Yazıcısı		Günde
Kayıp Bürosu		Raylarda Makas
Ayışığında Görmek		İkinci
Belirlenmiş Yakınlıklar		Açık Pembe Üçgen
7.'nin Yeri		Soneşik
Sehpa		Karar Anı
Yaz Perdeleri		Gece Suçları
Bahçe İskemleleri		Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak
Çingene Kızı Marya		Kod Adı Fare
Kapı Tokmağı		Çağrılmadan Gelen
Narlıkapı Çıkmazı		
Çingiraklı Kapı		
Su ile Her Şeye Hayat		
Tamiris'in Gözleri		
Bizim Denizimiz Değil		
Kurumuş Kan Renginde		
Mızıkça		
Kahve Rengi Öykü		
Zamanhane		
Plak Fabrikası		
Gölgem Denizati		
İkinci Kaptan		
Düş Kapısı		
Sacit İçin Dünya		
Postacı ve Küçük, Kumral Bir Zarf		
Bir Tenorun Tutuklanmadan Önceki Son Günü		
Mektup Kutuları Bomboş		
Sessiz Sokakların Askerleri		
Çapraz Sorgu		
Son Otobüs		

Çalışma boyunca yazarın *Aynalarda Yaz* kitabının 2008 yılı baskısı, *Yeryüzü Taksim* kitabının 2000 yılı baskısı, *Tamiris'in Gecesuçları* kitabının 2005 yılı baskısı ve *Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak* kitabının 2015 yılı baskısı kullanılmıştır. Yazarın ilk çıkardığı hikâye kitabı *Aynalarda Yaz*, ikinci sırada çıkardığı hikâye kitabı *Yeryüzü*

Taksim, üçüncü sırada çıkardığı hikâye kitabı *Tamiris'in Gecesuçları* ve dördüncü sırada çıkardığı hikâye kitabı *Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak*'tır. Kitapların ilk çıkarılan kitaptan son çıkarılan kitaba doğru yayınlanma sırasına uyulduğu gibi hikâyelerin kitaptaki kronolojik sıralamalarına da riayet edilmiştir. *Aynalarda Yaz* kitabında on beş, *Yeryüzü Taksim* kitabında yirmi bir, *Tamiris'in Gecesuçları* kitabında on üç ve *Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak* kitabında on altı olmak üzere toplam altmış beş hikâye vardır. Bu bölümde her bir hikâye sırasıyla vaka, vaka parçaları ve çatışmalar yönünden incelenirken beraberinde özetlenmiş olduğu için ayrıca *Hikâyelerin Özetleri* şeklinde bir başlık açılmayacaktır.

2.1.1.1. Aynalarda Yaz

Aktaş'ın iki veya daha fazla vaka zincirinden meydana gelen vaka olarak isimlendirdiği vaka tipine dahil edeceğimiz *Melusine ya da Çılgın Aşk* hikâyesinin olay örgüsü asıl kahraman Bay B.nin şahsında sentezlenen iki vaka zincirinden oluşur. Bay B. birinci vaka zincirinde verili düzene, kurumların yozlaşmasına, insanların mekanikleşmesine karşı çıkmaya çalışır. Burada olay örgüsünün fert ile toplumsal kuşatmacılık arasındaki çatışma üzerine kurulmuş olduğu görülür. Üç iş arkadaşıyla beraber, çalıştıkları İçişleri Bakanlığı'na bağlı Semt isimleri dairesinin yüksekçe tavanlı büyükçe odasını düzenlemeleri, masaların üstüne, pencere pervazlarına çiçek saksıları koymaları, çiçeklerin bilinen isimlerini değiştirip onlara renkleriyle uyumlu isimlerle seslenmeleri, odanın yaşlı görünümünü kırmak için uzak diyarların gizemli görüntülerini duvarlara yerleştirmeleri, saksıların altına iğne oyası örtüler sermeleri, günlerce düşünerek buldukları bir belde ismini müdürlerinin beğenmemesi ve yukarıya şirin gözükmek için içinden tertemiz, billur ırmakların geçtiği, insanın kavga etmeyi asla düşünemeyeceği şipşirin, yemyeşil beldeye kahramanlık sıfatı bulmalarını istemesi metin halkalarını oluşturan mana birlikleridir.

Bay B., ikinci vaka zincirini oluşturan metin halkasında iç dünyasındaki derin yalnızlığa, tatmin edemediği duygularına bir çare arayışı içindedir. O, iç dünyası ve hayatı en ayrıntılı şekilde belirtilen karakterdir, hikâyenin var oluş sebebidir, hikâye adeta ona hayat vermek için yazılır. *Melusine ya da Çılgın Aşk* hikâyesinin amacı da aracı da başkahraman Bay B.nin bir türlü çözemediği çatışmalarıdır. Vaka ve vaka parçalarının gelişmesi ve şekillenmesi hep bu amaca hizmet etmek içindir. Burada olay örgüsünün fert ile toplum kurallarının dayatmacılığı arasındaki çatışma ve ferdin

yaşadığı topluma-zamana yabancılaşarak yalnızlaşması ile sosyal olma ihtiyacı arasındaki çatışma üzerine kurulmuş olduğu görülür.

Bay B.nin küçük odasındaki koltuğundan yabancı odaların pencerelerini izlerken kendini karanlık sokaklara bırakıp umarsız bir cinsellik yaşamının hayalini kurması, karşı apartmanın üçüncü kat penceresinden kırmızı bir ışığın yayıldığını ve ışığın içinden bir kadına ait olduğunu düşündüğü gölgenin geçip kaybolduğunu fark etmesi, o gece küçüklüğünde el ele tutuşarak gezdikleri, başkasıyla evlenen teyzesinin kızı Nihan'ı düşünde görmesi, bir gün iş dönüşü bakkal çırağının Bay B.nin eline içinde karşı apartman komşusu Sevgi'nin davetinin yazılı olduğu bir kâğıt parçası tutuşturması, Bay B.nin Sevgi'nin evine gitmesi ve içini saran suçluluk duygusuyla oradan ayrılması metin halkalarını oluşturan mana birlikleridir.

Melusine ya da Çılgın Aşk hikâyesinin hadiseler zincirinin merkezinde başkahraman Bay B. bulunur. Bay B. hikâyedeki birbirine karşı istikametteki güçler olarak sıralayabileceğimiz aldırıışsızlık, umarsızlık, zamana tutsaklık ve kuşatılmışlığın karşısında özgürlüğün, var olmanın; dayatmacılığın karşısında mücadele etmenin, başkaldırmanın; savaş, kavga etme, açlık ve işkencenin karşısında barışın, mutluluğun; yukarıya şirin gözükmenin karşısında doğru ve güzel olanın yanında olmanın vurgulanmasında asıl yükümlülüğü alan kişidir. Bu karşı istikametteki güçlerin eziciliği yüzünden iç dünyasına, yalnızlığına çekilmek zorunda kalan Bay B., böylelikle vakaya ilk dramatik hamleyi vermiş olur. İç dünyasındaki derin yalnızlığı ve tatmin edemediği duyguları ise vakadaki dramı hepten arttırır. Hikâyede birbirine zincirleme bir şekilde bağlanmış olan metin halkaları hep bu dramın parçaları durumundadır.

Aynalarda Yaz hikâyesinde iç içe geçmiş iki hikâye, dolayısıyla iki vaka mevcuttur. Birinci vaka hikâyenin başkahramanının norm karakterle buluşarak geçmişte beraberken yaşadıklarını norm karakterin de yardımını alarak yazıya dökmesi, ikinci vaka ise yazıya dökülenlerdir. İkinci vaka italik olarak nakledilir ve iç içe geçmiş iki vakanın fark edilmesi kolaylaştırılır. Birinci kişi ağzından nakledilen birinci hikâyede yıllar sonra genç kadın artık bir olgun kadın, küçük çocuk bir yetişkin olduğunda eski oturdukları yerdeki çay bahçesinde ikisinin buluşmaları ve yaşadıklarını hikâyeye dökmeleri anlatılır. Üçüncü kişi ağzıyla anlatılan ikinci vakada âşik olduğu adamın yaşadığı eve yerleşip onunla evlenen genç kadın ile evdeki küçük

çocuk arasında gelişen bağın, adam ile genç kadının ayrılması ve genç kadının evi terk edip çok uzaklara gitmesi ile kopması anlatılır.

Birinci vakanın ilk metin halkasında genç kadın/yenge ile çocuk/yetişkinin yıllar önce yaşadıkları yerdeki çay bahçesinde buluştuklarında genç kadın/yengedeki değişim ile oturdukları çay bahçesinden görünen meydandaki değişim anlatılır. Genç kadın/yenge gençken kot pantolon giymediği halde ileri yaşlarında giymeye başlar. Gözlerinin kenarına çizgiler yerleşir, üzerine eskiye uymayan bir yılgınlık çöker. Sevgiyle, aşkla, tutkuyla bağlı olduğu çocuk/yetişkinin dayısının yerine başkasını koyar. Meydana kurulan Belediye Halk Pazarı orayı çirkinleştirir, küçültür, evleri ve ağaçları, her şeyi kuşatır. Buradaki çatışma insanı dönüşümün çirkinleştirdiği, deniz kokusunun yitirildiği kent yaşamına mecbur bırakan kapitalist yapılarıdır.

Üçüncü kişi ağzıyla anlatılan ikinci vakada âşık olduğu adamın yaşadığı eve yerleşip onunla evlenen genç kadın ile evdeki küçük çocuk arasında gelişen bağın, adam ile genç kadının ayrılması ve genç kadının evi terk edip çok uzaklara gitmesi ile kopması anlatılır. Birinci vakada çocuk/yetişkin ve genç kadın/yenge geçmişte yaşadıkları ortak hayatı yazıya döküyor oldukları için her ikisi de hadisler zincirinin merkezindeymiş gibi gözükse de çocuk/yetişkin bu merkeze genç kadın-kadın/yengeden bir adım daha yakın durur. İkinci vaka genç kadın/yengenin hikâyesini anlatacakmış gibi başlarken çocuk/yetişkin birden hikâyenin yönünü değiştirir ve hadiseler zincirinin merkezine bir adım fazla bir adım eksik olarak her ikisi yerleşir. Bu hikâyede vakaya ilk dramatik hamleyi veren bir asıl kahraman değil iki asıl kahraman vardır. Her iki kahramanın da erkek egemen-kapitalist düzence mahkûm edildiği benzer dramaları sayesinde hikâyedeki çatışma unsurlarının şiddeti sıkıştırılmış bir yoğunlukla okuru şoka sokacak derecede nakledilir. Biçimsel anlamda iç içe geçen iki vaka yapısı, içerik olarak iç içe geçen iki başkahramanlı anlatımla benzer özellik göstermekte, yapı ve içerik arasında başarılı bir uyum bulunmaktadır.

Tek bir zincir halinde nakledilen *Parkamı Seviyorum* hikâyesinin hadiseler zincirinin merkezinde hikâyede ismi kullanılmayan başkahraman adam bulunur. Birinci vaka parçasında başkahramanın verili düzen karşısındaki huzursuzluğu, mutsuzluğu, biraz da olsa değişerek bu düzen içinde rol yapabilmeyi başarması anlatılır. Fakat biraz da olsa rol yapabilmeyi başarmak adamın bir iç huzur, dengeli bir duygu hali yakalayabilmesine yetmez. Uyumlu renkler giymekten hoşlanmaması, en sevmediği giysinin kravat olması, dolabının en dibinde duran parkasını görmesi ile

birlikte üniversite yıllarına dönmesi ve anda yaşayamadığı mutluluğu geçmişte araması, Personel Müdürü Cavit Bey'in düzeysiz esprileri, eleştiri ve istekleri karşısında sesinin tonuna alay katarak onunla sakin konuşabilmeyi başarması, işe gidiyor olduğundan güneşli bir kış gününde parklarıyla, deniziyle, kıyılarıyla, keten helvacısıyla, simitçisiyle, çocuklarıyla İstanbul'un güzelliklerini keşfe çıkamayışı ilk metin halkasını oluşturan mana birlikleridir.

İkinci vaka parçasında adamın parkasını giydiğinde huzursuzluktan, mutsuzluktan kurtulacağına inanması fakat yaşadığı zamanın toplumsal koşullarının böyle bir başkalaşmaya izin vermemesi, durup düşünmeden, sorgulamadan kişilikleri biçimlenen, verili koşulları çoktan benimseyen insanların umarsızlıklarını, mutlu olduklarını sanmalarını çok çirkin bulması ve huzursuzluğuna, mutsuzluğuna bir çare bulamayarak gözyaşları hiç bitmeyecekmiş gibi ağlaması anlatılır. Hikâyedeki adam kendi olabilmesini engelleyen, başkalaşmasına izin vermeyen toplumsal dayatmalarla, verili koşullarla çatışır.

1987 Akademi Kitapevi Öykü Başarı Ödülü'nün sahibi *Bütün Oteller İstanbul Palas* hikâyesi ailenin en büyük kızının tarihsiz olarak tuttuğu günlük biçiminde yazılır. Kızın gözünden mavi kaplı bir deftere mutsuz bir aile yaşamının kaydedildiği her bir günün bir bölüm olarak nakledildiği hikâyede birçok vaka kronik zaman akışına uymayan bir şekilde karışık olarak sıralanır. Hikâyedeki “*zaman zaman kişilik bölünmesiyle yazılan ilgisiz cümleler, camların buğusuna çizilen resimler ve okurken gerçek olup olmadığına emin olunamayan intihara teşebbüsler*” mana birliklerinin anlaşılmasını güçleştirir (Yıldıran Genç, 2009: 127).

Yirmi iki bölümden oluşan hikâyeye genel olarak baktığımızda üç ayrı metin halkasının mevcut olduğu görülür. İlk metin halkasını birinci, on dokuzuncu, yirminci, yirmi birinci ve yirmi ikinci bölümlerde verilen mana birlikleri meydana getirir. İletişimsizliklerin ve huzursuzlukların olduğu bir ailedeki küçük bir kız çocuğunun yalnızlığı, bu durum karşısında yüreğinin sırlarını sakladığı mavi kaplı defterine, arkadaşlarına ve sevgilisine sığınması burada yer alan başlıca mana birlikleridir. Ruh bütünlüğünü yitirmeye adım adım yaklaştığı, günlüğündeki zaman zaman kişilik bölünmesiyle yazılan cümlelerden hissedilen çocuğun ruhsal çöküntüsü bu bölümde geçen *parçalanma, parça parça olma, doktor, ruh çözümü, ateş, hasta, düş yorumu, çağrışım* gibi sözcük ve sözcük öbekleri ile netleştirilir.

İkinci, üçüncü, dördüncü, beşinci, altıncı, yedinci, onuncu, on ikinci, on üçüncü, on dördüncü, on beşinci, on altıncı bölümlerin oluşturduğu ikinci metin halkasındaki mana birlikleri başkahraman kızın mı yoksa kardeşinin mi olduğu çok anlaşılamayan intihar teşebbüsü, babanın eve gelmemesinin anne ve çocuklar üzerindeki etkisi, annenin intiharı, aslında kendisi de küçük bir çocuk olmasına rağmen evde kardeşlerine bakmak zorunda olan kız çocuğunun omuzlarındaki taşıyamayacağı yük, kızın annesi ve öğretmeni ile çatışması, babanın evi terk edişi, bu ayrılıkta anneannenin de etkisinin oluşu, anne ile kızın İstanbul'daki bütün otellerde babayı arayışları, annenin kocasını artık beklemeyişi, babanın dönüşü ve af dileyişi, annenin siyah ciltli şiir defterine içini dökmesi şeklinde sıralanır. Bu metin halkasında gerçekleşen vaka parçalarının kızı adım adım kişilik bölünmesine kadar vardırıran bir ruhsal çöküntüye yaklaştırdığı görülür.

Üçüncü ve son metin halkasını sekizinci, dokuzuncu, on birinci, on yedinci ve on sekizinci bölümler oluşturur. Buradaki mana birlikleri şiir okumak için seçilen kızın sevinci, görevcil bir duyguyla bir şeyler başarabilmiş olmanın gururunu yaşayabilmek için ekmek almak amacıyla minibüsle uzaklara gitmesi, çiçek resimleri yaparkenki mutluluğu, sevgilisi ve arkadaşlarıyla buluştuğundaki mutluluğu, şiir okuduğundaki mutluluğudur. Burada başkahramanın hayata tutunma çabası anlatılır. Metin halkalarını oluşturan mana birliklerinin yer aldığı bölümlerin sırayla verilmeyişi, bölük pörçük, parçalanmış, dağılmış bir şekilde verilişi, kızın bölünmüş kişiliğini, parçalanmış, dağılmış ruhunu yansıtması bakımından oldukça başarılıdır.

Kız çocuk ebeveynlerin çocuklarına *sen küçüksün anlamazsın, yapamazsın* anlayışıyla yaklaşımları, çocukların da bir birey olduğunu kabul etmemeleri; kendi iletişimsizlik/geçimsizlikleri yüzünden çocukların omuzlarını ve ruhunu ağır yük ve acı ile doldurmaları; annesinin hayatının merkezine babasını yerleştirmesi ve bu yüzden kendini ve çocuklarını unutmaması ve bir kadın olarak özneleşememe/bağımsızlaşamaması; babasına evini terk edip gittikten sonra hiçbir şey olmamış gibi geri evine dönmesini sağlayan erki veren fallosantrik ve erkek egemen yapı; kadına en yakışan mesleğin öğretmenlik olduğunu yaygınlaştıran anlayış - öğretmenler ve okul bu anlayışın uygulatırıcısıdır- ve bu anlayışın genel olarak kadının üzerine yapıştırdığı iyi kız çocuğu, nesneleşen ve yazgısına boyun eğen kadın, kendine yakışan mesleği icra eden kadın kimliğiyle çatışır.

Klasik olay örgüsüyle yazılan *Kraliçe I Love You* hikâyesi ülkenin genel manzarasının verilmesiyle başlar. Ülke insanları geçim, çoluk çocuk kaygısında hep birbirine benzeyen kişilerdir. Çocuklar büyümeye, genç kızlar evlenmeye, delikanlılar bıyık bırakmaya, kadınlar çocuk yapmaya acele eder. Yaşlılık da aynıdır. Ülke, hayatın başkalaşmasına izin vermeyen verili düzenin koşullarının çoktan kabul edildiği bir yerdir. Ülkenin ardından beldenin tanıtımına geçilir. Belde Sezer Ateş Ayvaz'ın çocukluğunun geçtiği Sarıyer'dir.

Sırada beldedeki bir apartmanın ve sakinlerinin tanıtımı vardır. Dilek Apartmanı sakinleri her zaman ve her yerde aynı şekilde davranmalarıyla; sinemaya, kırlara, çocukları yanlarında Piyasa Caddesi'ne hep, birlikte gitmeleriyle, hepsi aynı anda evlerinden divanlarını atıp koltuk takımları almalarıyla, konuk odlarında büfe olmasına hepsi özen göstermeleriyle, haftalık mecmualarını birbirlerine ödünç vermeleriyle, çocukları için birbirlerinden sık sık aspirin istemeleriyle tam da oluşturulmuş toplumsal koşullara göre kişilikleri biçimlenmiş, verili koşulları durup düşünmeden, çok fazla sorgulamadan benimsemiş insanlardır. Sırayla ülkenin, beldenin ve Dilek Apartmanı'nın genel manzarasının çizilmesiyle hikâyenin birinci metin halkası oluşturulur.

İkinci metin halkasını Dilek Apartmanı sakinlerinden Samiye Hanım'ın evinde diğer apartman kadınlarının toplanması ve *Kraliçe*'yle ilgili konuşmaları oluşturur. Metin halkasında yer alan fotoroman okumak, tiyatro günlerini takip etmek, sinema sanatçılarının yaşam hikâyelerini bilmek gibi mana birlikleri *Kraliçe*'yi çekeştiren kadınların aslında gizliden gizliye kendilerinde de var olan değişim, sıradanlıktan kurtulmak gibi isteklerini, hayallerini ortaya çıkarmaya hizmet eder. Buradaki çatışma istediğini ahlaksız olarak niteleneceği için yapamayan kadın ile toplumsal ahlak kuralları arasındadır.

Üçüncü metin halkasını Dilek Apartmanı sakinlerinin yazlık sinemaya gitmeleri oluşturur. İkinci metin halkasındaki mana birliklerinin ortaya çıkarılması için sıralanan değişim, sıradanlıktan kurtulmak gibi istekler, hayaller bu metin halkasında daha net görülür. Geçim kaygısı, hayat koşuşturması, toplumsal kuralların dayatmacılığı gibi bireyin özgürleşmesini engelleyen şartlar sinemada unutulmakta, kısa süreliğine de olsa kötü kader yenilip sevgi dolu bir dünyaya kavuşulmaktadır. Kocaların kızıp da sinemaya gitmekten caymaması için her istediklerinin iki edilmeden yerine getirildiği ayrıntısı verilerek toplumdaki erkek egemen yapıya dikkat

çekilir. Buradaki çatışmanın elverişsiz hayat şartları ile bu şartlar yüzünden düşlerini gerçekleştiremeyen insanlar arasında olduğu görülür.

Dördüncü metin halkası apartman sakinlerinden Şükran Hanım'ın kızı Necla'nın sevgilisi Mehmet'le yemeğe çıkmak istemesi fakat verili düzenin insanları kabul etmeye mecbur bıraktığı erkek milletine güven olmaz düşüncesi ile buna cesaret edememesi çekirdeği etrafında gelişir. Çatışmanın merkezinde geleneksel ahlak anlayışı yüzünden bir genç kızın yaşayamadığı duygular yer alır.

Beşinci metin halkasını oluşturan mana birlikleri arabası olamayan ve işten servisle eve dönen Güleray'ın babası Orhan Bey'in ve diğer erkeklerin yorgun bir aceleyle evlerine koşmaları; yeniyetme çocukların küçük yaşta çalışmak zorunda kalmaları; arabası olmayan Orhan Bey'in yağmurlu bir havada çocuklarla yürüyerek misafirlige gitmenin zorluğundan hayıflanması; memleketin pahalılık, geçim sıkıntısı, baştakilerin vurdumduymazlığıyla her gün daha kötüye gitmesi; bu hayatı çekilir kılan şeyin iki çift laf etmek olmasıdır. Buradaki çatışma yaşamdan tat almak, hayatın güzelliklerini yaşamak isteyen bireyin elverişsiz çalışma koşulları, pahalılık, geçim kaygısı gibi sebeplerle bunları gerçekleştirememesidir.

Altıncı metin halkasını meydana getiren mana birlikleri beldede elektriklerin kesilmesi, büyük bir patlamanın olması ve trafik kazasında bir çocuğun ölmesidir. Tüm bu bir insanı derinden etkileyecek, gerçeklerin ayırtına varmasını sağlayacak büyük hadiseler bile hayatın halihazırdaki düzeneğinin dışına çıkılmasına engeldir.

Yedinci ve son metin halkası zaten başından üç nişan geçmiş olan Kraliçe'nin sevgilisiyle Amerika'ya kaçması ve daha sonra Beyoğlu'na düşmesi mana birliklerinden meydana gelir. Verili düzeni benimsemek istemeyen ve onun kurallarına göre yaşamayan bir kadının kötü sonu, insanı çoktan kuşatmış olan dayatmaların kumpasından kurtulabilmenin zorluğunu hatta imkânsızlığını gösterir.

Klasik olay örgüsüyle yazılan *Kozmos ve Kaos*'ta vaka, yöneticiliğe kadar yükseldiği şirketteki on yıllık çalışma yaşamının sonunda tükendiğini hisseden huzursuz bir adamın -eser bu kahramanın merkezinde yer aldığı hadiseler etrafında oluşur- cep telefonundan kurtulduğunda huzurlu bir yaşama kavuşabileceğini sanması fakat şartların buna izin vermediğini anlayarak beraberinde huzursuzluk da olsa o siyah kutuyla yaşamaya mecbur olduğunu anlamasıdır.

Birinci vaka parçasında kentin uğultusunu arkasında bırakarak otobanda hızla ilerleyen adam, inişli çıkışlı bir müziğin kendisini uyarması ile arabasının hızını müziğin ritmine göre ayarlayıp yaşamındaki monotonluktan kurtulmak ister. Fakat cebindeki telefon, çalarak bu durumu engeller. Buradaki çatışma birey-teknoloji çatışmasıdır.

İkinci vaka parçasında adamın cep telefonundan nasıl nefret eder hale geldiği halkayı oluşturan mana birlikleri yoluyla anlatılır. Buradaki çatışma da birey-teknoloji çatışmasıdır. İşten erken çıktığı bir gün yolunun üstünde şirin bir açık hava kahvesi gören adam, orada soğuk bir şeyler içerken henüz bitmemiş olan baharı, kuş cıvıltılarını, yaprakları, rüzgârı hisseder ve resim yapan rahat giyimli bir genci fark eder. Buradaki bütün ayrıntılar yoğun çalışma şartlarının insanları hayatın güzelliklerini görmekten alıkoyduğunu göz önüne sermek için seçilir. Verili düzenin dayattığı, hava kararınca kadar süren çalışma saati bir bahçede oturup bu tip güzelliklerin fark edilmesine engeldir. Resim yapan gencin rahat giyimi ayrıntısının verilmesi takım elbise-kravat dayatmasını göz önüne sermek içindir. Adam yoğun çalışma temposunda zaten çok nadir yaşayabildiği bu güzellikleri cep telefonundan arayan sekreteri yüzünden apar topar bırakmak zorunda kalır. Bir öğle sonrası iş görüşmelerinden birinden dönerken açık hava bahçesini hatırlayan adam bir kez daha oraya gitmek ister. Adamın babasına yazmayı aylarca ertelediği mektubu burada yazmaya başlaması, karşı masada gördüğü kitap okuyan kadını bir film izliyormuşçasına izlemesi ve cep telefonuyla karısının araması üzerine bahçede bulunduğu huzurun sona ermesi gibi mana birlikleri, yoğun çalışma şartlarının mektup yazmak, kitap okumak gibi güzel eylemlerin gerçekleştirilmesine engel teşkil ettiğini ortaya çıkarmak için titizlikle seçilir.

Üçüncü vaka parçasını adamın cep telefonundan kurtulma çabaları oluşturur. Cep telefonunu sayısız kez cebinden fırlatıp atması, onunla konuşup ona uyarılarda bulunması, başına bir kaza gelmesi için onu sandalyenin üzerine bırakması, işyerindeki çekmeceye onu kilitlemesi, sekreterinin buradan bulabilme ihtimali yüzünden oradan alıp evdeki dikiş kutusuna saklaması metin halkasını oluşturan başlıca vaka parçalarıdır.

Dördüncü vaka parçası cep telefonundan kurtulmanın mümkün olmadığını anlayan adamın huzursuzluğunu geri istemesi etrafında gelişir. Uzun süredir üzerinde çalıştığı bir işin arandığında hemen bulunamadığı için başkasına devredilmesi, şirkette

önemsenmemesi, uzun yıllarını geçirdiği dostları arasında ve evde varlığının fark edilmez hale gelmesi, cep telefonunu eskisi gibi kullanmak için gereken her şeyi yapmaya karar vermesi şeklinde sıralanacak mana birlikleri, içinde bulunulan zamanın bireyi teknolojiye nasıl mecbur bıraktığını göstermek içindir. Çatışma teknoloji-birey çatışması olduğu gibi esas olarak bireyi teknolojiye mecbur bırakan hayat şartları/verili düzen ve birey çatışmasıdır.

Üç dostun güzel bir akşam yemeğiyle başlayıp gün ağarınca kadar devam eden birlikteliklerinin tek bir zincir halinde nakledildiği *Fortuna* hikâyesinin giriş bölümünde kahramanlar genel özellikleriyle tanıtılır. Kahraman anlatıcı diğer iki arkadaşı gibi evlenmekte acele etmeyip özgürlüğü seçen ev sahibidir. Arkadaşları geceyi kendisinde geçirebilmek için eşlerinden izin alırlar. Buradaki çatışma evlilik ve özgürlük üzerine kurulur.

Gelişme bölümü Adagio bir müzik, mum ışığı ve çiçekler eşliğinde oturulan yemek masasının bir süre konuşulmadan, yalnızca gülümsenerek seyredilmesi; zevkin detaylardan çıkarılması halinin verilmesiyle başlar, sıradanlaşan hayatta geçmişin hüznüle anımsanması ve geleceğe umutla bakılması çekirdeği etrafında gelişir. Memleket insanının sanatla olan bağı umut kırıcı olsa da hikâye kahramanlarının bu duruma kaynaklık eden nedenleri tartışmaları hâlâ gelecekle ilgili bir umut taşıdıklarını gösterir. Buradaki çatışma sanat ve politika arasındadır. Hikâye kahraman-anlatıcı tarafından, elindeki dümenle insanların yaşamını yöneten, kör talihi simgeleyen Yunan tanrıçası Fortuna'nın resmedildiği tablo etrafında gelişmeye devam eder. Resimdeki üst üste binmiş birçok görüntü, renk modern çağın kaotik yapısını simgeler.

Sonuç bölümü hikâye kahramanlarının kentin uğultusu, koşuşturması başlamadan geceyi son anlarına kadar yaşama düşüncesi etrafında gelişir. Taşıt, insan, ses kalabalığında şehrin fark edilemeyen, yaşanamayan güzelliklerine ancak gecenin her şeyi saklayan, uyumsuzlukları gizleyen örtüsü kalkmadan önce erişilebilir. Buradaki çatışma yaşamın koşuşturması, hızı yüzünden yaşadığı kentin güzelliklerinden mahrum kalan birey ile insanı tutsak kılan modern hayat kurgusu arasındadır. *Fortuna* Ateş Ayvaz'ın giriş, gelişme ve sonuçtan oluşan klasik olay örgüsü ile yazdığı hikâyelerindendir.

Yolculuk avuntusuz, kısıtlanmış bir hayatın dayatıldığı kentte yalnızlaşan, bunalan bir adamın bir gün her zaman kullandığı ana caddeden evine gitmeyerek kentin ara sokaklarına girmesi ve geçmiş acılarından, kentin kaosundan kurtulmak ve kendini toparlayabilmek için bir trene binip kentten uzaklaşmak isteğini konu alan tek bir vaka ve vaka içine yerleşmiş vaka parçalarından oluşmuş bir hikâyedir. Klasik olay örgüsüyle yazılmıştır. Hadisenin merkezinde, tema ve konunun vurgulanmasında asıl yükümlülüğü olan adamın yer aldığı hikâyedeki çatışma birey ile bireyi yalnızlaştıran, bunaltan kent yaşamı arasında olduğu gibi aynı zamanda birey ile bireye kurguladığı saatlerde çalışmasını, sonra evine çekilmesini, uygarlığın getirdiği araçlarla -radyo, televizyon vs.- korkmasını dayatan otoriter düzen arasındadır. Trenle yolculuğa çıkma kararı alan adamın kimliğinin üzerinde bulunmasına sevinmesi vaka parçası ile kimlikle evinde bile kişinin kim olduğunu kanıtlayamadığı korkuyu dayatan otoriter düzenin bir enstrümanı haline gelmiş hukuk sistemine eleştiri söz konusudur.

Adam koşarak karanlığa girdiğinde bir kedinin bacaklarına sürünerek geçmesi ona kedi ile arasında bir fark olduğunu düşündürür. Bir kedi trene binip yaşadığı yerden uzaklaşamaz, gidebileceği yer sınırlıdır. Ama insan bunu yapma gücüne sahiptir. Fakat hikâyenin sonunda yüreğini ürperten evine kavuşamama korkusuyla, bir trene binerek kentin kaosundan çıkıp kurtulma hülyasından vazgeçen adam kendini kısıtlanmış, avuntusuz bir kediden farksız hale getiren verili düzenin güçlülüğünü imlemiş olur.

Adam bir evin aralık perdesinden sobanın üzerinde kaynayan çaydanlığa bakakaldığında bir an için pencerenin aralandığını ve bir bardak çay içmeye davet edildiğini düşünür. Sonra bu dalgınlığından hemen uzaklaşır çünkü içinde yaşanan zaman öylesine korkunçtur ki böyle bir zamanda birinin gözü bilinçsizce birine kaysa silahlar patlayabilir, gündelik konuşmanın ortasında iki insan birbirini bıçaklayabilir. Buradaki çatışma dünyayı kötülüklerle, ölümlerle yaşanılmaz hale getiren insanlarla birey arasındadır.

Bir Akşam Yemeği sonuç bölümüyle başlar. Sonuç bölümünün yer aldığı bir paragraftan sonra giriş ve gelişme bölümü verilir. Tema ve konunun vurgulanmasında asıl yükümlülüğe sahip olan ve hadisenin merkezine yerleştirilen genç kadının bütün hafta çalışıp yorulduktan sonra cuma akşamı iş çıkışı iki günlük tatilin sevinciyle trenden inerken hoyratça itilmesi ve yuvarlanmaktan zor kurtulmasıyla başlayan felaketler zinciri hikâyeyi kuşatır. Ağır çalışma şartları ve kent yaşamının zorluğu ile

ilgili verilen ayrıntılar kapitalizmin insanın emeğini ve zamanını sömüren acımasızlığının gösterenidir.

Akşam yemeğinde salata, şarap ve balıkla gerilimsiz bir hafta sonu geçirmeyi planlayan kadın, balıkçıdan canlı balık alır. Kadının balıkçıdan aldığı canlı balıkların poşetteki kıpırtılarından duyduğu tedirginlik, iki taş arasında öldürülmüş olarak gördüğü fareyle iyice artar. Kıpırtlara daha fazla dayanamayıp geri döner ve balıkçıdan balıkları kesmesini ister. Balıkçıya “*Canlı balığa bıçak değmez günahtır, sonra uğramazlar yanımıza.*” (Ateş Ayvaz, 2008a: 73) dedirten yazar, balıkçının kendi çıkarları doğrultusunda balığın acı çekerek ölmesini *günah* kavramıyla nasıl meşrulaştırdığını hem kadına hem de okuyucuya çarpıcı bir şekilde hissettirir. Burada insanların kendi çıkarları doğrultusunda şekillendirdikleri din anlayışına vurgu yapılır. Balıkçının sert bıçak darbeleriyle balıkları kestiği kanlı tahtanın önünde garip bir utanç duygusuyla donakalan kadın en çok kendini ve sonra herkesi suçlar.

Hikâyede çalışan kadın olarak karşımıza çıkan kahraman, çalışma şartlarının insanı bunaltan biteviyeliğinden yorgun; kalabalık, çok devinimli, insanlarla dolu ama yalnızlık hissi veren kent yaşamını garipseyen; iki taş arasında gördüğü fare ölüsü ve canlı balıkçıda yaşadığı olaylar ile insanların hayvanlara karşı acımasızlığını bütün şiddetiyle duyumsayan; yaşadığı zaman ve dünyaya yabancılaşmış, huzursuz, uyumsuz bir karakterdir. Tek bir vaka içine yerleştirilen vaka parçaları yoluyla kalabalık, çok devinimli ama yalnızlık hissi veren kent yaşamının ağır çalışma şartları altında yorgun düşen birey, kapitalist şartlarla ve insanı kimliksizleştiren modern hayat kurgusuyla, hayvanların acımasızca öldürülmesini meşrulaştıran gerekçeler ve inanç söylemleri ile çatışır.

İç içe geçmiş iki hikâye şeklinde helezonik vaka örgüsüyle kaleme alınan *Şarkılar Bizi Söyler* hikâyesinin merkezindeki iki asıl kahraman yahut tematik güçten biri olan Melek önceleri çeyizi için yorgan sırıyan; temiz ve akça pakça bir kızla evlenip çocukları olması hayali kuran Fırıncı Ali’den hoşlanan, erkek egemen-toplumsal normlarca kabul gören bir genç kızdır. Akşam gezmelerinde eteklerinin hınzır esintisiyle mutlu olan, belli belirsiz ruj sürerek erkek bakışlarının farkında gizliden gizliye haz saklı gülüşler savuran Melek ve diğer asıl kahraman yahut tematik güç olan Melek’in arkadaşı Vildan lise yıllarını uslu kızlar olarak geçirirler.

Hikâyenin gelişme bölümünde aşık olmadıklarında kendilerini savunmasız kuşlar kadar çaresiz hisseden, aşkı tutunulacak bir dal olarak gören, kişilere değil aşık olmanın kendisine tutkulu kadınlar olarak karşımıza çıkan bu kadınlardan Melek'in yaşlı müzisyen bir sevgili edinmesi, sünepe Çetin'le birlikte olarak yaşama tanışmaya, kadın olmaya bir adım daha atması gibi mana birlikleri onu ataerkil-toplumsal yapının dışına çıkarır. Evlilik, gelgeç aşklarla hayatını dolduramayan Melek'in mutluluk arayışının son durağıdır. Nikâh töreninde gelinlerin de askerler gibi birbirlerine benzediğinden hangi gelinin kim olduğunun anlaşılabilmesi ayrıntısı ile evliliğin bütün kadınları mahkûm ettiği benzer tutsaklığa, kadınların ortak yazgısına vurgu yapılır. Yine törende Melek'in annesinin sıkıntılı yüzü ve bir kadının "*Gelin tarafı mısınız?*" (Ateş Ayvaz, 2008a: 79) sorusu evlilik yaşamını henüz başlangıcındayken yıpratmaya başlayan toplumsal yapıya dikkat çekmek için verilen ayrıntılar arasındadır.

Vildan iş yerindeki işlere, ev işlerine, akşam yemeğine yetişmeye çalışan, koşuşturmalı yetiştirmeli hayattan bunalmış bir kadındır. Mevcut erkek egemen toplumsal şartlarda bir çocuk olarak büyümenin zor ve sancılı sürecini de yaşar. Yatak çarşafının kıvrımları arasındaki kan kırmızı lekeyi gördüğünde yaralandığını düşünen, telaşla annesine koştuğunda annesinin gülmesi, tokatı ve onu öperek genç kız olduğunu söylemesi karşısında utanç duyan bir kızdır. Bir genç kızın ergenlikle ilgili değişimlerden bihaber olarak bu döneme girişi, annenin böyle bir süreçte kızına yaklaşımındaki bilinçsizlik, çocuk bedenlerdeki değişimlerin saklanması, utanılması gereken bir şey görülmesi sebebiyle genç kızların evlendiğinde dahi bedeniyle bütünleşememesi gibi sorunlara dikkat çekilir. Genç kızların bedenlerini benimseyebilmeleri kadın olmalarına denk düşer. O zamana kadar kendilerine aykırı ikinci bir varlık olan, yalnız bıraktıkları bedenlerinin farkına vardıklarında ise bedenlerinin yalnızlığı gözlerine düşer. Yani bu sefer de eşleri tarafından ruhen yalnız bırakılırlar.

Geçmişle şimdinin iç içe ustalıkla nakledildiği hikâyede konu ve temanın yanında bütün teknik unsurlar da kadınların baba evinde başlayıp koca evinde devam eden hüznü yazgısını ortaya çıkarma amacının hizmetine verilir. Hikâyede trende geçen vaka parçasında bir adamın karısına sertçe çıkışması ve yolculardan onay beklemesi, kadının hem kocasına hem de trendeki diğer yolculara karşı kendini savunmaya çalışması, trendeki yolcuların ne de olsa *kentli* olmalarından dolayı karı-

koca arasındaki ilişkiye karışmamaları gerektiğini *biliyor* olmaları ve kadının kocası tarafından düşürüldüğü zor duruma seyirci kalmaları ironik bir biçimde eleştirilir. Hikâyede bireyler erkek egemen-kapitalist normların ürettiği gerçekliklerle, toplumsal şartlarla çatışır.

Klasik vaka düzeninde yazılmış *Yüzün, Yalnızlığın Senin*'de vaka evden kocasını ve oğlunu gönderdiğinde kendiyile baş başa kalan bir kadının kendini arayışı etrafında gelişir. Kocasını ve oğlu ile ilişkileri çok zayıf, yok denecek kadar az olan kadının içki bir nebze sıkıntısını giderse de o, oğlunun gözünde içki içen, mutsuz bir anne olacağı korkusuyla hayattan daha çok bezer. Geleneğin dayattığı itaatkâr anne olma rolünden çıkmayı göze alamaz. Burada kadının geleneksel ataerkil düzenin kendine biçtiği rollerle çatıştığı görülür.

Erkek egemen düzence yaratılmış aile ve evlilik algısına göre kadına yakışan işler olarak görülen rutin ev işlerinden, yemek yetiştirmekten, her akşam oğlunun ve kocasının eve dönüşünü beklemekten, düzenin kendine çizdiği sınırlar içinde buluşabildiği fakülteden arkadaşlarıyla çocuklarının sağlıklı olmasına, kocalarının işlerinin tıklarında gitmesine mutlu olmaları, başka bir şey istemelerinin yersiz olması tesellilerinden yaşama sevincini, kendine güvenini, sesini, yüzünü ve kendini unutan bu kadın, bir gün ansızın bir telefon sesiyle, iç içe geçmiş kaoslarla dolu yaşamından bir anlık da olsa sıyrılır. Kadını yaşamında heyecanlandıran tek şey, telefondaki hiç tanışmadığı adamın kendine okuduğu şiir olur.

İçindeki yorgunluk ve bezginlikten kurtulmak için bir psikiyatriye giderek ısrarları sonucunda doktordan gündüzleri klinikte kalma izni alır. Akşamlarını kendisi için bir otel odasından başka hiçbir anlam taşımayan evinde geçirirken, gündüzleri klinikte resim yapar. Kurguyla gerçeğin iç içe geçip sınırların belirsizleştiği bu satırlarda doktorun, sesini ve yüzünü evinin dışında da araması gerektiği, böylece evine büsbütün dönebileceği tavsiyesiyle şaşırır. Hikâyede kadına evinin dışına açılması reçetesini veren doktor ataerkillikçe oluşturulmuş toplumsal normlara uymayan önerisiyle dikkat çeker. Hikâye, kadının bütün mutluluğu evinde araması gerektiği gerçeğine karşı çıkan bir bilinçlenme evresine girmesiyle sonlanır.

Eldiven Öyküsü, kocası vefat eden bir kadının yeni evli iken kocası ile Paris'e gittiklerinde beraber aldıkları bir çift eldivenin tekini kaybetmesinin hikâyesidir. Anlatı, anlatıcının bir iç sese dönüşerek hikâye kişisi kadınla konuştuğu italik yazılmış

bölümlerle kadının geçmişiyle şimdisi iç içe geçirilerek nakledilen yaşamının birleştirilmesi suretiyle helezonik bir olay örgüsüne yaslandırılır. Eldiveni aldıkları gün, bu yeni evli çiftin hiç yaşanmamış kadar düşsel, yeni tanışmış sevgililer kadar çok güldükleri bir gündür. Orhan Bey, evliliği ilerledikçe karısına sevgisini biraz olsun anlatmayan bir adam haline dönüşür. Halbuki kadın iyi, anlayışlı, kocasının ilgisini çekebilecek kadar bakımlı bir eş, görevini yapmaktan hoşnut olan, düşünceli, sevecen bir anne, öğrencilerine karşı çok özverili, başarılı bir moda öğretmenidir. Kısacası erkek egemen düzence kendisine uygun görülen bütün rolleri bitimsiz bir çabayla yerine getirmesine rağmen kadınlığı, gençliği kocasının ilgisizliği ile eskir. Kadın kocasının susması, dalgın bakışları, sessiz durgun oturuşuyla boğulur. Defterler ve rakamlarla uğraşmasından bir muhasebeci olduğu anlaşılan Orhan Bey ile karısı arasında nice kırgınlıklar yaşanır, kadın nice düş kırıklıkları yaşar. Kadının henüz okuyor olan oğlu da babası gibi iletişimsiz bir karakterdir. Annesiyle muhabbeti çok çok yemeğin ne olduğunu sormaktır.

Kadın, arkadaşı Serpil'le buluştuğunda, arkadaşı kadınların iç sıkıntısının, bezginliğinin, ağlamasının, kızmasının, hatta gülmesinin sebeplerini bile erkek egemen kültürün bir klişesi olan kadınlık hormonlarıyla açıklar. Serpil klişeleri henüz sorgulamayan bir kadındır. Geceleri uyuyamayınca en zor fizik problemlerini arka arkaya çözmek gibi basit bir yöntemle uykuyu yakalayabilir, içinde bulunduğu toplumun, zamanın koşullarını kolaylıkla içselleştirebilir. Hikâyenin başkahramanı kadın ise her ne kadar erkek egemen düzenin kendine atfettiği rolleri en iyi şekilde yerine getiriyor olsa da, *nesne* konumundan çıkıp *özne* olamasa, herhangi bir fiiliyatta bulunamasa da erkek egemen kültürce oluşturulan klişeleri en azından düşüncede kabul etmeyerek toplumdaki erkek değerine olan inançla çatışır. Aslında ona göre kadınlık hormonlarla, menopozla değil, düş kırıklıklarıyla, yorgunluklarla, kırgınlıklarla, en çok da geceleri pembe şeffaflıklar içindeyken, arkasını dönüverip bakmayan, görmeyen kocalarla eskir.

Kadın ellerini her ne kadar gül sularıyla, limonlarla ovup gecede dinlenmeye bıraksa da eller kendini hep ele verir. Ellerle ilgili olarak verilen ayrıntı, kadının eldiven tekini kaybetmesinden duyduğu şiddetli huzursuzluğunun sebebinin, evlilik hayatının kendinde yarattığı yorgunluk, bezginlik duygusunu ele veren ellerini görmek durumunda kalması şeklinde açıklanmasına olanak sağlar. Hikâyede bu ellerin uzak

ülke iklimlerinin bakımlı, pürüzsüz ellerine uymadığı belirtilerek ülkelerin gelişmişlik seviyesinin kadınların yaşam standartları üzerindeki etkisine de vurgu yapılır.

Kadının, cumartesi sabahının acelesiz, bir şeyler yetişme telaşının olmadığı kahvaltılarını sevmesi, kapitalist düzenin insanı koşuşturmaya mahkûm eden uzun çalışma saatlerinin bunaltıcılığının gösterenidir. Kadın hayatın halihazırdaki bireyi bunaltan düzeneği ile çatışır. Kadının uzakta olan aceleci, dağınık bir kişiliğe sahip kızı da annesi gibi bir muhasebeciyle evlenir. Annesinin fikrini almadan bu kararı verir. Annesi muhasebeci bir erkeği kendi evliliğiyle deneyimlemiştir ve ona göre rakamlarla uğraşan erkek duygusuz, umursamaz olur. “*Yapalımdan, bakalımdan*” başka söz söylemeyen ilgisiz biridir (Ateş Ayvaz 2008a: 91). Muhasebeci, kızını bir çırpıda alıp giderek aynı zamanda onun gülüşünü, umudunu, genç kız sevincini, diriliğini de alır. Kadın tüm bu gerçeklerin düşünsel olarak farkında olsa da yine fiiliyatta hiçbir etki gösteremeyerek kızının muhasebeciyle evlenmesine engel olamaz. Kocasının ölmesiyle evinin her yerine bir sessizlik, ıssızlık sinmiş olan kadın, evindeki bu kimsesiz haline geleneğin onayladığı bir tavırla boyun eğer.

Hera'nın Öfkesi'nde Hera, önce yüzü paramparça olmuş, sonra da yüzünü yitirmiş bir kadındır. Estetik profesörü bir baba ve arkeolog bir annenin kızı olsa da sanıldığı gibi tersine mutlu bir çocukluk yaşamaz. Kızın yüzünün önce estetik profesörü bir babanın elinden parçalanmaya başlaması oldukça trajiktir. Baba evi erkek egemen düzence kadına yüklenen *iyi evlat, iyi eş, iyi anne* rolünün ilk sahnesidir.

Parçalanma evlendiğinde de devam eder. Kadının kocasının üst düzey bir yönetici olduğu ayrıntısının verilmesi, iyi evliliği iyi mevkili bir adamla evlilik olarak kabul eden zihniyete karşı çıkışın gösterenidir. Kadının tutkulu aşkı uysal bir bağlanmaya, dingin bir adanmışlığa dönüşür. Kadın kocasının çok çalıştığı savunmasıyla kendisine karşı takındığı kayıtsızlıktan kurtulmanın yolunu çocuk yapmak olarak görür. Bu yol bir süre işe yarasa da kadın artık kocasının gözündeki sevgili konumunu yitirir, sadece bir anne ve eş olabilir. Kadın kocasından ayrılmayı biraz düşünecek gibi olsa zihnindeki çocuğu için katlanması gerektiği gerçeği, yerini başka bir kadına bırakamama korkusu gibi kodlar yüzünden, eve sadece kazandığı paraları ve iyi bir baba olmanın şefkatini taşıyan bu adamla evliliğini sürdürür.

Hera, evliliğine kocasının aldatmaları da eklenince, *dönüşme* eylemini gerçekleştirir. Tabi Hera'nın nesne konumundan sıyrılarak özneye dönüşmesi çok

kolay olmaz. Kız çocuğu, genç kız, sadık eş, iyi anne, okuyan kadın, bilen kadın, seven kadın, kötü kadın gibi erkek egemen düzence kendine yakıştırılan her özelliği üzerine alarak önce paramparça olur, sonra bu düzenin zihnine kazıdığı, kendine dayattığı tüm imgeleri yok ederek, kendi deyişiyile “şeytana sat”arak özgürleşebilir (Ateş Ayvaz 2008a: 100). Kendini anlattığı ve önce kendisi için, kendisine yeni iklimler, başka anlamlar yaratmak için kurduğu, verili şartlara boyun eğiş barındırmayan hikâyelerini kimileri başkaldıran kimileri gülünç bulur. Hera'nın kocası artık dudağına ağulu kırmızılar, gözlerine dipsiz gecelerden bir siyah çeken bu kadından korkar. Kadınlar öz benliğine ulaşan Hera'yı garip ve ürkütücü bulurlar. Erkekler değişik ve korkunç bulsalar da korkularıyla şehvetlerini birleştirirler. Hikâyedeki çatışma kadın ile kadını kimliğinden, benliğinden koparan kültürel ve tarihsel kodlar, inanç söylemleri ve ataerkil düzence kendine atfedilen roller arasındadır.

İç içe geçmiş iki hikâyeden oluşan vaka tipi ile kaleme alınan *Alacakaranlık* hikâyesindeki çerçeve hikâyede cezaevinde bulunan oğlunu ziyarete gitmekte olan bir ailenin yolda deneyimlediği vaka parçaları ve çatışmaları yer alırken diğer hikâyede ise cezaevindeki gencin yaşadığı duygu durumları ve çatışmaları bulunur. Çerçeve hikâyede yer alan vaka parçaları ve çatışmalar ile diğer hikâyedeki vaka parçaları ve çatışmalar kuvvetli bir biçimde ilişkilendirilerek okura gerçeklerin sezdirilmesinde fonksiyonel bir işlev üstlenirler. Minibüste önde elinde sarı, büyükçe bir zarf ile oturan gencin dışarda olduğu için gezebileceği, dolaşabileceği, aşık olabileceği ve yine ön sırada oturan bir kızın omzuna yaslandığı delikanlıya adı *Mutlu* olan bir mağazayı göstermesi şeklinde özetlenebilecek vaka parçaları, çerçeve hikâyenin içine yerleştirilmiş iç hikâyede cezaevindeki gencin dışarda iken sevdiği kız ile okuldan çıkması, arkalarından gelen binlerce ürkütücü sestten soluk soluğa koşarak kaçmaları ayrıntısıyla verilen vaka parçasındaki duruma daha dramatik bakılması yolu ile cezaevine düşen bir gencin gençliğini, umutlarını, yaşamını kaybetmesine daha duyarlı, daha tepkili olması hususunda okuru uyarır. Yakını cezaevine düşmüş ailelerin acılarını eş, dost, konu komşu ve tanıdıkların başka gezegendelermiş gibi kapkara bir suskunlukla yok saymaları durumu değiştirmek istenir.

Hikâyelerdeki çatışma da birey ile bireyi dışarda dakikalara cezaevinde acıya kurgulamış düzen arasındadır. Cezaevine gelmeden hemen önce sağda bulunan bir ilkokulda kara önlüklü çocuklara, verili düzenin insanı mahkûm ettiği kötü yazgının ayırında olmadan şarkılar söyleten genç öğretmen ve öğrenciler ayrıntısı hikâyeye

yerleştirilir. Bu ayrıntı dayatmaların kuşatmasında gerçekliğin farkına varamayan bir toplumda ilkokulda başlayan masum bir hayatın üniversitede cezaeviyle sonlanmasını göstermesi açısından fonksiyonel bir vaka parçası olarak hikâyedeki yerini alır.

Bir vakanın bir başka vaka içine yerleştirilerek sunulduğu *Son Gün* hikâyesi, annesi kötücül bir hastalığa yakalanan yazar kahramanın, beyaz kâğıdı önünde geçmişi anımsayarak kâğıda yazacaklarını mırıldanmasıyla başlar. Kendisini yazacaklarına öylesine kaptırır ki bir an için annesinin yanında olduğu ve üzgün yüzüyle kendisine baktığı sanrısına düşer. Annesinin usul sesini özlediğinin ayırdına vardığında, hep aynı sözleri kafasından geçer: “*İstanbul buzlaşıyor, insanlar yürüyerek geçiyor boğazdan, küçücük bir çocuk buzun üstünde deliye dönüyor, biraz ötesindeki pamukhelvacıya kayıyor, dudağının kıyısında bir gülücük.*” (Ateş Ayvaz 2008a: 107).

Anne, gelecek günlerde İstanbul’u bekleyen kötücül kent yaşamını çok önceden fark eden, bunun bizzat insan eliyle yapılacağını bilen öngörüsü yüksek bir karakterdir fakat koşullar annenin bu duruma bir çözüm üretebilmesine izin vermez. *Buzlaşmadan* etkilenmeyecek, içindeki sıcaklığı koruyacak tek varlığın çocuk olduğunu bilir fakat çocuklar da büyüyeceği için çözüm kendi içinde çözümsüzlüğü üretir. Annenin albümdeki kimi insanları fotoğraflardan kesip çıkarması, sarı sabır çiçekleriyle konuşması dışında elinden hiçbir şeyin gelmemesi bireyin toplumsal koşullar karşısındaki çaresizliğinin gösterenidir.

Mırıldanmaları zil sesiyle bölünen ve bu sesle irkilen yazar, kapının birileri tarafından açılmasını bekler. Halbuki evinde ve tek başındadır. Gidip kapıyı açtığında ekmek dağıtan çocukla karşılaşır. Kapıyı kapattığında annesine koşar ama annesinin ne odasını ne de kendini bulabilir. Yazı yazdığı masasına döndüğünde kadındaki halüsinasyon görme hali devam eder. Bu sefer de annesini masasında görür gibi olur. Geçmişle şimdinin iç içe geçtiği helezonik olay örgülü hikâyede sürekli gelgitler yaşayan kadın kendini avutacak, kendine mutluluk masalları anlatacak tek kişi olan fakat ölen annesinin yerine hikâyelerini koyar. Hikâyedeki çatışma; yaşadığı toplum ve zamanla bütünlenemeyen birey ile zamanın hızı, kovalamacası içinde birbirine bakmayan, birbirini görmeyen, mekanikleşmiş soğuk duygulu insanların yaşadığı kentler yaratan kapitalist düzence hazırlanmış modern hayat kurgusu arasındadır.

2.1.1.2. Yeryüzü Taksim

Tek bir vaka halinde, klasik olay örgüsü ile nakledilen *Eşik* hikâyesinin başkahramanı dik siyah saçlı liseli çocuk küçük bir yerden büyük bir kente geldiğinde sınırsız, bilinmeyen bir genişliğin çarpıcı kalabalığında ürken küçük kasabalıların yürek titremelerini temsil ederken, İstanbul'a ilk geldiklerinde Cumhuriyet Anıtı önünde çektiardıkları aile fotoğrafında başı dik garip bir gururla bakan ince bir oğlan olarak betimlenir.

Beyaz pantolonu, yakası ve kolları kırışksız göz alıcı beyaz gömleği, kumral uzun saçları, lacivert saç bağı, ince bedeni, kendine güvenli duruşu, yaklaştıkça tanınan güzelliğiyle zengin bir aile kızı olarak betimlenen Betül'e aşık olan bu genç, okul çıkışlarında kızı takip ederek ona açılmayı defalarca dener. Fakir oğlan kendinde bu zengin kıza karşı bir hissiyat içine girme cesaretini Betül'ün sınıfındaki diğer çocuklarla olduğu gibi onunla da konuşması üzerine bulur.

Betül çocuğun kendini evine kadar takip etmesini önce olağan karşılar. Umursamaz bir şekilde, kızgınlık içermeyen sesiyle çocuğa ne istediğini sorar. Cevap alamayınca çocuğu evinin önünde apartman ışığı sönene dek kalmaya bırakır. Okulda kız ve onun arkadaşları fakir oğlana bakıp gülüşürler. Oğlan kızı tekrar evine kadar takip ettiğinde bu sefer oğlana sertçe ve kibirle ne istediğini sorar. Matematik defteri istediğini söyleyen oğlana kısıp, kapalı bir çığılıkla, kendinden beklenmeyecek bir kabalıkla “*Çek git hadi*” cevabını vermesi (Ateş Ayvaz, 2000: 9) bu zengin aile kızının güzel görünüşünün altında gizlenen yüksekte bakma, hor görme, acımasızlık duygularının gösterenidir. Yaşanılan çağın her türlü değer ölçütünün para olduğu anlayışıyla kalpteki masum, samimi duygular çatışır. Liseli genç Betül'ü takip ettiği gün Taksim Meydanı'ndaki dev çukur yüzünden yolun karşısına geçemediğinde çalışan işçilerden birinin en rafine bir duyarlılıkla çocuğa yolu tarif etmesi kalpteki masum, samimi, güzel duyguların parayla doğru orantılı olmadığını gözler önüne serer. Hikâyedeki her vaka parçası, her mana birliği, her betimleme parayı bütün değerlerin üstünde tutan zihniyetle masumiyet, samimiyet, iyilik gibi güzel duyguların çatışmasına hizmet etmek için çok fonksiyonel bir şekilde ustalıkla kullanılır.

Çöp Çağ, baba evinde, ardından da koca evinde çektiği acılardan sonra son olarak üniversite öğrencisi kızını 1 Mayıs olaylarında kaybeden bir kadının parçalanmışlığının hikâyesidir. Vakaların akronik bir şekilde sıralandığı hikâyede

henüz küçük bir çocukken annesi tarafından cezalandırılarak kafesteki küçük mavi kuşu tavan arasına kilitlenen bu kadın kurtuluşu, aile içinde huzursuzluklar yaşayan her genç kız gibi evlenmekte bulur. Hikâyedeki çatışmalardan biri bu zihniyettir.

Kendini sıkımayı, ağlamamayı çok küçük yaşlardan itibaren öğrenen kadın toplumun kendi için kurtuluş olarak addettiği evliliğinde de sıkıntılar çekmeye devam eder. Akşamları nöbetleri olmasından asker olduğu tahmin edilen kocası eve gelir ama evde kalmaz. Hep sessiz ve ıssız olan evinde bir çocuğuyla bir de dikiş dikmekle uğraşır. Kendini eksilterek kızını büyütür. Baba kızını ne görür ne de işitir. Eve geldiğinde karısı ve kızıyla sadece bir “*Nasılsınız*” demek kadar anlık ilişkisi vardır. “*Ha var ha yok. Sevmek mi sevmiştir işte.*” (Ateş Ayvaz, 2000: 14).

Öğrenci olayları, terör gibi sebeplerden kızının okumasını fazla istemeyen baba, kızını için en iyisinin eski tip terbiye olduğu düşüncesindedir. Kadın kurtuluşu kocasının gitmesinde yahut ölmesinde bulur. Mevcut toplumsal şartlarda kendisi gidemez, terk edemez. Evliliğin sonlanabilmesi için, geleneksel düzenin onayladığı şekilde kocasının gitmesini ya da ölmesini beklemek zorundadır. Buraya kadar çizilen karakter tablosu hikâyedeki bir diğer çatışma unsuru olan erkek egemen kültürün kadın ve erkeğe attığı rollerle uyumludur. Fakat kadının kızını okutması, uysal bir çocuk olmadığı için onu dövmesi gerektiği düşüncesini hiçbir zaman evetlememesi, eski tip terbiyeye karşı oluşu ve ruh sağlığını yitirmek pahasına da olsa çocukluğundan itibaren yaşadığı sıkıntıları uysal bir boyun eğişle kabul etmeyişi, toplumsal koşulların dayatmalarına rağmen en azından feryadını içinde gizlememesi, öfkelerini haykıran bir kadın olması dolayısıyla uyumsuz bir karakter tablosu çizdiği görülür.

Bütün bunlara rağmen verili düzen, toplumsal dayatmalar öylesine güçlüdür ki kadının kızını ve ruh sağlığını; biliş ve anlama düzeyi yüksek, akli başında üniversite öğrencisi kızının ise 1 Mayıs olaylarında hayatını yitirmesi, kadınların toplumsal şartlar karşısındaki çaresizliğini, yenilgisini gözler önüne koyar. Kadınları çaresizliğe, yenilgiye mahkûm eden bu çağ, çöp çağdır: “*Parmakları kan, çantası kopmuş, kırık gözlüğü, gözleri kana kesmiş, ben de ağladım nasıl olur üst üste, gepgenç [...] Resimler yazılar, sapı kopmuş çanta, kızıla kesmiş çorap, defterler, kitaplar, küçükten bir top, düşürmüş saatini [...] Kızım, gül, gül artık...*” (Ateş Ayvaz, 2000: 16). Hikâyenin genel çatışması yaşanan çağı bir çöplüğe dönüştüren erkek egemen-kapitalist toplumsal şartlar üzerine kurulur.

Kitaba adını veren *Yeryüzü Taksim* tek bir zincir halinde nakledilen, klasik vaka düzeninde bir hikâyedir. Hikâyenin iki kahramanının cinsiyetleri hakkında hikâye içinde hiçbir bilgi olmasa da Ateş Ayvaz'ın diğer hikâyeleri ve biyografisi göz önüne alındığında bu kahramanlardan siyaset bilimi üzerine doktora yapan, ayrıca şiirler yazan yazar anlatıcının bir kadın olduğunu söylemek mümkündür. Diğer kahramanın ise yazar anlatıcıya gönderdiği fotoğraflarda hep yanında olan genç kadının varlığı ayrıntısından hareketle erkek olduğu düşünülebilir.

Eldeki bu veriler doğrultusunda kadın kahraman olan yazar anlatıcının özellikleri şu şekilde sıralanabilir: Çocukluğu küçük evlerinin soğukluğundan kaynaklanan iç sıkıntısıyla geçer. Burada soğukluk anne-babanın çocuğa olan ilgisizliği, ev içindeki durağanlık, iletişimsizlik anlamlarına gelir. Çocuk evlerinden hırçın, coşkulu, durağanlığa asla yer vermeyen, uçarı denize doğru baktığında ötelere gitme, uzaklara açılma isteği duyar. Fakülteyi kazandığında ütopyaları, içini kendi düşleriyle doldurduğu düş ülkeleri olan bir gençtir. Onun ülkesinde insanların yüzleri saydamdır, insan ilişkilerinde otorite yoktur. Hatta devlet de yoktur. Bu düşler kahramanın kent yaşamındaki donuk, duygusuz, mekanikleşmiş yüzlerle, otorite kuran insanlarla ve otoriter devlet yapısıyla çatışmasını gösterir.

Çatışmalarında başıboş bir özgürlük duygusuna kapılmaktan kaçınan, serinkanlı düşünen bir tavır sergileyen kahraman zamanla sıradanlaştığını, hayatın kıyısında bir görünmeyen olduğunu fark eder. Ateş Ayvaz'ın eserlerinde sıkça rastlanılan, insanın özgürleşme ihtiyacına denk düşen bir alan olarak sanat, *Yeryüzü Taksim*'in anlatıcı yazarının da sığınağı olur. O da sanata yönelerek kendi derinliğinde yaratacağı düş ülkesini kurgulamaya karar verir. Bu düş ülkesi Taksim'dir. Taksim kendi öz suyunu temizleyip durultacak, donuk, duygusuz yüzlerden, devlet otoritesinin kurduğu insan ilişkilerinden arınacaktır. Taksim'de devlet otoritesi ile kurulan *şimdinin* toplumsal şartlarına karşı Taksim'in *geçmişindeki*, *özündeki* güzelliklere bakarak *geleceğe* dair umut besleyebilen anlatıcı yazar için yeryüzü Taksim'dir. Anlatıcı yazarın Taksim sevgisi, Taksim'e bağlılığı oldukça güçlüdür.

En İyi Duvar Yazıcısı ülkenin önde gelen bir sanat kurumunda tiyatro dekorları boyayan Bay Tasarımcı adlı kahramanın sevinçle ve gelecekte umutlu olarak başladığı işinde nasıl yorgun bir derbedere dönüştüğünün tek bir zincir halinde nakledildiği klasik düzende yazılmış bir hikâyedir. Tiyatro afişinde o ve onun gibi tiyatronun mutfağında çalışan yaratıcıların isminin yer almaması, tiyatrodaki kendine

ancak salon ışıkları karardıktan sonra oturacak bir yer bulabilmesi, gösterinin bitiminde oyuna imzasını atan herkes sahnede seyircileri selamlayarak söyleşiler yaparken, gazetecilerle fotoğraf çektirirken Bay Tasarımcı'nın yine hiçbir karede yer almayışı, boyadığı dekorların oyuna uygunluğu konusunda hiçbir bilgi edinmeyip mesleğinin sadece kendisiyle malzemeler arasında kişisel bir uğraş haline dönüşmesinden sonra dekor ile oyunun örtüşmediğinin hiç kimse tarafından fark edilmemesi şeklinde sıralanan vaka parçaları ülkede sanatsal faaliyetlerin ne derece bir bilinçsizlikle ve anlamsızlıkla süregeldiğini göstermek içindir.

Kendine çekilen Bay Tasarımcı kalabalık, çok renkli ve çok sesli sanat kurumunda kocaman bir yalnızdır. Aynı yalnızlığı dışarda birbirine bakmayan, birbirini görmeyen, mekanikleşmiş soğuk duygulu kent insanlarının arasında da hisseder. Üniversite yıllarında geceleri, karanlığın iyice yoğunlaştığı saatlerde güvenlik noktalarına yakın kuytu yerlere afişler asıp boya fırçalarıyla yazılar yazdığı arkadaş grubundan bir kadınla tesadüfen karşılaşması ve evlenmesi de iş yerinde mevkiinin ilerlemesi de Bay Tasarımcı'nın toplum ve zamandan kendini soyutlayıp yalnızlaşmasına, yabancılaşmasına çare olmaz. Hikâyedeki çatışma; yaşadığı toplum ve zamanla bütünlenemeyen birey ile zamanın hızı, kovalamacası içinde birbirine bakmayan, birbirini görmeyen, mekanikleşmiş soğuk duygulu insanların yaşadığı kentler yaratan kapitalist düzence hazırlanmış modern hayat kurgusu arasındadır.

Kayıp Bürosu, bir gazetede "Kaybettiğiniz her şeyi merkezimizde bulabilirsiniz." (Ateş Ayvaz, 2000: 35) ilanı üzerine kayıp eşyasını bulmak üzere kayıp bürosuna giden kadının burada kayıp eşyalarını aramaya gelen diğer kadınlarla arasında gelişen bağı klasik vaka düzeninde, tek bir vaka ve bu vaka içine yerleştirilen vaka parçaları yoluyla hikâye eder. Kadın kayıp bürosunda eline tutuşturulan formda yer alan cevaplanması günler sürebilecek, sayfalar dolusu sorular karşısında hayrete düşer. Büroda bekleyen diğer insanlardaki sabrı anlayamaz.

Ertesi gün tekrar büroya geldiğinde formdaki soruları yol arkadaşları olarak gördüğü diğer kadınlarla birlikte yanıtlamaya başlar. Nüfus cüzdanındaki bilgileri içeren sorular, çocuklukta geçirilen hastalıklar, bitirilen okullar vb... gibi kolay olanlar hemen yanıtlanır fakat geçmişteki kayıplar sorusuna gelince ilk kaybettikleri şeyin ne olduğunu hatırlamakta zorluk çeken kadınlar ayrıca neyin kayıp sayılıp neyin sayılamayacağı konusunda da net bir sonuca ulaşamazlar. Ne kadar gerilere gidilebileceği belleğin gücüne ve kaybedilen şeyin önemine bağlıdır. Saçları ve giyimi

özenli bir kadın olarak tasvir edilen Şükran kayıp kategorisine neler gireceğinin herkesin kendi bakış açısına bağlı olarak değişebileceğini düşünmesiyle kendine ve düşüncelerine özen gösteren, kendini özne olarak gören bir kadın olarak karşımıza çıkar. Ateş Ayvaz, hikâyelerinde kadınların kendilerine her anlamda özen gösteren, ataerkil düzence yaratılan nesne konumundan çıkıp hayatın öznesi konumuna ulaşmış yapısını vurgular. Yazar tarafından Zeynep'e kayıp kategorisine sadece eşyaların ya da nesnelere dahil edilebileceğinin zor duyulur bir sesle söylenmesi, Ateş Ayvaz'ın yaşanan çağın sadece eşyayı ve nesneyi ön plana çıkaran, insanı bir meta gibi görüp mekanikleştiren dayatmasının son bulması arzusunun paralelinde bilinçli bir tercihtir.

Evlerinde ve kayıp bürosunun bekleme salonunda günlerini neleri kaybettiklerini listelemekle geçiren kadınların bu durumu bir oyuna dönüştürmesi, hikâyenin kurgu olduğunun en çok hissedildiği bölümdür. Kahraman anlatıcı kadın, üzerinde günler geceler boyu düşünüp emek verdiği şiirlerini, doğum günü kutlamalarını, çocukluğunu, sevgiyi, saygıyı, anılarının birçoğunu kaybettiğinin farkına varır. Kadınlar unutmayı seçmek zorunda oldukları her bir şey için varlıklarından, yaşamlarından bir parça kaybetmiş olduklarını fark ederler. Belleğin harekete geçmesi, kadının gerçeğin bilincine varmasını sağlar. Kadının bilinçlenmesi ataerkil yapının kendisine uygun gördüğü kapalı mekândan çıkıp dışarıya, caddelere karışmasıyla daha da güçlenecektir. Hikâyedeki çatışma ataerkil düzenin kadınlara kabul ettirdiği gerçeklikle kadının esas kendi gerçekliği arasındadır.

Ateş Ayvaz'ın siyasi ve toplumsal koşulları karakterinin iç dünyasıyla birleştirerek gerçekçi ve çok boyutlu bir portre ortaya çıkardığı hikâyesi *Hep O Yerde* anlatımdaki kapalılığı ile okuru zorlayan bir hikâyedir. Hikâyede uzunca bir zaman yazı gönderdiği bir dergi ya da gazeteye yine bir yazı gönderdiği tahmin edilen karaktere yazıyı bulamadıklarını, yazının ellerine ulaşmamış olabileceğini söyleyen yetkililer onu yok sayarlar. Hikâye karakterinin hapisanede geçirdiği zamanlarla iç dünyasının birleşiminden oluştuğu tahmin edilen yazı 1980 yılı acılarını yaşayan bir gencin ıstıraplarını anlatıp savunduğu, gençliğin yazı vasıtasıyla ülke topraklarına katılmasını amaçlayan bir metindir.

İç içe geçmiş iki hikâye şeklinde kurgulanan helezonik yapılı hikâyenin birinci hikâyesinde karakter bir dergi ya da gazeteye gönderdiği hikâyenin gerçekliğini göstermeye çalışırken ikinci hikâyede çocukluk yıllarından kalma vaka parçaları ile aslında tutsaklığın geçmişinin çok eskilere dayandığını gösterir. Tıpkı asla bir

genişliğe açılmayan hapisane penceresi gibi okulda öğretmenin korku veren bakışlarından gözlerini kaçırdığı sınıf penceresi de hayatın ve coşkunun parlak renklerine, çocukluğun, oyunların ve sokağın seslerine asla açılmaz. Her iki hikâyede de çatışma gerek okulları kendisinin bir enstrümanı olarak kullanan gerek hukuk kurallarını hiçe sayarak hapisaneleri gençlerle dolduran ve gerekse edebiyat yoluyla dahi gençliğin ülke topraklarına katılmasına izin vermeyerek gençlerin geçmiş ve gelecek düşlerini elinden alan siyasi otorite iledir.

Klasik vaka düzeniyle tek bir vaka şeklinde yazılan *Ayıışığında Görmek* üç kız kardeşin, hiçbir haber vermeden evi terk eden, işyerini de bırakan ve birkaç gün sonra telefonla arayarak nedensiz, yalnızca gitmek istediği için gittiğini söyleyen babalarının oturduğu apartmanı, bilinmeyen numaraları veren santral memuresinden aldıkları adres sayesinde bulmalarıyla biten bir hikâyedir. Hikâyede babanın nedensiz, yalnızca gitmek istediği için gitmesi, yani kadına göre erkeğin evini terk etmesinin bu denli kolay oluşunun gözler önüne serilmesi, okuyucuda erkeğin bu kolayca kaçan tavrına karşı bir farkındalık oluşturur. Baba en küçük bir iz bile bırakmadan kızlarını, eşini boşluğa itiveren bir adamdır.

Kadınların, eş yahut evlat hangi pozisyonda olurlarsa olsunlar, kadınlıklarından vazgeçmeleri pahasına da olsa eşlerinden, babalarından bir türlü vazgeçmemelerinin irdelendiği hikâyede kızlar, babalarının oturduğu apartmana çok yaklaştıklarında farkındalık oluşturmaya başlarlar. Babalarını bedensel olarak şimdi kaybetmişlerdir fakat bu kayıp esas olarak onu ruhen kaybettikleri çocukluk yıllarına dayanır.

Hikâyede kızlardan en küçük olanı yeni evlidir. Henüz evliliğin ağır yükleri altında ezilmese de sol eline taktığı evlilik yüzüğü sol elin bütün devinimlerini yönetmeye başlamış gibidir. Evlilik yüzüğünün ıslıl ıslıl parlaması ataerkil yapının gücünü imler. Ortancanın çocukları vardır ve o, ataerkil düzenin kendine yüklediği iyi anne rolünün verdiği görevcil duyguyla çocuklarını bırakıp yollara düşmekten gergin ve huzursuzdur. Hikâyenin anlatıcısı en büyük kardeş ise yaşadığı kentteki yapılacak işlere ayarlı zamandan, işyerindeki dosyalardan, kağıtlardan, statü ve rakamlardan, kısaca verili düzenin insan üzerindeki dayatmalarından kısa süreliğine de olsa uzaklaşıyor olmanın sevincini yaşar.

Üç kız kardeşin kentten ayrı yerlerinde, küçük kaygan toplar gibi, birbirlerinden habersiz yuvarlanmaları, kentten koşuşturmacası içinde insanın kendine, sevdiklerine dönüp bakamıyor olması durumundan rahatsız bir karakterdir. Hikâyedeki çatışmalar ataerkil düzence kadına yapıştırılan iyi eş, iyi evlat, iyi anne rolleri ve kapitalist düzenin insanı dakikalara kurgulu bir şekilde yaşatarak birbirinden habersiz, birbirini görmeyen, birbirine bakmayan mekanikleşmiş bir canlıya dönüştürmesiyedir.

Hikâyenin çok anlamlılığa uygun yapısının başarılı bir şekilde örneklendirildiği *Belirlenmiş Yakınlıklar*'da tek kişinin, yani yalnızca bir kadının mevcut olduğu söylenebileceği gibi, karı-koca olmak üzere iki kişinin bulunduğunu söylemek de mümkündür. Tek bir zincir halinde nakledilen vaka tipine giren klasik düzendeki hikâyeye tek kahramanlı düşünülüğünde şairler yazdığı anlaşılana kadının uçarılık, acelecilik, çılgınlık, coşku, aldırışsızlık, bilinçsizlik, savrulmuşluk, sorumsuzluk, dağınıklık, esriklik, inatçılık, aykırılıklarla dolu çocuksu ruhunu temkinli, dengeleyici, koruyucu, sorumlu, ölçülü, soğukkanlı aklıyla sürekli olarak denetlemeye çalıştığı görülmektedir. Sabah serinliğinde üşümemesi için gömleğinin üst düğmesini ona kapattırana şey aklıdır. Genç bir kadın olduğuna aldırmadan, sabahçı kahvelerine gitmek, kıyıda şarap içip balıkçılarıyla söyleşmek, bir yükseltiye oturup kendisine bakanlara aldırmadan gözleriyle denizden ufuk çizgisini yakalamak gibi geleneksel düzence kendisine yakıştırılmayan eylemlerde bulunmasını sağlayan şey ise özgürleşme ihtiyacına denk düşen ruhudur.

Tabii kadının iç dengesini sağlaması hiç kolay olmaz. Geniş caddelere, kalabalıklara karışıp, bilinçsiz bir nokta olarak savrulduğunda pasajlardaki dükkânlarda sergilenen her nesneye elleriyle dokunup onların ruhunu hissetmek istediği, nesnelere bir kişiymiş gibi yakınlık duyduğu zamanlarda gerçeklikten kopma tehlikesiyle karşı karşıya kalır.

Hikâyeye diğer bir bakış açısıyla iki kahramanlı olarak düşünülüğünde erkek her ne kadar kadını denetleyen, koruyucu bir yapıda olsa da bu yapı ataerkil düzence oluşturulmuş cinsiyet rollerinin kadını ikinci plana iten, zayıf, güçsüz addeden zihniyetiyle örtüşmez. Hikâyede kadın ve erkek bir bütün olabildikleri müddetçe güçlüdürler. Bu bütünlükte kadın ve erkeğin yüzyıllardan bu yana ataerkil düzence biçimlendirilmiş kişiliklerini değiştirmeleri, belirlenmiş yakınlıklarını aşmaları gerekir. Hikâyede erkeğin, kadını kendinden her zaman bir adım önde görmesi ve her

haliyle onu çok sevdiğini söylemesi de geleneksel evlilik anlayışına sahip olmadığını gösterir. Hikâyedeki çatışma ataerkil ve kapitalist düzen iledir.

Sığınak hikâyesinde vakaya ilk dramatik hamleyi veren ve hikâyenin tematik gücü olan kadın kahramanın, çalıştığı güzellik merkezinde renklerle kadınların yüzlerinde yeni bakışlar, gülüşler yaratıyor olması, verili düzenle şekillenen kadın tipini değiştirme isteğini ilk satırlardan itibaren okuyucuya hissettirir. Hoşnut olduğu işinde onu tek rahatsız eden şey kadınların birbirlerinin aynı tınıdaki ses tonlarıdır. Kadın, sızlanmaya, iniltiye benzeyen bu ses tonundan kurtulmak için caddelere, kalabalıklara kaçar fakat orada da umarsız, görmeyen, bakmayan insanların arasında yalnızlık hissederek yaşadığı zamanla ve toplumla bütünlenemeyen, yalnızlaşan, yabancılaşan, parçalanmış modern çağ insanının göstereni olur.

Uyumsuz yapısı sonucu işini kaybetse de bu onun üzülmelerini gerektiren bir durum değildir çünkü sanat tarihi okumak için eline bir fırsat geçer. Bu esnada arkeoloji öğrenimi gören bir erkekle tanışır ve her ikisi bekar kimlikleri ile öğrenci evinde yaşamaya başlar. Geleneksel düzenin nikâh kıyılmadan kadının erkekle aynı evde yaşamasını onaylamayan koşuluna uymamalarıyla geleneğe aykırı karakterler olarak hikâyeye yerleştirilirler. Bir süre sonra evliliğe dönüşen ve zamanla yıpranan bu birliktelikte seslere duyarlı kişiliği ile ön plana çıkan kadını rahatsız eden şimdiki ses anahtar sesidir. Kocasının eve geldiğinin habercisi olan anahtar sesi, kadını hüznü bekleyişlere tutsak eder. Evin her yerinden duyulabilen saatin sesi ise ona kuşatıcı bir tutsaklık duygusu verir.

Kadın kendisi gibi çocuğunun da seslere duyarlı olduğunu anladığında durumu kocasıyla paylaşır. Kocasını çocuğu için oldukça tedirgin olur ama aynı hassasiyeti karısı için göstermez. Karısının artık onun sesini özlemeyişinin farkında bile değildir. Karısı onun için sevgili konumunu yitirir ve yalnızca anne olarak bir anlam ifade eder. Geleneksel düzence evlilik yaşamında kadına verilen önce iyi bir eş ve sonrasında iyi bir anne olma rolünü evetlemeyen hikâyede kadına işe başlamasının iyi geleceği reçetesini sunan koca çok geç kalmıştır çünkü kadın onun öfkeli konuşmalarıyla, kapı çarpmalarıyla, zora dönüşen sevgi gösterileriyle, özensizliğiyle bozulan yaşamlarının ritminden kurtulmak ister. Erkek egemen toplumun kendine verdiği güçle karısını ve çocuğunu kutsal sığınak olarak kabul edilen eve hapseden erkek, tek başına bu suçun işleyicisi değildir. Kadının kendini ev dışından tamamen yalıtarak sadece iyi bir eş ve anne rolüne kaptırmasının, evli çiftlerin annelerinin evli çocuklarına karşı geleneksel

düzene uygun yaklaşımlarının, kadınların bizzat kendilerinin ev dışının sahte bir dünya olduğuna inanmalarının, ev içindeki eşyaların dışarıdan daha sahici olduğuna dair inançlarının bu suçta payı vardır.

Özne olamayan kadın evin içinde kendisi de acı duymayan bir nesneye dönüşmek ister. Çocukluğunda yağmurun altında, ıslanmış ve serüven duygusu dipdiri koşuşturmasını özleyen kadın umudu geçmişte de bulamaz ve en sonunda yok olmanın sesine dönüşmek ister. Tek bir zincir halinde nakledilen hikâyedeki vaka ve vaka parçalarında kadının kendi olabilmesini, hayatın öznesi haline gelebilmesini sağlayacak olan şeyin ataerkil kapitalizmin sakatlaştırdığı varoluştan kurtulmak, insanlığın kolektif imgelerini bulmak olduğu vurgulanır.

Tek bir vaka zinciri şeklinde nakledilen *7. 'nin Yeri'*nde güney kentlerinden birinde doğmuş olan, çocukluğunda ailesinin ağabeyine gösterdiği özen ve sevgiyi kendisine göstermediği ayrıntısının verildiği bir adam çabaları sonucu yaptığı işlerde başarılı olarak çok para kazanır. Bu sayede arkadaş dost sayısı ve çevresindeki etkinliği artar. Doğduğu güney kentini bırakıp geldiği büyük kentteki büyük evinde karısıyla birlikte diğer hikâye kişileri olan altı arkadaşını defalarca ağırlayan adam evini ve işini kaybettiğinde karısı tarafından terk edilir ve tekrar doğduğu topraklara, altı arkadaşının yaşadığı yazlık eve sığınır. Hikâyede adı 7. olan adam bu tercihi için karısına kızgın değildir çünkü evi, geçinmelerini sağlayacak işi yoktur. Ama karısı anımsatıldığında yüzünden bir acı dalgası geçer. Karısı eşinden ayrıldığında ailesinin yanına yerleşen geleneksel düzenle uyumlu bir tiptir.

7.nin arkadaşları olan diğer altı kahraman aynı evde üç erkek üç kadın olarak birlikte yaşayan çiftlerdir. Aynı evde yaşayan bu üç çiftle ilgili olarak birinci çiftin uzunca bir süredir nişanlı olduğu, ikinci çiftin ilişkisinin çaresiz bir sevgiye, üçüncü çiftin ilişkisinin ise kavgacı bir hırsla dönüştüğü bilgisi verilir. 7., yanlarına sığındığında bu altı arkadaşın onunla ilgili duygu ve düşüncelerinin tek tek okura nakledilmesi yoluyla zengin ve güçlü iken fakir ve yalnız bir konuma düşen bir insana karşı toplumun oluşturduğu tepkiler gözler önüne serilir. İlk çift onun bencil ve ilişkilerine karşarak yıpratıcı olduğunu, ikinci çift ne denli zor olursa olsun kendisini toparlaması ve hayatını yeniden kurması gerektiğini düşünür.

Üçüncü çift yani beşinci ve altıncı ise diğer çiftlerden farklı olarak 7. yanlarından ayrılma kararı aldığı anda onunla son bir akşam yemeği yerler. Yemek

sırasında beşinci ile 7. arasında çıkan küçük bir tartışma kavgaya dönüşür, yaralayıcı sözler sarf olunur. Kavga esnasında kahramanların birbirlerine aldıkları renkli armağan paketleri arasındaki devrilmiş bir bardak, güzel duyguların anlık öfkelerle nasıl da çok çabuk hiçe sayıldığıının çok güçlü bir göstereni olur.

Hem bir hikâye kişisi hem de anlatıcı konumundaki altıncı ise başkahraman 7. ile birlikte hikâyeye tematik gücü verir. Ailesinde, evliliğinde, büyük kent yaşamında bir türlü aradığı içtenliği, yakınlığı bulamayan ve işini, evini kaybettiğinde güçlüyken kol kanat gerdiği dostlarından da yeterli desteği göremeyen 7., hikâyenin sonunda yaşadığı dünyaya tutunamayarak yokluğa, hiçliğe, ölüme sürüklenen insanları imler. Altıncı ise mevcut şartların bireyi düşürdüğü çaresizliğin ortasında hem 7. hem de arkadaşları için neyin doğru olacağını bilemez bir halde dudaklarından dökülecek her bir sözcüğün bir ima ya da davranışa sebep olacağını farkında olarak çareyi evden uzaklaşmakta bulur. Hikâyedeki her vaka parçasında okur yaşamın gizemlerini sezmekte, olaylara epifanik (gerçeği sezen) anlar olarak bakabilmektedir. Hikâyedeki çatışmalar ebeveynlerin çocukları arasında ayırım yapmak koşulu ile onlar üzerinde bıraktıkları olumsuz duygular, içtenlik ve yakınlığın kalmadığı bir çağda en önemli güç haline gelen para ve bireyleri yok olmaya götüren toplumsal şartlardır.

İki zincir halinde klasik vaka düzeninde yazılan *Aykırı Bir Gece Işığı*'nda birinci vakada başkahraman olan kadının verili düzence kurgulanmış hayatı, bir gece şehirde elektriklerin gitmesi ile tepe taklak olur. Verili düzen, kadının gündüzleri çevresindeki nesnelere ilgilenmesini, geceleri televizyonda kendisine sunulan elektrik santrallerinin kırmızı kurdeleler eşliğinde açılışlarını, barajların, fabrikaların, otel, gece kulübü ve bilgisayarların çoğalışını, törenleri, konuşmaları izlemesini sağlayarak kısırılmışlığını yok sayacak, unutacak oyalanmalar bulmasını hedefler. Hatta kadının oyalanabilmesi için geleneksel yapının çok da onaylamadığı şekilde kendisi için geceleri en uygun mekân olarak addedilen ev içinden ev dışına da çıkması, arkadaşlarıyla buluşabilmesi ve canı istediğinde içki içmesi mümkündür. Kadının oyalanması çok önemlidir çünkü Ateş Ayvaz'ın Cumhuriyet Kitap Eki'ne verdiği röportajda da dikkat çektiği üzere toplumsal, medyatik imgelerin kuşatılmışlığından kurtularak kendiyi baş başa kalan kadın kendi içindeki imgelere, insanlığın kolektif imgelerine ulaşarak verili düzenin boyunduruğuna karşı bir farkındalık geliştirir ki bu da ataerkil kapitalizm için bir tehlike oluşturmaktadır.

Elektriklerin kesilmesiyle kadın bir bilinçlenme, aydınlanma evresine girer. Kadına unutturulmaya çalışılan şeyler kendisinden sıyrılıp gitmez. Bir suçluluk bırakır, onda. Unutmayı seçtiği şeyler bedeninin bir gevşeme süresi bulmasına asla olanak vermeyen parçacıklardır, huzur duygusunu çekip alan anlardır, kül rengi zaman dilimleridir, yaşamını bir dağılımı çemberi haline getiren zamansızlıklardır. Nesnelere yoğun simgesel anlamların yüklendiği hikâyede cam kabın kırılması kadının kendine dayatılan her türlü forma, kalıba karşı farkındalığının başlamasıdır. Böylece mum/kadın ışığını güçlendirir. Cam kabın kendine uygun olmayan formu yüzünden mumun ipliğinin eriyen sıvıya batarak ateşinin sönmemesi için kadının biraz çabalması, hiç değilse yanma süresini uzatması gerektiğine vurgu yapan Ateş Ayvaz, özgürleşebilmesinde, mutlu olabilmesinde bizzat kadının kendisini de sorumlu görür.

Kadının kendine döndüğünde göğsü sızlayarak gaz lambası tutan annesini hatırladığı bölümde sıralanan annesinin saçlarının gaz lambası ışığıyla tutuşan sarışın telleri, pazen sabahlığının eteklerini toplamak için büzülmüş parmakları; sabahlığın, püskül püskül olmuş iki ucu sallanan kordon kemeri; üzerinde ışığın ileri geri devinimiyle tonları değişen tüyden bin bir renk şeklindeki mana birlikleri kadının hüzünlü yazgısının kuşaktan kuşağa geçtiğini en çarpıcı biçimde gösterir.

Kadın ve erkeğin cinsellik yaşadığı anın paylaşıldığı ikinci vakada karanlıkta erkeğin sadece ellerini, soluk ve belirsiz olarak gören kadın onun diğer parçalarını göremez, erkek karanlıkla bütünleşir. Kadın erkeği bütün olarak algılayamayacağını ve erkeğin de kendini tam olarak algılamadığının farkındalığıyla derin düşünür. Kadının gelişmiş bir cenin pozisyonunda yatması, erkekle arasındaki iletişimsizlikten kaynaklanan çaresizliğinin betimleyenidir. Erkek ise kadındaki gerginliği yadırgar ama bu durumu elektriğin kesik olmasına verecek kadar basit düşünür. Geçmişten bugüne bilinçlerine kazınan tarihsel-kültürel kodlar, Ateş Ayvaz'ın deyiimiyle imgelerin kuşatmışlığı ve mevcut toplumsal şartlarla bu ikilinin birbirini tam olarak algılayabilmesi mümkün değildir. Bu nedenle her ikisi de çareyi geçmiş ve gelecek olarak tanımlanan uykuya geçmekte bulurlar. Uyandıklarında birbirlerini bütün olarak algılayabilecekleri günlere kavuşacaklarını umarak uyurlar. Yani her ikisinin de birbirini bütün olarak algılayabildikleri günler henüz uykuda, rüyalarda mümkündür.

Tek bir zincir halinde klasik vaka düzeninde yazılan *Sehpa*'daki üç kadından ikisi olan ev sahibi kadın ve onun çocukluk arkadaşı genç kadın verili düzence kurgulanmış hayatı, gelenekçe kendilerine biçilmiş rolleri tam anlamıyla kabullenip

benimsemiş, içinde buldukları kısıtılmış duruma kayıtsız kişilerdir. Genç kadının geleneksel yapıda kadın işi olarak görülen örgü örme işini benimsemesi, ev sahibi kadının ise yine aynı gelenekçi yapının kendini ev içindeki nesnelere oyalaması oyununa aldanarak ona çizdiği sınırın dışına çıkmaması birinci metin halkasına yerleştirilen mana birlikleridir. Ev sahibi kadın evindeki sehpanın gündüz saatlerinde hep aynı yerde halının göbeğini ortalamasına, yerini terk etmemesine, akşam saatlerinden itibaren ve özellikle gece, salonun dikdörtgeni içinde gezinirken -ki bu dikdörtgen verili düzenin kadını hapsettiği ev içinin imleyicisidir- üzerindeki ya oldukça kenara kaymış ya da yerini bütünüyle kaybetmiş dantel örtüyü her sabah düzgünce yerleştirmeye büyük özen göstermesi, verili düzence kendisine yapıştırılan bu basit rolleri içselleştirerek mutlu olmaya çalışması, Ateş Ayvaz'ın belleğini yitirmiş, kaybetmiş, hayat tarafından tutsak kılınmış kahramanlarının karakteristik davranışlarıdır.

Ev sahibi kadının duvardaki, kocası ile çekindiği, çerçeveye sınırlandırılmış fotoğrafı da onun gelenekçi kendine çizilen sınırların içinde kalışını imler. Kocası tarafından terk edildiği sezilen ev sahibi kadının her akşam kocasının bir gün döneceği umuduyla beklemesi, geleneksel düzence onay gören erkek terk etse de bekleyen, vazgeçmeyi bilmeyen, güçsüz, erkeği hayatının öznesi konumuna alan, kendisi de evindeki sehpa gibi nesneye dönüşmüş kadın profiline uygundur. Ev içi işlerle oyalanan, evdeki bir eşya gibi nesneleşen arkadaşının durumuna hüznlenen anlatıcı kadın çocukluğunda annesinin eşyaların yerini değiştirdiğini hatırlayarak onun da kısıtılmış, hapsedilmiş durumunu gözler önüne serer ve ikinci metin halkası sonlandırılır.

Kadınların önce genç kız, sonra küçük kız seslerini saklandıkları yerden bulup çıkardıklarında canlandıkları, uçarılaşılabildikleri, gülüp mutlu olabildikleri üçüncü metin halkası hikâye kişilerinin verili düzenin dayatmalarından henüz şimdiki kadar etkilenmedikleri çocukluk çağlarının hatırlanması etrafında teşekkül eder. Hayatlarındaki en büyük değişim olan odadan gün ışığının çekildiği akşam saatlerinde gündelik konuşmalardan, sıkıntılardan, aceleden, telaştan kurtularak rahatlayabilmelerinin sebebi de bu saatlerde mevcut toplumsal şartların yaşam alanlarına etkisinin daha az olmasıdır. Verili düzence kurgulanan, kadını hep tedirgin edip duran yaşam biçiminden kurtulmak, hikâyede kadının özgürleşmesinin ve mutluluğunun ön koşulu olarak sunulur.

Tek bir zincir halinde klasik vaka düzeninde yazılan *Yaz Perdeleri*'nin kadını ilk vaka parçasında telaşlı kent yaşamının koşuşturmacasından ve yorucu, boğucu çalışma saatlerinden kurtulduğu gece saatlerinde mevcut toplumsal şartlarda kendilerini tam olarak güvende hissedemeyen, birbiriyle sıcak ilişkiler kuramayan, ilişkileri belli bir uzaklık, yapaylık taşıyan, kendine duyarlı bir dünya içinde, gizini dışarıya vermeyen perdelerin gerisinde saklanan insanların, birbirleriyle güçlükle oyuna dalan çocukların ayırdına varır.

Kadını kuşatan yalnızca mevcut toplumsal şartlar değildir. İkinci vaka parçasında Alman terbiyesi almış annesi tarafından zihnine kodlanan işin her şeyden önce gelmesi gerektiği düşüncesi yüzünden evlenememiş, sanatçı olmasına rağmen sanatını icra etmek yerine sanat kurumunda yöneticilik yapmayı seçen, evliliğin iş yaşamındaki sorumluluklarını özgürce yerine getirmesini engelleyen kısıtlayıcılığından kaçarken kendini unutmasına sebep olan iş yaşamının ağır şartlarından kaçamayan kadının annesince şekillenen hayat anlayışına vurgu yapılır. Kadının birçok yönden kuşatılmış, kısıtlanmış bu durumu onun berrak bir şekilde düşünebilmesine olanak tanımaz.

Üçüncü vaka parçasında yazın, açık olan penceresinden komşusunun perdesine uçan tülünü özgür bırakmakta sakınca görmeyen kadın havaların soğumaya başlamasıyla perdeler arasındaki bu ilişkinin özel yaşamını ve özgürlüğünü yaraladığı duygusuna kapılır. Şartlar kadının bir bilinçlenme, kendine yönelme evresine tam girecekken tekrar esas gerçeklikten uzaklaşmasına sebep olur. Ne yapacağını bir türlü netleştiremeyen kadın kahramanın hikâyesinin sonunda evliliği iş hayatı açısından kendine bir ayak bağı olarak gördüğü halde çalıştığı sanat kurumundaki üst düzey bir yöneticiyle evlenmesi onun bu şaşkın, kendini kaybetmiş durumunu, sakatlanmış varoluşunu gözler önüne serer.

Bir vaka bir başka vaka içine yerleştirilerek helezonik olay örgüsüyle sunulan *Uzaklıklar/Yakınlıklar* hikâyesinin kadını henüz kocaman gözleri olan küçük bir kız çocuğu iken mavi yağmurluğu, sandaleti ile fırına ekmek almak için gittiğinde, koşmadan git dendiği için içinde kabaran koşma isteğini engellemeyi bilen, eli ter içinde kalsa da parayı düşürmemek pahasına elini cebinden çıkarmayan, ağırbaşlı olması gerektiğini bilen bir çocuktur. Fırında ekmek bulamayınca minibüse binerek başka bir semtten ekmek almaya gidecek kadar da maceraperesttir. Tek isteği görevcil bir duyguyla bir şeyler başarabilmiş olmanın gururunu yaşamaktır. Yine de içinde bir

yerlerde henüz üste çıkmamış bir sıkıntı, suçluluğa benzer bir duygu kıpırdayıp durur. Ürpertiyle havanın karardığını hissettiğinde yüreğindeki ve ellerindeki korku çoğalmış, adımları çabuklaşmış ve ürkekleşmiştir. Koşmaya başladığında üniformalı bir bekçiye ait, yüreğini sıkıştıran, güçlü ve ısrarlı el onu karakolda bekleyen anne ve babasına götürür. Hikâyenin bir diğer kız çocuk kahramanı Çingene kızı Marya ise minibüse binemeyerek ötekileştirilenin göstereni olur. Minibüsteki yolcuların çoğunun erkek olduğu, iki yaşlı adamın küçücük bir kız çocuğunu ekmek almaya göndermeleri dolayısıyla aileyi suçlamaları gibi ayrıntıların verilmesi, verili düzenin tıkr tıkr işlediğini göstermesi yönüyle fonksiyoneldir.

Kız çocuğun büyüüp anne olmasıyla diğer metin halkasına geçilen hikâyede çocukluğunu, deniz kıyısını, kayıkları, küçük eğri sokakları özlediği için sadece bir geceliğine evden uzaklaşıp geri dönen kadın öfkeli erkek sesli, gergin, soğuk yüzlü, dişleri kenetlenmiş, kaşlarıyla gözleri nerdeyse iç içe ve suçlayarak bakan babası tarafından bencil addedilir. Kültürlü ve akıllı başında insanlar böyle aptal aptal şeyler yapmamalıdır. Konuşmak istemediğinde, uyumak istediğinde rahat bırakılmaz, babasının yargılamaları sonucu bedenini bir titreme alır, üşür. Kadının annesi pürüzlü ve yorgun sesiyle, üzgün ve soluk yüzüyle, iki yana düşmüş çaresiz elleriyle yazgısına boyun eğen kadını imler. Kadının bu noktada kendi çocuğunun küçücük ve yumuşacık ellerini anımsaması, annesinin iki yana düşmüş çaresiz ellerinin aslında bir zamanlar küçücük ve yumuşacık eller iken verili düzende bu hale getirilmesine karşı çıkışın güçlü bir betimleyeni, sessiz bir çığıdır.

Penceresi Geniş Bir Oda birçok vakanın bir çerçeve vaka içine yerleştirilerek sunulduğu helezonik olay örgüsüne sahip bir hikâyedir. Kendine penceresi geniş bir oda arayan genç bir kadının kiralamak amacıyla gittiği eve buyur edilmeden önceki kısacık sürede belleğinden geçirdikleri, çerçeve hikâyenin içine yerleştirilmiş hikâye olarak hikâye yapısı içindeki yerini alır. Genç kadının belleği öylesine arsızdır ki çok kısa bir süre zarfında zihninde sınırsız düşünceler sıralanır. Bellekteki arsızlık kadının geçmişindeki bıraktıklarının, bırakamadıklarının kendinde oluşturduğu yükten kaynaklanmaktadır.

Bu bölümden sonra ikinci metin halkasına geçilen hikâyede önce çocukluğuna giden kadın cezalarını ve sevinçlerini gizlice yaşadığı odasını, anne baba geçimsizliğinin olduğu evde ebeveynleriyle iletişimsizliğini anımsar. Uyku saati yaklaştığında tül perdelerin üstüne çekilen kalın perdeler dış dünyayla iletişimi

tamamen koparmasıyla hikâyede mekânı bütünleyen başat bir unsur olarak karşımıza çıkar. Bir gece ateşlenen çocuk, büyüklerin böyle durumlarda hoşgörü evrenlerini nasıl da genişlettiklerini, bakışlarındaki sıcaklığı nasıl da arttırdıklarını düşünür. Odada seçilişlerinde hiçbir sevinç barındırmayan eski kokulu eşyalar vardır. Başının altındaki anne kolunun kendini bütün güvensiz uykulardan, boşluklardan, uçurumlardan, gerçekleşmiş ve gerçekleşmemiş korkulardan koruyabileceğine inanır.

Üçüncü metin halkasında kadın yalnız yaşadığı evinden sokağa çıkma yasağının olduğu saatte ayrılması, kendini gecelere kaptırması, içki masasında genç bir erkekle oturması gibi geleneksel düzenin onay vermediği davranışlarda bulunduğu zamanlarına, oradan kendisi gibi çokça kitap okuduğu anlaşılan evgilsinden ayrıldığı gece yarısına gider.

Üçüncü metin halkasından tekrar birinci metin halkasına geçilen hikâyede içinde bulunduğu ana dönen kadın, kiralamak istediği odaya ev sahibince kabul edilmek için temiz bir kiracıyı oynamanın tam sırası olduğunun ayırdına varır. Mevcut toplumsal şartlarda temiz bir kiracıda olması gereken özellikler uçarı olmamak, düzenli ve temiz olmak, güvenli ve ciddi bir kadın olmak, çok geç vakitlerde dışarda olmamak, parasının hesabını bilmek, kapı aralarında ve çay içimlerinde duygulu konuşmalara yatkın olmak, anlayışlı olmak, akıllı olmak ve vaktinden önce olgunlaşmış biri olmak gibi ataerkil düzence kadına uygun görülen vasıflardır. Hikâyedeki çatışmalar geçimsizliklerini çocuklarına yansıtan, birbirleri ve çocuklarıyla iletişimsiz ebeveynler ile ve kadına çeşitli roller biçen ataerkil ve kapitalist toplumsal yapı iledir.

Hikâye kişileri bir büyük teyze, bir büyükanne, bir dede ve bir başkahraman kız çocuktan oluşan *Bahçe İskemleleri* hikâyesindeki kız çocuk rüzgarın çıkmasıyla evlerinin bahçesinde uçuşmaya başlayan güz yapraklarını yakalamaya çalışır. Bahçe iskemlesi yorgunluktan güçlükle soluk alan çocuğun bedenini dinlendirmesine imkan sağlar. Fakat çocuk iskemleye minnet yerine hınç duyar çünkü onu devinimin dışına çekmiştir. Hikâye bir bitmemişlikle sonlandırılır.

Küçük Kumral Bir Zarf çocukluğunda karlı kış günlerinde evinden okuluna siyah pelerinli bir postacının sırtında gelip giden, akşam saatlerine kadar da postacının ailesine emanet bırakılmasından annesi ve babasının çalışıyor olduğu anlaşılan bir kadının eskiden kalma o günlerine duyduğu özleminin hikâyesidir. Şimdinin

anlatıldığı çerçeve hikâyenin içine yerleştirilen iç hikâyede tek bir zincir halinde nakledilen vakada şimdilerde asfalt bir caddeye dönüşen bu İstanbul mahallesinden o zamanlarda bir dere geçmektedir. Çocuklar kışın bu derenin soğuk sularına girip kaçamak oyunlar oynar, yazın derenin bir kıyısından diğer kıyısına uzun bir tahta çubuk uzatıp karşı kıyıya geçerler. Bu güzelliğin değerini çocuklardan başka kimsenin bilemeyeceğini söyleyen kadın kentsel dönüşümün şehirde yarattığı tahribattan rahatsızdır ve bu değer bilmezliği kabullenmeyen bir duruş sergiler. Hikâyede ılık bir ilk yaz gününün aktarıldığı bölümde ise çocuğun emanet bırakıldığı postacının karısının şişman beyaz yüzüyle gülümsemesi ve evlerindeki ılık coşku ayrıntısının verilmesiyle onun mutlu bir anne ve huzurlu bir aile ortamına duyduğu özlem yansıtılır. Hikâyedeki çatışmalar ebeveyn-çocuk iletişimsizliğiyle, güzelliklerin değerinin bilinmediği modern çağ hayat kurgusundaki betonlaşmayla ve insanların mekanikleşmesiyledir.

Tek bir zincir halinde nakledilen vaka tipinde yazılan *Çingene Kızı Marya*, babası demirci olan Marya ve Marya'nın ismi belirtilmeyen kız arkadaşının sulara oyun oynayarak beyaz çoraplarını kirletmek, giysilerini eskitmek, gökyüzünün serinliğini içine çekmek, oğlanlarla oynayarak itişip kakışmak, neşeli neşeli gülüp göz kırpmak, gözlerin ta içine bakmak gibi on yaş çılgınlıklarını içeren çocukluklarının anne babanın, ataerkil yapının ve verili düzenin uyarıcı, buyurgan etkisi ile yok edilmesini anlatır. Kendilerine biçilen iyi çocuk rolünün dışına çıkan kızlar verili düzenin bir enstrümanı olan ve kendilerini oyunlardan, erken yatmalarını buyurmasıyla akşam sıcaklığından alıkoyan, gözlerini kara tahtaya dikip sessiz oturmalarını tembihleyen ders ziliyle; çoraplarını kirlettiği, elbiselerini eskittiği için kaşları çatılan, yüzleri korkutucu ifadeyle yasaklar koyan anne ve babalarıyla; oğlanlarla oynayıp neşeli neşeli göz kırptıkları için çocuk gözlerini utanç içinde yere düşürüp tüm gece yanaklarının yanmasına sebep olan ataerkil yapı ile ters düşerler. Sezer Ateş Ayvaz'ın mevcut şartlarda mutlu olamayan kahramanları gözlerini hep uzaklara diken ve orada daha güzel bir hayat olduğu inancını taşıyan, düşlere dalan kişilerdir. Kahramanların mutluluğu uzaklarda hayal etmeleri mevcut düzendeki çaresizliklerinden kaynaklanır. Verili toplumsal şartlar öylesine güçlüdür ki her iki kız da bu güç karşısında çocukluklarını yaşayamayarak hep bir iç sıkıntısı, pişmanlık, utanç duydukları gibi bu duygular büyüdüklerinde de peşlerini bırakmaz. Mutlu olabilmeleri için şartların değişmesi gerekir.

Klasik olay örgüsüyle yazılan *Kapı Tokmağı*'nda yazar bir önceki hikâye kitabından *Melusine ya da Çılgın Aşk* hikâyesinin yazılma süreci ile ilgili bilgiler verir. *Melusine ya da Çılgın Aşk*'ta Bay B.nin elinde tuttuğu pembe saten kumaş parçasını tutan kişinin esasında her iki hikâyenin de yazarı olan Ateş Ayvaz olduğu *Kapı Tokmağı* hikâyesinde anlaşılır. Yine Bay B.nin halası olarak bildiğimiz dikiş diken Müesser Hanım'ın da esasında yazarın halası olduğunu aynı hikâyeye anlarız. İki hikâye sonra, *Günde* hikâyesinde ise dikiş diken hanım Anjel teyze olur. Pembe saten bir kumaş parçası Ateş Ayvaz'da *Melusine ya da Çılgın Aşk* hikâyesini yazma isteği uyandıran bir nesne olmuştur. Yazar, Bay B.yi bir eve yerleştirip yaşatmanın verdiği özgürlük duygusundan çok hoşnuttur. *Kapı Tokmağı* isimli hikâyenin çıkış noktasının yazarın her gün işe giderken gördüğü eğimli yolun sonundaki ev mi, Müesser halasının boğaz kıyısındaki ahşap evi mi, belleği mi, düş gücü mü olduğu bizzat kendisi tarafından dahi tam olarak bilinmemektedir.

Klasik vaka düzeninde yazılan *Narlıkapı Çıkmazı*'nda konu, evinin duvarlarını titreten tren sesine göre yapacağı işleri düzenleyerek yemek saatini, çocuklarının uykularını, kocasının gelişini hesaplayan Esmâ Hanım'ın kocasının vefat etmesi ve henüz suçunun ne olduğunu bilmediği oğlunun cezaevine düşmesi ile kızıyla bir başına kaldığı hayatının kaygıları, korkuları, acıları, hınçlarıdır. Kadını ev içine hapsederek ailesine kendini adamak rolü ile yaşatan kurgulanmış hayat düzeneği Esmâ Hanım'a bu kısıtlanmışlığı da çok görerek onu oğlundan ayırır. Kurgulu hayat düzeneğinin saati gibi işleyen trenler hep bir felaketin, kara haberin taşıyıcısıdır. Küçükken rayların kenarında oyuna dalan oğlu Kenan'ın trenlere el sallamasının ve yine aynı trenle evinden alınıp cezaevine götürülmesinin aktarıldığı vaka parçası annenin acısını ve yitip giden çocukluğa, gençliğe duyulan hüznü bütün şiddetiyle hissettirir. Ateş Ayvaz'ın hikâye içine yerleştirdiği vaka parçaları vakaya çok güçlü bir şekilde bağlıdır. Vaka ile vaka parçaları arasındaki güçlü ilişki hikâyeyi tematik açıdan çok güçlü kılar.

İç çe geçmiş iki hikâye biçiminde yazılan *Günde* hikâyesi helezonik olay örgüsüyle nakledilir. Hikâye başkışisi kadın çocuğunu dünyaya getirmek üzere ameliyat giysisini giydiğinde, çocukluğunda kendisinde derin izler bırakan Anjel teyzesini anımsar. Doğum esnasında ürkek ve gergin, içinde kat kat ağrı ve acının katlarını hisseden, yağmurun caddelerdeki yankısını ve yüzündeki serin ıslaklığını özleyen kadın Öykü isimli bir kız çocuğu dünyaya getirir. Doğum yapan kadın henüz

bir çocukken Anjel teyzesi ile birlikte su birikintilerinden koşarak geçip ayaklarının, kıyafetlerinin ıslanmasından çekinmediği, Anjel teyzesinin toplumun çocukça hareket olarak ayıpladığı hareketleri yapmaktan sakınmadığı günleri özler.

2.1.1.3. Tamiris'in Gecesuçları

İç içe geçmiş iki hikâye şeklinde nakledilen *Raylarda Makas* hikâyesinin iç hikâyesi klasik olay örgüsüyle nakledilir. Hikâyedeki kadın görmek için gözlerini sonuna kadar açsa da gerçekleri görememektedir. Verili toplumsal koşullar buna engeldir. İstanbul'dan uzak bir kente sürgün olarak görevlendirilen üniversite hocası olduğunu anladığımız hikâye kişisi kadın bu sürgün kentte sevgilisi tarafından da terk edilir. Korkup kaçındığı her şey ne yapsa da olacağına varır: Aşk ayrılığa, görevi sürgünlüğe dönüşür. Verili düzen kendisinden sadece iş yeri olan okul ve basık yüzlü evi arasında geçecek günlere katlanmasını bekler. Saçlarını taramaz, aynaya bakmaz hale gelen kadın için nasıl görüldüğü önemsizdir. Hem güne hem de geleceğe karşı umutsuz olan kadında her şeye karşı, düzenin tam da istediği bir kayıtsızlık, bir körleşme hali oluşur. Hikâyede insanların sessiz ve kıpırtısızca savaşı seyretmesini amaçlayan komite bu düzeni temsil ederken raylarda hızla makas değiştirerek bir kentten başka bir kente silah, kan ve ölüm götüren trenler ise birilerinin istediği düzeni dünyaya yayma görevini üstlenir. Sevinçlerini yitirmiş bir vaziyette tek yaptığı geceleri kitaplara sığınmak, hüznle şiirler okumak olan, direnecek güç bulamayan kadın ve tüm insanlar mücadele etmeyi küçümsedikleri, görmezden geldikleri, dayatılan şartları kanıksadıkları için kendilerini tutsak kılan düzene yenilirler. Hayat narin bir kadının bedeninde, göğsünün üzerinde ura dönüştüğü gibi kendisi kanserin ta kendisidir.

Klasik olay örgüsüyle yazılan *Çingiraklı Kapı*'da hikâye kişisi kadın ve adam geçmişte yaşanmış ve bitmiş ilişkilerinden yıllar sonra bir kafede buluşurlar. Kadın kafede herkesin duyacağı geniş, tok sesli bir kahkaha attığında erkeğin utanıp sinmesi, onun neşeyle çınlayan gülüşünü adeta dondurmak istemesi, ayrılmış olmalarına rağmen kadının yaşadığı, hissettiği her şeyi bilme, her şeye ulaşma, uzak denizleri bile ele geçirme, her anı hissedip tüketme çabası, kendiyle yetinmemesi; kadının tıpkı bir cambazın düşmeden önce kapıldığı umut gibi, ölmeye yüz tutmuş aşkından bir türlü vazgeçmemesi ve bu yüzden de mecazi anlamda ölmesi, ilişkisi yıllar önce bitmesine

rağmen erkeği kafede kıskanması ataerkil yapının kadın-erkek ilişkisi üzerindeki etkilerini gösterir.

Duygularını ifade edecek kelimeleri seçip dillendirmekte zorlanan kadın ve erkeğin çevrelerinde olup bitenleri algılayış biçimlerindeki tezatlıkların gözler önüne serildiği hikâyede, hikâyenin başına yerleştirilen epigrafla bağlantılı olarak ilişkilerinde neden bir *dil yetisinin* olmadığı okura gösterilir. Erkek, yaşamın ağırlığını, kadındaki o yorgun birikimi unutmak isterken kadın geçmişteki hayal kırıklıklarını, aldanişları, ümitlerin yitimini daha zor unuttur. Kafenin önüne gelip duran oyuncakçıyı gördüğünde erkekle buluştuğundan beri ilk kez şenlenen kadının oyuncaklarla ilgili sözleri, ilişkisinde karşılık bulamadığı hayallerine ve düş kırıklıklarına işaret ederken, aynı oyuncakçı erkek için öfkeyi ifade ettiği gibi erkek aynı zamanda kadının oyuncakçı karşısındaki coşkusuna da -geçmişte kadının duyguları karşısında olduğu gibi- kayıtsızdır.

Klasik olay örgüsüyle yazılan, anne-kız ilişkisi bağlamında okura düşünce alanları açan *Su ile Her Şeye Hayat* hikâyesinde anne Madam Anie ortaokula başladıkları için yeterince büyüdüklerini ve onlara karşı görevini tamamladığını düşünerek kızlarını bırakıp Paris'e döner. Bundan sonra kızlar annelerini sadece yılda iki kez görürler. Ölçüp biçen, incelikle hesap eden ve sadece gerekli olanı yerine getiren annesinin çocuklarına karşı takındığı görevcil sevgisizliği eleştiren anlatıcı/yazar konumundaki Madam Suzan bu tavrın anne-kızın birbirini anlamamalarına ve yakınlaşamamalarına sebep olduğunu düşünür. Kendisi de annesi gibi yaşlanmış olan Suzan ayrılıklarını, kopuşlarını, sevgisizliklerini sorgulamak istediğinde çok geçtir. Birbirine ihtiyaç duyan ama ayrı kalan bu iki dünyanın yakınlaşabilmesi artık mümkün değildir.

Satır aralarında Suzan'ın tam bir Osmanlı adamı olan babasını ağır başlı duruşu, gülüşüyle, bir başka zamandan kopup gelen çelebiliğiyle, az konuşması, derinden düşünmesiyle, görgüsüyle betimlemesi ve babasının ölümüne dek ona duyduğu mesafeli baba sevgisini belirtmesi kendisinin saygı duyduğu erkek tipi ve babası ile olan ilişkisini gösteren ayrıntılardır. Suzan babasının Taksim Meydanı'ndaki Atatürk Anıtı'yla yan yana olan fakat artık kullanılmaz hale gelen, Cumhuriyet Anıtı'nın ışıklarla, çiçeklerle süslenip giydirildiği anma günlerinde daha da bir silikleşen Taksim Maksemi'ni her gördüğünde "*Her şeye su ile hayat verdik.*" (Ateş Ayvaz, 2005: 31) şeklinde mırıldanmasının ne demek olduğunu daha iyi anlayarak ve

unutulmaya yüz tutan maksem karşısında duyduğu yürek sızısına hak vererek suyun öteki olana bakışı temizlemesi gerektiğini söyleyip hayat görüşünü açıklamış olur.

Anlatıcı/yazar olan kadının, bir hikâye kişisi haline getirdiği iç sesi Tamiris'le birlikte deniz kıyısında bir otele gitmesiyle başlayan *Tamiris'in Gözleri* isimli hikâyede anlatıcı/yazarın oteldeki gözlemleri kronolojik bir düzende klasik olay örgüsüyle aktarılır. Hikâyede otelin piyanisti tutkuyla gerilmiş bir vaziyette piyano çalarken iri ter taneleri alınından yüzüne dökülmektedir ve duru bir güzelliğe sahip karısı müzisyene mendil uzatır. Kadının alevli gözleri kocasının piyano çalan ellerine sevgiyle kilitlenir. Kocasının kendine bakışındaki nefret karşısında solgun ve kederlidir. Gece herkes odalarına çekildiğinde piyanistin öfkeyle konuşan, bağırان, haykıran sesine karısının hıçkırıkları karışır. Hiddetle fırlatılan eşyaların keskin seslerini duyan anlatıcı/yazar ilk önce kadının kocası tarafından öldürüleceğini düşünür. Sonra bu düşüncesinden vazgeçer çünkü kadını esas öldürecek olan şey onun kocasına duyduğu tutkudur. Kadın geçmişte çok sevildiği günlere duyduğu özlemle yaşadığı için mecazi anlamda zaten ölmüştür.

Sonraki gece kocası kendine hayranlık duyan kadınlarla ayaküstü bir söyleşinin ardından onlardan biriyle el ele tutuşup gülüşerek oradan ayrılır. Karısı yüzündeki kederle yapayalnız odaya döner ve o gece odanın penceresinden atlayarak intihar eder. Hikâyede yazar kahraman toplumsal ve medyatik imgelerin dayatmasıyla, kadını ikinci plana iten erkek-egemen kültürle ve ikinci plana itilmesinde bizzat kendileri pay sahibi olan kadınlarla çatışır.

Anlatıcısı ile birlikte belirginleşen kurgusuyla *İkinci* hikâyesinin kişileri ihtilalde hapse atılmış bir adam ve onun sevgilisi pozisyonundaki anlatıcıdır. Helezonik olay örgüsü ile yazılan hikâyede vakalar akronik bir şekilde sıralanır. Gençliğinde coşkulu, kararlı, cesur bir adam olan hikâye kişisi şiddet kullanılarak hapse atıldıktan sonra orada türlü acılar çekip en sonunda açlık grevine başlayarak ölümün kıyısına gelir. Okurun karşısında kaba kuvvet kullanılmak, tel örgüler ardına atılmak suretiyle birinci olamayan ama ikinciliği de ölmek pahasına kabul etmeyen bir hikâyeye kişisi vardır. Hikâyedeki çatışma kendi olmak isteyen kişi ile onu kendiliğinden, benliğinden, özgürlüğünden ve dahi yaşamaktan men eden siyasi, askeri, sosyal yapı iledir.

İç içe geçmiş iki hikâye şeklinde oluşturulan *Açık Pembe Üçgen* hikâyesinde birinci hikâyede vaka hayat kadını olmayı seçen bir genç kız olan Nisan'ın otoban kenarındaki intiharıdır. İkinci hikâyede ise Nisan evden kaçıp otoban kenarına düşmeden önce onun baba evinde yaşadığı acılar anlatılır. Her iki hikâyede klasik vaka düzenine uyulmuştur.

Nisan'ın babası dükkânda işler iyi gitmez, eve turfanda meyveler, sebzeler, caneriği ve yeni çıkmış kıtır kıtır badem dolu fileyle gelemes ise korkutucu gözleriyle sert bakışlar fırlatan, soluğu içki ve sigara kokularıyla kirlenmiş, bıçak gibi incecik dudaklarından hep acıtan sözler savuran bir adamdır. Nisan bu korkutucu bakış ve azarlı sözlerden annesinin güzelliğine, sıcak nemli ellerine, lavanta kokusu serinliğine sığınır.

Bir gün ailecek önce lunaparka giderler. İnce uzun parmakları, hırçın, dik saçları, cerahatli yüzü ile betimlenen Nisan aslında gezmeye gitmek istemez, tabağın içinde tuza yatmış canerikleriyle kalmak ister. Fakat seçim hakkı yoktur ve ailesiyle beraber gitmek zorundadır. Lunaparkta sert sık siyah kıllarıyla alay edilen Nisan ince çorabın sardığı gergin bacaklara, belini kavramış kemer ve kısa, dar eteğe, narin yuvarlak topuklara, ojeli tırnaklara baba evinde değil otoban kenarında sahip olabilir. Vaka parçalarında genç kızları evden kaçmaya iten ailevi ve sosyal nedenler sıralanır. Evden kaçma sebepleri sert, korkutucu bir babanın gölgesi altında kör bakışlarla, kırgın sabahlarla, kayıtsız sözlerle aynı bir eşya gibi soğuk, umutsuz, yalnız yaşamak; böylesi korkutucu bir baba figürüne okul dönüşü yürüdüğü تنها yolda kendini çalgınca kovalayan fermuarı açık, bakışları hoyrat, kolları acıtıcı saldırgan adam figürünün eklenmesi; ergenlikte karşılaşılan alaylar; seçim hakkına sahip olamama gibi durumlardır.

Hikâyenin diğer kadın kahramanları beyaz saçlı anne ve boğuk sesli abla da bu korku ikliminde sinen kadınlar olarak varlık gösterirler. Nisan babasının ölümünün üzerinden yıllar geçmiş olsa da o eve, içinde zor uyuduğu küflü odalara, orada hissettiği boşluk ve hiçlik duygusuna geri dönmek istemez. Yol kıyısındaki hayatın hızlı ve neşeli olduğuna inanmak ister. Fakat arabayla yanına yaklaşan adamlar onu gördüklerinde kendisine tiksintiyle söver, yüzüne tükürerek uzaklaşırlar. Arkadaşları ise onu itekleyip tekmeleyerek gitmesini istemektedirler. Nisan Ebru'nun kendisinden daha güzel olduğu için arabaya binip gitmesine üzülür. Tepkisiz, silik bir birey olarak

kalmamak için daha korkusuz, güçlü, atak olması gerektiğini düşünür, uğuruna inandığı sağ adımıyla bir arabanın önüne atlayarak intihar eder.

Tek bir zincir halinde klasik vaka düzeninde nakledilen *Bizim Denizimiz Değil*'de vaka bir astsubayın, karısı ve kızı ile Roma'ya tayini çıkan ateşe Seyfi Beylerle vedalaşmak üzere onları ziyaretlerinin anlatıldığı bir hikâyedir. Hikâyenin başkahramanı olan kız çocuğunun bakış açısıyla aktarılan vaka ve vaka parçaları ile aile içi iletişimsizliğin ve anne-baba kavgalarının çocuklar üzerindeki derin etkilerinin gösterildiği hikâyede ayrıca birbirine zıt iki farklı karı koca ilişkisi de ortaya konarak kadın ve erkek tipleri hakkında okura düşünme alanları açılır. Seyfi Beylere gidiyorlarken anne ve babasının yol boyunca aralarındaki uzaklıktan, suratlarının asıklığından, birbirlerine hiç bakmamalarından dün akşamki kavgalarından kalan küslüklerinin devam ettiğini anlayan kız çocuk onlara hiç yaklaşmadan ortalarında yürür. Kız çocuk anne ve babasının gece geç saatlere kadar birbirlerine bağırarak kavga etmelerinin bitmesini beklemiştir. Annenin yüzü dün akşamdan beri üzgündür. Kaşları birleşip çatılmıştır. Alnına derin çizgiler oturmuştur.

Kız çocuk annesinin gezmeye gideceği için silip parlattığı ortasında küçük bir fiyonk bulunan sivri topuklu siyah rügan ayakkabısı üzerinde nasıl yürüdüğünü düşünür. En sevdiği renk olan çağla yeşili kürklü mantosunu -kocasını Amerika'dan getirmiştir- giymiş, saçını topuz yapıp ruj sürmüş olmasına rağmen yine de kocasının koluna girmemesine anlam veremez.

İskelenin tam karşısındaki müstakil, üç katlı, beyaz binada oturmakta olan Seyfi Bey ve karısı Muazzez Hanım'ın aydınlık, büyük pencere, içini sınımsız bir ışık ve sevinç kaplamış olan evlerine gelindiği andan itibaren kız çocuk kendi evleri ile bu evi, kendi eşyaları ile bu evdeki eşyaları, kendi anne-babası ile bu karı-kocayı sürekli karşılaştırmak suretiyle iç dünyasındaki kırgınlıkları, kızgınlıkları ortaya döker. Seyfi Bey babasından yaşlı olmasına rağmen yüzü çok güleç, sesi yumuşacık bir adamdır. Kelimeler ağzından usulca çıkar. Kendisiyle çocuk değilmiş gibi tokalaşan Muazzez Hanım'ın kestane rengi, alnındakiler kesilip kakül haline getirilmiş saçları ile annesinin başının üzerinde küçük bir top olmuş topuzunu, şakaklarından iyice gerilmiş saçlarını kıyaslayan çocuk abajurun kiraz rengi saçaklarının altından vuran ışığın en çok Muazzez Hanım'ın kestane rengi saçlarında oynadığını, annesinin topuzunda ise donduğunu düşünür. Annesinin de sınımsız topuzunu çözmesini ve sarı saçlarının görünmesini ister. Kendi evlerindeki pikapla Seyfi Beylerin pikabını

karşılaştığında babasının yalan söylediğine kanaat getirir çünkü babası en büyüğünü getirdiğini söylemiştir fakat Seyfi Beylerin pikabı daha büyüktür. Kendi evlerinde en çok Zeki Müren'in şarkıları duyulur. Pencereden denize bakarken ağlayan, babasını beklerken yorulan annesi Zeki Müren'in en acıklı şarkılarını sevmektedir ve defterine şiirler yazmaktadır. Seyfi Beylerin evinde ise tatlı bir müzik dolaşmaktadır. Son olarak Seyfi Beylerin penceresinden görünen masmavi, uysal, kıpırtısız denizle kendi evlerinden gördüğü köpüren, kabaran, dalgalı denizi kıyaslayan çocuk hikâyenin başlığı olan *Bizim Denizimiz Değil*'in ne anlama geldiğini açıklamış olur.

Seyfi Bey çocuğa adının anlamını sorduğunda bildiği halde suskun oturmasından onun mizacı hakkında bilgi sahibi olunur. Muazzez Hanım ne güzel elâ gözleri olduğunu söylediğinde çocuğun, annesinin en sevdiği renk olan çağla yeşili gözlere ve sapsarı saçlara sahip olmak istediği öğrenilir. Muazzez Hanım'ın kız çocuğun derslerinin nasıl olduğunu sormasıyla zeki ama ilgisiz, dağınık bir ilgiye sahip, matematikten beş alamayan bir çocuk olduğu anlaşılır. Seyfi Bey ve Muazzez Hanım'ın kendi çocukları olması ve onu Roma'ya götürmeleri isteklerine tepki gösteren kız eve dönmek üzere yürürlerken babasına kimsenin çocuğu olmak istemediğini söyler. Hikâye kız çocuğun bir gün, hem de çok yakında evi terk edeceğini düşünmesiyle son bulur. Hikâyede çocukların evlerini terk etmesine zemin hazırlayan sebepler sıralanarak anne ve babaların farkındalıklarını arttırıcı mesajlar verilir.

Soneşik'te genç bir kadının yaşlı annesini yıkarken onun gençliğindeki diri, güçlü, çevik bir bedenden boynu bükük, korunmasız, gücenmiş, düş kırıklıklarıyla yenilmiş; gözleri, gülüşü, bakışları sinmiş, pelteleşmiş bir hale gelişi karşısında duyduğu üzüntü ve bu durumu değiştirme isteği vardır. Annenin yıkanmasının anlatıldığı hikâyenin aralarına genç kadına annesi tarafından anlatılan Yusuf ile Züleyha hikâyesi serpiştirilerek iç içe geçmiş iki hikâye okura aktarılır. Züleyha'nın Yusuf'a duyduğu aşkın kendini tutsak kılmasına, Ateş Ayvaz'ın Cumhuriyet Kitap'a verdiği röportajda ifade ettiği gibi aşkta vazgeçmeyi bilmeyen Züleyha gibi kadınların mecazi anlamda ölümüne sebep olan bu anlamsız tutkuya karşı çıkılan hikâyede genç kadın annesinden Yusuf'a aşkla bakan Züleyha'yı, bu eski masalı bırakmasını; içinde saklanarak bekleyen, kıvrılarak bakan, kendine unutturulmuş ölçsüz güzelliğini bulabileceği, suyla yıkanmış, tertemiz güzel bir masal anlatmasını ister.

Gecelerce sokaklarda, caddelerde, başıboş, bir uçtan diğer uca yaşadığı kenti dolaştığı halde kendini yine de kapana kısıtılmış bir fare gibi hisseden anlatıcı-kadının bir gün tamamen tesadüfi olarak karşılaştığı eski bir arkadaşının önerdiği özel ders vermesi teklifini kabul etmesiyle başlayan *Kurumuş Kan Renginde* hikâyesi her gün aynı koku, aynı renk, aynı kaygı ile debelenen, avuntusuz, kısıtılmış bir hayatın dayatıldığı, kendine kapanmış bir çıkmaz sokak haline gelmiş kentteki sıkıcı boşluktan, sözcüklerin, anlamların tutsaklığından kurtulma, yaşamına bir değişiklik katma isteğiyle devam eder. Vereceği özel ders bilgi verme amaçlı değildir, bir tür davranış geliştirme amacı taşır. Ateş Ayvaz'ın yahut hikâye kahramanlarının hayatı, dünyayı değiştirme isteğinin verili toplumsal şartlarda pek mümkün olmadığı bölümler hikâye yapısında kurgunun daha çok hissedildiği yerlerdir.

Sıkıcı boşluktan, sözcüklerin tutsaklığından kurtulmak, yaşamına bir değişiklik katmak isteyen anlatıcı-kadın kendini özel ders için gittiği evin yoğunlaşmış huzursuzluğunda, dağılmayan karamsarlığında, küflü havasında daha da kötü hisseder. Adı Huzur olan bu apartmanın üçüncü kat dokuz numaralı dairesinde oturan kadın ve kızı Nihan dağmık, kapalı yüzlü, sert bakışlı bir adamın kurduğu küçük dünya içinde gönüllü bir tutsaklığı yaşamaktadırlar. Kendilerini unutmuş, silmiş kadınlar olarak karşımıza çıkan bu iki kahraman, hatta sert bakışlı korkutucu adam dahi özel ders hocasından etkilenmeye başlar. Nihan değişip başkalaşırken, ondaki bu durumu adam dahi kabullenir. Nihan iç dünyasını ele veren hiçbir anlam belirmemiş yüzüyle ismiyle müsemma, hocayı gözlerini kısarak ve saçlarıyla oynayarak dinleyen, duygusuz bir ses tonuyla ve çoğunlukla tek kelimeyle az konuşan, sade, bakımsız, sıradan, sakin, istekleri evin içinde kafesteki kuşla ve akvaryumdaki balıkla yatıştırılmış, yaşadığı evden yakınmayan, yüzünde, oturuşunda kayıtsız bir ifade olan, bu evden ayrı bir dünya olduğunun farkında bile olamayan, bir özgürlük düşü bile kuramayacak durumda bir kız iken özel ders hocasının eve henüz ikinci gelişinde kızın yüzünde sevince benzer kararsız bir anlam belirir. Kof da olsa gülerken, şaşırarak tepkiler vermeye başlar. Anlattıkları çoğalır.

Nihan'ın anlattıklarından annesinin gece geç saatlere kadar gelmeyen adamca aldatıldığı anlaşılır. Adamın hayat kadınlığı yaptığı zamanlarda kendisine aşık olduğu ve kızıyla beraber bu eve hapsedildiği anlaşılan anne ürkek, kapısı kapalı odada uyuyan adamı uyandırmamak için adımlarını yere basmaktan korkan, bir gölge gibi sessiz, bütün gün evi toplayıp düzenlemek ve örgü örmek gibi ev içi işlerle meşgul,

sakin, düz olmasına özen gösterdiği bir sesle konuşan, yaşlandıkça saç rengini açıktan koyuya doğru değiştiren, dudakları incelmış, gülüşü yok olmuş, gençliğini, bakımlılığını, diriliğini kaybetmiş, evdeki eşyalarla birlikte kendisi de nesneye dönüşmüş, özetle söylersek tam da gelenekselliğin ve ataerkilliğin ürettiği normlara bürünmüş bir varlıktır. Bu durumundan mutlu olmasa da dışarda da onu daha iyi bir hayatın beklemiyor olmasıyla mevcut toplumsal şartların kadını ittiği çaresizlik göz önüne serilir.

Anne yine de kızı Nihan'ın dışarda yanıp kavrulmasını kapalı evin içinde solup gitmesine tercih etmesi ve o küçük narin kadını elinde valizi ile evden göndermesiyle ataerkil kültürel toplumsal düzene uymayan bir tavır sergiler. Anlatıcı kadın kendini özel ders vermek için o eve tekrar götüren şeyleri tepki duyduğu kadın durumlarını açıklayabilecek cevaplar bulmak, iç sesi, merak duygusu ve evdeki kadının kurumuş kan rengindeki saçlarıyla kurduğu empati olarak açıklamaya çalışır. Kendisi de avuntusuz, kısıtılmış bir hayatın dayatıldığı kent yaşamında ayrı bir dramı yaşayan kadın kahraman olan anlatıcı Nihan'la birlikte oluşturdukları yaşama dair sorulara buldukları cevapların gerçekliğini sorgular, Nihan'ı dışarda bekleyen acılara sebep olduğu duygusuyla azap duyar bir vaziyette kalakalır. Tek bir zincir halinde nakledilen vaka tipinde yazılan hikâyede vakaların sıralanmasında akronik bir tutum izlenmiştir.

Hikâyede yazarla birlikte dolaşan iç sesin söylediklerinin kalın-italik olarak hikâyenin aralarına serpiştirilmesi suretiyle yazılan *Karar Anı* hikâyesinde vaka Nora isimli bir kadının unutup kaybettiği sesini, yüzünü, kendini, yaşadığı kentten yüzlerce kilometre uzakta bir otel odasına giderek aramasıdır. Klasik vaka düzeninde yazılan hikâyede vaka parçaları kronolojik zaman akışına uygun bir biçimde sıralanır.

Düşle gerçeğin iç içe olduğu hikâyede gittiği otel odasına götürdüğü dosyada bulunan Henrik Ibsen'in Peer Gynt isimli tiyatro eserinden bir tiyatro oyuncusu olduğu anlaşılan Nora'nın otel odasının balkonundan gördüğü Akropol'de gerçek mi yoksa düş mü olduğu anlaşılmayan bir oyunu izlemesi, hikâyenin sonunda ise balkondan gördüğü Akropol'de gerçekten sergilenecek olan bir tiyatro gösterisinin gerçek bir oyuncusu olduğunun öğrenilmesiyle gerçek ile düş tamamen birbirine karışır.

Nora bir türlü ayrılamadığı, hayatını bir kısır döngü içinde yaşamaya tutsak kılan, tutkuyla ve aşkla kendisini adeta boğan şair sevgilisinden kaçmak, uzaklaşmak istediği için geldiği bu otel odasında Peer Gynt isimli oyunun Aase rolünü

ezberlemektedir. Hem ezberlediği roldeki ataerkil-kapitalist düzenin kadını mahkûm ettiği yazgıya boyun eğen Aase karakteri hem de bileklerini kestiği ve bütün gece alkol aldığı anlaşılan sevgilisinin telefonla kendini araması Nora'yı iyice bunaltır. Kadının yazgisından kaçması ancak düşle mümkündür. Düşündeki kendisine tutkuyla, hayranlıkla bağlı cüceyi tercih eden genç kız gibi Nora da tercihini yapacak, Aase ezberini bitirecektir.

Helezonik olay örgüsü ile iç içe geçmiş iki hikâyeye tekniği ile yazılan *Gecesuçları*'nda sevgilisi tarafından aldatılan bir kadının hikâyesi ile bu hikâyenin içine yerleştirilen filmde rol alan ve bu sefer önce kocası sonra da sevgilisi tarafından aldatılan bir diğer kadının hikâyesi anlatılır. Dolayısıyla birinci hikâyedeki gece bir kadeh şarap eşliğinde sigara içerek ve çerez, patlamış mısır yiyerek film izleyen kadın ikinci hikâyeyi oluşturan filmdeki kadından gerçek hayata biraz daha yakın konumlanır fakat hikâyenin odak noktasına filmdeki kadın yerleştirilir çünkü bu kadın filmi izleyen kadını, uğruna uykusuz kalacak kadar kendine çeker, büyüler. Konumlanması ne olursa olsun, gerçek-kurgu, gerçek-düş, gerçek-film, bilinç-bilinçdışı, kadının yazgısı hep aynı olur: Aldatılmak/göz yummak.

Filmdeki kadın sevgilisinin kendini dağınık kızıl saçlı, iç gıcıklayıcı sesiyle konuşup duran genç bir kadınla aldattığını öğrendiğinde korunmasız bir varlığa dönüşür. Hikâye içindeki bir diğer kahraman olan iç ses kadına sürekli “*Boğazını tıkayan acıyı yutkunarak köreltmezsin. [...] Gözlerini aç. [...] Bacaklarına söz geçir, dur, dur, yoksa bir daha soluk alamayacak yüreğin. Bacakların uymuyor beyninin isteğine. [...] Çekip aldı seni, dünyadan, bütün insanlardan, bütün akşamüstlerinden... Kendinden ve her şeyden...*” (Ateş Ayvaz, 2005: 91) ve “*Aldırma! [...] Toparla kendini, saçlarını yıka, gözlerindeki mavileri çoğalt, akşam seyretmek için güzel bir film bul, hem belki saçlarının rengini de değiştirmelisin bu günlerde...*” (Ateş Ayvaz, 2005: 98) diyerek bir kadın olarak güçlü olması, hayata nesne değil özne olarak konumlanması telkininde bulunur. Daha önce de vişne çürüğü renginde saçlı olan bir kadınla kocası tarafından aldatılan bu kadın fallus merkezci anlayışın etkisiyle kocasından bir türlü vazgeçemez, onda sarıp sarmalayan bir rahatlık, kuşkuları söküp atan bir güvenlik duygusu bulur ve evliliğini sonlandıramaz. Kendisini aldatmasına rağmen kocasının her şeyi hoşnutlukla karşılayabilen, sorumluluk sahibi, olgun, özenli ve saygılı yapısı ile oyalanan kadın ancak kendine yeni bir sevgili bulabildiğinde kocasından ayrılabilir.

Kadın için yeni sevgilisi de sığınılacak bir limandır ama onun da kocasından ve diğer aldatan erkeklerden hiçbir farkı yoktur. Sevgilisi tarafından da aldatıldığını öğrendiği bir öğle sonrası soluk soluğa yollarda koşup durarak kendini kaybettiğinde sert bir rüzgarın bedenine çarpmasıyla kendine gelir ve gecenin başladığının ayırına varır. Trafik ışıklarının karşısında kendisine geç diyen yeşil ışığın komutuna aldırılmaz ve çöküp kaldırıma oturur. Köhne, boyası dökülmüş, renksiz çerçeveli pencereleri olan, üst üste yığılı katlardan oluşan binaların üzerindeki ağır gökyüzünü gördüğünde kentin üzerine devrileceğini hisseder. Sıvası dökük bir binanın yanında ellerinde bıçaklarla kavga edenler, duyulan bir çığlık ve yalın ayak koşarak gelen yaşlı bir kadın, filmdeki kadına bu karanlık kentte daha birçok dramın yaşandığını düşündürür.

Trafik ışıkları kadının oturduğu kaldırımın karşısındaki vitrinde bulunan perukalı kadın başlarına vurdukça kadınların saçlarının başkalaştığını fark eden kadın sarı ve kumral gibi sık rastlanan türde saçlar ve kızıl, vişne çürüğü, beyaz, yeşil, mor gibi sık rastlanmayan saçlar şeklinde bir ayrıma girer. Sık rastlanan sarı saça sahip, utangaç bakan, diğer kadınlara küsmüş olan kadın onun için toplumun aldatılan ve göz yuman kadını temsil ederken aykırı renkteki saçlar ise aldatan kadını imler.

Tek bir zincir halinde yazılan *Mızıka* hikâyesinde vaka parçalarının sıralanışı akroniktir. Hikâye başkışisi satış müdürünün kül rengi benizli, yumuşak kumral saçlı, dünyaya isteksizce bakan karısı sıkıntılı olduğu günlerde hep yaptığı gibi mobilyaların yerini, salonun düzenini değiştiren, anlayışsız, değer bilmez, sevgisiz, bencil olduğunu düşündüğü bir adamla aynı evin içinde tutsak gibi yaşamayı kanıksamış, aynı zamanda da çalışan bir kadındır. Kocasının bütün uyarılarına rağmen pantolonunu iyi ütülememesi yüzünden kocasınca aksiliklerin müsebbibi olarak suçlanır.

İri bal rengi gözlü, simli saçlı bir öğrenci olan satış müdürünü ilk aşkı Selma ise erkeğin kendine duyduğu aşkı karşılıksız bırakan, onu önemsemeyen, aldırılmaz gülüşlü bir kadındır. Satış müdürü karısını suçlarken, erişemediği ilk aşkını tutkuyla hatırlar. Satış müdürünün bu iki kadına karşı duyduğu duygu ve düşünceler yoluyla okura kadın durumları ile ilgili düşünme alanları açılarak farklı kadın tipleri göz önüne serilir. Genç, güzel ve esmer boyunlu olarak betimlenen halkla ilişkiler temsilcisi olan kız buruk sesli olması, satış müdürü ellerini tuttuğunda kayıtsız durması, her zaman telaşsız ve sevinçli bakmasıyla Selma'ya benzerken; sekreter kız ise satış müdürünün düştüğü durum karşısında ona alaycı bir yüzle bakar.

Tek bir zincir halinde, klasik vaka düzeninde yazılan *Kahve Rengi Öykü*'de anlatıcı-kadın-yazar kısa bir elektrik kesintisinden sonra bilgisayar ekranındaki “*Kahve sabrı dosyası kurtarıldı.*” (Ateş Ayvaz, 2005: 107) notuna itiraz eder. “*Benim öykümü kurtaracakmış. Ben bile kurtaramazken öykülerimi, sen de kim oluyorsun! İki de bir komut vermeler, sözcüklerle arama girip kendine minnet duymama dayatmalar. Artık sıkıldım senden, senin keyfinden, kayıplarımı kazançlarımı belirlemenden.*” (Ateş Ayvaz, 2005: 107) diyen kadına kızı bilgisayarın hayatımızda var olduğunu ve olmaya da devam edeceğini söyler. Hikâye ilk etapta bir birey-teknoloji çatışmasını yansıtıyor gibi anlaşılrsa da esas çatışma fallosantrizmin ataerkillik ve kapitalizmle beslenen eril dili ve bu dille inşa edilen kültürel-toplumsal yapılarıdır.

2.1.1.4. Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak

Kitaba adını veren ilk hikâye *Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak*, annesinin ölmesiyle onunla yaşadığı çocukluğunu da kaybettiğini anlayan Nilüfer isimli anlatıcı/yazarın bulanıklaşan belleğinden bulup çıkaramadığı geçmişinin sırlarını çözmek ve annesinin yaşam hikâyesini yazmak amacıyla onun doğduğu eve gidip orada yaşayan Rima'dan dinlediği hikâyeyi temize çekmesiyle oluşur. Rima'nın anlattığı hikâye ile bu hikâyenin anlatıcı/yazarca temize çekilmiş halinin iç içe geçirilmesiyle hikâye yapısı teşekkül eder. Annesinin doğduğu ev olan Karie'ye gidecek olan Nilüfer bir yandan uzun zamandır birlikte olduğu annesini kaybetmenin yasını tutarken diğer yandan kızı olduğu halde içinde olamadığı annesinin hayatının sırlarına erişebileceği için sevinir. Kırk günü annesine ait fotoğraflarla, giysilerle ve dualarla geçirdikten sonra doğduğu topraklara gidip Rima'yı bulur ve Rima'nın anlattıklarını temize çekerek hem anneannesi Sabah'ın hem de annesinin yazgısını hikâye eder.

Sabah'ın annesi onu doğururken ölmüştür. Herkesin saygı duyduğu güçlü bir kişiliğe sahip olan anneanne Sabah biri kız biri oğlan olan ikiz bebeklerine hamile iken kendisinin de doğururken annesi gibi öleceğinden korkar. Kendi kendine doğurduktan sonra beton üzerinde kanlar içinde baygın vaziyette uyurken yanına gelenler ikiz bebeklerden erkek olanın ölü doğduğunu görür. İlerde anlatıcı/yazar Nilüfer'in annesi olacak sarışın bir kız olan diğer bebek ise hırçın sesi, kısık gözleriyle ağlamaktadır. Rima önce davranıp çılgınlıkla dünyaya gelen bu kız bebeğin ikizini kurutup ölmüş bir

dala çevirdiğini söyleyerek günahı tertemiz doğmuş kız bebeğe yükler. Daha doğar doğmaz erkek ikizini kurutmakla suçlanan bu kız bebeğin sürgünlüğü kendi toprağında başlar, kocası ile evlenip İstanbul'a gittiğinde de mutsuz bir gezgin olarak devam eder.

Ömrü boyunca anneyi kadınlığından, kendi içindeki esas imgelerden, insanlığın kolektif imgelerinden, esas gerçeklikten koparan ataerkil-kapitalist kültürel ve toplumsal yapı ömrünün sonlarına doğru da hep *“konuş-ma, inan-ma, söyle-me, sen değilsin bu toprakların dili, odalara, sandıklara saklan, ayışığı unut, geceye yayılan korkulara kapıl, söyle-me, unut isteklerini, kadınlar çıplak bedenlerini karanlıklarda saklasın”* diyerek onu korkutur. Anne bu buyurgan sese karşı ancak ömrünün son günlerinde daha isyankâr, daha güçlü olabilmiştir.

Kitabın adında da yer alan küllenmiş kuş yahut küllenmiş ateş metaforu, erkek egemenliğine dayalı kapitalist düzence ateşe atılmış ve yüzyıllar boyunca esas gerçekliğinden, esas kendinden koparılmış, benliği unutturulmuş kadını imler. Kadının kendi olabilmesi, hayatın öznesi haline gelebilmesi, erkek egemen kapitalizmin sakatlaştırdığı varoluşundan kurtulup kendi içindeki imgelere, insanlığın kolektif imgelerine ulaşması ancak kendine dayatılan ve artık çoktan içselleştirdiği toplumsal, medyatik imgelerin boyunduruğundan kurtulmasıyla, herkesin bildiği bir dille değil sır bir dille konuşmasıyla mümkündür.

Tek bir zincir halinde nakledilen olay örgüsü ile, akronik zaman sıralamasıyla inşa edilen *Zamanhane* hikâyesi sonuç bölümü ile başlar. Annesinin ölüm ilanını çıkardığı günün sonunda zor bir gece geçirdikten sonra sabah yeni uyanan kadının acısının yer aldığı bölüm sonuç bölümüdür ve hikâyenin son metin halkasıdır. Son metin halkasında yaşananların bir gün öncesinde yaşananları ihtiva eden birinci metin halkasında adliye memurunun istemesi üzerine annesinin ölüm ilamını çıkarmak üzere nüfus müdürlüğüne giden kadın defalarca geçtiği deniz kıyısındaki çay bahçesinde defalarca kimisi hiç el değmeden kalan kimisi eve, çalışma odasının ölgün ışığına defalarca taşınan hikâyelerini yazmaya çalıştığı caddeyi daha önce hiç geçmemiş gibi bir haleti ruhiye içindedir. Nüfus müdürlüğünde geçen ikinci metin halkasında kadın müdürlükteki beklemeye alışkın insanların sakinliklerini, şikâyetsiz hallerini, sabrını görmek istemez. Buradaki insanlar geniş zamanları olan, akşam evde yapacağı yemeği düşünen, her yerde iş gören ışıklı ekranlar olduğu için gelişen bir ülkede yaşadıklarını zannederek sevinç duyan, kulaklığından dinlediği müziğin hayatı neşeye boğduğuna,

elindeki tespih tanelerinin huzur getireceğine inanan, karı-koca birbirinin gözlerine bakarken hep güleceklerini zanneden, yani Ateş Ayvaz'ın röportajında tanımladığı gibi durumlarının farkında olmayan, hayat tarafından tutsak kılınmış, başka bir gerçekliğe geçtiğinin ayırda bile varamamış, belleğini yitirmiş günümüz trajik kişileridir. Kadın nefeslerle git gide ısınan, bunaltı veren salondan kurtulup evinde bütün ışıkları söndürüp karanlıklar içinde uyumak ister. Bu noktada son metin halkası olan ve hikâyenin başında da bulunan üçüncü metin halkasına, yani sonuç bölümüne geçilir.

Kendisine sıra geldiğinde nasıl bir iş yaptığının ayırda olmayan, bir yerden bir yere taşınmak, evlenmek, ölmek gibi kişide derin etkiler bırakacak olayları neşeli sesiyle ve sırtarak ağzından çıkarıveren memurun söyledikleriyle Nilüfer'in annesi ve babasının yanından ayrılmış olduğu, babasının iki kez evlendiği, İstanbul'da yaşayan iki kardeşinin daha olduğu ve annesinin öldüğü bilgilerine ulaşılır. Hikâyede bir fon karakter olarak yer alan avucu kınalı kız, ölüm ilamı çıkarmak için gittiği müdürlükte başı dönüp düşeceği esnada Nilüfer'i zayıf kolları ile tutup koltuğa oturtturarak ona sıra numarası verir.

Tek bir zincir halinde, klasik vaka düzeninde yazılan *Plak Fabrikası*'nda vaka sarhoş bir kocanın, uyurgezer gibi ortalığı toplarken her gece kendisini görmekten usanan, uyuyarak onu unutmak isteyen karısını bir sabah erkenden terk etmesidir. Bu karı-kocanın bir de oğulları vardır. Ayrılmalarından üç gün sonra denize karşı bir çay bahçesinde kocasıyla buluşan kadın ona zamanla sevginin yitirildiğini, hayata duyulan öfkenin yanında yaşanılana yöneltildiğini, beraber yürüyorum sanılırken aslında karı kocanın çoktan birbirini terk ettiğini, ayrılmanın yapacakları en iyi şey olduğunu söyler. Önce iç çekerek kaşlarını çatıp parmağındaki yüzükle tedirgince oynar. Adam göz kenarlarındaki çizgiyi çoğaltarak denize bakarken birdenbire yüzüne kararlı bir ifade yerleşen, omuzları dikleşen, gözlerini gözlerinden kaçırarak ayrılmanın yapacakları en iyi şey olduğunu söyleyen ve bir anda kalkıp giden bu kadının arkasından kaybolana dek saygıyla bakar.

Adamın çocukluk arkadaşları olan Taner ve Hasan'ın onu yemeğe davet etmeleri üzerine hikâyeye giren bu iki çocukluk arkadaşının sevgilileri olan kadınlar saygıda kusur etmeyen, kendisine eğilerek hoş geldin deyip kaybolan, eğreti, tuhaf duruşlu, suskun ve hareketsiz tiplerdir. Sadece ya bir tabak yemek getirmek ya boşalan bir tabağı kaldırmak ya içki doldurmak ya da müzik başlatmak için hareket eden bu

iki kadın geç saatlere kadar erkeklere hizmet edip diğer eve giderler. Taner'in sevgilisi Katya salatada maydanozdan nefret eder ve Taner salatanın üzerine incecik kıyılmış maydanoz koymasını defalarca söylediği halde bunu yapmaz. Taner maydanozlu salata yaptığı da yemez. Kadın-erkek ilişkisini aynı şeyleri sevmeye, aynı şeylerden hoşlanmaya indirgeyen, paylaşmayı aynı salatayı sevmek olarak algılayan Taner'in durumu ironik bir şekilde ortaya konur. Hasan'ın sevgilisi tiyatro oyuncusudur. Kapkara giyinmiştir. Saçı gözü puslu siyahtır. Satanisttir. Başında şapka ile oturur. Taner bu kadının menfaatçi olduğunu düşünür. Yemeğin sonunda arkadaşlarından ayrılan adam bir daha onlarla görüşmeyecektir.

Tek bir zincir halinde nakledilen olay örgüsü ile, giriş-gelişme-sonuç bölümlerinin yer aldığı klasik vaka düzeninde yazılmasına rağmen özgünlüğü ve orijinalliğiyle dikkat çeken *Gölge Denizati* hikâyesinde kendini bir denizati olarak hayal eden anlatıcı kadın kahraman birinci vaka parçasında erkek bir denizatını izlemeye başlar. Çok su yuttuğu halde kendini ölümsüz zannederek dip akıntılarında karışan doyumsuz erkek denizati denizin dibindeki milyonlarca kum tanesinde saklanmış anlamlara ulaşmak ister. Burada her kum tanesi ayrı bir hayat anlamına gelir: Kabusa dönmüş bir hayat; yemyeşil bir aşkı yaşarken sonraları sarı, git gide kararmış yosun rengi bir aşkla yaşanan hayat; avcılarının vurduğu kanayan ayaklarıyla yaşayan bir ceylanın hayatı; bir kabile reisince yakılan kişinin hayatı; kurumuş, etleri çekilmiş, çatlak bir deri kalmış yaşlı elleriyle gökyüzüne uzanmış bir kadının hayatı.

Hayata yüklenen bu denli karmaşık anlamların insanı kör etmeye yettiğini söyleyen anlatıcı/yazar kadın ikinci vaka parçasında denizati kimliğinden sıyrılarak bu sefer de bir hüthüt kuşunun görüşünden yeryüzüne bakar. Şakrak bir savaş cephesi olarak gördüğü dünyada kadınlar odalardan ancak bahçelere çıkabilmeye, geceler boyunca ayın gümüş çıplaklığına bakıp iç çekerek sevgilerini kalplerinde saklamayı öğrenmeye mahkûmdurlar. Erkek denizatındaki doyumsuzluğun sebebi kendini var eden ve ondan hiç kopamadığı, avucunu şiddet dolu dokunuşlarla açan babası; bedeninin büyüyeceği vakitlerde ona yönelen soğuk bakışlar, güvensiz, inançsız kılındığı günler ve geceler; babasına sığındığında yalnızlık, korunmasızlık hissederek kederle ve umutsuzlukla geçen çocukluğudur.

Anlatıcı/yazar kadın da çaresizlikle denizi umutsuz aşklara terk etmesiyle üçüncü vaka parçası cereyan eder. Hayata yüklenen bu kötü anlamlardan kurtulmanın yolu olarak hikâyede birdenbire beliren, gözleri aktan ibaret bilge bir insanoğluna

toprağın suyla yıkanarak temizlenmesi gerektiği öğüdünü verdiren Ateş Ayvaz, verili toplumsal şartlarda hayatı değiştirmenin imkansızlaştığı durumlarda nadiren gerçeklikten gerçeküstücülüğe zorunlu bir geçiş yapar.

Tek bir zincir halinde nakledilen olay örgüsü ile, klasik vaka düzeniyle kurgulanan *İkinci Kaptan* hikâyesinde ayağı asfalta yayılmış balık ağına takılan küçük bir çocuğun annesince azarlanmasına, elinden tutulup hoyratça çekilmesine içi acıyan, denizde gördüğü gemilerden biriyle çok uzaklara gitmek isteyen bir kız çocuğuyla karşılaşılır. Vapurun iskeleye boşalttığı, aceleyle yürüyüp evlerine giden yolcuların neşeli bir evleri olabileceğini, anne ve babalarının çok iyi anlaştığını, çocuklarına boyuna gülümsediklerini düşünen bu kız çocuğu mutlu bir ailenin özlemine duyar. Anne-baba kavgasının huzursuzluğunu yaşayan çocuğun her gece babasını beklemekten yorulan kederli annesinin dereye girip kıyafetlerini ıslatan kızına karşı hep katı davranması, misafirlerinin yanında iyi çocuk olamama utancını ona hep yaşatması; çocuğa her evde kavga olabileceği, başını yastığa koyunca gökyüzündeki yıldızları tek tek sayıp dilekte bulunması gibi öğütler veren gerçekçilikten uzak çözüm önerilerinin sahibi öğretmen hikâyedeki temayı güçlendiren mana birliklerindedir. Babasının iki günde bir nöbete kalması, askerlerin evlerine erzak getirmesi bilgilerinden hareketle kız çocuğunun babasının asker olduğu anlaşılır.

Kız çocuğunun yakın arkadaşı Cani'nin annesi ara ara evinden giderek İstanbul sokaklarını, caddelerini dolaşıp gelir. Kocasına eve pek uğramayan ve yasadışı işler yaptığı anlaşılan bu çingene kadını, evinin geçimi için bunu yapmak zorundadır. Cani annesi gidince evde yalnız kalır, önceleri annesini çok merak eder fakat sonra bu duruma üzülmez çünkü annesinin geri döneceğini bilir. Cani en yakın arkadaşı kız çocuğa babasının ikinci kaptan olduğunu, kendi gemisi olduğunu söylemiştir. Hikâyenin sonunda babasının kodese girdiğini büyük bir üzüntü ile arkadaşına açıklayan yoksul bir çingene çocuğu olan Cani çocuklarının ve evin bütün yükünü karısının omuzlarına yükleyen bir babanın ve toplumdaki ötekileştirme olgusunun kendinde yarattığı derin etkiyi bir çocuğun gözünden okuyucuya akseder. Kız çocuğu kalem almak için kırtasiyeye girdiğinde Cani onu kapıda beklemiştir. İkinci sınıf vatandaş vurgusu hikâyenin başlığındaki *ikinci* kelimesinden itibaren kendisini hissettirir.

Tek bir zincir halinde nakledilen vaka tipinde, klasik olay örgüsü ile yazılan *Düş Kapısı* ölümcül bir hastalığa yakalanan bir annenin kendi evini bırakıp kızının

yanına gelerek alzaymırın etkisindeki belleğinde yıllara, günlere, bütün zamanlara doğru hiç bitmeyen bir yolculuğa çıkmasının hikâyesidir. Son günlerini kah uyur kah uyanık olarak geçmişteki öfkelerini, sevinçlerini, aşklarını içeren düşler kurarak geçirir. Hayata mutsuz bir gururla katlanmaya çok küçükken başlayan bu kadının ölüm döşeğindeyken de elinde gururundan başka hiçbir şeyi yoktur. İstanbul'un yüksek, kocaman binalarını ve çocuksuz, insansız halini sevmeyen *Düş Kapısı*'nın annesinin kentlerdeki betonlaşma ve kent insanlarındaki mekanikleşmeyle çatıştığı görülür.

Sacit İçin Dünya hikâyesinde vaka ve vaka parçaları Sacit Bey, Sacit Bey'in karısı Nigar Hanım, metresi Mahinur, babası ve kızları etrafında teşekkül eder. Bürosuna girdiğinde gözyaşlarıyla ıslanmış yüzünden, tombul bileğinden, kışkırtıcı bedeninden etkilendiği Mahinur'un dul kalmış genç ve güzel bir kadın olarak bu cemiyette yaşamasının zor olduğunu, göz koyanın çok olacağını düşünen Sacit Bey içinde bulunduğu toplumun eşinden ayrılmış bir kadına bakış açısını yansıtır.

Kurallara uymamak, yasak çiğnemek kendisinde bir suçluluk hissi, utanç uyandırır da Mahinur'un doğal ve rahat tavırları bu duygularını bastırır. Gündüzlerini metresi Mahinur'da gecelerini karısı Nigar Hanım'la yaşadığı evinde geçiren Sacit Bey'in bir hukukçu olarak bir kadını kurtarması ama metresi yapması, diğer kadını ise terk etmemesi ama aldatması ironik bir biçimde gözler önüne serilir. Delikanlılığa adım atmış oğluna bütün kadınların aynı olduğu, hepsinin boylarının yatakta uzadığı, hangi kadına gitse hep aynı kitabı okuyacağı, önemli olanın kuvvetli, kudretli olması olduğu ve politikanın çok önemli olduğu bir memlekette zamanı geldiğinde politikaya atılması gerektiğini söyleyen bir babanın oğlu olan Sacit Bey bu sakatlanmış anlayışını babasından devralır. Sacit Bey de babası gibi bütün kadınların aynı olduğunu düşünür ama daha vahim bir farkla: İki kadın aritmetik açıdan yalnız iki değildir. İki kadın üçüncü bir kadını yaşatır erkeğe ki esas önemlisi de budur. Birinde olmayan diğerinde vardır. Zihnindeki bu keyif veren toplama çıkarma işlemi ile hayatta asla var olamayacak üçüncü kadına ulaşan Sacit Bey de tıpkı *Gölge Denizati* hikâyesinin doyumsuz erkek denizati ve *Çingiraklı Kapı*'nın hiçbir şeyle yetinmeyen erkeği gibidir.

Mahinur'un oturduğu Arzu Apartmanı sakinleri Sacit Bey'in hem karısı Nigar'a hem de metresi Mahinur'a çok iyi baktığı; karısı yıllardır hasta olan bir adamın başka yapacak bir şeyi olmadığı; Nigar Hanım'ın da metresini bir gün bile kocasının yüzüne vurmadağı, hiddetlenmediğı, alınan her eşyanın, ısırılan her meyvenin, yaşanan

günlerin tıpatıp aynısının Mahinur'da da olduğunu bildiği halde hanımefendiliğini koruduğu, hatta komşulardan biriyle Mahinur'a saygılı bir selam bile söyleyebildiği yorumunu yaparak, toplumun erkeğin kadını aldatması konusundaki sakatlanmış bakış açısını yansıtır. Nigar Hanım öldüğünde ise ona üzülop acımaları, yıllarca sürüklendiği acıdan kurtulduğunu düşünmeleri, yıllarca metreslik yapmaktan hiç bıkmayan Mahinur'u suçlamaları, çoğu zaman komşularının müşkülüne koşan, elinden gelen yardımı yapan Sacit Bey'de hiçbir hata bulmamaları bu sakat bakış açısının devamıdır. Ayrıca kötü bir evliliğin içinden geçerek dul kalan Mahinur'un taze bir gelin kadar gururlu olmasını yadırgayarak ondan utanç içinde olmasını beklerler. Kadına ve erkeğe yüklenen tarihsel ve kültürel kodların taşıyıcısı olan apartman sakinleri bozuk düzenin güçlü bir şekilde işlemeye devam etmesine katkıda bulunurlar.

Biri metres olmayı diğeri ise aldatılmayı kabullenen kadınlara bakıldığında onların da erkek egemen kapitalist düzence sakatlanmış varoluşlarından kurtulamadıkları görülür. Zalim kocası tarafından kısır olduğu gerekçesiyle terk edilen Mahinur boşanmak üzere Sacit Bey'in bürosuna girdiğinde gözyaşlarıyla ıslanmış yüzüyle, ürkek bir ceylan gibi mahzun, bitkin duruşuyla güçsüz bir kadındır. Yeni bir dünya kurabilmesi yine bir erkek ile, tutkuyla bağlandığı Sacit Bey'le mümkün olur. Erkeğin içinde kıvılcımlanan duyguları ateşe dönüştürmeyi bilmesi, kurallara uygun yaşamamak, yasak çiğnemek karşısındaki doğal, rahat tavırları, çekiciliği, çalıcılığı, insanın içinden geçen en şehvetli sözcükleri bulan, diriltten bakışı, kışkırtıcı bedeni, Sacit Bey'in zor dönemlerinde onu çekilmez bir adam olarak görmesi ile erkek egemen yapının dışına çıkan bir kadın olsa da yaşamının merkezine Sacit Bey'i alması, kendini hayatının öznesi haline getirememesi Mahinur'un kendi gerçekliğine, öz benliğine ulaşamadığını gösterir. Onun erkek egemen düzenin dışına çıkması bir bilinçlenme evresine girmesinden, farkındalık oluşturmamasından değil mecburiyetten kaynaklanır.

Nigar Hanım da erkek egemen kapitalist düzence yazılmış yazgısına boyun eğen çoğu kadın gibi kocası tarafından aldatıldığında önce ağlar, sonra da her geçen gün dillendiremediği bir üzüntüyle harap olur. Daha güzel bir eve taşınırken, kocasının çeşit çeşit armağanlarını kabul ederken suskun, başı öne eğik, gözleri kocasının yüzüne hiç bakmadan, gönülsüz bir şekilde evliliğine devam eder. Karı kocanın birbirine değmeyen, birbirine düşman olan bedenleri ile devam eden bu evlilik Nigar Hanım'ın kalp krizi geçirerek vefat etmesiyle son bulur. Vefatının ardından sadece karısına sevgisini hiç hissettirmedeğini düşünen Sacit Bey'in geçmişi kısa sürede unutulması ve

hayatına tüm hızıyla devam etmesi Nigar Hanım'ın bir ömrü masum ve kırık bir bakışla bitirmesinin boşu boşunalığını göstermesi açısından oldukça etkilidir.

Sacit Bey'in kızlarından biri babasının metresiyle konuşup görüşürken diğeri bu yüzden babasından nefret eder. Sema akıllı olması, her şeyi hesaplaması ile babasına benzeyen bir kız; Dilek babasının itibarını hiç düşünmeden tabanı beş kuruş etmez, anarşist sevgilisini hapisten kurtarması için babasına tehditler savuran bir serseridir. Evinden ayrılarak bir gecekondu semtinde yoldaşlarıyla bir arada kirli, yoksul havayı solumayı tercih eder. Erkek egemen kapitalist düzenin dışında konumlanır.

Postacı ve Küçük, Kumral Bir Zarf hikâyesi yazarın ikinci kitabı *Yeryüzü Taksim*'deki *Küçük Kumral Bir Zarf* hikâyesini deşifre eder niteliktedir. İlkinde anlaşılamayanlar tek zincir halinde nakledilen bu hikâyeyle açığa çıkar. Küçük ve narin kız üşütüp hasta olduğu günlerde kar yolları kapatacak kadar çok yağdığında postacının sırtında okula gidip gelir. Annesinin “*Güneş doğudan doğar*” (Ateş Ayvaz, 2015a: 73) dediği gün kente bir tipi ve fırtına beraberinde yağın kar ile doğu ve soğuğu bağdaştıran kız çocuk, hikâyenin sonunda evlerinin doğu olduğunu düşünür. Arkadaşlarının acımasız bakışları altında postacının sırtında okula bırakılıyor olmanın utancını duyan; annesinin kederli, öfkeli, üzgün bir şekilde babasını beklediği gecelerde hiç konuşmamasının üzüntüsünü yaşayan; ayakkabılarını kirletmek, ödevlerini yapmamak, odasını toplamamak gibi hataların suçluluğunu hisseden bu kız çocuğu için evleri soğuk bir boşluktur.

Annesiyle postacının karısını kıyaslayan çocuk, postacı karısına sert komutlar vermesine rağmen kadının bunu duymazdan gelerek kendisine sevgiyle göz kırpmasına şaşırır. Çünkü annesi postacının karısı gibi aldırışsız olamamakta, kederli, üzgün, öfkeli bir halde hiç konuşmayan bir kadına dönüşmektedir. Anne-baba ilişkisinin çocuklar üzerindeki etkisi bu küçük ve narin kız çocuğunun gözünden en masum şekilde okura iletilir. Hikâyede kendi geçimsizliklerini çocuklarına yansıtan ebeveynlerle ve bireyde bırakacakları olumsuz etkileri hiç düşünmeden kolayca alay eden insanlarla, başka bir ifade ile insanların duygusuz hale gelişiyle bir çatışma söz konusudur.

Tek zincir halinde nakledilen *Bir Tenorun Tutuklanmadan Önceki Son Günü*, başlığı itibariyle bir erkek hikâyesi gibi algılsa da aslında Ateş Ayvaz'ın bütün

çocuk kahramanlı hikâyelerindeki yalnız çocuk olarak karşımıza çıkan delişmen kız çocuğunun hikâyesidir. Hikâyelerde büyük kız olarak konumlanan bu çocuk hep aynı renkler, sesler içinde olan dünyayı çok can sıkıcı bulan, anneler, babalar ve öğretmenlerin hep aynı olduğundan şikâyet eden, içinde bulunduğu yer ve zamanla bütünlenemeyen, dayatmalardan huzursuz bir çocuk olarak hikâyenin tematik gücünü oluşturur.

Hep öyle gerilerden bakıp hoşnutsuz sesler çıkaran babadan, hiçbir zaman mutlu olmayan anneden, hep azarlayan öğretmenden bıkkındır. Evde boğuk, kasvetli bir sıkıntı içinde geçen karlı bir tatil gününde fanilasının çıplak bıraktığı kollarını iki yana açarak incecik, yumuşacık bir sesle balkonda şarkı söyleyen tenor bu aykırı tavrıyla çocuğun daha farklı, daha güzel bir yaşam olabileceği sanısını güçlendiren bir uyarıcı konumundadır. Hikâyenin sonunda tenorun tutuklandığını yankılayan polis sirenleri ise dünyayı değiştirme isteğinin mevcut toplumsal şartlardaki imkansızlığını gösterir.

Bir Eylül İhtilali anlatısı olan *Mektup Kutuları Bomboş*'ta solcu üniversite öğrencileri olan Ayşe, Nesrin ve anlatıcının kayıp olan arkadaşları Talat'ı bulmak için kadın pazarlama işi ile uğraşan Sümbül Hanım'dan yardım istemelerine tanık olunur. Bu vaka etrafında zincirlenen vaka parçaları toplumdaki ahlaksızlıkları, namussuzlukları, erdemsizliği, ikiyüzlülüğü ortaya koymak için sıralanır. Katilleri, kumarcıları, hergeleleri, hırsızları dahi kurtarabileceğini iddia eden, polislerle irtibatı olan kadın pazarlamacısı Sümbül Hanım'ın siyasi suçlu komünist bir genci asla kurtaramayacağını söylemesi, ailelerin hapisanelerdeki yakınlarının kan lekeli çamaşırlarını toplaması vb. şekilde sıralanan vaka parçaları bu amaca hizmet eder.

Bir üniversite çıkışı Ayşe ve anlatıcının polisler tarafından düşmüş kadınlarla aynı odaya tıklması üzerine hiddetlenen Ayşe'nin "*Alın bunları yanımızdan!*" (Ateş Ayvaz, 2015a: 93) diye bağırmasının nakledildiği vaka parçası kızların arkadaşları Talat'ı bulmak için kadın pazarlama işi ile uğraşan bir kadından yardım istemeleri şeklinde özetleyeceğimiz vaka ile çatışarak solcu kızları ideolojilerine ters bir şekilde hareket etmeye mecbur bırakır. Korkunç gerçekler, toplumsal koşullar hayatı değiştirmeye engeldir. Hikâyedeki çatışma hukuk ve adalet sistemindeki sıkıntılardır.

Bir eşyadan, bir durumdan, bir kişiden geçmişe gidilerek hem geçmiş hem de şimdinin aynı oranda yer aldığı Sezer Ateş Ayvaz hikâyelerinden biri olan *Sessiz Sokakların Askerleri* hikâyesinin doktor kadını Aynur için sabah, yıllarla savrulmuş parçaları toparlamakta zorlandığı, aynaya bakarken elini yıkadığı, ocağı yakarken saçlarını taradığı, telaşlı bir iç sıkıntısıyla ne yaptığını bilmediği anların toplamıdır. Gün, yataktan çıkmaya hazırlanan kocasının tıraş olmak üzere banyoya girerken banyo kapısının çıkardığı gıcırta, sonra da gardırop kapısını açarken çıkan inleme sesleriyle başlar. Kocasının kahvaltıda omlet istemesi Aynur'un evini gerçek bir ev, anneliğini gerçek bir annelik olarak hissetmesini sağlar. Yaptığı iyi bir omlet ile; yeterince iyi ütüyemediği gömlek, çocuğuna yeterince şefkatli olamayan dokunuşlar gibi evinde başaramadığı şeylerin suçluluğunu azaltır.

Omlet tavasının altındaki ateşi söndürüp banyoya koşan Aynur göz kenarlarına göz kalemi ile bir iki dokunuş dokundurursa ve saçlarını dağınık bir topuz yaparsa işe gitmek için hazırlanmış olur. Hızla mutfığa dönüp kocasının demli çayını, omleti kahvaltı masasına koyan Aynur bir de kocasına çayının soğuduğunu söyler. Yeterince bakımlı olmayan elleri ve kremle ovulması savsaklanmış bilekleriyle Aynur böylesine koştururken, tıraş losyonunu bir kahvaltıdan önce bir de sonra, iki kez süren Raşit'in tek yaptığı tıraş olmak, giyinmek ve kızı Aslı'yı uyandırmaktır. Aslı'nın mız mız uyanışları, masada olur olmaz hırçınlıkları sabahları Mühendis Raşit Bey'in keyfini hiç bozmaz çünkü o çalıştığı şirkete gitmeden önce ailesiyle kahvaltı yapmayı iyi bir baba ve koca olmanın gereklerinden sayar. Yani Raşit Bey'in ailesiyle sabahları kahvaltı yapması karısına ve kızına bahşettiği bir lütuftur.

Aynur işe gitmek üzere arabasıyla yol alırken her sabah aynı radyo istasyonundaki sunucu adamın çılginca eğleniyor sanısı veren zorlama kahkahalarını dinler. Bu zorlama kahkahaların ileticisi radyo istasyonu, verili düzenin insanların uyuması, gerçeklerin ayırdına varamamaları için kullandığı enstrümanlardan biridir. Çalıştığı dispansere ulaştığında Aynur'u karşılayan kişi yüzündeki sıcak, içtenlikli gülümsemesiyle Aynur'un üniversite yıllarındaki gözü pek, bilinçli ve tüm haklı değerlerin sahibi olduğunu düşündüğü işçilere benzeyen müstahdem Rafet Efendi'dir. Rafet Efendi'nin Aynur'a üniversite yıllarındaki sevgilisi Akif'i anımsatmasıyla geçmişe dönülür ve Aynur'un gençlik yıllarında da mutluluğu bir türlü yakalayamadığı öğrenilir.

Geceleri duvar yazısına çıkan, şiir seven, haki renkli parka giyen, faşist direnişi kırmanın peşinde koşan Akif hep bir şeylere yetişmek zorunda olduğu için Aynur sevgilisiyle çok az vakit geçirebilmiştir. Bodrum'un çiçek kokularını, kuş seslerini iki zırhlı tanka ve kahramanlık marşlarına terk ederek Akif'le birkaç ay birlikte yaşadıkları Ankara'daki evlerine kaçarlar. Sevgilisinin her an öldürüleceği korkusuyla yaşadığı, korkulu ateşlerle yaktıkları kitap küllerini sakladıkları bu evde mutluluklarının üzerine 12 Eylül İhtilali'nin gölgesi düşer. Önceki hikâye *Mektup Kutuları Bomboş*'un kahramanlarından olan Talat'ın Akif'le arkadaş oldukları ve hapisanede yapılan işkence yüzünden öldüğü bu hikâyede anlaşılır. Kısa, şişman bedeni, bebeksi, güleç yüzü, parlayan gözleriyle tasvir edilen Tülay ise hemşirelik okumaktadır ve öğrencilik yıllarında Aynur'un en yakın arkadaşıdır. Mesleğini kusursuz yapacağı ve şefkatli bir başhemşire olacağı besbelli olan Tülay'ın da Mamak Cezaevi'nde bedeninin tükendiği bilgisi verilir.

Dispansere kulaklarının uğuldaması şikâyetiyle gelen yaşlı adamın yüzünün donukluğuna, aşırı bir sabırla durgunlaşmış ellerine, günlerce kıpırtısız oturabilir hale gelmiş kaskatı bedenine değil de kulaklarına bakacak olmanın verdiği şaşkınlığı yaşayan Aynur içinde bulunduğu yer ve zamanla bütünlenemeyen, dayatmalardan huzursuz bir karakterdir. Dispanserdeki odasının penceresinden gördüğü yemyeşil çayırlar, uçuşan kelebekler mevcut erkek egemen-kapitalist şartlarda hiçbir zaman hayatında olmayacaktır.

Aynur'un en mutlu olduğu zamanlar, kocasının iş yemeğinde olduğu gerekçesiyle eve oldukça geç geldiği gecelerde, kendisiyle baş başa kalabildiği anlardır. Yazar, kendini hem garip hem hüznü hissedenden Aynur'a böyle gecelerde bir kadeh içki eşliğinde Saramago'nun *Körlük* kitabını okutmasıyla mühendis kocanın mekanikliğine, radyo istasyonundaki sunucu adamın çılgınca eğleniyor sanısı veren zorlama kahkahalarına açıklık getirmiş olur. İnsanoğlu dayatmalar yüzünden yaradılışında, özünde var olan kolektif imgeleri kaybedip esas gerçeklikten kopmuştur. Bundan daha da trajik olarak başka bir gerçekliğe geçtiğinin ayırında bile değildir. Belleğini yitirir ve hayat tarafından tutsak kılınır. Dünyayı ve geleceği göremez hale gelir. Geceleri içindeki köreltilmiş duygulara, esas kendine yaklaşan Aynur'un yüzündeki şaşkın çizgiler kaybolup yüzü daha anlamlı bir hal alırken sabahları tabaklara hoşnutlukla omlet koyan telaşlı kadına dönüşmesi verili düzende kadının/bireyin mutlak çaresizliğinin gösterenidir.

İç içe geçmiş iki vaka şeklinde nakledilen *Kod Adı Fare* isimli hikâye de bir Eylül İhtilali anlatısıdır. Televizyonda izlediği belgeselde düzenek içine yerleştirilen farelerin bir adama geçmişteki hapisane günlerini hatırlatmasıyla bir çerçeve vakanın içine başka bir vaka yerleştirilmiş olunur. Fare düzeneği ve bu düzenekteki fareler hali hazırdaki hayat düzeneği ve bu düzeneğin içinde sıkıştırılmış insanlardan farksızdır. Hayvanlar üzerindeki deneylerin, insan psikolojisinin anlaşılması için ne kadar önemli olduğu genel geçeriyile meşrulaştırıldığı vicdansız bir dünyada hali hazırdaki hayat düzeneğinin de ne kadar önemli olduğunu meşrulaştıracak birçok genel geçer sırlamak mümkündür. Gençliğinde hapisanede yatmış adama ve arkadaşlarına bir denek olan hayvana edilen zulümden daha azı yapılmaz. Hikâyedeki çatışma insanları hayattan ve gelecekte beklenisiz hale getiren acımasız, vicdansız dünya düzeni ile dir.

Kod Adı Fare hikâyesindeki hali hazır hayat düzeneğinin imleyicisi fare düzeneği *Çapraz Sorgu* hikâyesinde yerini insanı yutan, yok eden büyük kent düzeneğine bırakır. Sevgilisi, annesi, babası tarafından hep beceriksiz olduğu söylenerek terk edilmiş bir adam bu büyük kent düzeneği içinde sıkışıp kalır, hiçbir iş başvurusundan sonuç alamaz ve son çare olarak güçlü olmayı başarabilmiş, varsıllaşmış ağabeyinden yardım ister. *Kod Adı Fare*'deki belgesel anlatıcısının tok sesi ise *Çapraz Sorgu*'da yerini kent insanının, işverenlerin çaresiz, yoksul bir insana, hatta bir ağabeyin zor durumdaki bir kardeşe karşı kayıtsızlığına, soğukluğuna bırakır. Açlık içinde askerleri eğlendiren bir genç kızın, mendil satan çocukların, ağlayan bir delinin yansıtıldığı vaka parçaları vaka içine yerleştirilerek hikâyeye yeni anlam katmanları eklenmesi suretiyle toplumdaki ekonomik eşitsizlik boyutunun derinliği yansıtılır. Çatışma toplumdaki sosyoekonomik eşitsizlik ve modern çağ insanın duygusuzlaşması, mekanikleşmesi ile dir.

Zik Zak, “*korkuyorum artık beni anlayamayacak aklımın hızla kayışından*” (Ateş Ayvaz, 2015a: 129) diyerek hikâye boyunca kız kardeşi Sevilay'a seslenip duran ablanın bilincinden akanları okuduğumuz bir hikâyedir. Bu abla ve kız kardeş Ateş Ayvaz'ın hikâyelerinin birçoğunda karşılaştığımız kız çocuk-geç kız-kadının bileşkesidir. Sert bakışlı öğretmenler karşısında siyah önlüklerini çekiştirerek bacaklarını kapatmaya çalışan, erkeklerle göz göze geldiklerinde utanıp utanıp gülen Sevilay ve ablasında, *Şarkılar Bizi Söyler* hikâyesindeki akşam gezmelerinde eteklerinin hınzır esintisiyle mutlu olan, belli belirsiz ruj sürerek, erkek bakışlarının farkında gizliden gizliye haz saklı gülüşler savuran Melek ve onun arkadaşı Vildan ile

Çingene Kızı Marya'daki oğlanlarla oynayarak itişip kakışan, neşeli neşeli gülüp göz kırpan, gözlerin ta içine bakan kız çocuğu ve onun arkadaşı Marya görülür.

Bilinç akışı tekniği ile yazılmış *Zik Zak* hikâyesinde sıralanan vaka parçalarından birinde bilgilerine ulaştığımız namusu kirlenen Nursel, bacaklarını bitiştir, karnını içine çek diyen, bir gözüne far bir gözüne yıllarla yerleşmiş mutsuzluğu sürmüş bir kadın olarak betimlenen edebiyat öğretmeni ve bacakların görünmeyene kadar eteğini ört diyen tarih öğretmenin -okul ve öğretmenler verili düzenin en güçlü enstrümanlarıdır- de etkisiyle ölüme sürüklenir. Nursel'i ölüme sürükleyen kültürel ve toplumsal yapı yüzünden korkular biriktiren Sevilay sevgilisi Murat'la börekçide buluşmaya gittiğinde yüreğinin gömleğinin altında pır pır saklanmasıyla, *Kraliçe I Love You* hikâyesinin sevgilisi Mehmet'le restorana gitmeyi çok isteyen ama erkek milletinden korkulması gerektiği genel geçeriyle korkan Necla'sını anımsatır.

Aynı yapı *Çingene Kızı Marya* hikâyesinde kız çocuk ve Marya'ya gözlerini kara tahtaya dikip sessiz oturmalarını tembihleyen ders zili olarak karşımıza çıkar. Hep "Gül-me, sesini yükselt-me, seviş-me, yakın-ma, coş-ma! Koş-ma!" (Ateş Ayvaz, 2015a: 132) diyen bu erkek egemen-kapitalist kültürel- toplumsal yapı *Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak*'taki anlatıcı/yazar Nilüfer'in annesine de ömrü boyunca en yüksek perdeden seslenerek "konuş-ma, inan-ma, söyle-me, sen değilsin bu toprakların dili, odalara, sandıklara saklan, ayışığı unut, geceye yayılan korkulara kapıl, söyle-me, unut isteklerini, kadınlar çıplak bedenlerini karanlıklarda saklasın" (Ateş Ayvaz, 2015a: 10) deyip onu kadınlığından, kendi içindeki esas imgelerden, insanlığın kolektif imgelerinden, esas gerçeklikten koparır.

Verili düzen Sevilay'a pencerelerin perdelerini düzeltmeyi, giysilerini katlayıp yerleştirmeyi, annesine yardım etmeyi, balkona çıkmamayı öğütleyerek onu ve onun tüzelinde tüm kadınları ev içine hapsedmeyi amaçlar. *Zik Zak*'ın balıkçıların ağlarını onardığı yerde oyalanan, bütün dalgalı denizlerden kaçan ablasıyla -ki hayatın o denizlerin ufuk çizgisinin ardında olduğuna inanır- *İkinci Kaptan* hikâyesinin ayakları balık ağlarına takılan bir çocuğun annesi tarafından hoyratça hırpalanmasına yazıklanan, denizdeki gemilerden biriyle çok uzaklara gitmek isteyen kız çocuğu örtüşür. Ateş Ayvaz'ın mevcut şartlarda mutlu olamayan kahramanları gözlerini hep uzaklara diken ve orada daha güzel bir hayat olduğu inancını taşıyan, düşlere dalan kişilerdir.

Bir dikiş atölyesinde çalıştıkları anlaşılan Sevilay ve ablasının yazgısı, toplumdaki bütün kadınlara reva görülen yazgıdan farklı değildir. Tanıştıkları, sevgili oldukları tüm erkekler mangal yüreklidir. Hikâyede sık sık yinelenen cesaretin, gücün imleyicisi mangal yüreklilik toplumda erkeğe atfedilen bir özellikken kadın ise mevcut yapıda korkan, sığınan, zayıf bir karakter olarak konumlandırılır. Abla çalıştığı atölyenin evli olan sahibi Halim’le yaşadığı ilişki sonucunda hamile kalır ve Halim tarafından kimsenin görmeyeceği bir eve bebeğiyle birlikte yerleştirilir. Kendini uyuz bir hayvan misali bir kulübeye hapsedilmiş gibi hissedilen kadın eniğiyle kapana kısılan köpeğe benzetilir. Çok defa evden çıksa da bebeğine bir şey olacağı endişesiyle geri dönmek zorunda kalır.

Çağrılmadan Gelen İstanbul’un kalabalık caddelerinden, çok katlı blok apartmanlarından ayrılmış şirin bir çay bahçesinde geçmişini anımsayan Nadide isimli alzaymırın etkisinde olduğu hissedilen yaşlı bir kadının hikâyesidir. Hikâyenin ilk satırlarında betonlaşma/çarpık kentleşme ile doğa çatışması kendini gösterir. Gençlik aşkı Yakup’u çağırmak isteyen Nadide, Edip Cansever’in insanoğluna dayatılan kurgulanmış hayat düzeneğinin içinde çaresiz, bu düzeneğe itiraz etmeyen mekanikleşmiş insanların arasında bıkkın, kokuşmuş insan ilişkilerinin ortasında içi hep bir yokluğa büyüme zorunda kalan Yakup’u gibi yalnızdır. Bu satırlarda kurgulanmış hayat düzeneği ve kapitalist/erkek egemen düzenin dayattığı gerçeklik algısı ile çatışma söz konusudur.

Geçmişle şimdinin iç içe geçtiği helezonik olay örgülü hikâye anın/şimdinin nakledildiği bir çerçeve hikâye içine yerleştirilen geçmişin nakledildiği bir diğer hikâyeyi barındırır. Her iki hikâye içine yerleştirilen vaka parçaları hikâye kişinin ve dolayısıyla yazarın çatışmalarını ortaya koyar. Nadide Beyoğlu’nda yürürken yalnız olmanın verdiği sakınımla, akıllı uslu olmaya, yüzüne ciddi bir ifade yakıştırmaya kararlıdır. İçinde şakıyan ümit kuşuna toplumsal ahlak kurallarının gölgesi, korkusu, baskısı düşmüş; her gençlik hevesini, her mutluluğu ve nihayetinde tüm ömrünü korkuyla, baskıyla beraber yaşamak zorunda kalmıştır. Annesi Adviye Hanım’ın Nadide’ye sevdiği çocuk Yakup için “*uzak dur o çulsuz çocuktan, o gazeteci parçasından*” (Ateş Ayvaz, 2015a: 144) demek istemesi ülkede gazetecilik mesleğine verilen maddi ve manevi değeri ortaya koyar.

Eylül İhtilali’nin izleri hissedilen hikâyede düşünce ve hareket özgürlüğünü kısıtlayan her türlü otorite ile çatışma söz konusudur. Adviye Hanım’ın yağın, şekerin,

suyun, elektriğin bitip tükeneceğinden, parasız kalacaklarından korkması toplumdaki ekonomik arka planın hikâyeye yerleştirilmesine ön ayak olur. Advie Hanım işlediği elbiseleri atölyeye götürüp patronundan karşılığını alabilmek için İstanbul trafiğinde saatler geçirdikten sonra yokuş tırmanır ve az para vermek için işleminde türlü yanlışlar bulan patronunun emek sömürüsüne maruz kalır. Burada sömüren zengin ve ezilen fakir çatışması görülür. Advie Hanım'ın kocası Rüstem Bey gecelere kapılan, kötüyü ve haramı fark etmeyen bir adam olmasıyla kadının ezilmesinde pay sahibi bir karakter olarak hikâyedeki yerini alır. Bütün vaka parçaları erkek egemen kapitalizmin kadına/bireye yönelik duygusal/ekonomik dayatmalarını ortaya koyar.

Son Otobüs bir kadın yazar kahramanın, arkadaşları Nemika, Yasemin, Jale, Ruhan, Jaklin ile bir hikâye antolojisi çalışması için İstanbul meyhanelerinden birinde buluşmasıyla başlayan ve günün sonunda eve dönüşüyle biten bir hikâyedir. Kadın yazarın arkadaşlarıyla buluşmak üzere meyhaneye giderken yol kenarında bir tabureye oturmuş vaziyette gördüğü, kendisine gözlerini dikerek bakan kızın eroinden öldüğü haberini evine döndüğünde akşam haberlerinden öğrenmesi ile hikâyeye sonlanır. Kızı Öykü ile güzelce hazırlanmış bir masada yeni yıl yemeği yiyecekken bu haberle sarsılan yazar evin bütün ışıklarını söndürür. Hikâyedeki çatışma bir önceki hikâyedeki içinde şakıyan ümit kuşu gölgelenen, korkutulan, her gençlik hevesini, her mutluluğu ve nihayetinde tüm ömrünü korkuyla, baskıyla yaşayan Nadide'nin çatışmasıyla benzerdir. İçinde ümit kuşları şakıması gereken, mutlu olmayı hak eden bir genç kıza eroinden ölmeyi reva gören hayat şartları değiştirilmek istenir. Fakat bu hikâyenin genç kıızı Nadide'den daha şanssızdır, ömrünün baharında hayatını kaybetmiştir.

Sezer Ateş Ayvaz'ın biyografisi göz önüne alındığında hikâyede anlatılanların bir bölümünün gerçekten yaşandığı ve hikâyeye kişilerinin hemen tamamının gerçek hayatta var olduğu anlaşılmaktadır. Ateş Ayvaz 2010 yılında yayımlanan *Son Otobüs* isimli hikâyeye antolojisinde önsöz yazarı olarak yer alır ve *Son Otobüs* hikâyesiyle -tek bir farkla ki hikâyenin ismi *Son Otobüs* değil *Kıpırdamadan*'dır- antolojiye katkı sağlar. Hikâyeye kişilerinden Yasemin, Jale ve Ruhan gerçek hayatta Yasemin Yazıcı, Jale Sancak, Leyla Ruhan Okyay'dır ve bu yazarlar da *Son Otobüs* adlı hikâyeye antolojisine hikâyeleriyle katkı sağlarlar. (Bkz. EK-2 Sezer Ateş Ayvaz'ın Sanat ve Edebiyat Çevresi) Annesini yeni yıl kutlaması için evde bekleyen hikâyeye kişisi Öykü de gerçek hayatta Sezer Ateş Ayvaz'ın kendisi gibi yazar eşi Ülkü Ayvaz'la

evliliğinden dünyaya gelen Öykü Ayvaz'a karşılık gelir. (Bkz. EK-1b Sezer Ateş Ayvaz ve Ailesi)

Sezer Ateş Ayvaz'ın altmış beş hikâyesinden kırk dördü giriş-gelişme-sonuçtan oluşan klasik vaka düzeninde, yirmi biri helezonik vaka düzeninde yazılmıştır.

2.1.2. Şahıs Kadrosu

Sezer Ateş Ayvaz'ın hikâyelerindeki kişiler yazarın erkek egemen kültür ve kapitalist sistemce oluşturulduğunu düşündüğü modern hayat kurgusunun, hali hazırdaki hayat düzeneğinin içinde sıkışıp kalan insanlardan oluşur. Erkek egemen kültürün yol açtığı sorunlardan en çok kadın ve çocuk kahramanlar etkilenmektedir. Çocuk kahramanların tamamının ve kadın kahramanların büyükçe bir kısmının mevcut şartlar yüzünden çocukluklarını ve kadınlıklarını yaşayamadıkları görülürken yazarla özdeşleşen yazar kimlikli kadın kahramanlar insanlığa reva görülen hayatı değiştirmeye çalışır, Ateş Ayvaz'ın ifadesiyle *“ölümün elinden güzellikler almak, onları ölümün eline terk etmemek için yazar, geleceğe söz bırakmak isterler.”* (2015b: 131). Erkekler ise daha çok erkek egemen kültürün kendilerine sağladığı erkle hikâyelerde yer alırken zaman zaman kapitalizmin sebep olduğu sıkıntılardan dolayı bunalıma düşerler. Bunların dışında sayıları az olmakla birlikte erkek egemen kültür ve kapitalist sistemle uyumlu kahramanlar da mevcuttur.

Şahıs kadrosu tasnifinde Kadınlar, Erkekler ve Çocuklar başlığı şeklinde üç başlık oluşturulmuştur. Hikâyelerden elde edilen malzeme doğrultusunda gerekli alt başlıklar açılarak bütün hikâye kişilerini kapsayabilen bir inceleme yapılmıştır.

2.1.2.1. Kadınlar

2.1.2.1.1. Dünyayı Sözcüklerle Değiştirmek İsteyen Hikâye Ustaları

Ateş Ayvaz'ın 1988 yılında çıkardığı ilk hikâye kitabı *Aynalarda Yaz*'a adını veren hikâye, dünyayı sözcüklerle değiştirmek isteyen hikâye ustalarının bir tür habercisi, işaret fişeği niteliğindedir. Kendilerini, insan ilişkilerini, hayatı değiştirmek isteyen iki kadının yıllar sonra bir çay bahçesinde buluşarak geçmişte beraberken yaşadıklarını yazıya dökmeye çalıştıkları bir hikâyedir. Oturdukları çay bahçesinden gördükleri meydanı çirkinleştiren, küçülten, evleri ve ağaçları kuşatan Belediye Halk

Pazarı'nı eleştiren yenge ve genç kadın dağıtılan kentten, yitirilen deniz kokusundan hoşnutsuzdur.

“[...] kendilerini, insan ilişkilerini, hayatı değiştirmek isterler ama anda yaşananlar, durum, pek izin vermez başkalaşmasına hayatın. Toplumsal koşullar engeldir böylesi bir dönüşüme. Kumpas! İnsanlar verili koşulları benimsemiştir çoktan, üstelik kişilikler de biçimlenmiştir, durup düşünmeden, sorgulamadan çok fazla. Hüznün, karamsarlığın aşılması inatla mücadele etmekle, dünyadan kovulmayı bile göze almakla mümkündür ancak.” (Öztop, 2008: 10).

Kitapta inatla mücadele eden, dünyadan kovulmayı bile göze alan, hüznün ve karamsarlığın aşılmasında yazara ve okura umut veren ilk hikâye ustası Hera'dır. *Hera'nın Öfkesi* isimli hikâyenin kadını Hera önce yüzü paramparça olmuş, sonra da yüzünü yitirmiş bir hikâye kişisidir. *Paramparça yüz*, kadının erkek egemen düzence kendine atfedilen rollerin içinde kimliğinden, benliğinden hep vazgeçmek durumunda kalması ve kendisini unutmaya anlamına gelir. Hera, estetik profesörü bir baba ve arkeolog bir annenin kızı olsa da sanıldığığının tersine mutlu bir çocukluk yaşamaz. Kızın yüzünün önce estetik profesörü bir babanın elinden parçalanmaya başlaması oldukça trajiktir. Baba evi, erkek egemen düzence kadına yüklenen *iyi evlat, iyi eş, iyi anne* rolünün ilk sahnesidir.

Parçalanma evlendiğinde de devam eder. Tutkulu bir aşkla, herkesin uzun süre konuştuğu bir düğünle evlendiği bankada üst düzey bir yönetici olan kocası önce kıskançlıklarıyla onu sürekli bağıllığını ifadeye mecbur bırakarak bunaltır. Kocasının üst düzey bir yönetici olduğu ayrıntısıyla iyi evliliği iyi mevkili bir adamla evlilik olarak kabul eden zihniyete gönderme yapılır. Hera'nın tutkulu aşkı uysal bir bağlanmaya, dingin bir adanmışlığa dönüşür. Hera kocasının çok çalıştığı savunmasıyla kendisine karşı takındığı kayıtsızlıktan kurtulmanın yolunu çocuk yapmak olarak görür. Bu yol bir süre işe yarasa da o artık kocasının gözündeki sevgili konumunu yitirir, sadece bir anne ve eş olabilir. Kocasından ayrılmayı biraz düşünecek gibi olsa zihnindeki çocuğu için katlanması gerektiği gerçeği, yerini başka bir kadına bırakamama gibi kodlar yüzünden, eve sadece kazandığı paraları ve iyi bir baba olmanın şefkatini taşıyan bu adamla evliliğini sürdürür. Evliliğinde Hera için anlamlı kalan tek şey çocuğudur. *Aynalarda Yaz* kitabının bu hikâyeye kadarki bütün kadınları, tıpkı Hera'nın biraz önce sıraladığımız özelliklerinde görüldüğü gibi evliliklerini sonlandırmamak için her türlü sıkıntıya sabreder, aşklarında vazgeçmeyi de çoğunlukla bilmezler.

“Her zaman iyi bir eş, iyi bir anne, iyi bir meslek kadını olmak için kendilerini yıpratın, görevlerinin tutsaklığından yaşamı özgürce yaşayamayan; hiç kendisi olamamış; olmaya da vakit bulamamış [...] Görevlerinin kadınları olurken önce kimlik sonra da kişilik parçalanmasına uğrayan ve yaşamın dalgalarında savrulup kıyıya vuran, kendi yüzlerini kaybeden [...]” (Soyşekerci, 2010, s.136).

bu kadınlarda bir kimlik, öz benlik arayışı görürüz fakat bir değişim gerçekleşemez. Çünkü verili koşullar hayatın başkalaşmasına izin vermez. Fakat Hera, evliliğine kocasının aldatmaları da eklenince, kitabın *dönüşme* eylemini gerçekleştiren ilk kadın kahramanı olmayı başarır.

Hera'nın *nesne* konumundan sıyrılarak *özne* konumuna ulaşması çok kolay olmaz. Kız çocuğu, genç kız, sadık eş, iyi anne, okuyan kadın, bilen kadın, çağdaş kadın, seven kadın, kötü kadın gibi erkek egemen düzence kendine yakıştırılan her özelliği üzerine alarak önce paramparça olur, sonra bu düzenin zihnine kazıdığı, kendine dayattığı tüm imgeleri yok ederek, kendi deyişle “*şeytana sat*”arak özgürleşebilir (Ateş Ayvaz 2008a: 100). Sezer Ateş Ayvaz'ın gerekliliğini vurguladığı; imgelerin tutsağı olmayan, sorgulayıcı, didikleyici, aykırı dili, hikâyede yazar olduğu anlaşılan Hera'yı öz benliğine ulaştırır.

Kendini anlattığı ve önce kendisi için, kendisine yeni iklimler, başka anlamlar yaratmak için kurduğu, verili şartlara *boyun eğiş* barındırmayan hikâyelerini kimileri başkaldıran kimileri gülünç bulur. Cennetten kovulmuşlar onu anlamaya çalışır. Cennetten kovulmuşlar Hera'yı anlamaya çalışmalarıyla dinî normlara uymayan kesim olarak hikâyede ona yakın bir yerde konumlandırılır. Hera'nın kocası ise artık dudağına ağulu kırmızılar, gözlerine dipsiz gecelerden bir siyah çeken bu kadından korkmasıyla hikâyede Hera'dan oldukça uzak bir yere konumlandırılır. Ateş Ayvaz'ın hikâyelerinde giyiniş ve makyajını abartan, gözlerindeki siyahı çoğaltan, saçlarını düzensiz salınma bırakan kadınlar kendine sunulan verili kültürel ve tarihsel kodlardan çıkan, değişen, kendini bulan kadının imleyicisidir. Kadınlar *öz benliğine* ulaşan Hera'yı garip ve ürkütücü bulmalarıyla, erkekler değişik ve korkunç bulsalar da korkularıyla şehvetlerini birleştirmeleriyle Hera'dan çok çok uzağa konumlandırılan hikâye kişileridir. Burada Hera'nın hikâyelerine ve Hera'ya değer biçen kişiler, toplumda özgürleşen kadına değişik tepkiler geliştiren tipleri temsil eder. Hera ise kendi olmak, aykırı olmak suçundan dünyadan kovulmasıyla *ötekileştirilmiş*, toplumsal normlara uymayan kadın tipini temsil eder.

Yunan mitolojisindeki Tanrıça Hera'nın kendisini her zaman kocası Zeus'a saklaması, evliliğindeki zorluklarla baş edip evliliğin kutsallığını göstermesi, kocası tarafından aldatılması, sonrasında öfkesi, korkunçluğu (Erhat, 2015: s.y.) düşünüldüğünde hikâye kahramanının adını taşıdığı tanrıçayla paralel özellikler gösteren bir karakter olduğu görülür. Hikâye kişilerinin konumlandırılmasında kullanılan *dinî*, *geleneksel* ve *mitolojik* unsurların mevcut toplumsal dayatmalarla ilişkisinin gösterilmesi yoluyla okurda toptancı anlayışa karşı bir farkındalık geliştiren ve okura farklı düşünme alanları açan Ateş Ayvaz, tüm olumsuzlamaların içeriğinde iktidar biçimleri, cinsler arasındaki güç mücadelesi, siyasal olaylar olduğunu düşünür: “İnanç söylemleri, mitolojik ve yazınsal göndermeler, insanı tarihin bir gölgesi haline getirir. [...] dışsal olarak her siyasal toplumsal baskı, zorbalık-egemenlik biçimleri, tarihsel geçmişi oluşturmakla kalmaz, bireyi de aynı zamanda hiçliğe götürür.” (Ateş Ayvaz, 2005a: 45). Son bir tespit olarak, verdiği röportajda;

“İlk kitapların, yazarının içinde yaşadığı gerçeklik açısından, kehanet demek istemiyorum ama sırlı sözleri var mıdır? Bugünlerde bu düşünüyor beni, benim bireysel tarihimin geleceğini gören, onu içinde taşıyan öyküler var çünkü Aynalarda Yaz'da, çok ilginç ama o günlerde, görünürde bir veri yokken bugün yaşayacaklarımı görmüş bazı öyküler. Mesela Son Gün, Hera'nın Öfkesi, benim şimdiki yaşamalarımı öngörmüş.” (Öztop, 2008: 10).

diyen Ateş Ayvaz, yıllar sonraki haliyle yıllar önce yazdığı öyküsünün içinde yaşamış gibidir.

Aynalarda Yaz'ın son hikâyesi *Son Gün*'de, annesi kötücül bir hastalığa yakalanan bir kadın, beyaz kâğıdı önünde geçmişi anımsayarak kâğıda yazacaklarını mırıldanmaya başlar. Kendisini yazacaklarına öylesine kaptırır ki bir an için annesinin yanında olduğu ve üzgün yüzüyle kendisine baktığı sanrısına düşer. Mırıldanmaları zil sesiyle bölünen ve bu sesle irkilen yazar, kapının birileri tarafından açılmasını bekler. Halbuki evinde ve tek başındır. Gidip kapıyı açtığında ekmek dağıtan çocukla karşılaşır. Kapıyı kapattığında annesine koşar ama annesinin ne odasını ne de kendisini bulabilir. Yazı yazdığı masasına döndüğünde kadındaki halüsinasyon görme hali devam eder. Bu sefer de annesini masasında görür gibi olur.

Geçmişle şimdinin iç içe geçtiği akronik zamanlı hikâyede sürekli gelgitler yaşayan kadın gerçeğin bu şekilde tahrifi ve yeniden düzenlenmesiyle üst düzey bir farkındalık ve bilinç kazanır ve onu avutacak, ona mutluluk masalları anlatacak tek

kişi olan fakat ölen annesinin yerine hikâyelerini koyar. *Hera'nın Öfkesi*'yle birlikte *Son Gün*'ü de bireysel tarihinin geleceğini, gelecekte yaşayacaklarını öngörmüş hikâyesi olarak nitelendiren Ateş Ayvaz'a yazmayı keskin bir yaşama duygusu olarak hissettiren; onu zamanın acımasızlığına, yitirilenlere masalla, sözle, sözün büyüyle karşı koyacağına inandıran güdü, yazarın hikâye kişileriyle denk düşer.

Yazarın 2000 yılında çıkan ikinci hikâye kitabı *Yeryüzü Taksim*'e adını veren hikâyesinde siyaset bilimi üzerine doktora yapan, ayrıca şiirler yazan kadın yazar anlatıcının özellikleri şu şekildedir: Çocukluğu küçücük evlerinin soğukluğundan kaynaklanan iç sıkıntısıyla geçer. Burada soğukluk anne-babanın çocuğa olan ilgisizliği, ev içindeki durağanlık, iletişimsizlik anlamlarına gelir. Çocuk evlerinden hırçın, coşkulu, durağanlığa asla yer vermeyen, uçarı denize doğru baktığında ötelere gitme, uzaklara açılma isteği duyar. Fakülteyi kazandığında ütopyaları, içini kendi düşleriyle doldurduğu düş ülkeleri olan bir gençtir. Onun ülkesinde insanların yüzleri saydamdır, insan ilişkilerinde otorite yoktur. Hatta devlet de yoktur. Bu düşler kahramanın kent yaşamındaki donuk, duygusuz, mekanikleşmiş yüzlerle, otorite kuran insanlarla ve otoriter devlet yapısıyla çatışmasını gösterir.

Çatışmalarında başıboş bir özgürlük duygusuna kapılmaktan kaçınan, serinkanlı düşünen bir tavır sergileyen kahraman zamanla sıradanlaştığını, hayatın kıyısında bir görünmeyen olduğunu fark eder. Ateş Ayvaz'ın eserlerinde sıkça rastladığımız, insanın özgürleşme ihtiyacına denk düşen bir alan olarak sanat, *Yeryüzü Taksim*'in anlatıcı yazarının da sığınağı olur. O da sanata yönelerek kendi derinliğinde yaratacağı düş ülkesini kurgulamaya karar verir. Bu düş ülkesi Taksim'dir. Taksim kendi öz suyunu temizleyip durultacak, donuk, duygusuz yüzlerden, devlet otoritesinin kurduğu insan ilişkilerinden arınacaktır. Taksim'de devlet otoritesi ile kurulan *şimdinin* toplumsal şartlarına karşı Taksim'in *geçmişindeki*, *özündeki* güzelliklere bakarak *geleceğe* dair umut besleyebilen anlatıcı yazar için yeryüzü Taksim'dir. Anlatıcı yazarın Taksim sevgisi, Taksim'e bağlılığı oldukça güçlüdür.

Kitapta yer alan bir diğer hikâye *Kapı Tokmağı*'nda yazarın bir önceki hikâye kitabında bulunan *Melusine ya da Çılgın Aşk* hikâyesinin yazılma süreci anlatılır. *Melusine ya da Çılgın Aşk*'ta Bay B.nin elinde tuttuğu pembe saten kumaş parçasını tutan kişinin esasında her iki hikâyenin de yazarı olan Ateş Ayvaz olduğu *Kapı Tokmağı* hikâyesinde anlaşılır. Pembe saten bir kumaş parçası Ateş Ayvaz'da *Melusine ya da Çılgın Aşk* hikâyesini yazma isteği uyandıran bir nesne olmuştur.

Yazar, Bay B.yi bir eve yerleştirip yaşatmanın verdiği *özgürlük* duygusundan çok hoşnuttur. Hayal ile gerçeğin bu denli iç içe geçtiği hikâyede yazara oyun gibi gelen *yazma serüveni* ondaki *özgürlük* ihtiyacına denk düşen bir çabadır. Yarattığı hikâye evreninde kendine özgür olabildiği düşünme alanları açan yazar, kendini tutsaklıktan kurtaran yazma edimini keskin bir yaşama duygusu olarak hisseder.

Tamiris'in Gecesuçları kitabında dördüncü sırada yer alan *Tamiris'in Gözleri* isimli hikâyede, bir hikâye kişisi haline gelen iç ses Tamiris, iç sesi olduğu yazar kadına kimseyi avutmayan hikâyeleri bırakmasını, aydınlık arayan ama bir biçimden bir biçime girdiğinin ayırdına bile varmayan sözcükleri unutmasını, yolculuğa çıkmasını söyler. Bunun üzerine iç sesiyle birlikte deniz kıyısında bir otele giden yazar kadın oteldeki gözlemlerini okura nakletmek yoluyla kadın erkek ilişkilerine ışık tutar. Kendine yeni anlamlar yaratmak için hikâye yazmak üzere gittiği otelde imgelerle savaşırken korkunç bir dünyayla, korkunç gerçeklerle karşılaşan yazar kadın bir taraftan hayatı değiştirmeye, zamana karşı durmaya çalışırken diğer taraftan umutsuzluğu yaşar.

Tamiris'in Gecesuçları kitabının son hikâyesi olan *Kahve Rengi Öykü*'de hikâyenin yazılma süreci ve kitaptaki bütün hikâyelerde yazarla beraber bir iç ses olarak hikâye kişisi haline gelen Tamiris'in Sefira olduğu açıklanır. Sefira dünyayı sözcüklerle değiştiren hikâye ustası, gezgin olarak tanımlanır. Yahudi Tasavvufunda Tanrı'nın tecellisi olan "*sefirotun*" yayılmasını sağlayan "*on yol*"dan her biri olan "*sefira*"lar, insan tipinin ilk örneği anlamına da gelen "*sefirot*"a ulaşmayı sağlayan kanallar olarak düşünüldüğünde Ateş Ayvaz'ın hikâye kişisi haline gelmiş bu iç sese Sefira adını vermesi insanlığın kolektif imgelerine ulaşma çabası olarak yorumlanabilir (Demirci, 2015: 19).

Okura odaklaşan bir kuram olarak alımlama estetiğini doğuran yorumlamacılığa (hermeneutik) göre "*Anlama süreci kilitli bir metnin anahtarını çevirmek ve içindeki sabit mesajı ortaya çıkarmak değildir. [...] Bir şeyin bir şey olarak yorumlanması, bizim şeyleri "bizatihi" değil, bizim kendi dünyamıza özgü anlayışımızla bir şey olarak görmemizdir.*" (Aytaç, 2003: 144). Okur alımlaması bir eserin tek bir anlam ifade etmesini engellediği gibi Sezer Ateş Ayvaz'ın hikâyelerinin hermeneutik yani yoruma açık imgeleri ve buna rağmen hayatla hiç kopmayan gerçeklik bağı "*bilgi peşinde olana deneyim, açıklamalar ve dünyaya dönüklük;*

yaşantı meraklısına yaşantı, nüfuz etme, benliğe dönüklük; biçimlemeye, estetiğe ilgi duyana yansıtılmış ben, dünyada kendi olmak” imkanları sunar (Aytaç, 2003: 150).

Okurun alımlamasına göre anlam çoğalmasına oldukça müsait olan hikâyedeki satır aralarına sıkıştırılan “*Evren yirmi iki harften oluşmuş olabilir mi? Ve on kutsal sayıdan.*” (Ateş Ayvaz, 2005: 111) cümleleri Yahudi kabalasında Tanrı’nın bütün mahlukatı yaratırken kullandığı yirmi iki gizli hikmet yolu olan yirmi iki harfi hatırlattığı gibi (Ünver, 2003: 19), “*Tanrı’nın evreni sayılar vasıtasıyla düzenlediği, en genel tarifıyla birlik (Tanrı) ve çokluk (dünya) arasındaki zıtlığın uyumunun sayılarla sağlanabileceği ve bu sayede bedene hapsolmuş ruhun özgürleşebileceği, bunun için bilim ve sanattan yararlanılması gerektiği inancını taşıyan Fisagorcular*”ı da düşündürür (Birand, 1958: 17). Fisagor öğrencileri bin bir zahmete katlanıp en zor sınavlarla sınıandıktan sonra “*uzun bir merdiveni tırmanarak masallardaki gibi renk renk döşenmiş, duvarlarında yirmi iki sırrı belirten nakış semboller, harfler ve sayılar bulunan bir odaya ulaşır*” ve burada esas gerçekliği bulup tanrısal güçle birleşirler (Hançerlioğlu, 1973: 16).

İmgelerinin çıkış noktasının tasavvuf mu felsefe mi yahut herhangi başka bir şey mi olduğu okurun alımlamasına göre ve hatta yazarın bazen kendisine göre bile değişiklik gösteren, hikâye yapısının içinde adeta bir gizil güç gibi derin anlam katmanları yaratan bu özellik yazar için yazma serüvenini yaratıcı bir etkinliğe dönüştürür. Bu serüven fisagorcuların en sonunda ulaştığı uzun merdiven gibi, hikâyelerini sabırla, eli ve parmakları ve hatta kağıtlar yorulana dek birçok kez yeniden yazan, harfleri çoğaltmaktan bıkip usanmayan, dünyadaki her şeyin işaretlerden, harflerden başlayıp sözcüklerle anlam kazandığı inancı ile zamana karşı durmaya, hayatı değiştirmeye çalışan yazarı insan arketipinin imgelerine ulaşma yolunda heyecanlandırır: “[...] *hepsi de dünyanın tüm kapılarını açabilecek güçte, tılsımlı sözcükler. Sözün büyüü... bu büyüyle değiştirilebilen hayat... Ne güzel, düşünmesi bile heyecan verici, dünyayı sözcüklerle dolaşıp değiştirebilecek hikâye ustaları.*” (Ateş Ayvaz, 2005: 111).

Dille oluşmuş bir serüveni kendi serüveni haline getirerek kurguyu yeniden üretebileceğini, kendi anlam evrenini kurabileceğini düşündüğü okurla harflerin, anlamların daha da çoğalacağına inanan Ateş Ayvaz için okuyucunun özgürlüğü de hikâye ustalarının ki kadar önemlidir (Ateş Ayvaz, 2006: 127). Hikâye; dili, kurgusu, sahip olduğu derin anlam katmanları, yazarı, kişisi ve okuru ile;

“insanlararası iletişimi edebî boyutuyla ortaya koyabilecek, insanlararası farklılıkların ayırıcı değil, bütünleştirici özelliğine dikkat çekebilecek, insanların kendilerini ifade etme aracı olarak kullandığı dili yaratıcı bir etkinliğe dönüştürmesinin bin bir yolunu sergileyebilecek, canlı bir edebiyat ortamı yaratabilecek [tılsımlı bir evren], bütün soruların bir araya gelip, anlamlı bir cevaba dönüşmesi olanağı [ve] verilebilecek cevapları, yeniden sorgulayabilmenin gizilgücüdür... [...] Öykünün sınırları dünyanın sınırlarıdır. Dünyanın dört bir yanındaki insanlar hep aynı öykülerin sahibi”dir (Ateş Ayvaz, 2007b: 65).

Kahve Rengi Öykü'nün yazar kahramanı; *Hera'nın Öfkesi* hikâyesindeki Hera, *Son Gün* hikâyesindeki yazar kahraman, *Tamiris'in Gözleri* hikâyesinin Tamiris'i ve bir sonraki kitapta yer alacak olan *Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak* hikâyesinin Nilüfer'i ve Rima'sı ile aynı özelliklere sahiptir. Bu kahramanların ortak hayali toplumsal ve medyatik imgelerle oluşturulmuş herkesin bildiği bir dille konuşmak/yazmak değil, insanlığın kolektif imgeleriyle örülü, çoktan unutulmuş sır bir dile ulaşip insanı yaralı bilincinin izdüşümünden kurtarmak, kendiliğine kavuşturmadır.

Sezer Ateş Ayvaz'ın 2015'te çıkan dördüncü hikâye kitabına adını veren ilk hikâye *Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak*, annesinin ölmesiyle onunla yaşadığı çocukluğunu da kaybettiğini anlayan Nilüfer isimli kahramanın bulanıklaşan belleğinden bulup çıkaramadığı geçmişinin sırlarını çözmek ve annesinin yaşam hikâyesini yazmak amacıyla doğduğu eve gidip orada yaşayan Rima'dan dinlediği hikâyeyi temize çekmesiyle oluşan bir hikâyedir. Ömrü boyunca Nilüfer'in annesini kadınlığından, kendi içindeki esas imgelerden, insanlığın kolektif imgelerinden, esas gerçeklikten koparan erkek egemen kültür onu hep “*konus-ma, inan-ma, söyle-me, sen değilsin bu toprakların dili, odalara, sandıklara saklan, ayışığı unutulmuş, geceye yayılan korkulara kapıl, söyle-me, unut isteklerini, kadınlar çıplak bedenlerini karanlıklarda saklasın*” (Ateş Ayvaz, 2015a: 10) diyerek korkutur. Röportajında:

“İnsan kendi öyküsünü yazar ve siler bu çağda, hikâyesini kurarken düştüğü tuzaklar, bazıları için ömür, bazıları için hem de yazı olur. Aşk gibi, tutkulu bir gelecek düşü kurmak gibi, anladığını, bildiğini, iyi yaşayıp yaşamadığını sanmak gibi. Nasıl yazarsan öyle yaşarsın hikâyeyi demişim! *Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak*, evet, bence hem kendisiyle yüzleşemeyen hem de zamana, ölüm pahasına yaşamın sınırlarına direnen insanlarla yazıldı. İlk belleğimi tetikleyen o kadim kentin geceleriydi, ayışığına inanmış, yıldızlara vurgun, ölüme gururla direnen insanlarıydı. Diğerleri ise yaşadıklarım, yaşadıklarımız ve kayıplarımızdı. Geleceği kurmak için geçmişe gitmek

gerekir diye düşünüyorum. Zorlu bir yolculuk olacaksa bu; evet, zordur ve ama gerçek yolculuklar böyle başlar! Geriye bakmayan bir yolculuğun adımlarının yere sağlam basamayacağına inanıyorum. Neden hatırladığımı biliyordum... Yaşarken değil... Yazarken..." (Akdemir, 2015: 14).

diyen Ateş Ayvaz'ın yoğun imgelerle donatılmış hikâyesinde hikâye kişileri, Hz. Musa ve Hızır kıssasında geçen, temas edip de diriltmediği hiçbir şeyin bulunmadığı, su kaynağı anlamına gelen ayn'ın suyu ile kelimelerin yıkanması; tasavvufi manada "tasfiye ve riyazetin neticesinde kalpte meydana gelen nur" anlamına gelen reyhan ile yüreğin temizlenmesi (Akarpınar, 2004, s. 14); binlerce kere yerle bir olan kentin yıkıntıları arasından, kendinden önce var olan kadınlarla birlikte yanan Nilüfer'i ve diğerlerini ateşin içinden kurtarabilecek olan kelimelerin "aynü'l-hayât" yahut "âb-ı hayât" (TDV, 1988b: 1-3) ile yıkanması gerektiğini düşünmeleri ile inanç söylemlerinin, mitolojik ve yazınsal göndermelerin etkisinden tam olarak kurtulamazlar, kendileriyle tam olarak yüzleşemezler.

Fakat ölüm döşeğinde iken elinde kalan tek şey olan gururuna sımsıkı sarılarak kızına doğduğu topraklara, geçmişine gitmesini söyleyen anne; hikâyesini nasıl anlatırsa öyle yaşayacağını, bu yüzden çok dikkatli yazmasını öğütleyen Rima ve kadınlara zoru dayatan bir dünyada şu ya da bu şekilde geliştirdiği yöntemlerle baş eden Nilüfer zamana, ölüm pahasına yaşamın sınırlarına direnen kahramanlardır (Akdemir, 2015: 14). *Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak* hikâyesinin kahramanları bu özellikleriyle dünyadan kovulmayı bile göze alan Hera'ya, annesinin ölümüyle önce sanrıya düşen ama sonunda kendisine mutluluk masalları anlatacak tek kişi olan annesinin yerine hikâyelerini koyan *Son Gün*'ün yazar kadınına ve imgelerle savaştan kör bilici Tamiris'e benzerler.

2.1.2.1.2. Ezilen Kadınlar

Sezer Ateş Ayvaz'ın hikâye evreninde ezilen kadınlar kategorisinde değerlendireceğimiz ilk kahramanlar yazarın ilk hikâye kitabına adını veren hikâyesi *Aynalarda Yaz*'ın yengesi ve onun kendisiyle aynı hüznü yazgıyı yaşayan annesidir. Hikâyedeki dayıya aşık olarak onunla evlenen yenge kocasının geceleri eve geç gelmeleri, geldiğinde odada sürekli kendine ağlatmaya varacak denli bağırmaları sonucunda evi terk eder. Evi terk etmesi çok kolay olmaz. Adam yaşamına başkalarını katar, ne yaparsa yapsın karısının onu beklemesini, ondan vazgeçmemesini ister. Adamın başkalarını hayatına katması, karısına bağırmaları, kadının ağlamaları adam

için bir mutsuzluk kaynağı da değildir. Erkek vazgeçmek, ayrılmak kararını sadece kendisinin verebileceği konusunda emindir.

Erkek ve kadına bu rolleri biçen toplumsal koşullar olduğu kadar biraz da kadının kendisidir. Çünkü kadınlar çoğunlukla terk etmeyi, aşkta vazgeçmeyi bilmezler. Hikâyenin kız çocuğu yetişkin olduktan sonra, yengesinin evi terk etmesine rağmen hâlâ dayısıyla eskiden kaldığı küçük odadan kopamamış, bir nevi halen orada yaşıyor olmasına, aslında fiziksel olarak vazgeçse bile beyinsel ve ruhsal olarak vazgeçmeyi bilmiyor olmasına vurgu yaparak kadındaki bu erkeğe bağımlı hali eleştirir. Aşkta vazgeçmeyi bilmeyerek mecazi anlamda ölmüş olan yenge, Ateş Ayvaz'ın bir sonraki hikâye kitabı *Tamiris'in Gecesuçları*'ndaki kadınlarla ilgili olarak yaptığı "Ölmeye yüz tutmuş aşkın, yerini bıraktığı nefretle, geçmişe yönelik umutla yaşayan kadınlar gördüm orada. Ve onların 'ölümlerini'... Şöyle de söyleyebilirim: Kadınlar, aşkta, vazgeçmeyi bilmiyorlardı çocukluk. Onların mecazi anlamda ölümleri oluyordu bu..." (Öztop, 2006: 4) açıklamasına tam olarak karşılık gelen bir kadın olmasıyla yaşadığı acılarda kendisi de pay sahibidir.

Yengenin bakışları sert, yüzü korkutucu yazar babası da annesini ve dört kızını terk eder. Yengenin annesi her güçlüğe direnerek dört kızını tek başına büyüten, ağzı var dili yok, geleneksel düzenin iyi addettiği bir kadındır. Verilen ayrıntılarla kadının kuşaktan kuşağa yaşadığı hüznü dönüştüren acıları, ortak yazgıları göz önüne serilir.

Bütün Oteller İstanbul Palas hikâyesinin annesi kocasının evi terk etmesi ile intihar edecek kadar hayattan kopan bir kadındır. Çoğu soğuk gecelerde sobayı bile yakmadan çocuklarını yatırır. Burada kocasını kaybettiğinde sağlığını kaybeden, hayattan kopan, vazgeçmeyi asla bilmeyen, erkeği yaşamının öznesi olarak konumlandıran anneye bir eleştiri söz konusudur. Aile içinde yaşanan huzursuzluklar, babanın hiçbir şey olmamışçasına karısına, çocuklarına dönmesi ve annenin bunu itirazsız kabul edişiyle kadının ezilmesinde dayatılan şartların yanında kendi payına da dikkat çekilir.

Kraliçe I Love You hikâyesindeki Dilek Apartmanı'nın kadınları erkek egemen kültürün kadınlar için uygun gördüğü ev içindeki mutluluklarla yetinen, erkek egemen aile ve evlilik algısı içinde sıkışmış kadın imgesini temsil eder. Bu kadınlar evlerinden divanları atıp koltuk alarak, konuk odalarına büfe koyarak, fotoroman okuyarak, çocukları için birbirinden aspirin isteyerek yaşayıp giderler. Dilek Apartmanı'nın

mutsuz ama umutlu kadınlarının bu dört duvara hapsedilmiş kaderlerini yenip sevgi dolu bir dünyaya kavuştukları tek yer yazlık sinemadır. Yazlık sinema onlar için ellerindeki tüm soğan, sarımsak kokusunun, patlıcan lekelerinin, parmaklardaki bıçak sıyrıklarının, bir türlü ağarmayan çamaşırların, çocukların huysuzluklarının, kocaların homurtularının uçtuğu bambaşka bir dünyadır. Orada hüznü dolu bir mutluluk yaşarlar. Kadınlar kocalarının yazlık sinemaya gitmekten caymaması için bir dediklerini iki etmezler. Verilen ayrıntılardan anlaşıldığı üzere Dilek Apartmanı kadınları özgürlükleri kısıtlı, toplumda çoğunlukta yer almak isteyen, verili kuralların dışına çıkmayan tiplerdir.

Şarkılar Bizi Söyler hikâyesi hikâye kahramanlarından Vildan'ın nikâh töreninde gelinlerin de askerler gibi birbirlerine benzediğinden hangi gelinin kim olduğunun anlaşılabilmesi ayrıntısı ile başlar. Bu ayrıntı ile evliliğin bütün kadınları mahkûm ettiği benzer tutsaklığa, kadınların ortak yazgısına vurgu yapılır. Yine törende Melek'in annesinin sıkıntılı yüzü ve bir kadının “*Gelin tarafı mısınız?*” (Ateş Ayvaz, 2008a: 79) sorusu evlilik yaşamını kız tarafı-oğlan tarafı kutuplaşması ile henüz başlamadan yıpratıcı toplumsal yapıya dikkat çekmek için verilen ayrıntılar arasındadır.

Vildan iş yerindeki işlere, ev işlerine, akşam yemeğine yetişmeye çalışan, koşuşturmalı, yetiştirmeli hayattan bunalmış bir kadındır. Mevcut erkek egemen-kapitalist toplumsal şartlarda bir çocuk olarak büyümenin zor ve sancılı sürecini de yaşamıştır. Yatak çarşafının kıvrımları arasındaki kan kırmızı lekeyi gördüğünde yaralandığını düşünen, telaşla annesine koştuğunda annesinin gülmesi, tokatı ve onu öperek genç kız olduğunu söylemesi karşısında utanç duyan bir kızıdır. Bir genç kızın ergenlikle ilgili değişimlerden bihaber olarak bu döneme girişi, annenin böyle bir süreçte kızına yaklaşımındaki bilgisizlik, çocuk bedenlerdeki değişimlerin saklanması, utanılması gereken bir şey görülmesi sebebiyle genç kızların evlendiğinde dahi bedeniyle bütünleşememesi gibi sorunlara dikkat çekilir.

Genç kızların bedenlerini benimseyebilmeleri kadın olmalarına denk düşer. O zamana kadar kendilerine aykırı ikinci bir varlık olan yalnız bıraktıkları bedenlerinin farkına vardıklarında ise bedenlerinin yalnızlığı gözlerine düşer. Yani bu sefer de eşleri tarafından ruhen yalnız bırakılırlar. Hikâyede trende geçen vaka parçasında bir adamın karısına sertçe çıkışması ve yolculardan onay beklemesi, kadının hem kocasına hem

de trendeki diğerk yolculara karşı kendini savunmaya çalışmasıyla ezilen kadınlar kategorisine bir üye daha eklenir.

Eşik hikâyesinde fon karakter olarak yer alan anne, resmi giyimli oluşundan asker ya da polis olduğu tahmin edilen sert, kaba, denetleyici babanın dayağa kolaylıkla açılıveren sorgulamalarından, gözlerden yaş gelmesine sebep olan azarlamalarından, nedeni bilinmeyen sövgülerinden payını alan ezilmiş bir kadın olarak karşımıza çıkar.

Çöp Çağ, baba evinde, ardından da koca evinde çektiği acılardan sonra son olarak üniversite öğrencisi kızını 1 Mayıs olaylarında kaybeden bir kadının parçalanmışlığının hikâyesidir. Henüz küçük bir çocukken annesi tarafından cezalandırılarak kafesteki küçük mavi kuşu tavan arasına kilitlenen bu kadın sonrasında annesinin geceleri başlayan öfke nöbetlerine, çığlıklarına, bağırmalarına karşılık “*anne sus, sus artık...*” diye feryat eder (Ateş Ayvaz, 2000: 15). Komşulara kadar ulaşan bu feryatlar bu genç kız için evliliğin bir kurtuluş olarak görülmesi sonucunu doğurur. Komşular “*Kocası çocukları olsun dediler kendi gailisi. Ahşap evin gece sesleri, annenin ağlaması, uzakta kalsın.. Kocasını bilir, geçimini, ne yapacağını...*” diyerek, aile içinde huzursuzluklar yaşayan genç kızların kurtuluşunu evlenmekte bulan toplum zihniyetini yansıtırlar (Ateş Ayvaz, 2000: 15).

Kendini sıkmayı, ağlamamayı çok küçük yaşlardan itibaren öğrenen kadın toplumun kendi için kurtuluş olarak addettiği evliliğinde de sıkıntılar çekmeye devam eder. Akşamları nöbetleri olmasından asker olduğu tahmin edilen kocası eve gelir ama evde kalmaz. Hep sessiz ve ıssız olan evinde bir çocuğuyla bir de dikiş dikmekle uğraşır. Kendini eksilterek kızını büyütür. Baba kızını ne görür ne de işitir. Eve geldiğinde karısı ve kızıyla sadece bir “*Nasılsınız*” demek kadar anlık ilişkisi vardır. “*Ha var ha yok. Sevmek mi sevmiştir işte.*” (Ateş Ayvaz, 2000: 14). Erkeğin bir eş olarak ve bir baba olarak ilgisizliğinin, kayıtsızlığının gözler önüne serildiği hikâyede kadın sıkıntısını dışarıya vermeyen, kendini sıkın bir karakter olarak karşımıza çıkar. Kadın kurtuluşu kocasının gitmesinde yahut ölmesinde bulmaktadır. Mevcut toplumsal şartlarda kendisi gidemez, terk edemez. Evliliğin sonlanabilmesi için, geleneksel düzenin onayladığı şekilde kocasının gitmesini ya da ölmesini beklemek zorundadır.

Buraya kadar çizilen karakter tablosu erkek egemen kültürün kadın ve erkeğe atfettiği rollerle uyumludur. Fakat kadının kızını okutması, uysal bir çocuk olmadığı için onu dövmesi gerektiği düşüncesini hiçbir zaman evetlememesi, eski tip terbiyeye karşı oluşu ve ruh sağlığını yitirmek pahasına da olsa çocukluğundan itibaren yaşadığı sıkıntıları uysal bir boyun eğişle kabul etmeyişi, hayatın kısıtlarına rağmen en azından feryadını içinde gizlememesi, öfkelerini haykıran bir kadın olması dolayısıyla uyumsuz bir karakter tablosu çizdiği görülür.

Bütün bunlara rağmen verili düzen, toplumsal dayatmalar öylesine güçlüdür ki kadının kızını ve ruh sağlığını; biliş ve anlama düzeyi yüksek, aklı başında üniversite öğrencisi kızının ise 1 Mayıs olaylarında hayatını yitirmesi, kadınların toplumsal şartlar karşısındaki çaresizliğini, yenilgisini gözler önüne koyar. Sezer Ateş Ayvaz'ın kendisine yöneltilen “*Zarif veya hükümet gibi hisli ve güçlü kadınlar, öykülerinizin çocukları kadar önemliler... Hepsi birbirine yoldaş kılınmış, değil mi?*” sorusuna verdiği yanıt, *Çöp Çağ* kadınıyla birlikte ezilen birçok hikâye kişisi kadının kişilik özelliğini açıklar niteliktedir:

“Evet, yanılmıyorsunuz, en güçsüz kadın bile iç dünyasında direnip değişmeyi, kayıplarını gururla taşımaya biliyor, bilmeyenler de sezgisel olarak karşı duruyor hayatın kısıtlarına. Burada bir cins güzellemesi yapıp kadınları idealize ettiğimi düşünmüyorum. İnsan, gücünü “zor”da öğrenir, tanır. Zoru dayatıyor bu dünya kadınlara, onlar da şu ya da bu şekilde geliştirdiği yöntemlerle baş ediyor, yaşadıklarına direniyor. Bu yöntemlerin her zaman doğru ya da geçerli olduğunu söylemek zor, hem gerçeğe denk düşen hem de karşı çıkan yanları önemsenmeli. Başka türlü tutunamayacakları bir dünya var önlerinde; kötü, adaletsiz, haksız bir dünya!”
(Akdemir, 2015: 15).

Uzaklıklar/Yakınlıklar kadının, ister küçük bir kız çocuğu olsun ister bir anne, kendine erkek egemen düzen tarafından atfedilen yazgısı içinde nasıl sıkışıp kaldığını, nasıl psikolojik çıkmaza girdiğini yansıtan bir hikâyedir. Hikâyede erkek egemen kültürün altında ezilerek büyüyen kız çocuğu anne olduğunda çocukluğunu, deniz kıyısını, kayıkları, küçük eğri sokakları özlediği için sadece bir geceliğine evden uzaklaşıp geri dönmesi dolayısıyla öfkeli erkek sesli, gergin, soğuk yüzlü, dişleri kenetlenmiş, kaşlarıyla gözleri nerdeyse iç içe ve suçlayarak bakan babası tarafından bencil, kültürsüz ve aklı başında olamamakla suçlanır. Konuşmak istemediğinde, uyumak istediğinde rahat bırakılmayan, babasının yargılamaları sonucu bedenini bir

titreme alan, üşüyen kadının çocukluğunda bastırılan duygularının yetişkinliğinde de peşini bırakmadığı görülmektedir.

Kadının annesi pürüzlü ve yorgun sesiyle, üzgün ve soluk yüzüyle, iki yana düşmüş çaresiz elleriyle yazgısına boyun eğen kadını imler. Kadının bu noktada kendi çocuğunun küçücük ve yumuşacık ellerini anımsaması, annesinin iki yana düşmüş çaresiz ellerinin aslında bir zamanlar küçücük ve yumuşacık eller iken verili düzende bu hale getirilmesine karşı çıkışın güçlü bir betimleyenidir.

Narlıkapı Çıkmazı'nda evinin duvarlarını titreten tren sesine göre yapacağı işleri düzenleyerek yemek saatini, çocuklarının uykularını, kocasının gelişini hesaplayan Esmâ Hanım'ın kocasının vefat etmesi ve henüz suçunun ne olduğunu bilmediği oğlunun cezaevine düşmesi ile kızıyla bir başına kaldığı hayatının kaygıları, korkuları, acıları, hınçları sıralanır. Kadını ev içine hapsederek ailesine kendini adamak rolü ile kısıtıran kurgulanmış hayat düzeneği Esmâ Hanım'a bu kısıtılmışlığı da çok görerek onu oğlundan ayırır.

Tamiris'in Gözleri isimli hikâyede otelin piyanisti tutkuyla gerilmiş bir vaziyette piyano çalarken iri ter taneleri alnından yüzüne dökülür ve duru bir güzelliğe sahip karısı müzisyene mendil uzatır. Kadının alevli gözleri kocasının piyano çalan ellerine sevgiyle kilitlenir. Kocasının kendine bakışındaki nefret karşısında solgun ve kederlidir. Gece herkes odalarına çekildiğinde piyanistin öfkeyle konuşan, bağırın, haykıran sesine karısının hıçkırıkları karışır. Hiddetle fırlatılan eşyaların keskin seslerini duyan bir diğer hikâye kişisi anlatıcı/yazar ilk önce kadının kocası tarafından öldürüleceğini düşünür. Sonra bu düşüncesinden vazgeçer çünkü kadını esas öldürecek olan şey kocasına duyduğu tutkudur. Kadın geçmişte çok sevildiği günlere duyduğu özlemlerle yaşadığı için mecazi anlamda zaten ölüdür. Sonraki gece kocası kendine hayranlık duyan kadınlarla ayaküstü bir söyleşinin ardından onlardan biriyle el ele tutuşup gülüşerek oradan ayrılır. Karısı yüzündeki kederle yapayalnız odaya döner ve o gece odanın penceresinden atlayarak intihar eder.

Bizim Denizimiz Değil'in annesi kendisini bekletmesinden, ağlatmasından yorulduğu kocası ile gece geç saatlere kadar bağır çağır kavga eden, kaşları birleşip çatılmış, alnına derin çizgiler oturmuş bir kadındır. Gezmeye gideceği için silip parlattığı ortasında küçücük bir fiyonk bulunan sivri topuklu siyah rügan ayakkabısına, topuz saçlarına bakıldığında çoğunlukça kabul gören kadın imgesine uygun bir profil

çizer. Zeki Müren'in en acıklı şarkılarını seven kadın iç dünyasının kırgınlıklarını kâğıda yansıtan şiirler yazar.

Soneşik'te gençliğinde diri, güçlü, çevik bir bedene sahip olan anne yaşlandığında boynu bükük, korunmasız, gücenmiş, düş kırıklıklarıyla yenilmiş; gözleri, gülüşü, bakışları sinmiş, pelteleşmiş bir hale gelir. Yusuf ile Züleyha masalına inanan bu anne, ömrü boyunca Yusuf'a aşkla bakan Züleyha gibi anlamsız bir tutkuyla kocasına bağlanır, içinde saklanarak bekleyen, kıvranarak bakan, kendine unutturulmuş ölçsüz güzelliğini kaybeder.

Gecesuçları'nda sevgilisi tarafından aldatılan bir kadın ile bu kadının izlediği filmde rol alan ve yine kocası ve sevgilisi tarafından aldatılan aktris kadın vardır. Konumlanması ne olursa olsun, gerçek-kurgu, gerçek-düş, gerçek-film, bilinç-bilinçdışı, kadının yazgısı hep aynı olur: Aldatılmak ve/veya göz yummak. Kadın sevgilisinin kendini dağınık kızıl saçlı, iç gıcıklayıcı sesiyle konuşup duran genç bir kadınla aldattığını öğrendiğinde korunmasız bir varlığa dönüşür. Daha önce de vişne çürüğü renginde saçlı olan bir kadınla kocası tarafından aldatılan bu kadın fallus merkezci anlayışın etkisiyle kocasından bir türlü vazgeçemez, onda sarıp sarmalayan bir rahatlık, kuşkuları söküp atan bir güvenlik duygusu bulur ve evliliğini sonlandıramaz. Kendisini aldatmasına rağmen kocasının her şeyi hoşnutlukla karşılayabilen, sorumluluk sahibi, olgun, özenli ve saygılı yapısı ile oyalanan kadın ancak kendine yeni bir sevgili bulabildiğinde kocasından ayrılabilir.

Kadın için yeni sevgilisi de sınımlanacak bir limandır ama onun da kocasından ve diğer aldatan erkeklerden hiçbir farkı yoktur. Sevgilisi tarafından da aldatıldığını öğrendiği bir öğle sonrası soluk soluğa yollarda koşup durarak kendini kaybettiğinde sert bir rüzgarın bedenine çarpmasıyla kendine gelir ve gecenin başladığının ayırdına varır. Trafik ışıklarının karşısında kendisine geç diyen yeşil ışığın komutuna aldırmaz ve çöküp kaldırıma oturur. Köhne, boyası dökülmüş, renksiz çerçeveli pencereleri olan üst üste yığılı katlardan oluşan binaların üzerindeki ağır gökyüzünü gördüğünde kentin üzerine devrileceğini hisseder. Sıvası dökük bir binanın yanında ellerinde bıçaklarla kavga edenler, duyulan bir çığlık ve yalın ayak koşarak gelen yaşlı bir kadın, ona bu karanlık kentte daha birçok dramın yaşandığını düşündürür. Burada gecelerce sokaklarda, caddelerde, başıboş, bir uçtan diğer uca yaşadığı kenti dolaştığı halde kendini yine de kapana kıştırılmış bir fare gibi hisseden *Kurumuş Kan Renginde*

hikâyesinin anlatıcı-kadınının bilinçlenme evresine girmiş fakat henüz dönüşümünü gerçekleştirememiş varyantı görülür.

Sezer Ateş Ayvaz'ın son hikâye kitabı *Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak*'la aynı ismi taşıyan ve kitapta da ilk sırada yer alan hikâyesinde anlatıcı/yazar Nilüfer'in anneanesi Sabah biri kız biri oğlan olan ikiz bebeklerine hamile iken kendisinin de doğururken annesi gibi öleceğinden korkar. Kendi kendine doğurduktan sonra beton üzerinde kanlar içinde baygın vaziyette uyurken yanına gelenler erkek olanın ölü doğduğunu fark ederler. İlerde anlatıcı/yazar Nilüfer'in annesi olacak sarışın bir kız olan diğer bebek ise hırçın sesi, kısık gözleriyle ağlamaktadır.

Rima önce davranıp çığlıkla dünyaya gelen bu kız bebeğin ikizini kurutup ölmüş bir dala çevirdiğini söyleyerek günahı tertemiz doğmuş kız bebeğe yükler. Daha doğar doğmaz erkek ikizini kurutmakla suçlanan bu kız bebeğin sürgünlüğü kendi toprağında başlar, kocası ile evlenip İstanbul'a gittiğinde de mutsuz bir gezgin olarak devam eder. Ömrü boyunca onu kadınlığından, kendi içindeki esas imgelerden, insanlığın kolektif imgelerinden, esas gerçeklikten koparan erkek egemen-kapitalist kültürel ve toplumsal yapı ömrünün sonlarına doğru da hep “*konus-ma, inan-ma, söyle-me, sen değilsin bu toprakların dili, odalara, sandıklara saklan, ayışığı unut, geceye yayılan korkulara kapıl, söyle-me, unut isteklerini, kadınlar çıplak bedenlerini karanlıklarda saklasın*” diyerek korkutur (Ateş Ayvaz, 2015a: 10).

İkinci Kaptan hikâyesinde kocası eve pek uğramayan ve yasadışı işler yaptığı anlaşılın çingene kadını geçimini sağlamak için evine birkaç gün uğramayarak çocuklarını evde yalnız bırakmak zorunda kalan, hayatın ağır yükleri altında ezilmiş bir kadındır.

Düş Kapısı ölümcül bir hastalığa yakalanan bir annenin kendi evini bırakıp kızlarının yanına gelerek alzaymırın etkisindeki belleğinde yıllara, günlere, bütün zamanlara doğru hiç bitmeyen bir yolculuğa çıkmasının hikâyesidir. Son günlerini kah uyur kah uyanık olarak geçmişteki öfkelerini, sevinçlerini, aşklarını içeren düşler kurarak geçirir. Hayata mutsuz bir gururla katlanmaya çok küçükken başlayan bu kadının ölüm döşeğindeyken de elinde gururundan başka hiçbir şeyi yoktur. *Son Gün* hikâyesinde hastalığı iyice kötüleyen annenin *Düş Kapısı*'nda ölümüne şahitlik edilir.

Çağrılmadan Gelen'de yağın, şekerin, suyun, elektriğin bitip tükeneceğinden, parasız kalacaklarından korkan Advieye Hanım işlediği elbiseleri atölyeye götürüp

patronundan karşılığını alabilmek için İstanbul trafiğinde saatler geçirdikten sonra yokuş tırmanır ve az para vermek için işleminde türlü yanlışlar bulan patronunun emek sömürüsüne maruz kalır. Advıye Hanım'ın gecelere kapılan, kötüyü haramı fark etmeyen bir adam olan kocası Rüstem Bey de karısının ezilmesinde pay sahibidir.

Son Otobüs hikâyesinde içinde ümit kuşları şakıması gereken, mutlu olmayı hak eden bir genç kız ömrünün baharında eroin bağımlılığından hayatını kaybederek ezilen kadınlar arasına katılır.

2.1.2.1.3. Dayatmalardan Huzursuz Olan Kadınlar

Bir Akşam Yemeği'nin başkahramanı genç kadın bütün hafta çalışıp yorulduktan sonra cuma akşamı iş çıkışı iki günlük tatilin sevinciyle trenden inerken hoyratça itilir ve yuvarlanmaktan zor kurtulur. Akşam yemeğinde salata, şarap ve balıkla gerilimsiz bir hafta sonu geçirmeyi planlayan kadın balıkçıdan canlı balık alır. Kadının akşam yemeğinde şarap içecek olması geleneksel düzenin onaylamadığı aykırı bir davranıştır. Kadının balıkçıdan aldığı canlı balıkların poşetteki kıpırtılarından duyduğu tedirginlik, iki taş arasında öldürülmüş olarak gördüğü fareyle iyice artar. Kıpırtılara daha fazla dayanamayıp geri döner ve balıkçıdan balıkları kesmesini ister. Balıkçının sert bıçak darbeleriyle balıkları kestiği kanlı tahtanın önünde garip bir utanç duygusuyla donakalan kadın en çok kendini ve sonra herkesi suçlar.

Hikâyede çalışan kadın olarak karşımıza çıkan kahraman, çalışma şartlarının insanı bunaltan biteviyeliğinden yorgun; kalabalık, çok devinimli, insanlarla dolu ama yalnızlık hissi veren kent yaşamını garipseyen; iki taş arasında gördüğü fare ölüsü ve canlı balıkçıda yaşadığı olaylar ile insanların hayvanlara karşı acımasızlığını bütün şiddetiyle duyumsayan; yaşadığı zaman ve dünyaya yabancılaşmış, huzursuz, uyumsuz bir karakterdir.

Yüzün, Yalnızlığın Senin'de evden kocasını ve oğlunu gönderdiğinde kendiyile baş başa kalan bir kadının kendini arayışının hikâyesi vardır. Kocasını ve oğlu ile ilişkileri çok zayıf, yok denecek kadar azdır. İçki bir nebze sıkıntısını giderse de oğlunun gözünde içki içen, mutsuz bir anne olacağı korkusuyla hayattan daha çok bezer. Geleneğin dayattığı itaatkâr anne olma rolünden çıkmayı göze alamaz.

Erkek egemen düzence yaratılmış aile ve evlilik algısına göre kadına yakışan işler olarak görülen rutin ev işlerinden, yemek yetiştirmekten, her akşam oğlunun ve

kocasının eve dönüşünü beklemekten, düzenin kendine çizdiği sınırlar içinde buluşabildiği fakülteden arkadaşlarıyla çocuklarının sağlıklı olmasına, kocalarının işlerinin tıkırında gitmesine mutlu olmaları, başka bir şey istemelerinin yersiz olması tesellilerinden yaşama sevincini, kendine güvenini, sesini, yüzünü ve kendini unutan bu kadın, içindeki yorgunluk ve bezginlikten kurtulmak için bir psikiyatriye giderek ısrarları sonucunda doktordan gündüzleri klinikte kalma izni alır. Akşamlarını kendisi için bir otel odasından başka hiçbir anlam taşımayan evinde geçirirken, gündüzleri klinikte resim yapar. Doktorun, sesini ve yüzünü evinin dışında da araması gerektiği, böylece evine büsbütün dönebileceği tavsiyesiyle şaşırır. Hikâye, kadının bütün mutluluğu evinde araması gerektiği gerçeğine karşı çıkan bir bilinçlenme evresine girmesiyle sonlanır. Kadının bilinçlenmesini sağlayan başat unsurlar şiir/resim ve doktor yani sanat ve bilimdir.

Eldiven Öyküsü'nde, kocası vefat eden bir kadın yeni evli iken kocası ile Paris'e gittiklerinde beraber aldıkları bir çift eldivenin tekini arar. Kaybolan eldiven teki, kadının gün gün, saat saat yitirdiği, evliliğinin ilk yıllarındaki mutluluğunu imler. Orhan Bey, evliliği ilerledikçe karısına sevgisini biraz olsun anlatmayan bir adam haline dönüşür. Halbuki kadın iyi, anlayışlı, kocasının ilgisini çekebilecek kadar bakımlı bir eş, görevini yapmaktan hoşnut olan, düşünceli, sevecen bir anne, öğrencilerine karşı çok özverili, başarılı bir moda öğretmenidir. Kısacası erkek egemen düzence kendisine uygun görülen bütün rolleri bitimsiz bir çabayla yerine getirmesine rağmen kadınlığı, gençliği kocasının ilgisizliği ile eskir. Kadın kocasının susması, dalgın bakışları, sessiz durgun oturuşuyla boğulur. Kadının henüz okuyor olan oğlu da babası gibi iletişimsiz bir karakterdir. Annesiyle muhabbeti çok çok yemeğin ne olduğunu sormaktır.

Kadın, arkadaşı Serpil'le buluştuğunda, Serpil kadınların iç sıkıntısının, bezginliğinin, ağlamasının, kızmasının, hatta gülmesinin sebeplerini bile erkek egemen kültürün bir klişesi olan kadınlık hormonlarıyla açıklar. Hikâyenin başkahramanı kadın ise her ne kadar erkek egemen düzenin kendine atfettiği rolleri en iyi şekilde yerine getiriyor olsa, *nesne* konumundan çıkıp *özne* olamasa, herhangi bir fiiliyatta bulunamasa da erkek egemen kültürce oluşturulan klişeleri en azından düşüncede kabul etmez. Aslında ona göre kadınlık hormonlarla, menopozla değil, düş kırıklarıyla, yorgunluklarla, kırgınlıklarla, en çok da geceleri pembe şeffaflıklar içindeyken, arkasını dönüverip bakmayan, görmeyen kocalarla eskir.

Ateş Ayvaz'ın hikâyelerinde genel olarak kadının yorgunluğu en çok ellerden anlaşılır. Bu hikâyede de kadın ellerini her ne kadar gül sularıyla, limonlarla ovup gecede dinlenmeye bıraksa da eller kendini hep ele verir. Ellerle ilgili olarak verilen ayrıntı, kadının eldiven tekini kaybetmesinden duyduğu şiddetli huzursuzluğunun sebebinin, evlilik hayatının kendinde yarattığı yorgunluk, bezginlik duygusunu ele veren ellerini görmek durumunda kalması şeklinde açıklanmasına olanak sağlar.

Kadın, cumartesi sabahının acelesiz, bir şeylere yetişme telaşının olmadığı kahvaltılarını sevmesiyle kapitalist düzenin insanı koşuşturmaya mahkûm eden uzun çalışma saatlerinden bunalan bir karakterdir. Kadının uzakta olan aceleci, dağınık bir kişiliğe sahip kızı da annesi gibi bir muhasebeciyle evlenir. Annesinin fikrini almadan bu kararı vermiştir. Annesi muhasebeci bir erkeği kendi evliliğiyle deneyimlemiştir ve ona göre rakamlarla uğraşan erkek duygusuz, umursamaz olur. “*Yapalımdan, bakalımdan*” başka söz söylemeyen ilgisiz biridir (Ateş Ayvaz 2008a: 91). Kadın tüm bu gerçeklerin düşünsel olarak farkında olsa da yine fiiliyatta hiçbir etki gösteremeyerek kızının muhasebeciyle evlenmesine; muhasebecinin, kızının gülüşünü, umudunu, genç kız sevincini, diriliğini alıp götürmesine engel olamaz. Kocasının ölmesiyle evinin her yerine bir sessizlik, ıssızlık sinmiş olan kadın, evindeki bu kimsesiz haline geleneğin onayladığı bir tavırla boyun eğer.

Esasında üç erkek kahramanı olan *Fortuna* hikâyesinde evliliğin özgürlükleri kısıtlayan yapısını, memleket insanının sanatla olan bağının zayıflığını, savaşmak zorunda bırakılan insanın kendini tanıyamaz hale gelmesini, kalabalıklar içinde yalnızlığı, zamandaki hızın insana verdiği korkuyu, uğultusu, koşuşturması içinde yaşadığı şehrin güzelliklerini keşfedemeyen insanı yaratan verili düzene karşılık gelen bir metafor olan Fortuna'nın karşısına tezat olarak elinde şemsiyesi, bembeyaz elbisesi, beyaz kurdeleli ve geniş kenarlı şapkasıyla, gözleri uzaklarda, düş kadar güzel, inanılmaz, büyüleyici, isimsiz bir kadın çıkarılır. İsimsiz kadın hikâyede verili düzeni kabul etmeyişin -hem de erkek kahramanlardan daha kararlı bir şekilde- simgesi olur.

Kayıp Bürosu hikâyesinde kayıp eşyasını bulmak üzere kayıp bürosuna giden bir kadın burada kayıp eşyalarını aramaya gelen diğer kadınlarla birlikte bir kimlik, öz benlik arayışına girer. Kadın kayıp bürosunda eline tutuşturulan formda yer alan cevaplanması günler sürecek sayfalar dolusu sorular karşısında hayrete düşer. Büroda bekleyen diğer insanlardaki sabrı anlayamaz. Formdaki soruları yol arkadaşları olarak

gördüğü diğer kadınlarla birlikte yanıtlamaya başlar. Nüfus cüzdanındaki bilgileri içeren sorular, çocuklukta geçirilen hastalıklar, bitirilen okullar vb... gibi kolay olanlar hemen yanıtlanır fakat geçmişteki kayıplar sorusuna gelince ilk kaybettikleri şeyin ne olduğunu hatırlamakta zorluk çeken kadınlar ayrıca neyin kayıp sayılıp neyin sayılamayacağı konusunda da net bir sonuca ulaşamazlar. Kahraman anlatıcı kadın, üzerinde günler geceler boyu düşünüp emek verdiği şiirlerini, doğum günü kutlamalarını, çocukluğunu, sevgiyi, saygıyı, anılarının birçoğunu kaybettiğinin farkına varır. Kadınlar unutmayı seçmek zorunda oldukları her bir şey için varlıklarından, yaşamlarından bir parça kaybetmiş olduklarını fark ederler. Belleğin harekete geçmesi, gerçeğin bilincine varılmasını sağlar. Kadının bilinç seviyesi erkek egemen yapının kendisine uygun gördüğü kapalı mekândan çıkıp dışarıya, caddelere karışmasıyla daha da yükselir.

Sığınak hikâyesinde vakaya ilk dramatik hamleyi veren ve hikâyenin tematik gücü olan kadın kahraman, çalıştığı güzellik merkezinde renklerle kadınların yüzlerinde yeni bakışlar, gülüşler yaratarak, verili düzenle şekillenen kadın tipini değiştirmeye çalışır. Hoşnut olduğu işinde onu tek rahatsız eden şey kadınların birbirlerinin aynı tınıdaki ses tonlarıdır. Burada bütün kadınlardaki aynı tınıdaki ses tonundan duyulan rahatsızlık, geçmişten bu yana hem fiziki özellikleri hem de kişilikleri şekillendirilmiş kadınlara empoze edilen tarihsel ve kültürel kodlara karşı çıkışın gösterenidir. Kadın, sızlanmaya, iniltiye benzeyen bu ses tonundan kurtulmak için caddelere, kalabalıklara kaçar fakat orada da umarsız, görmeyen, bakmayan insanların arasında yalnızlık hissederek yaşadığı zamanla ve toplumla bütünlenemeyen, yalnızlaşan, yabancılaşan, parçalanmış modern çağ insanının göstereni olur.

Uyumsuz yapısı sonucu işini kaybetse de bu onun için üzülmeye gerek bir durum değildir çünkü Sanat Tarihi okumak için eline bir fırsat geçer. Bu esnada Arkeoloji öğrenimi gören bir erkekle tanışır ve evlenir. Zamanla yıpranan bu birliktelikte seslere duyarlı kişiliği ile ön plana çıkan kadını rahatsız eden şimdiki ses anahtar sesidir. Kocasının eve geldiğinin habercisi olan anahtar sesi, kadını hüznü bekleyişlere tutsak eder. Evin her yerinden duyulabilen saatin sesi ise kadına kuşatıcı bir tutsaklık duygusu verir. Bu tutsaklık duygusu, mevcut toplumsal şartlarca insanların eve giriş-çıkış zamanlarının, yemek saatlerinin, uykuya geçiş saatlerinin, yataktan kalkma ziline ayarlandığı, tekdüze yaşama duyulan tepkinin gösterenidir.

Özne olamayan kadın evin içinde kendisi de acı duymayan bir nesneye dönüşmek ister. Çünkü mevcut toplumsal şartlar kadına tutunacak bir dal bırakmaz. Çocukluğunda yağmurun altında, ıslanmış ve serüven duygusu dipdiri koşuşturmasını özleyen kadın umudu geçmişte de bulamaz ve en sonunda yok olmanın sesine dönüşmek ister. Kadındaki yok olma isteği geçmişten bu yana üzerine yapışan, yakıştırılan geleneksel düzence oluşturulmuş kimlikten kurtulma isteğidir.

7. 'nin *Yeri* hikâyesinde hem bir hikâye kişisi hem de anlatıcı konumundaki altıncı isimli kadın, mevcut toplumsal şartlarda hayatı başkalaştıramayan, çaresiz modern çağ insanının gösterenidir.

Aykırı Bir Gece Işığı 'nda elektriklerin kesilmesi ile başkahraman kadın bir bilinçlenme, aydınlanma evresine girer. Kadına unutturulmaya çalışılan şeyler kendisinden sıyrılıp gitmez, onda bir suçluluk bırakır. Unutmayı seçtiği şeyler bedeninin bir gevşeme süresi bulmasına asla olanak vermeyen parçacıklardır, huzur duygusunu çekip alan anlardır, kül rengi zaman dilimleridir, yaşamını bir dağılımlık çemberi haline getiren zamansızlıklardır. Verili toplumsal şartlarda kadının özgürleşmesi, mutlu olması mümkün değildir.

Kadın ve erkeğin cinsellik yaşadığı anın paylaşıldığı bölümde karanlıkta erkeğin sadece ellerini, soluk ve belirsiz olarak gören kadın onun diğer parçalarını göremez. Kadın erkeği bütün olarak algılayamayacağını ve erkeğin de kendini tam olarak algılamadığının farkındalığıyla derin düşünür. Geçmişten bugüne bilinçlerine kazınan tarihsel-kültürel kodlar, Ateş Ayvaz'ın deyimiyile imgelerin kuşatmışlığı ve mevcut toplumsal şartlarla bu ikilinin birbirini tam olarak algılayabilmesi mümkün değildir.

Sehpa'da verili düzence kurgulanmış hayatı, gelenekçe kendilerine biçilmiş rolleri tam anlamıyla kabullenip benimseyen, içinde buldukları kısıtlanmış duruma kayıtsız kalan kadınların ev içi işlerle oyalanarak evdeki bir eşya gibi nesneleşmiş durumlarına hüznlenen anlatıcı dayatmaların ayırında bir hikâye kişisidir.

Ateş Ayvaz'ın hikâyelerinde kişinin kendini dinleyebildiği gece saatleri olgunlaşmak, bilinçlenmek için uygun koşulların sağlanabildiği anlardır. *Yaz Perdeleri*'nin kadını da değişmesine, olgunlaşmasına ve bilinçlenmesine fırsat vermeyen telaşlı kent yaşamının koşuşturmacasından ve yorucu, boğucu çalışma saatlerinden kurtulup gecenin dinginliğine, gecede umarsızlığa kavuşmayı, kendi

kendiyle baş başa kalmayı seven bir kişi olarak hikâyedeki yerini alır. Gündelik koşurmaların, oyalanmaların etkisinden kurtulduğu gece saatlerinde mevcut toplumsal şartlarda kendilerini tam olarak güvende hissedemeyen, birbiriyle sıcak ilişkiler kuramayan, ilişkileri belli bir uzaklık, yapaylık taşıyan, kendine duyarlı bir dünya içinde, gizini dışarıya vermeyen perdelerin gerisinde saklanan insanların, birbirleriyle güçlkle oyuna dalan çocukların ayırdına varır.

Küçük Kumral Bir Zarf hikâyesindeki kadın, çocukluğunda oyunlar oynadığı derenin asfalt bir caddeye dönüşmesinden huzursuz, kentsel dönüşümün şehirde yarattığı tahribattan rahatsız bir hikâye kişisidir.

Günde hikâyesinde çocuğunu dünyaya getirmek üzere ameliyat giysisini giydiğinde, çocukluğunda kendisinde derin izler bırakan Anjel teyzesini anımsayan bir kadın doğum esnasında ürkek ve gergin, içinde kat kat ağrı ve acının katlarını hissedene, yağmurun caddelerdeki yankısını ve yüzündeki serin ıslaklığını özler bir durumda Öykü isimli bir kız çocuğu dünyaya getirir. Doğum yapan kadın henüz bir çocukken Anjel teyzesi ile birlikte su birikintilerinden koşarak geçip ayaklarının, kıyafetlerinin ıslanmasından çekinmedikleri, toplumun çocukça hareket olarak ayıpladığı hareketleri yapmaktan korkmadıkları günleri özler.

Günümüzde, giderek, tek duyunun, görme duyusunun boyunduruğunun, bir tür körleşmeye yol açtığını düşünen Ateş Ayvaz'ın üçüncü hikâye kitabı *Tamiris'in Gecesuçları*'ndaki *Raylarda Makas* hikâyesinin kadını görmek için gözlerini sonuna kadar açsa da göremez. Verili toplumsal koşullar buna engeldir. İstanbul'dan uzak bir kente sürgün olarak görevlendirilen üniversite hocası olan kadın bu sürgün kentte sevgilisi tarafından da terk edilir. Korkup kaçındığı her şey ne yapsa da olacağına varır: Aşk ayrılığa, görevi sürgünlüğe dönüşür. Verili düzen kendisinden sadece iş yeri olan okul ve basık yüzlü evi arasında geçecek günlere katlanmasını bekler. Saçlarını taramaz, gözlerini bile açmadan yüzünü yıkar, aynaya bakmaz hale gelen kadın için nasıl görüldüğü de önemsizdir. Hem güne hem de geleceğe karşı umutsuz olan kadında her şeye karşı bir isteksizlik oluşmuştur. Sevinçlerini yitirmiş bir vaziyette tek yaptığı geceleri kitaplara sığınmak, hüznle şiirler okumaktır. Hayat narin bir kadının bedeninde, göğsünün üzerinde ura dönüştüğü gibi kendisi kanserin ta kendisidir, kitabın ilerleyen hikâyelerinde Tamiris olduğunu anladığımız anlatıcılığı da kanser eder.

Yıllar önce ilişkisini bitirdiği erkekle bir kafede buluşan *Çingiraklı Kapı*'nın kadını kadın-erkek ilişkileri üzerindeki erkek egemen kültürün dayatmalarının ayırında olsa da tıpkı bir cambazın düşmeden önce kapıldığı umut gibi, ölmeye yüz tutmuş aşkıdan bir türlü vazgeçmemesi ve bu yüzden de mecazi anlamda ölmesi, ilişkisi yıllar önce bitmesine rağmen erkeği kafede kıskanması gibi özellikleri yüzünden erkek egemen yapının etkisinden tamamıyla kurtulamayan bir hikâyeye kişisidir.

Su ile Her Şeye Hayat hikâyesinde anlatıcı/yazar konumundaki Madam Suzan ölçüp biçen, incelikle hesap eden ve gerekli olanı yerine getiren annesinin çocuklarına karşı takındığı görevcil sevgisizliği eleştirir. Madam Suzan -annesine kendine Madam Suzan derken çocukları Bayan Pisisi diye seslenirler- bu tavrın anne-kızın birbirini anlamamalarına ve yakınlaşamamalarına sebep olduğunu düşünür. Kendisi de annesi gibi yaşlanmış olan Suzan ayrılıklarını, kopuşlarını, sevgisizliklerini sorgulamak istediğinde çok geçtir. Birbirine ihtiyaç duyan ama ayrı kalan bu iki dünyanın yakınlaşabilmesi artık mümkün değildir. Suzan'da yitmiş zamanların ve sevgilerin hüznü hissedilir. Suzan babasının Taksim Meydanı'ndaki Atatürk Anıtı'yla yan yana olan fakat artık kullanılmaz hale gelen, Cumhuriyet Anıtı'nın ışıklarla, çiçeklerle süslenip giydirildiği anma günlerinde daha da bir silikleşen Taksim Maksemi'ni her gördüğünde "*Her şeye su ile hayat verdik.*" (Ateş Ayvaz, 2005: 31) şeklinde mırıldanmasının ne demek olduğunu daha iyi anlayarak ve unutulmaya yüz tutan maksem karşısında duyduğu yürek sızısına hak vererek suyun öteki olana bakışı temizlemesi gerektiğini söyleyip hayat görüşünü açıklamış olur.

Soneşik'teki genç kadın yaşlı annesini yıkarken onun gençliğindeki diri, güçlü, çevik bir bedenden boynu bükük, korunmasız, gücenmiş, düş kırıklıklarıyla yenilmiş; gözleri, gülüşü, bakışları sinmiş, pelteleşmiş bir hale gelişini karşısında derin bir üzüntü duymaktadır ve bu durumu değiştirmek ister. Züleyha'nın Yusuf'a duyduğu aşkın kendini tutsak kılmasına, Ateş Ayvaz'ın Cumhuriyet Kitap'a verdiği röportajda ifade ettiği gibi aşkıta vazgeçmeyi bilmeyen Züleyha gibi kadınların mecazi anlamda ölümüne sebep olan bu anlamsız tutkuya karşı çıkılan hikâyede genç kadın annesinden Yusuf'a aşkla bakan Züleyha'yı, bu eski masalı bırakmasını; içinde saklanarak bekleyen, kıvrınarak bakan, kendine unutturulmuş ölçüsüz güzelliğini bulabileceği, suyla yıkanmış, tertemiz güzel bir masal anlatmasını ister. Erkek egemen kültürün yarattığı değerlerin öngördüğü kadın-erkek algısına karşı çıkar.

Gecelerce sokaklarda, caddelerde, başıboş, bir uçtan diğer uca yaşadığı kenti dolaştığı halde kendini yine de kapana kısıtılmış bir fare gibi hisseden anlatıcı-kadının bir gün tamamen tesadüfi olarak karşılaştığı eski bir arkadaşının önerdiği özel ders vermesi teklifini kabul etmesiyle başlayan *Kurumuş Kan Renginde* hikâyesi her gün aynı koku, aynı renk, aynı kaygı ile debelenen, avuntusuz, kısıtılmış bir hayatın dayatıldığı, kendine kapanmış bir çıkmaz sokak haline gelmiş kentteki sıkıcı boşluktan, sözcüklerin, anlamların tutsaklığından kurtulma, yaşamına bir değişiklik katma isteğiyle devam eder. Vereceği özel ders bilgi verme amaçlı değildir, bir tür davranış geliştirme amacı taşır. Ateş Ayvaz'ın yahut hikâye kahramanlarının hayatı, dünyayı değiştirme isteğinin verili toplumsal şartlarda pek mümkün olmadığı anlar hikâye yapısında kurgunun daha çok hissedildiği bölümlerdir. Sıkıcı boşluktan, sözcüklerin tutsaklığından kurtulmak, yaşamına bir değişiklik katmak isteyen anlatıcı-kadın kendini özel ders için gittiği evin yoğunlaşmış huzursuzluğunda, dağılmayan karamsarlığında, küflü havasında daha da kötü hisseder.

Gecesuçları'nda sevgilisi tarafından genç bir kadınla aldatılınca korunmasız bir varlığa dönüşen kadına hikâye içindeki bir diğer kahraman olan iç ses sürekli "Boğazımı tıkayan acıyı yutkunarak köreltemezsin. [...] Gözlerini aç. [...] Bacaklarına söz geçir, dur, dur, yoksa bir daha soluk alamayacak yüreğin. Bacakların uymuyor beyninin isteğine. [...] Çekip aldı seni, dünyadan, bütün insanlardan, bütün akşamüstlerinden... Kendinden ve her şeyden..." (Ateş Ayvaz, 2005: 91) ve "Aldırma! [...] Toparla kendini, saçlarını yıka, gözlerindeki mavileri çoğalt, akşam seyretmek için güzel bir film bul, hem belki saçlarının rengini de değiştirmelisin bu günlerde..." (Ateş Ayvaz, 2005: 98) diyerek bir kadın olarak güçlü olması, hayata nesne değil özne olarak konumlanması telkininde bulunur.

Karar Anı hikâyesinde Nora isimli tiyatro oyuncusu kadın unutup kaybettiği sesini, yüzünü, kendini bulmak üzere yaşadığı kentten yüzlerce kilometre uzakta bir otele gider. Nora'nın kaybettiği sesini, yüzünü, kendini araması *Yeryüzü Taksim* kitabındaki *Sığınak* hikâyesinin kadına tarihsel ve kültürel kodlarla empoze edilen sızlanmaya, iniltiye benzeyen ses tonundan kurtulmaya çalışan kadını; *Aynalarda Yaz* kitabındaki *Hera'nın Öfkesi* hikâyesinin erkek egemen düzenin kendine dayattığı imgeler yüzünden yüzü paramparça olmuş Hera'sını; *Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak* kitabının aynı isimli hikâyesindeki kadını kadınlığından, kendi içindeki esas imgelerden, insanlığın kolektif imgelerinden, esas gerçeklikten koparan erkek

egemen-kapitalist kültürel ve toplumsal yapının üzerine yapıştırdığı kadın kimliğinden, bu sakatlanmış varoluştan kurtulmak isteyen kadını hatırlatır.

Nora bir türlü ayrılamadığı, hayatını bir kısır döngü içinde yaşamaya tutsak kılan, tutkuyla ve aşkla kendisini adeta boğan şair sevgilisinden kaçmak, uzaklaşmak istediği için geldiği bu otel odasında Peer Gynt isimli oyunun Aase rolünü ezberlemektedir. Hem ezberlediği roldeki erkek egemen-kapitalist düzenin kadını mahkûm ettiği yazgıya boyun eğen Aase karakteri hem de bileklerini kestiği ve bütün gece alkol aldığı anlaşılan sevgilisinin telefonla kendini araması Nora'yı iyice bunaltır. Kadının yazgısından kaçması ancak düşünle mümkündür.

Gölge Denizati'nin kendini bir denizati olarak hayal eden anlatıcı kadın kahramanı doyumsuz, birçok kadına ulaşmaya çalışan bir erkek denizatını izlemeye başlar. Denizati kimliğinden sıyrılarak bu sefer de bir hüthüt kuşunun görüşünden yeryüzüne bakan kadının şakrak bir savaş cephesi olarak gördüğü dünyada kadınlar odalardan ancak bahçelere çıkabilmeye, geceler boyunca ayın gümüş çıplaklığına bakıp iç çekerek sevgilerini kalplerinde saklamayı öğrenmeye mahkûmdurlar. Kadın çaresizlikle denizi umutsuz aşklara terk eder.

Sessiz Sokakların Askerleri hikâyesinin doktor kadını Aynur için sabah, yıllarla savrulmuş parçaları toparlamakta zorlandığı, aynaya bakarken elini yıkadığı, ocağı yakarken saçlarını taradığı, telaşlı bir iç sıkıntısıyla ne yaptığını bilmediği anların toplamıdır. Gün, yataktan çıkmaya hazırlanan kocasının tıraş olmak üzere banyoya girerken banyo kapısının çıkardığı gıcırta, sonra da gardırop kapısını açarken çıkan inleme sesleriyle başlar. Kocasının kahvaltıda omlet istemesi Aynur'un evini gerçek bir ev, anneliğini gerçek bir annelik olarak hissetmesini sağlar. Yaptığı iyi bir omlet ile; yeterince iyi ütüyemediği gömlek, çocuğuna yeterince şefkatli olamayan dokunuşlar gibi evinde başaramadığı şeylerin suçluluğunu azaltır.

Aynur işe gitmek üzere arabasıyla yol alırken her sabah aynı radyo istasyonundaki sunucu adamın çılginca eğleniyor sanısı veren zorlama kahkahalarını dinler. Bu zorlama kahkahalar, verili düzenin insanların uyuması, gerçeklerin ayırına varamamaları için kullandığı enstrümanlardan biridir.

Çalıştığı dispansere ulaştığında Aynur'u karşılayan kişi yüzündeki sıcak, içtenlikli gülümsemesiyle Aynur'un üniversite yıllarındaki gözü pek, bilinçli ve tüm haklı değerlerin sahibi olduğunu düşündüğü işçilere benzeyen müstahdem Rafet

Efendi'dir. Rafet Efendi'nin Aynur'a üniversite yıllarındaki sevgilisi Akif'i anımsatmasıyla geçmişe dönülür ve Aynur'un gençlik yıllarında da mutluluğu bir türlü yakalayamadığı öğrenilir. Sevgilisinin her an öldürüleceği korkusuyla yaşadığı, korkulu ateşlerle yaktıkları kitap küllerini sakladıkları bir evde mutluluklarının üzerine 12 Eylül İhtilali'nin gölgesi düşer.

Dispansere kulaklarının uğuldaması şikâyetiyle gelen yaşlı adamın yüzünün donukluğuna, aşırı bir sabırla durgunlaşmış ellerine, günlerce kıpırtısız oturabilir hale gelmiş kaskatı bedenine değil de kulaklarına bakacak olmanın verdiği şaşkınlığı yaşayan Aynur içinde bulunduğu yer ve zamanla bütünlenemeyen, dayatmalardan huzursuz bir karakterdir. Dispanserdeki odasının penceresinden gördüğü yemyeşil çayırlar, uçuşan kelebekler mevcut erkek egemen-kapitalist şartlarda hiçbir zaman hayatında olmaz.

Aynur'un en mutlu olduğu zamanlar, kocasının iş yemeğinde olduğu gerekçesiyle eve oldukça geç geldiği gecelerde, kendisiyle baş başa kalabildiği anlardır. Yazar, kendini hem garip hem hüznü hissedenden Aynur'a böyle gecelerde bir kadeh içki eşliğinde Saramago'nun *Körlük* kitabını okutmasıyla mühendis kocanın mekanikliğini, radyo istasyonundaki sunucu adamın çılgınca eğleniyor sanısı veren zorlama kahkahalarını açıklamış olur: İnsanoğlu dayatmalar yüzünden yaradılışında, özünde var olan kolektif imgeleri kaybedip esas gerçeklikten koptuğu, bundan daha da trajik olarak başka bir gerçekliğe geçtiğinin ayırında bile olmadığı için dünyayı ve geleceği göremez hale gelmiştir. Geceleri içindeki köreltilmiş duygulara, esas kendine yaklaşan Aynur'un yüzündeki şaşkın çizgiler kaybolup yüzü daha anlamlı bir hal alırken sabahları tabaklara hoşnutlukla omlet koyan telaşlı kadına dönüşmesi verili düzende kadının/bireyin mutlak çaresizliğinin gösterenidir.

Çağrılmadan Gelen'in başkişisi Nadide İstanbul'un kalabalık caddelerinden, çok katlı blok apartmanlarından kısaca betonlaşma ve çarpık kentleşmeden rahatsız bir kadındır. Gençlik aşkı Yakup'u çağırmak isteyen Nadide, Edip Cansever'in insanoğluna dayatılan kurgulanmış hayat düzeneğinin içinde çaresiz, bu düzeneğe itiraz etmeyen mekanikleşmiş insanların arasında yalnız, kokuşmuş insan ilişkilerinin ortasında içi hep bir yokluğa büyüme zorunda kalan Yakup'u gibi yalnızdır. Nadide gençlik yıllarında Beyoğlu'nda yürürken yalnız olmanın verdiği sakinlikle, akıllı uslu olmaya, yüzüne ciddi bir ifade yakıştırmaya çalışan; içinde şakıyan ümit kuşuna toplumsal ahlak kurallarının gölgesi, korkusu, baskısı düşmüş; her gençlik hevesini,

her mutluluğu ve nihayetinde tüm ömrünü korkuyla, baskıyla beraber yaşamak zorunda kalmış bir kadındır. Düşünce ve hareket özgürlüğünü kısıtlayan her türlü otoriteden huzursuzdur.

2.1.2.1.4. Erkek Egemen Kültür/Kapitalist Yapıyla Uyumlu Kadınlar

Parkamı Seviyorum ile *Kozmos ve Kaos*'un yardımcı karakter pozisyonundaki kadın kahramanları dayatmaların ayırıcında olmayan kadınlardır. Verili düzenin her türlü dayatmasından bunalan, yalnızlaşan adamların eşleri olan bu kadınlar kendilerine sunulan kurgulanmış hayatı olduğu gibi kabul eden, kocalarının iş yerindeki terfileriyle sevinen, onların gömleğini yıkayıp akşamdan hazır etmek, onlardan önce kalkıp kahvaltıyı hazırlamak, evliliğine özen göstermek gibi erkek egemen anlayışın kadına biçtiği rolleri icra etmekten rahatsız olmayan bireylerdir. Biri kocasının modası geçmiş parkasını giymesinden, farklı gözükmesinden; diğeri teknolojik dayatmalardan biri olan telefonundan kurtulmak isteyen kocasının davranışlarının herkes gibi olmamasından rahatsız olur. Dayatmaların insanı aynılaştıran, tek tipleştiren etkisine kolaylıkla girebilmiş, farkındalığı olmayan kadınlardır. Ayrıca her ikisi de kocalarının davranışlarına halen anlam vermeye çalışan, iletişimsiz çiftlerdir. *Kozmos ve Kaos*'ta bir diğerkadın kahraman olan sekreter de üşüten, ürkütücü sesiyle patronunun direktiflerini eksiksiz bir şekilde yerine getirebilen, tam bir buzul kadındır.

Eldiven Öyküsü'nün başkişisi kadının arkadaşı Serpil kadınların iç sıkıntısının bezginliğinin, ağlamasının, kızmasının, hatta gülmesinin sebeplerini bile erkek egemen kültürün bir klişesi olan kadınlık hormonlarıyla açıklar. Serpil klişeleri henüz sorgulamayan bir kadındır. Geceleri uyuyamayınca en zor fizik problemlerini arka arkaya çözmek gibi basit bir yöntemle uykuyu yakalayabilir, içinde bulunduğu toplumun, zamanın koşullarını kolaylıkla içselleştirebilir.

Eşik'in yardımcı karakteri olarak karşımıza çıkan Betül beyaz pantolonu, yakası ve kolları kırışksız göz alıcı beyaz gömleği, kumral uzun saçları, lacivert saç bağı, ince bedeni, kendine güvenli duruşu, yaklaştıkça tanınan güzelliğiyle zengin aile kızı tipinde canlandırılır. Sınıfındaki diğerkocuklarla olduğu gibi hikâyenin başkahramanı fakir çocukla da konuşması üzerine fakir oğlan Betül'e karşı bir hissiyat içerisine girer. Betül çocuğun kendini evine kadar takip etmesini olağan karşılar. Umursamaz bir şekilde, kızgınlık içermeyen sesiyle çocuğa ne istediğini sorar. Cevap alamayınca çocuğu evinin önünde apartman ışığı sönene dek kalmaya bırakır. Okulda

kız arkadaşlarıyla fakir oğlana bakıp gülüşürler. Oğlan kızı tekrar evine kadar takip ettiğinde bu sefer oğlana sertçe ve kibirle ne istediğini sorar. Matematik defteri istediğini söyleyen oğlana kısık, kapalı bir çılglıkla, kendinden beklenmeyecek bir kabalıkla “Çek git hadi” cevabını vermesi (Ateş Ayvaz, 2000: 9) bu zengin aile kızının güzel görünüşünün altında gizlenen insana yüksekte bakma egosunu ortaya çıkarır.

Ayışığında Görmek hikâyesinin kız kardeşlerinden en küçük olanı yeni evlidir. Henüz evliliğin ağır yükleri altında ezilmese de sol eline taktığı evlilik yüzüğü sol elin bütün devinimlerini yönetmeye başlamış gibidir. Evlilik yüzüğünün ıslıl ıslıl parlaması erkek egemen yapının gücünü imler. Ortancanın çocukları vardır ve o, erkek egemen düzenin kendine yüklediği iyi anne rolünün verdiği görevcil duyguyla çocuklarını bırakıp yollara düşmekten gergin ve huzursuzdur.

Sehpa'daki üç kadından ikisi olan ev sahibi kadın ve onun çocukluk arkadaşı genç kadın verili düzence kurgulanmış hayatı, gelenekçe kendilerine biçilmiş rolleri tam anlamıyla kabullenip benimsemiş, içinde buldukları kısıtlanmış duruma kayıtsız, umarsız kişilerdir. Genç kadının geleneksel yapıda kadın işi olarak görülen örgü örme işini benimsemesi, ev sahibi kadının ise yine aynı gelenekçi yapının kendini ev içindeki nesnelere oyalaması oyununa aldanarak ona çizdiği sınırın dışına çıkmaması, onların bu kısıtlanmış durumlarına kayıtsız, umarsız kalmalarının gösterenlerindedir. Ev sahibi kadın evindeki sehpanın gündüz saatlerinde hep aynı yerde halının göbeğini ortalamasına, yerini terk etmemesine, akşam saatlerinden itibaren ve özellikle gece, salonun dikdörtgeni içinde gezinirken -ki bu dikdörtgen verili düzenin kadını hapsettiği ev içinin imleyicisidir- üzerindeki ya oldukça kenara kaymış ya da yerini bütünüyle kaybetmiş dantel örtüyü her sabah düzgünce yerleştirmeye büyük özen göstermesi, verili düzence kendisine yapıştırılan bu basit rolleri içselleştirerek mutlu olmaya çalışması, Ateş Ayvaz'ın belleğini yitirmiş, kaybetmiş, hayat tarafından tutsak kılınmış kahramanlarının karakteristik davranışlarıdır.

Ev sahibi kadının duvarda asılı bulunan, kocası ile birlikte yer aldığı çerçeve ile sınırlandırılmış fotoğrafı da onun gelenekçe kendine çizilen sınırların içinde kalışını imler. Kocası tarafından terk edildiği sezilen ev sahibi kadının her akşam kocasının bir gün döneceği umuduyla beklemesi, geleneksel düzence onay gören erkek terk etse de bekleyen, vazgeçmeyi bilmeyen, güçsüz, erkeği hayatının öznesi konumuna alan, kendisi de evindeki sehpa gibi nesneye dönüşmüş kadın profiline uygundur. Ev içi işlerle oyalanan, evdeki bir eşya gibi nesneleşen arkadaşının

durumuna hüzünlünen anlatıcı kadın çocukluğunda annesinin de eşyaların yerini değiştirdiğini hatırlayarak onun da kısıtılmış, hapsedilmiş durumunu gözler önüne serer.

Yaz Perdeleri'ndeki kadının zihnine işin her şeyden önce gelmesi gerektiği düşüncesini kodlayan Alman terbiyesi almış anne kapitalist düzene uyumluluğuyla dikkat çeker. Evlenememiş, sanatçı olmasına rağmen sanatını icra etmek yerine sanat kurumunda yöneticilik yapmayı seçen, evliliğin iş yaşamındaki sorumluluklarını özgürce yerine getirmesini engelleyen kısıtlayıcılığında kaçarken kendini unutmasına sebep olan iş yaşamının ağır şartlarından kaçamayan kadının annesince şekillenen hayat anlayışına vurgu yapılır.

Çingene Kızı Marya'da, babası demirci olan Marya ve Marya'nın ismi belirtilmeyen kız arkadaşının sulara oyun oynayarak beyaz çoraplarını kirletmek, giysilerini eskitmek, gökyüzünün serinliğini içine çekmek, oğlanlarla oynayarak itişip kakışmak, neşeli neşeli gülüp göz kırpmak, gözlerin ta içine bakmak gibi on yaş çılgınlıklarını içeren çocukluklarını erkek egemen yapının ve verili düzenin uyarıcı, buyurgan etkisi ile yok eden anne ve baba figürü ile karşılaşılır.

Anne-kız ilişkisi bağlamında okura düşünce alanları açan *Su ile Her Şeye Hayat* hikâyesinde anne Madam Anie ortaokula başladıkları için yeterince büyüdüklerini ve onlara karşı görevini tamamladığını düşünerek kızlarını bırakıp Paris'e döner. Bundan sonra kızlar annelerini sadece yılda iki kez görürler. Ölçüp biçen, her şeyi incelikle hesap eden ve gerekli olanı yerine getiren Madam Anie kapitalist yapıyla uyumlu bir kadındır.

Mızıka hikâyesinde başkahraman satış müdürünün kül rengi benizli, yumuşak kumral saçlı, dünyaya isteksizce bakan karısı sıkıntılı olduğu günlerde hep yaptığı gibi mobilyaların yerini, salonun düzenini değiştiren, anlayışsız, değer bilmez, sevgisiz, bencil olduğunu düşündüğü bir adamla aynı evin içinde tutsak gibi yaşamayı kanıksamış, aynı zamanda da çalışan bir kadındır. Başkahraman satış müdürünün erkek egemen kapitalizmin sakatlaştırdığı varoluşu içinde bocalamasıyla, kısıtılmış durumundan kurtulmaya çalışmasıyla alay eden sekreter de kapitalist yapıya uyum sağlar.

İkinci Kaptan hikâyesinde anne-baba kavgasının huzursuzluğunu yaşayan kız çocuğun her gece babasını beklemekten yorulan kederli annesi dereye girip

kıyafetlerini ıslatan kızına karşı hep katı davranır, misafirlerinin yanında iyi çocuk olamama utancını hep yaşatır. Kız çocuğa her evde kavga olabileceği, başını yastığa koyunca gökyüzündeki yıldızları tek tek sayıp dilekte bulunması gibi öğütler veren öğretmen, önemli bir sorun karşısında gerçekçilikten uzak çözüm önerilerinin, çare arayışlarının faydasız olduğunu gösteren bir karakter olarak hikâyeye yerleştirilir. Babasının iki günde bir nöbete kalması, askerlerin evlerine erzak getirmesi bilgilerinden hareketle babasının asker olduğu anlaşılan bu kız çocuğuyla *Bütün Oteller İstanbul Palas'ın, Çöp Çağ'ın ve Bizim Denizimiz Değil'in* babaları asker olan kızları olarak daha önce karşılaşılmıştır. Bu hikâyelerin hepsi aile içi iletişimsizliğinin, huzursuzluğunun; kıyafetlerini kirleten bir çocuğa biraz da olsa ılımlı yaklaşmayan, onun bir çocuk olduğunu unutan annenin korkutuculuğunun; kocasını yaşamının öznesi olarak konumlandırın, kocası uğruna hayattan kopan kadının çocuklarına karşı ilgisizliğinin; çocuklara ağırbaşlılığı öğütleyen, onları oyunlardan, çocukluklarından alıkoyan buyurgan erkek egemen yapının çocuklar üzerinde yarattığı travmaları gözler önüne serer.

Plak Fabrikası hikâyesinde sarhoş kocanın çocukluk arkadaşları olan Taner ve Hasan'ın onu yemeğe davet etmeleri üzerine hikâyeye giren bu iki çocukluk arkadaşının sevgilileri olan kadınlar saygıda kusur etmeyen, kendisine eğilerek hoş geldin deyip kaybolan, eğreti, tuhaf duruşlu, suskun ve hareketsiz tiplerdir. Sadece ya bir tabak yemek getirmek ya boşalan bir tabağı kaldırmak ya içki doldurmak ya da müzik başlatmak için hareket eden bu iki kadın geç saatlere kadar erkeklere hizmet etmeleriyle erkek egemen kültüre uyarken, nikahsız bir birliktelik yaşamaları onları erkek egemen kültürün dışına çıkarır.

Sacit İçin Dünya hikâyesinde Mahinur'un oturduğu Arzu Apartmanı sakinleri Sacit Bey'in hem karısı Nigar'a hem de metresi Mahinur'a çok iyi baktığı; karısı yıllardır hasta olan bir adamın başka yapacak bir şeyi olmadığı; Nigar Hanım'ın da metresini bir gün bile kocasının yüzüne vurmadığı, hiddetlenmediği, alınan her eşyanın, ısırılan her meyvenin, yaşanan günlerin tıpatıp aynısının Mahinur'da da olduğunu bildiği halde hanımefendiliğini koruduğu, hatta komşulardan biriyle Mahinur'a saygılı bir selam bile söyleyebildiği yorumunu yaparak, toplumun erkeğin kadını aldatması konusundaki sakatlanmış bakış açısını yansıtırlar. Nigar Hanım öldüğünde ise ona üzülp acımaları, yıllarca sürüklendiği acıdan kurtulduğunu düşünmeleri, yıllarca metreslik yapmaktan hiç bıkmayan Mahinur'u suçlamaları, çoğu

zaman komşuların müşkülüne koşan, elinden gelen yardımı yapan Sacit Bey'i hiç kötülememeleri bu sakat bakış açısının devamıdır. Ayrıca kötü bir evliliğin içinden geçerek dul kalan Mahinur'un taze bir gelin kadar gururlu olmasını yadırgayarak ondan utanç içinde olmasını beklerler. Kadına ve erkeğe yüklenen tarihsel ve kültürel kodların taşıyıcısı olan apartman sakinleri bozuk düzenin güçlü bir şekilde işlemeye devam etmesine katkıda bulunurlar.

Biri metres olmayı diğeri ise aldatılmayı kabullenen kadınlara baktığımızda onların da erkek egemen kapitalist düzence sakatlanmış varoluşlarından kurtulamadıklarını görürüz. Zalim kocası tarafından kısır olduğu gerekçesiyle terk edilen Mahinur boşanmak üzere Sacit Bey'in bürosuna girdiğinde gözyaşlarıyla ıslanmış yüzüyle, ürkek bir ceylan gibi mahzun, bitkin duruşuyla güçsüz bir kadındır. Yeni bir dünya kurabilmesi yine bir erkek ile, tutkuyla bağlandığı Sacit Bey'le mümkün olur. Erkeğin içinde kıvılcımlanan duyguları ateşe dönüştürmeyi bilmesi, kurallara uygun yaşamamak, yasak çiğnemek karşısındaki doğal, rahat tavırları, çekiciliği, çalıcılığı, insanın içinden geçen en şehvetli sözcükleri bulan, diriltiren bakışı, kışkırtıcı bedeni, Sacit Bey'in zor dönemlerinde onu çekilmez bir adam olarak görmesi ile erkek egemen yapının dışına çıkan bir kadın olsa da yaşamının merkezine Sacit Bey'i alması, kendini hayatının öznesi haline getirememesi Mahinur'un kendi gerçekliğine, öz benliğine ulaşamadığını gösterir. Onun erkek egemen düzenin dışına çıkması bir bilinçlenme evresine girmesinden, farkındalık oluşturmaktan değil mecburiyetten kaynaklanır.

Nigar Hanım da erkek egemen kapitalist düzence yazılmış yazgısına boyun eğen çoğu kadın gibi kocası tarafından aldatıldığında önce ağlar, sonra da her geçen gün dillendiremediği bir üzüntüyle harap olur. Daha güzel bir eve taşınırken, kocasının çeşit çeşit armağanlarını kabul ederken suskun, başı öne eğik, gözleri kocasının yüzüne hiç bakmadan, gönülsüz bir şekilde evliliğine devam eder. Sacit Bey'in kızı Sema babasının metresiyle konuşup görüşerek aldatma durumunu kanıksamıştır. Akıllı olması, her şeyi hesaplaması ile babasına çeken bu kız erkek egemen kültür ve kapitalist yapıyla uyumlu bir karakterdir.

İkinci Kaptan hikâyesinde kıyafetlerini kirleten kızına biraz da olsa ılımlı yaklaşmayan, onun bir çocuk olduğunu unutan anne korkutuculuğuyla; kocasını yaşamının öznesi olarak konumlandırması, kocası uğruna hayattan koparak çocuklarını ilgisiz bırakmasıyla buyurgan erkek egemen yapıya uygun hareket eder.

Bir Eylül İhtilali anlatısı olan *Mektup Kutuları Bomboş*'ta katilleri, kumarcıları, hergeleleri, hırsızları dahi hapisten kurtarabileceğini iddia eden, polislerle irtibatı olan kadın pazarlamacısı Sömböl Hanım kapitalist düzenin çarkları içinde varlık gösteren bir kadındır.

Zik Zak hikâyesinde namusu kirlenen Nursel'e, Nursel henüz bir lise öğrencisiyken bacaklarını bitıştır, karnını içine çek diyen, bir gözüne far bir gözüne yıllarla yerleşmiş mutsuzluğu sürmüş bir kadın olarak betimlenen edebiyat öğretmeni ve bacakların görünmeyene kadar eteğini ört diyen tarih öğretmeni verili düzenin en güçlü enstrümanlarıdır.

2.1.2.1.5. Erkek Egemen Kültür/Kapitalist Yapıya Uymayan Kadınlar

Melusine ya da Çılgın Aşk hikâyesinde kocası vefat etmiş bir kadın olan ve yalnız yaşayan Sevgi karşı apartman komşusu Bay B.nin kendini pencereden gözetlediğinin farkına vardığından sonra bakkal çırağıyla Bay B.ye ilettiği bir notla onu evine davet ederek erkek egemen kültüre uymayan bir tavır sergiler. Fakat on altı yıl önce kaybettiği kocasının öldüğüne halen inanmıyor olması ve bir çocuğu olmadığından oyalanamadığını, dünyaya karışamadığını söylemesiyle erkek egemen kültüre uyum sağlar.

Bay B.nin Sevgi'yi özdeşleştirdiği Melusine araştırıldığında Orta Çağ Avrupası hikâye ve efsanelerinde yer alan bu mitolojik kahramanın kıyamet gününe dek yeryüzünde avare bir hortlak gibi dolaşacağını söylemesiyle Sevgi'nin on altı yıl boyunca kocası ve çocuğu olmadığı için evinin içinde avare gibi yaşaması benzer durumlardır. Mitolojik hikâyenin erkek kahramanının üzüntüsünden hayatının sonuna kadar bir manastırda keşiş olarak yaşaması ile Bay B.nin bireysel bir yalnızlık, yalıtılmışlık, tecrit edilmişlik halinde evine kapanması da benzer durumlardır (Öztürk, 2018: s.y.).

Kraliçe I Love You hikâyesinin Kraliçe'si ve Necla erkek egemen kapitalist yapıya uymayan kadınlardır. Kraliçe çoğunlukla siyahlar giyinen, saçları uzun ve siyah, genç, güzel bir kadındır. Kimseye benzemeyen bir havası vardır. Mahzun yüzlü ve mağrurdur. Kleopatra gibidir. Mevsimine göre pabucu ve çantası bir örnek olur. Giysileri Amerika'dan gelir. Endamlıdır. Salınarak ağır ağır yürür. Adımlarını bir yere ulaşmak için değil, bedeninin ritmini bozmamak için atar. Bir yaşlı annesinden başka kimsesi yoktur. Başından üç nişan geçer. Bahriyeli sevgilisiyle Amerika'ya kaçtığı,

daha sonra da kötü bir havadis olarak Beyoğlu'nda görüldüğü duyulur. Kraliçe, erkek egemen kültürün kriterlerinin dışında bir kadındır.

Dilek Apartmanı sakinlerinden Şükran Hanım'ın kızı olan Necla on altısında, modelli taranmış örgülü saçları olan, civelek gözleri insanın gözüne dik dik bakan, okusa da aklı başka yerlerde, Samiye Hanım'ın fotoromanlarının en yakın takipçisi hoş bir kızdır. Okul çıkışı arka sokaklarda beraberce yürüdüğü Mehmet isimli bir gence âşıktır. Mehmet'in tepedeki restorana gitme teklifini kabul etmek ister fakat korkar. Çünkü geleneksel yapının öğrettiği şekilde erkek milletine güvenilmemesi gerekir. Annesi Şükran Hanım başına bir iş açmasından korkar. En sonunda aynadaki yüzünün genç kız masumluğuna Kraliçe şuhluğu katarak kararını verir ve tıpkı okul arkadaşı, ne olacak korkusu, sakinması olmayan cesur kız Güler gibi Mehmet'le tepedeki restorana gider. Korkarak da olsa geleneksel düzenin kurallarının dışına çıkar. Ayrıntılarda toplum baskısının kadınlar ve genç kızlar üzerindeki kısıtlayıcılığı gösterilir.

Şarkılar Bizi Söyler'in iki kadın kahramanından biri olan Melek önceleri çeyizi için yorgan sıriyan; temiz ve akça pakça bir kızla evlenip çocukları olması hayali kuran Fırıncı Ali'den hoşlanan, erkek egemen-toplumsal normlarca kabul gören bir genç kızdır. Akşam gezmelerinde eteklerinin hınzır esintisiyle mutlu olan, belli belirsiz ruj sürerek, erkek bakışlarının farkında gizliden gizliye haz saklı gülüşler savuran Melek ve onun arkadaşı Vildan lise yıllarını uslu kızlar olarak geçirirler. Sonrasında ise aşık olmadıklarında kendilerini savunmasız kuşlar kadar çaresiz hisseden, aşkı tutunulacak bir dal olarak gören, kişilere değil aşık olmanın kendisine tutkulu kadınlar olarak karşımıza çıkarlar. Melek'in yaşlı müzisyen bir sevgili edinmesi, sünepe Çetin'le birlikte olarak yaşamla tanışmaya, kadın olmaya bir adım daha atması onu erkek egemen-toplumsal yapının dışına çıkarır. Gelgeç aşklarla hayatını dolduramayan Melek mutluluğu evlenmekte arar.

En İyi Duvar Yazıcısı'nda başkahraman Bay Tasarımcı'nın karısı olarak karşımıza çıkan kadın kahraman, yardımcı karakter pozisyonundadır. Üniversite yıllarında geceleri, karanlığın iyice yoğunlaştığı saatlerde güvenlik noktalarına yakın kuytu yerlere afişler asıp boya fırçalarıyla yazılar yazan bir grubun içinde yer alır. Üniversite okuması, geceleri dışarı çıkmakla kalmayıp işlediği illegal suçlarla kendini cesur, kararlı, bir iş başarmış olmanın verdiği özgüven içinde hissetmesi onun

gelenekselliğin ve erkek egemen yapının ürettiği normlara uymayan bir kadın olduğunu gösterir.

Bay Tasarımcı'yla aralarında başlayan birkaç aylık bir yakınlaşma evliliğe dönüşür. Bir süre sonra tatsızlaşıp durağanlaşan evlilikleri aynı evi paylaşan, birbirlerini rahatsız etmeme inceliğini gösteren, mesafeli ve çok şey paylaşmayan iki arkadaş ilişkisine dönüşür. Her ikisi de kendi hüznü dünyasında kaybolur, ötekini göremeyecek duruma gelir. Kendilerine de birbirlerine de acımasız değıllerdir, sadece geri getirilmesi olanaksız duyguların eksikliğini yaşarlar. Burada kadının, evliliğinin durağanlaşması ve kocasının kendine ilgisizliğı karşısında çaresiz, bitmiş, tükenmiş, hayattan kopmuş bir tavır takınmak yerine umursamaz bir tavır sergilemesi, toplumsal şartların şekillendirdiğı güçsüz, aciz, kocasını yaşamının merkezi sayan erkek egemen kadın tipine uymaz. Erkekle eşit haklara sahip olan kadının üniversite yıllarında da evlilik yaşamında da nesne değıl, karşıt cinsi gibi özne konumunda olduğı görülür.

Hikâyenin çok anlamlılığa uygun yapısının başarılı bir şekilde örneklendirildiğı *Belirlenmiş Yakınlıklar*'da tek kişinin, yani yalnızca bir kadının mevcut olduğı söylenebileceğı gibi, karı-koca olmak üzere iki kişinin bulunduğunu söylemek de mümkündür. Hikâye tek kahramanlı düşünöldüğünde şiirler yazdığı anlaşılan kadının uçarılık, acelecilik, çılgınlık, coşku, aldırışsızlık, bilinçsizlik, savruluk, sorumsuzluk, dağımlık, esriklik, inatçılık, aykırılıklarla dolu çocuksu ruhunu temkinli, dengeleyici, koruyucu, sorumlu, ölçülü, soğukkanlı aklıyla sürekli olarak denetlemeye çalıştığı görülür. Burada birbiriyle ilgisiz hatta çelişik gibi görünen bir karşıtlık vardır: Sanat ve bilim. Sanat ruhu, bilinçaltını, düşleri, duyguları; bilim ise akli, bilinci, gerçeğı, düşünceyi imler. Özgürleşmeye çalışan kadın evden her çıktığında ruhu ve akli arasında sürekli gelgitler yaşar, varlığında bulunan bu ikilikle sürekli bir hesaplaşma halindedir. Sabah serinliğinde üşümemesi için gömleğinin üst düğmesini ona kapattırın şey aklıdır. Genç bir kadın olduğuna aldırmadan, sabahçı kahvelerine gitmek, kıyıda şarap içip balıkçılarla söyleşmek, bir yükseltiye oturup kendisine bakanlara aldırmadan gözleriyle denizin ufuk çizgisini yakalamak gibi geleneksel düzence kendisine yakıştırılmayan eylemlerde bulunmasını sağlayan şey ise özgürleşme ihtiyacına denk düşen ruhudur. Giyiniş ve makyajındaki abartı, gözlerdeki siyahın çoğaltılması, saçların düzensiz salınımı, hikâyelerde kadının kendine sunulan verili kültürel ve tarihsel kodlardan çıkmasının, değışmesinin, dönüşmesinin, kendini bulmasının göstereni olur.

Sezer Ateş Ayvaz, bir röportajında iki kaygının, iki meselenin kendini hep çektiğini dile getirir: Bilim ve sanat. Yazar için ikisi de birlikte çıkılan yolculuklardır, biri için diğerinden hiç vazgeçmemiştir. Sosyal bilimlerin, hangisiyle uğraşırsa uğraşsın, “koşutluk kurmak” istediği alanın, hep edebiyat olduğunu, bilimin, çoğu kez “içi kof dağarcığını” sanatla-edebiyatla genişletmek istediğini ifade eder (Öztop, 2006: 4). Ateş Ayvaz’ın bu açıklamalarından hareketle söylenebilir ki; hikâyedeki kadın da ruhu için aklından, akli için ruhundan vazgeçmeyen bir karakter olarak yazarla özdeşleşir. Tabi kadının iç dengesini sağlaması hiç kolay olmaz. Geniş caddelere, kalabalıklara karışıp, bilinçsiz bir nokta olarak savrulduğunda pasajlardaki dükkânlarda sergilenen her nesneye elleriyle dokunup onların ruhunu hissetmek istediği, nesnelere bir kişiymiş gibi yakınlık duyduğu zamanlarda gerçeklikten kopma tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Kadının nesnelere kişilik yakıştırmadaki deliliğe yaklaşan cömertliğinin sebebi, yaşadığı çağdaki zayıflayan hatta hiç kalmayan sıcak insan ilişkilerinin yokluğundan kaynaklanan parçalanmışlığı, dağılmışlığı ve yalnızlığıdır.

7. 'nin Yeri hikâyesinde 7.nin arkadaşları olan diğer altı kahraman aynı evde üç erkek üç kadın olarak birlikte yaşayan çiftlerdir. Çiftlerin nikâhsız birliktelikleri ve aynı evde bir arada yaşamaları erkek egemen düzenle örtüşmeyen bir unsur olarak hikâye içindeki yerini alır.

Penceresi Geniş Bir Oda'daki genç kadının belleği öylesine arsızdır ki çok kısa bir süre zarfında zihninde sınırsız düşünceler sıralanır. Bellekteki arsızlık kadının geçmişindeki bıraktıklarının, bırakamadıklarının kendinde oluşturduğu yükten kaynaklanır. Kadın yalnız yaşadığı evinden sokağa çıkma yaşağının olduğu saatte ayrılması, kendini gecelere kaptırması, içki masasında genç bir erkekle oturması gibi geleneksel düzence onaylanmayan zamanlarına gider. Daha sonra kendisi gibi çokça kitap okuduğu anlaşılın adamdan ayrıldığı gece yarısına gider. Sonrasında içinde bulunduğu ana dönen kadın, kiralamak istediği odaya ev sahibince kabul edilmek için temiz bir kiracıyı oynamanın tam sırası olduğunun ayırına varır. Mevcut toplumsal şartlarda temiz bir kiracıda olması gereken özellikler uçarı olmamak, düzenli ve temiz olmak, güvenli ve ciddi bir kadın olmak, çok geç vakitlerde dışarda olmamak, parasının hesabını bilmek, kapı aralarında ve çay içimlerinde duygulu konuşmalara yatkın olmak, anlayışlı olmak, akıllı olmak ve vaktinden önce olgunlaşmış biri olmak gibi erkek egemen düzence kadına uygun görülen vasıflardır.

Günde hikâyesinin Anjel teyzesi çocuklarla su birikintilerinden koşarak geçip ayaklarının, kıyafetlerinin ıslanmasından çekinmeyen, toplumun çocukça hareket olarak ayıpladığı hareketleri yapmaktan korkmayan bir karakter olarak erkek egemen kültüre ve kapitalist yapıya uymaz.

Açık Pembe Üçgen hikâyesinde hayat kadını olmayı seçen bir genç kız olan Nisan'ın baba evinde başlayan hayat hikâyesinin otoban kenarındaki intiharıyla son buluşuna tanık olunur. Nisan sert, korkutucu bir babanın gölgesi altında kör bakışlarla, kırgın sabahlarla, kayıtsız sözlerle aynı bir eşya gibi soğuk, umutsuz, yalnız yaşamış; böylesi korkutucu bir baba figürüne okul dönüşü yürüdüğü تنها yolda kendini çalgınca kovalayan fermuarı açık, bakışları hoyrat, kolları acıtıcı saldırgan adam figürü eklenmiş; ergenlik döneminde alaylarla karşılaşmış, hiçbir zaman tercihleri sorulmamış bir kadındır. Korkutucu bakış ve azarlı sözlerden annesinin güzelliğine, sıcak nemli ellerine, lavanta kokusu serinliğine sığınır. Hikâyenin diğer kadın kahramanları beyaz saçlı anne ve boğuk sesli abla da bu korku ikliminde sinen kadınlar olarak varlık gösterirler.

Hayat kadını olduğunda arabayla yanına yaklaşan adamlar da Nisan'ı gördüklerinde kendisine tiksintiyle söver, yüzüne tükürerek uzaklaşırlar. Arkadaşları ise onu itekleyip tekmeleyerek gitmesini isterler. Hem zihinsel hem ruhsal hem de sosyal olarak parçalanmış, dağılmış bir karakter olan Nisan bu otoban kenarında kalmak, buradaki akışın bir parçası olmak, Ateş Ayvaz'ın günümüzü simgeleyecek bir kelime olarak işaret ettiği *hız*'ı yakalamak isteyen bir yalnızdır (Öztop, 2006: 5). Tepkisiz, silik bir birey olarak kalmamak için daha korkusuz, güçlü, atak olması gerektiğini düşünür, uğuruna inandığı sağ adımıyla arabanın önüne atlar ve ölür. Burada sağ ayağın uğurlu olduğu inancı geçmişten kurtulma çabasıyla kara bir geleceğe atılan kadının çaresizliğinin gösterenidir (Yıldırım, 2019: s.y.). Mevcut toplumsal şartlar kadına sağ ayağın uğurlu olacağı inancına bel bağlamaktan başka hiçbir umut, hiçbir olanak tanımaz.

Bizim Denizimiz Değil hikâyesinde Roma'ya tayini çıkan ateşe Seyfi Bey'in karısı Muazzez Hanım hikâyenin başkışisi olan çocukla büyük bir insanla tokalaşır gibi tokalaşmasıyla, çocuğa ne güzel elâ gözleri olduğunu söyleyerek çocuklarla iletişimi yüksek bir kadın oluşuyla, evindeki tatlı hava içinde hiçbir baskıya maruz kalmadan yaşamasıyla, saçlarını faklı kestirmesi ve topuz yapmayı açık bırakmasıyla erkek egemen kültüre göre yaşamayan mutlu bir kadındır.

Kurumuş Kan Renginde hikâyesinin Nihan'ı iç dünyasını ele veren hiçbir anlam belirmemiş yüzüyle ismiyle müsemma, özel ders hocasını gözlerini kısarak ve saçlarıyla oynayarak dinleyen, duygusuz bir ses tonuyla ve çoğunlukla tek kelimeyle az konuşan, sade, bakımsız, sıradan, sakin, istekleri evin içinde kafesteki kuşla ve akvaryumdaki balıkla yatıştırılmış, yaşadığı evden yakınmayan, yüzünde, otururken kayıtsız bir ifade olan, bu evden ayrı bir dünya olduğunun farkında bile olamayan, bir özgürlük düşü bile kuramayacak durumda bir kız iken davranış geliştirme niteliğinde ders veren özel ders hocasının eve henüz ikinci gelişinde kızın yüzünde sevince benzer kararsız bir anlam belirir. Kof da olsa gülerken, şaşırarak tepkiler vermeye başlar. Anlattıkları çoğalır.

Nihan'ın anlattıklarından annesinin gece geç saatlere kadar gelmeyen adamca aldatıldığı da sezilir. Adamın hayat kadınlığı yaptığı zamanlarda kendisine aşık olduğu ve kızıyla beraber bu eve hapsedildiği anlaşılan anne ürkek, kapısı kapalı odada uyuyan adamı uyandırmamak için adımlarını yere basmaktan korkan, bir gölge gibi sessiz, bütün gün evi toplayıp düzenlemek ve örgü örmek gibi ev içi işlerle meşgul, sakin, düz olmasına özen gösterdiği bir sesle konuşan, yaşlandıkça saç rengini açıktan koyuya doğru değiştiren, dudakları incelmış, gülüşü yok olmuş, gençliğini, bakımlılığını, diriliğini kaybetmiş, evdeki eşyalarla birlikte kendisi de nesneye dönüşmüş, özetle söylersek tam da gelenekselliğin ve erkek egemen yapının ürettiği normlara bürünmüş bir varlıktır. Bu durumundan mutlu olmasa da dışarda da onu daha iyi bir hayatın beklemiyor olmasıyla mevcut toplumsal şartların kadını ittiği çaresizlik göz önüne serilir. Anne yine de kızı Nihan'ın dışarda yanıp kavrulmasını kapalı evin içinde solup gitmesine tercih etmesi ve o küçük narin kadını elinde valizi ile evden göndermesiyle erkek egemen kültürel toplumsal düzene uymayan bir tavır sergiler.

Mızıka hikâyesinde başkahraman satış müdürünün iri bal rengi gözlü, simli saçlı bir öğrenci olan ilk aşkı Selma erkeğin kendine duyduğu aşkı karşılıksız bırakan, onu önemsemeyen, aldırma gülüşlü bir kadın olmasıyla; genç, güzel ve esmer boyunlu olarak betimlenen halkla ilişkiler temsilcisi olan kız ise buruk sesli olması, satış müdürü ellerini tuttuğunda kayıtsız durması, her zaman telaşsız ve sevinçli bakmasıyla erkek egemen kültüre uymayan karakterler olarak karşımıza çıkar.

Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak hikâyesinin Rima'sı kuşaktan kuşağa geçen kötü yazgısı yüzünden çift dilliliğe mahkûm olan anlatıcı/yazar Nilüfer'le herkesin bildiği dille değil sır bir dille konuşur. Bu sır dil zamanın toplumsal medyatik

imgeleriyle değil insanlığın kolektif imgeleriyle örülü bir dildir. Hikâyenin başlarında, Rima'nın henüz gençken Nilüfer'in annesini erkek ikizini öldürmekle suçlaması onun yaşlığında kullandığı sır dille bağdaşmaz. Bu durum iki şekilde yorumlanabilir: Birincisi Rima'nın anneanne Sabah'a erkek doğuramadığı için gelecek olan tepkileri engelleme isteği olabilir. Ne de olsa küçük bir bebek tepkileri algılayamaz ve Rima'nın günahı ona yüklemekten başka çaresi yoktur. İkincisi ise gençliğinde erkek egemen kapitalizmin sakatladığı varoluşundan sıyrılmayarak masum bir kız bebeğe günah yükleyen Rima'nın yaşlılığında en üst merhale olan insanlığın kolektif diliyle konuşma yetisine ulaşmasıdır. İkinci yorum, yazarken, imgelerle savaşıırken büyük bir ayrıksı dünyayla, gerçeklerle karşılaşarak yenik düşen kör bilici Tamiris'e umut verir niteliktedir.

Plak Fabrikası'ndaki kadın uyurgezer gibi ortalığı toplarken her gece görmekten usandığı, uyuyarak unutmak istediği sarhoş kocası tarafından bir sabah erkenden terk edilir. Bu karı-kocanın bir de oğulları vardır. Ayrılmalarından üç gün sonra denize karşı bir çay bahçesinde kocasıyla buluşan kadın ona zamanla sevginin yitirildiğini, hayata duyulan öfkenin yanında yaşanılana yöneltildiğini, beraber yürüyorum sanılırken aslında karı kocanın çoktan birbirini terk ettiğini, ayrılmanın yapacakları en iyi şey olduğunu söyler. Önce iç çekerek kaşlarını çatıp parmağındaki yüzükle tedirgince oynar. Göz kenarlarındaki çizgiyi çoğaltarak denize bakarken birdenbire yüzüne kararlı bir ifade yerleşen, omuzları dikleşen, gözlerini kocasının gözlerinden kaçırarak ayrılmanın yapacakları en iyi şey olduğunu söyleyen ve bir anda kalkıp giden bu kadın Ateş Ayvaz'ın tam da istediği gibi aşta vazgeçmeyi bilen, zihnindeki kültürel ve tarihsel kodlardan çıkıp değişen, dönüşen, esas kendini bulan kadın tipidir.

Sarhoş kocanın çocukluk arkadaşları olan Taner ve Hasan'ın onu yemeğe davet etmeleri üzerine hikâyeye giren bu iki çocukluk arkadaşının sevgilileri olan kadınların nikahsız bir birliktelik yaşamaları onları erkek egemen kültürün dışına çıkarır.

Sacit İçin Dünya hikâyesinde Sacit Bey'in kızlarından Dilek, babası annesini aldattığı için babasından nefret eder. Babasının itibarını hiç düşünmeden tabanı beş kuruş etmez, anarşist sevgilisini hapisten kurtarması için babasına tehditler savuran bir serseridir. Evinden ayrılarak bir gecekondu semtinde yoldaşlarıyla bir arada kirli, yoksul havayı solumayı tercih eder. Erkek egemen kapitalist düzenin dışına konumlanır.

Bir Eylül İhtilali anlatısı olan *Mektup Kutuları Bomboş*'un üniversite öğrencisi solcu kızları Ayşe, Nesrin ve anlatıcı erkek egemen kültür ve kapitalist yapıya aykırı tiplerdir.

Sessiz Sokakların Askerleri hikâyesinde kısa, şişman bedeni, bebeksi, güleç yüzü, parlayan gözleriyle tasvir edilen Tülay hemşirelik okumaktadır. Mesleğini kusursuz yapacağı ve şefkatli bir başhemşire olacağı besbelli olan Tülay'ın Mamak Cezaevi'nde bedeninin tükendiği bilgisi verilir.

Zik Zak hikâyesinin abla ve kız kardeşi Ateş Ayvaz'ın hikâyelerinin birçoğunda karşılaştığımız kız çocuk-geç kız-kadının bileşkesidir. Sert bakışlı öğretmenler karşısında siyah önlüklerini çekiştirerek bacaklarını kapatmaya çalışan, erkeklerle göz göze geldiklerinde utanıp utanıp gülen Sevilay ve ablasında, *Şarkılar Bizi Söyler* hikâyesindeki akşam gezmelerinde eteklerinin hınzır esintisiyle mutlu olan, belli belirsiz ruj sürerek, erkek bakışlarının farkında gizliden gizliye haz saklı gülüşler savuran Melek ve onun arkadaşı Vildan, *Çingene Kızı Marya*'daki oğlanlarla oynayarak itişip kakışan, neşeli neşeli gülüp göz kırpan, gözlerin ta içine bakan kız çocuğu ve onun arkadaşı Marya görülür.

Hikâyede sıralanan vaka parçalarından birinde bilgilerine ulaştığımız namusu kirlenen Nursel, bacaklarını bitiştir, karnını içine çek diyen, bir gözüne far bir gözüne yıllarla yerleşmiş mutsuzluğu sürmüş bir kadın olarak betimlenen edebiyat öğretmenin ve bacakların görünmeyene kadar eteğini ört diyen tarih öğretmenin - okul ve öğretmenler verili düzenin en güçlü enstrümanlarıdır- de etkisiyle ölüme sürüklenir. Nursel'i ölüme sürükleyen kültürel ve toplumsal yapı yüzünden korkular biriktiren Sevilay, sevgilisi Murat'la börekçide buluşmaya gittiğinde yüreğinin gömleğinin altında pır pır saklanmasıyla *Kraliçe I Love You*'nun sevgilisi Mehmet'le restorana gitmeyi çok isteyen ama erkek milletinden korkulması gerektiği genel geçeriyle korkan Necla'sını anımsatır.

Aynı yapı *Çingene Kızı Marya* hikâyesinde kız çocuk ve Marya'ya gözlerini kara tahtaya dikip sessiz oturmalarını tembihleyen ders zili olarak karşımıza çıkar. Hep dur, ma, me, gül-me, sesini yükselt-me, seviş-me, yakın-ma, coş-ma, koş-ma, sevinci içine tık diyen bu erkek egemen-kapitalist kültürel- toplumsal yapı *Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak*'taki anlatıcı/yazar Nilüfer'in annesine de ömrü boyunca en yüksek perdeden seslenerek “konuş-ma, inan-ma, söyle-me, sen değilsin bu toprakların dili,

odalara, sandıklara saklan, ayışığını unut, geceye yayılan korkulara kapıl, söyle-me, unut isteklerini, kadınlar çıplak bedenlerini karanlıklarda saklasın” (Ateş Ayvaz, 2015a: 10) diyerek onu kadınlığından, kendi içindeki esas imgelerden, insanlığın kolektif imgelerinden, esas gerçeklikten koparır. Verili düzen Sevilay’a pencerelerin perdelerini düzeltmeyi, giysilerini katlayıp yerleştirmeyi, annesine yardım etmeyi, balkona çıkmamayı öğütleyerek onu ve onun tüzeline tüm kadınları ev içine hapsedmeyi amaçlar.

Zik Zak’ın balıkçıların ağlarını onardığı yerde oyalanan, bütün dalgalı denizlerden kaçan ablasıyla -ki hayat o denizlerin ufuk çizgisinin ardındadır- *İkinci Kaptan* hikâyesinin ayakları balık ağlarına takılan bir çocuğun annesi tarafından hoyratça hırpalanmasına yazıklanan, denizdeki gemilerden biriyle çok uzaklara gitmek isteyen kız çocuğu örtüşür. Ateş Ayvaz’ın mevcut şartlarda mutlu olamayan kahramanları hep gözlerini uzaklara diken ve orada daha güzel bir hayat olduğu inancını taşıyan, düşlere dalan kişilerdir. Bir dikiş atölyesinde çalıştıkları anlaşılın Sevilay ve ablasının yazgısı, toplumdaki bütün kadınlara reva görülen yazgıdan farklı değildir. Abla çalıştığı atölyenin evli olan sahibi Halim’le yaşadığı ilişki sonucunda hamile kalır ve Halim tarafından kimsenin görmeyeceği bir eve bebeğiyle birlikte yerleştirilir. Kendini uyuz bir hayvan misali bir kulübeye hapsedilmiş gibi hisseden kadın eniğiyle kapana kısılan köpeğe benzetilir. Çok defa evden çıksa da bebeğine bir şey olacağı endişesiyle geri dönmek zorunda kalır.

2.1.2.2. Erkekler

2.1.2.2.1. Dayatmalardan Huzursuz Olan Erkekler

Fortuna, bağlanmama özgürlüğünü seçerek evlenmeyen bir erkekle onun evli olan iki arkadaşının hikâyesidir. Bu erkekler, kendileri için soluk alma noktası olarak gördükleri bekar erkeğin evinde zaman zaman adagio müzik eşliğinde, mum ışığında akşam yemeği planlayan, sanat ve ülkenin geleceği üzerine sohbetlerde bulunan entelektüel kişilerdir. Fallosantrik ve kapitalist sistemin kurguladığı hayat düzeneğinin yaşadıkları şehrin güzelliğini yaşamalarına fırsat vermeyen dayatmasından huzursuz hikâye kahramanıdır.

En İyi Duvar Yazıcısı hikâyesinde ülkenin önde gelen bir sanat kurumunda tiyatro dekorları boyayan Bay Tasarımcı adlı kahraman sevinçle ve gelecekte umutlu olarak başladığı işinde yorgun bir derbedere dönüşür. Tiyatro afişinde o ve onun gibi

tiyatronun mutfağında çalışan yaratıcıların ismi yer almaz, tiyatrodaki kendine ancak salon ışıkları karardıktan sonra oturacak bir yer bulabilir, gösterinin bitiminde oyuna imzasını atan herkes sahnede seyircileri selamlayarak söyleşiler yaparken, gazetecilerle fotoğraf çektirirken Bay Tasarımcı yine hiçbir karede yer almaz, boyadığı dekorların oyuna uygunluğu konusunda hiçbir bilgi edinmeyip mesleğinin sadece kendisiyle malzemeler arasında kişisel bir uğraş haline dönüşmesinden sonra dekor ile oyunun örtüşmediği hiç kimse tarafından fark edilmez. Sanatsal faaliyetlerin bu derece bir bilinçsizlikle ve anlamsızlıkla süregeldiği bir ülkede kendine çekilen Bay Tasarımcı kalabalık, çok renkli ve çok sesli sanat kurumunda kocaman bir yalnızdır.

Aynı yalnızlığı dışarda birbirine bakmayan, birbirini görmeyen, mekanikleşmiş soğuk duygulu kent insanlarının arasında da hisseder. Üniversite yıllarında geceleri, karanlığın iyice yoğunlaştığı saatlerde güvenlik noktalarına yakın kuytu yerlere afişler asıp boya fırçalarıyla yazılar yazdığı arkadaş grubundan bir kadınla tesadüfen karşılaşması ve evlenmesi de iş yerindeki mevkiinin ilerlemesi de Bay Tasarımcı'nın yaşadığı toplum ve zamandan kendini soyutlayıp yalnızlaşmasına, yabancılaşmasına engel olamaz. Zamanın hızı, kovalamacası içinde birbirine bakmayan, birbirini görmeyen, mekanikleşmiş soğuk duygulu insanların yaşadığı kentler yaratan kapitalist düzence hazırlanmış modern hayat kurgusunda bütün değerlerin içinin boşaldığı çağla ve toplumla bütünlenemeyen Bay Tasarımcı yalnızlaşan, yabancılaşan, parçalanmış modern çağ insanının gösterenidir.

Hep O Yerde hikâyesinde uzunca bir zaman yazı gönderdiği bir dergi ya da gazeteğe yine bir yazı gönderdiği tahmin edilen hikâye kişisine yazıyı bulamadıklarını, yazının ellerine ulaşmamış olabileceğini söyleyen yetkililer onu yok sayarlar. Çocukluk yıllarından kalma vaka parçaları ile aslında bu yok sayılmanın çok eskilere dayandığı gösterilir. Tıpkı asla bir genişliğe açılmayan hapisane penceresi gibi okulda öğretmenin korku veren bakışlarından gözlerini kaçırdığı sınıf penceresi de hayatın ve coşkunun parlak renklerine, çocukluğun, oyunların ve sokağın seslerine asla açılmaz. Hikâye kişisi okulları kendisinin bir enstrümanı olarak kullanan, gerek hukuk kurallarını hiçe sayarak hapisaneleri gençlerle dolduran ve gerekse edebiyat yoluyla dahi gençliğin ülke topraklarına katılmasına izin vermeyerek gençlerin geçmiş ve gelecek düşlerini elinden alan siyasi otoriteden çok huzursuzdur.

7. 'nin *Yeri*'nin başkahramanı ailesinde, evliliğinde, büyük kent yaşamında bir türlü aradığı içtenliği, yakınlığı bulamayan ve işini, evini kaybettiğinde güçlüyken kol

kanat gerdiği dostlarından da yeterli desteği göremeyen 7., hikâyenin sonunda yaşadığı dünyaya tutunamayarak yokluğa, hiçliğe, ölüme sürüklenen insanları imler.

Su ile Her Şeye Hayat hikâyesinde tam bir Osmanlı adamı olan baba ağır başlı duruşu, gülüşüyle, bir başka zamandan kopup gelen çelebiliğiyle, az konuşması, derinden düşünmesiyle, görgüsüyle betimlenir. Babanın Taksim Meydanı'ndaki Atatürk Anıtı'yla yan yana olan fakat artık kullanılmaz hale gelen, Cumhuriyet Anıtı'nın ışıklarla, çiçeklerle süslenip giydirildiği anma günlerinde daha da bir silikleşen Taksim Maksemi'ni her gördüğünde “*Her şeye su ile hayat verdik.*” (Ateş Ayvaz, 2005: 31) şeklinde mırıldanması unutulmaya yüz tutan maksem karşısında duyduğu yürek sızısının gösterenidir. Taksim Maksemi Osmanlıyı Atatürk Anıtı ise yeni Türkiye Cumhuriyeti'ni temsil eder ve toplumda insanların Osmanlıcı, Atatürkçü şeklinde kutuplaştırılması huzursuzluk verir.

İkinci isimli hikâyede ihtilalde hapse atılmış bir adam gençliğinde coşkulu, kararlı, cesur biri iken şiddet kullanılarak hapse atıldıktan sonra orada türlü acılar çekip en sonunda açlık grevine başlayarak ölümün kıyısına gelir. Ateş Ayvaz mevcut toplumsal şartlarda coşkusunu, kararlılığını, cesurluğunu koruyabilen, esas kendini kaybetmemiş kişileri birinci; benliğini unutmuş, hali hazır hayat düzeneğinin istediği gibi bir tip haline gelmiş, başka bir gerçekliğe geçtiğinin bile ayırında olmayan kişileri ise ikinci olarak adlandırır. Bu hikâyede kaba kuvvet kullanılmak, tel örgüler ardına atılmak suretiyle birinci olamayan ama ikinciliği de ölmek pahasına kabul etmeyen bir hikâye kişisi vardır.

Mızıkâ hikâyesinin ana karakteri erkek egemen kapitalizmin sakatlaştırdığı varoluşu içinde bocalayan, kısırılmış durumundan kurtulmaya çalışan, bir bankada satış müdürü olarak çalışan bir erkektir. Dayatmalardan her ne kadar huzursuz olsa da dönüşümünü gerçekleştiremez.

2.1.2.2.2. Erkek Egemen Kültür/Kapitalist Yapıyla Uyumlu Erkekler

Aynalarda Yaz hikâyesindeki dayı geceleri eve geç gelmesi, geldiğinde odada sürekli karısını ağlatacak seviyede ona bağırması, yaşamına başkalarını katması, ne yaparsa yapsın karısının onu beklemesini, ondan vazgeçmemesini istemesiyle erkek egemen kültürle uyumlu bir karakterdir. Adamın başkalarını hayatına katması, karısına bağırmaları, kadının ağlamaları kendisi için bir mutsuzluk kaynağı da değildir. Burada erkek vazgeçmek, ayrılmak kararını sadece kendisinin verebileceği konusunda

emindir. Kadının bakışları sert, yüzü korkutucu yazar babası da annesini ve dört kızını terk eder.

Parkamı Seviyorum hikâyesindeki Personel Müdürü Cavit renkleri son derece uyumlu giysileriyle, yüzünün özenli tıraşı ile tam düzenin istediği adam tipidir. “*Cavit Bey, renkleri son derece uyumlu giysisi, özenli bir tıraştan çıkmış yüzüyle karşıladı, dikkatle süzdü beni.*” (Ateş Ayvaz, 2008a: 37). Düzeysiz espriler yapar. Söylenenlere hemen karşılık vermez, beklemeyi tercih eder. Bu özelliğiyle kendi zararına bir harekette bulunmamak için gerçekleştireceği her eylemi önceden planlayan, sadece kendi çıkarını düşünen tam bir düzen adamıdır:

“Personel müdürü Cavit kapıda karşıladı beni. Her zamanki düzeysiz esprilerinden sonra dilindeki baklayı çıkardı. Pazarlamacıların verimliliği konusundaki sıkıntılarımız gidermeliydik; gidermeliydim yani. Gülümsedim. Bu kez ki kadronun alışılmış yöntemlerin dışında kurulduğunu, insan ilişkilerine başat önem atfettiğimi, bunun da nitelik ve verimlilikte farklı bir noktaya tekabül edeceğini söyledim oldukça sakin; sesimin tonuna alay katmayı başarmıştım. Cavit Bey söylediklerime karşılık vermeden gitti, anlaşılın beklemeyi yeğliyordu.” (Ateş Ayvaz, 2008a: 34-35).

Sevimsizdir: “*Şimdi bana eskisinden de sevimsiz gelen bu adamı hiç sevemeyeceğimi düşündüm.*” (Ateş Ayvaz, 2008a: 37). Durup düşünmeden, sorgulamadan kişiliği biçimlenen, verili düzeni benimseyen bir karşı güç olarak hikâyedeki yerini alır.

Bütün Oteller İstanbul Palas’ın babası bir gece eve gelmez, sonra temelli ailesini terk eder. Gideceğini söylemek için okula, kızının yanına geldiğinde kendisini arayıp bulamamaları için kızına kaldığı yeri tam olarak söylemez. Bir süre sonra hata yaptığını söyleyip af dileyerek eve döner. Erkek egemen kültürün erkeğe hak gördüğü terk etme, sıkılınca geri dönme gibi özerklikleri rahatça kullanan biri olmasıyla düzenle uyumlu bir kişidir.

Hera’nın Öfkesi hikâyesindeki başkışı Hera’nın bankada üst düzey bir yönetici olan kocası önce kıskançlıklarıyla kadını sürekli bağılılığını ifadeye mecbur bırakarak bunaltır. Karısının tutkulu aşkını uysal bir bağlanmaya, dingin bir adanmışlığa dönüştürür. Karısına kayıtsızlığını çok çalıştığı savunmasıyla açıklar. Karısı, gözünde sevgili konumunu yitirir, sadece bir anne ve eştir. Eve sadece kazandığı paraları ve iyi bir baba olmanın şefkatini taşıyan bir adamdır.

Eşik’in resmi giyimli oluşundan asker ya da polis olduğu tahmin edilen sert, kaba denetleyici babası dayağa kolaylıkla açılıveren sorgulamalarıyla, gözlerden yaş

gelmesine sebep olan azarlamalarıyla, nedeni bilinmeyen sövgüleriyle erkek egemen kültürün acımasız bir temsilcisidir.

Çöp Çağ'ın kadınının akşamları nöbetleri olmasından asker olduğu tahmin edilen kocası eve gelir ama evde kalmaz. Adam karısını ve kızını ne görür ne de işitir. Eve geldiğinde karısı ve kızıyla sadece bir “*Nasılsınız*” demek kadar anlık ilişkisi vardır. “*Ha var ha yok. Sevmek mi sevmiştir işte.*” (Ateş Ayvaz, 2000: 14). Erkeğin bir eş olarak ve bir baba olarak ilgisizliğinin, kayıtsızlığının gözler önüne serildiği hikâyede adam işte çok yorulduğunu, işlerin kötü gittiğini, zor günler geçirdiğini öfkeli sesiyle dillendirip duran, hemen içkiye sarılan, cebindeki paraları içki için kullanmaktan çekinmeyen, içki şişelerini kıran, kolaya kaçan bir karakterdir. Öğrenci olayları, terör gibi sebeplerden kızının okumasını fazla istemeyen adam, kızı için en iyisinin eski tip terbiye olduğu düşüncesindedir.

Ayıışığında Görmek hikâyesindeki babanın nedensiz, yalnızca gitmek istediği için evden gitmesi, yani kadına göre erkeğin evini terk etmesinin bu denli kolay oluşunun gözler önüne serilmesi, okuyucuda erkeğin bu kolaya kaçan tavrına karşı bir farkındalık oluşturmak ister niteliktedir. Baba en küçük bir iz bile bırakmadan kızlarını, eşini boşluğa itiveren bir erkek egemen kültür adamıdır. Oturduğu apartmanın; pencereleri karanlık, denize inen, beton, bir yanı uçurum bir yolun kenarında şeklindeki betimi kızları ile arasındaki çok uzun yıllar öncesine dayanan iletişimsizliğini gösterir.

Sığınak hikâyesinin başkişisi kadının kendisindeki rahatsızlık gibi çocuğunun da seslere duyarlı olma rahatsızlığını paylaştığı kocası çocuğu için oldukça tedirgin olur ama aynı hassasiyeti karısı için göstermemiştir. Karısının artık onun sesini özlemeyişinin farkında bile değildir. Karısı onun için sevgili konumunu yitirmiş ve yalnızca anne olarak bir anlam ifade eder olmuştur. Geleneksel düzence evlilik yaşamında kadına verilen önce iyi bir eş ve sonrasında iyi bir anne olma rolünü evetlemeyen hikâyede kadına işe başlamasının iyi geleceği reçetesini sunan koca çok geç kalmıştır çünkü kadın onun öfkeli konuşmalarıyla, kapı çarpmalarıyla, zora dönüşen sevgi gösterileriyle, özensizliğiyle bozulan yaşamlarının ritminden kurtulmak ister. Erkek egemen toplumun kendine verdiği güçle karısını ve çocuğunu kutsal sığınak olarak kabul edilen eve hapseden erkek düzenle uyumlu biridir.

Uzaklıklar/Yakınlıklar'ın kız çocuğu büyüyüp anne olduğunda çocukluğunu, deniz kıyısını, kayıkları, küçük eğri sokakları özlediği için sadece bir geceliğine evden uzaklaşıp geri dönmesi dolayısıyla öfkeli erkek sesli, gergin, soğuk yüzlü, dişleri kenetlenmiş, kaşlarıyla gözleri nerdeyse iç içe ve suçlayarak bakan babası tarafından bencil ve aptal aptal şeyler yapan bir kadın olarak addedilir. Konuşmak istemediğinde, uyumak istediğinde rahat bırakılmayan, babasının yargılamaları sonucu bedenini bir titreme alan, üşüyen bu kadının karşısına çıkan düzen uygulayıcısı babadır.

Çingene Kızı Marya'da, babası demirci olan Marya ve Marya'nın ismi belirtilmeyen kız arkadaşının sulara oyun oynayarak beyaz çoraplarını kirletmek, giysilerini eskitmek, gökyüzünün serinliğini içine çekmek, oğlanlarla oynayarak itişip kakışmak, neşeli neşeli gülüp göz kırpmak, gözlerin ta içine bakmak gibi on yaş çılgınlıklarını içeren çocukluklarını erkek egemen yapının ve verili düzenin uyarıcı, buyurgan etkisi ile yok eden anne ve baba figürü ile karşılaşılır.

Çingiraklı Kapı'daki erkek yıllar önce ilişkisini bitirdiği kadınla buluştuğunda kadının kafede herkesin duyacağı geniş, tok sesli bir kahkaha attığında utanıp sinmesiyle, onun neşeyle çınlayan gülüşünü adeta dondurmak istemesiyle, ayrılmış olmalarına rağmen kadının yaşadığı, hissettiği her şeyi bilme, her şeye ulaşma, uzak denizleri bile ele geçirme, her anı hissedip tüketme çabasıyla, kendiyile yetinmemesiyle erkek egemen kültüre uyan bir karakterdir.

Tamiris'in Gecesuçları kitabında dördüncü sırada yer alan *Tamiris'in Gözleri* isimli hikâyede, bir otelin piyanisti tutkuyla gerilmiş bir vaziyette piyano çalarken iri ter taneleri alnından yüzüne dökülür ve duru bir güzelliğe sahip karısı müzisyene mendil uzatmak için bekler. O ise karısına nefretle bakar. Gece herkes odalarına çekildiğinde piyanistin öfkeyle konuşan, bağırın, haykıran sesine ve hiddetle fırlatılan eşyaların keskin seslerine karısının hıçkırıkları karışır. Piyanist sonraki gece kendine hayranlık duyan kadınlarla ayaküstü bir söyleşinin ardından onlardan biriyle el ele tutuşup gülüşerek oradan ayrılır.

Açık Pembe Üçgen hikâyesinde intihar eden Nisan'ın babası dükkânda işler iyi gitmez, eve turfanda meyveler, sebzeler, caneriği ve yeni çıkmış kıtır kıtır badem dolu fileyle gelemez ise korkutucu gözleriyle sert bakışlar fırlatan, soluğu içki ve sigara kokularıyla kirlenmiş, bıçak gibi incecik dudaklarından hep acıtan sözler savuran bir adamdır.

Bizim Denizimiz Değil'de astsubay erkek gece geç saatlere kadar karısı ile bağır çağır kavga eden, karısını evde ağlayarak bekleten ve yoran bir koca; yüzü güleç ve sesi yumuşak olmayan bir baba olarak erkek egemen kültürle uyumlu bir karakterdir.

Kurumuş Kan Renginde hikâyesinde adı Huzur olan bir apartmanın üçüncü kat dokuz numaralı dairesinde bir hayat kadını ve onun kızına küçük bir dünya kurarak onları burada tutsak bir halde yaşatan dağınık, kapalı yüzlü, sert bakışlı, korkutucu adam gece geç saatlere kadar gelmeyerek karısını aldatan biridir.

Gölge Denizati'nin çok su yuttuğu halde kendini ölümsüz zannederek dip akıntılarına karışan doyumsuz erkek denizati denizin dibindeki milyonlarca kum tanesinde saklanmış anlamlara ulaşmak ister. Burada her kum tanesi ayrı bir hayat anlamına gelir. Erkek denizatiındaki doyumsuzluğun sebebi kendini var eden ve ondan hiç kopamadığı, avucunu şiddet dolu dokunuşlarla açan babası; bedeninin büyüyeceği vakitlerde ona yönelen soğuk bakışlar, güvensiz, inançsız kılındığı günler ve geceler; babasına sığındığında yalnızlık, korunmasızlık hissederek kederle ve umutsuzlukla geçen çocukluğudur. Verili toplumsal şartlar öylesine güçlüdür ki erkek denizati bazen içindeki iyiliğe yaklaşıp da doyumsuzluğundan bir türlü vazgeçemez. Bu yönüyle Çingiraklı Kapı'nın ayrıldığı kadının yaşadığı, hissettiği her şeyi bilmek, her şeye ulaşmak, uzak denizleri bile ele geçirmek, her anı hissedip tüketmek çabasındaki kendisiyle yetinmeyen erkeğiyle aynı özelliğe sahiptir.

Sacit İçin Dünya hikâyesinde bürosuna girdiğinde gözyaşlarıyla ıslanmış yüzünden, tombul bileğinden, kışkırtıcı bedeninden etkilendiği Mahinur'un dul kalmış genç ve güzel bir kadın olarak bu cemiyette yaşamasının zor olduğunu, göz koyanın çok olacağını düşünen Sacit Bey, içinde bulunduğu toplumun eşinden ayrılmış bir kadına bakış açısını yansıtır. Kurallara uymamak, yasak çiğnemek kendisinde bir suçluluk hissi, utanç uyandırır da Mahinur'un doğal ve rahat tavırları bu duygularını bastırır. Gündüzlerini metresi Mahinur'da gecelerini karısı Nigar Hanım'la yaşadığı evinde geçiren Sacit Bey'in bir hukukçu olarak bir kadını kurtarması ama metresi yapması, diğer kadını ise terk etmemesi ama aldatması hem trajik hem de ironik bir biçimde gözler önüne serilir.

Delikanlılığa adım atmış oğluna bütün kadınların aynı olduğu, hepsinin boylarının yatakta uzadığı, hangi kadına gitse hep aynı kitabı okuyacağı, önemli olanın kuvvetli, kudretli olması olduğu ve politikanın çok önemli olduğu bir memlekette

zamanı geldiğinde politikaya atılması gerektiğini söyleyen bir babanın oğlu olan Sacit Bey bu sakatlanmış hayat anlayışını babasından devralır. Sacit Bey de babası gibi bütün kadınların aynı olduğunu düşünür ama daha vahim bir farkla: İki kadın aritmetik açıdan yalnız iki değildir. İki kadın üçüncü bir kadını yaşatır erkeğe ki esas önemlisi de budur. Birinde olmayan diğerinde vardır. Zihnindeki bu keyif veren toplama çıkarma işlemi ile hayatta asla var olamayacak üçüncü kadına ulaşan Sacit Bey de tıpkı *Gölge Denizati* hikâyesinin doyumsuz erkek denizati ve *Çingiraklı Kapı*'nın hiçbir şeyle yetinmeyen erkeği gibidir.

Sessiz Sokakların Askerleri hikâyesinin doktor kadını Aynur için gün, yataktan çıkmaya hazırlanan kocası Raşit Bey'in tıraş olmak üzere banyoya girerken banyo kapısının çıkardığı gıcırta, sonra da gardırop kapısını açarken çıkan inleme sesleriyle başlar. Sabahları işe gitmeden önce yaptıkları kahvaltıda kendisi gibi çalışıyor olan karısı işleri yetiştirmek için çırpınırken Raşit Bey karısının kahvaltıyı hazırlamasına yardım etmediği gibi çayını koymasından da rahatsızlık duymaz. Tıraş losyonunu bir kahvaltıdan önce, bir de sonra, iki kez süren Raşit'in tek yaptığı tıraş olmak, giyinmek ve kızı Aslı'yı uyandırmaktır. Aslı'nın mız mız uyanışları, masada olur olmaz hırçınlıkları sabahları Mühendis Raşit Bey'in keyfini hiç bozamaz çünkü o çalıştığı şirkete gitmeden önce ailesiyle kahvaltı yapmayı iyi bir baba ve koca olmanın gereklerinden sayar. Yani Raşit Bey'in ailesiyle sabahları kahvaltı yapması karısına ve kızına bahsettiği bir lütuftur.

Zik Zak hikâyesindeki abla karakteri ile yaşadığı ilişki sonucunda kadını hamile bırakan patron Halim onu kimsenin görmeyeceği bir eve bebeğiyle birlikte yerleştirirken kendisi karısı ile katıldığı lüks restorandaki bir iş yemeğinde kendisini dinlemek için toplanmış kalabalıkla elindeki içki bardağıyla neşeli sohbetler eden vicdansız bir adamdır.

Çağrılmadan Gelen hikâyesindeki Adviye Hanım'ın kocası Rüstem Bey gecelere kapılan, kötüyü ve haramı fark etmeyen bir adam olmasıyla kadının ezilmesinde pay sahibi bir karakter olarak karşımıza çıkar.

2.1.2.2.3. Erkek Egemen Kültür/Kapitalist Yapıya Uymayan Erkekler

Yüzün, Yalnızlığın Senin'de erkek egemen düzence yaratılmış aile ve evlilik algısına sıkışmış bir kadına sesini ve yüzünü evinin dışında araması gerektiği, ancak böyle iyileşebileceği tavsiyesinde bulunarak ona evinin dışına açılması reçetesini

veren doktor erkek egemen kültürce oluşturulmuş toplumsal normlara uymayan bir hikâye kişisi olarak dikkat çeker.

Yeryüzü Taksim hikâyesinin ütopyaları olan, dünyadaki alışlagelmiş ülke anlayışının dışında yeni bir dş ülkesi kurmak amacıyla yurt dışında bir projeye katılan adamı kapitalist yapıya şiddetle karşı çıkan duruşuyla yerini alır.

Belirlenmiş Yakınlıklar'daki erkek her ne kadar karısını denetleyen, koruyucu bir yapıda olsa da bu yapı erkek egemen düzence oluşturulmuş cinsiyet rollerinin kadını ikinci plana iten, zayıf, güçsüz addeden zihniyetiyle örtüşmez. Hikâyede erkeğin, kadını kendinden her zaman bir adım önde görmesi ve her haliyle onu çok sevdiğini söylemesi onun geleneksel evlilik anlayışını benimsemediğini gösterir.

7. 'nin Yeri hikâyesinde 7.nin arkadaşları olan diğer altı kahraman aynı evde üç erkek üç kadın olarak birlikte yaşayan çiftlerdir. Çiftlerin nikâhsız birliktelikleri ve aynı evde bir arada yaşamaları erkek egemen düzenle örtüşmez.

Bizim Denizimiz Değil hikâyesindeki ateşe Seyfi Bey güleç yüzü, yumuşacık sesi ile kelimeleri ağzından usulca çıkaran, erkek egemen kültüre uymayan bir karakterdir.

Bir Tenorun Tutuklanmadan nceki Son Günü hikâyesinde karlı bir tatil gününde fanilasının çıplak bıraktığı kollarını iki yana açarak incecik, yumuşacık bir sesle balkonda şarkı söyleyen, hikâyenin sonunda tutuklanan tenor düzene aykırı bir tiptir.

Sessiz Sokakların Askerleri hikâyesindeki Doktor Aynur'un çalıştığı dispanserdeki müstahdem Rafet Efendi, Aynur'u karşılarken yüzündeki sıcak, içtenlikli gülümsemesiyle Aynur'a niversite yıllarındaki gözü pek, bilinçli ve tüm haklı değerlerin sahibi olduğunu düşündüğü işçileri anımsatmasıyla erkek egemen ve kapitalist yapıya uymayan bir karakter çizer. Başkahraman Aynur'un niversite yıllarındaki sevgilisi olarak karşımıza çıkan Akif ise geceleri duvar yazısına çıkan, şiir seven, haki renkli parka giyen, faşist direnişi kırmanın peşinde koşan bir karakterdir. Bodrum'un iek kokularını, kuş seslerini iki zırhlı tanka ve kahramanlık marşlarına terk ederek sevgilisi Aynur'la birlikte birkaç ay birlikte yaşadıkları Ankara'daki evlerine kaçan Akif her an öldürüleceği korkusuyla kitaplarını yakıp küllerini saklamak zorunda bırakılsa da düzene karşı çıkan bir tiptir.

Kod Adı Fare'de televizyonda izlediği belgeselde düzenek içine yerleştirilen fareyle geçmişteki hapisane günlerini hatırlayan adam kendine ve arkadaşlarına da bir denek olan hayvana edilen zulümden daha azının yapılmadığını düşünür. Acımasız, vicdansız dünya düzeni adamı hayattan ve gelecekte beklenmeden hale getirir.

Çapraz Sorgu hikâyesinde sevgilisi, annesi, babası tarafından hep beceriksiz olduğu söylenerek terk edilmiş bir adam bu büyük kent düzeneği içinde sıkışıp kalır, hiçbir iş başvurusundan sonuç alamaz ve son çare olarak güçlü olmayı başarabilmiş, varsıllaşmış ağabeyinden yardım ister. Kent insanının, işverenlerin çaresiz, yoksul bir insana, hatta bir ağabeyin zor durumdaki bir kardeşe karşı kayıtsızlığı, soğukluğu sonucu intihar eder.

2.1.2.3. Çocuklar

Kurallar, yasalar, otoriteyi temsil eden her şey gücünü daha çok gereklilikten alır. 1960 ile 1980 yılları arasında doğmuş büyümüş, iyilerin kazanacağına olan inançlarını yeşertmeye çalışan çocuklar, otoritenin her zaman iyi olmadığını ayırdına vardıkları, okullarda, dersliklerde, odalarda, anne babalarının, öğretmenlerinin yeterince iyi ve haklı olmadıklarını anladıkları bir farkındalıkla büyüklerin söylediklerine bir türlü uyamaz, yapmaları gerekenleri gereğince yerine getiremez, okulu yeterince sevmez, yeterince temiz, masum, çalışkan olmazlar (Ateş Ayvaz, 2004: 65). Bu yüzden evde anne babalar, okulda öğretmenler, hapisanede askerlerin uyarı ve cezalarına maruz kalırlar. Hep bir iç sıkıntısı, pişmanlık ve utançla büyüyen çocukların peşini büyüdüklerinde de bırakmayan bu duygular onların mutlu olabilmelerine asla izin vermez.

“Kitabınızın büyümüş ve büyümemiş çocuklarını anlatır mısınız?” sorusu üzerine yazarın yanıtı şöyledir:

“Büyümemiş çocuğun da biz onu küçük görürken azar azar büyüdüğünü, çok şey görüp anladığını ve yetişkinlerin sandığı kadar yalın olmadığını sanıyorum. Çocukluk bir altın çağ sayılabilir gene de... Yetişkinlere rağmen! Öykülerimdeki çocuklar da yalnız çocuklar genellikle büyüklerin anlamadığı kocaman bir dünyaları var, kendilerine sunulanlarla yetinmeyen, ev içlerindeki olmamışlıkları hisseden, pencereden dışarıya bakan gözleri var, adaletsizliklerin, büyüklerin bencilliklerinin, kof kurallarının farkındalar çoğu kez.” (Akdemir, 2015: 15).

Aynalarda Yaz kitabının ilk çocuk kahramanı kitapla aynı ismi taşıyan hikâyenin kız çocuğudur. Gözlerinin elâ olduğu daha önce hiç söylenmeyen, iç

dünyasında yalnız bu kız anne babasının ilgisini yeterince göremeyen, iletişimsiz bir çocuktur.

Bütün Oteller İstanbul Palas'ta mutsuz bir ailede psikolojik problemlere sürüklenmiş bir kız çocuğu, babasının evi terk etmesi ile annesinin intihar edecek kadar hayattan kopmasına şahitlik eder. Evin en büyük çocuğu olarak zaman zaman kardeşlerine bakmak sorumluluğunu üstlenir. Ev içindeki olmamışlıkları hisseden, büyüklerin bilinçsizliklerinin farkında bir çocuktur. Aile içinde yaşanan huzursuzluklar, babanın hiçbir şey olmamışçasına karısına, çocuklarına dönmesi ve annenin bunu itirazsız kabul edişi, tayin dolayısıyla başka bir semte taşınacak olmalarının sonucu olarak kızın arkadaşlarından ayrılması, taşınacakları gün kızın çok sevdiği tırtılı kaybetmesi şeklinde sıralanan vaka parçaları kızın adım adım kişilik bölünmesine yaklaşan ruh durumunun sebepleridir. Kız çocuğu huzursuz ailelerdeki çocukların ruh acılarını temsil eder.

Yeryüzü Taksim kitabının ilk hikâyesi *Eşik*'in erkek çocuğu küçük bir şehirden İstanbul'a yerleşen bir ailenin ferdidir. Çocuğun hep sert, kaba, denetleyici yüz ifadesi olan babasının resmi giyimli oluşundan asker yahut polis olduğu anlaşılır. Baba en çok erkek çocuk olmakla birlikte anneyi ve diğer kardeşleri dayağa kolaylıkla açılıveren sorgulamalara, nedeni bilinmeyen sövgülere maruz bırakır. Lise öğrencisi olan çocuk İstanbul'a küçük şehirden gelen herkes gibi bu şehrin sınırsız genişliğinden korkar, İstanbul'a uyum sağlamanın zorluğunu hem bir küçük şehir insanı hem de fakir biri olma psikolojisi ile en diplerde yaşar. Herhangi bir arkadaş grubuna ilişemez. Yapabildiği tek şey bazı zamanlar okulu asıp tutuk, silik bir gölge gibi Taksim'e sapmak, caddelere akan kalabalığa karışmaktır. Sınıfındaki Betül isimli kızın diğer çocuklarla olduğu gibi kendisiyle de konuşması üzerine bu kıza karşı bir hissiyat içerisine giren çocuk, zengin aile kızının güzel görünüşünün altında gizlenen insana yüksekten bakma egosunun altında ezilir.

Yeryüzü Taksim hikâyesinin kadın ve erkek kahramanının çocuklukları küçücük evlerinin soğukluğundan kaynaklanan iç sıkıntısıyla geçer. Burada soğukluk anne-babanın çocuğa olan ilgisizliği, ev içindeki durağanlık, iletişimsizlik anlamlarına gelir. Çocuk, evlerinden hırçın, coşkulu, durağanlığa asla yer vermeyen, uçarı denize doğru baktığında ötelere gitme, uzaklara açılma isteği duyar.

Uzaklıklar/Yakınlıklar hikâyesinin kadını, küçük bir kız çocuğu iken mavi yağmurluğu, sandaleti ile fırına ekmek almak için gittiğinde, koşmadan git dendiği için içinde kabaran koşma isteğini engellemeyi bilen, eli ter içinde kalsa da parayı düşürmemek pahasına elini cebinden çıkarmayan, ağırbaşlı olması gerektiğini bilen bir çocuktur. Fırında ekmek bulamayınca minibüse binerek başka bir semtten ekmek almaya gidecek kadar da maceraperesttir. Tek isteği görevcil bir duyguyla bir şeyler başarabilmiş olmanın gururunu yaşamaktır. Yine de içinde bir yerlerde henüz üste çıkmamış bir sıkıntı, suçluluğa benzer bir duygu kıpırdayıp durur. Ürpertiyle havanın karardığını hissettiğinde yüreğindeki ve ellerindeki korku çoğalır, adımları çabuklaşır ve ürkekleşir. Koşmaya başladığında üniformalı bir bekçiye ait, yüreğini sıkıştıran, güçlü ve ısrarlı el onu karakolda bekleyen anne ve babasına götürür. Hikâyenin bir diğer kız çocuk kahramanı Çingene kızı Marya ise minibüse binemeyerek ötekileştirilenin hikâyedeki göstereni olur.

Penceresi Geniş Bir Oda'daki genç kadının çocukluğu anne baba geçimsizliğinin olduğu bir evde, cezalarını ve sevinçlerini gizlice içinde yaşadığı odasında, ebeveynleriyle iletişimsiz olarak geçer. Bir gece ateşlenen çocuk, büyüklerin böyle durumlarda hoşgörü evrenlerini nasıl da genişlettiklerini, bakışlarındaki sıcaklığı nasıl da arttırdıklarını düşünür. Odada seçilişlerinde hiçbir sevinç barındırmayan eski kokulu eşyalar vardır. Başının altındaki anne kolunun kendini bütün güvensiz uykulardan, boşluklardan, uçurumlardan, gerçekleşmiş ve gerçekleşmemiş korkulardan koruyabileceğine inanır.

Bahçe İskemleleri'ndeki kız çocuk rüzgarın çıkmasıyla evlerinin bahçesinde uçuşmaya başlayan güz yapraklarını yakalamaya çalışır. Hayatın durağanlığına, devinimsizliğine hareket katan rüzgarla birlikte coşkusu kamçılanan kız çocuğun duyguları serüven tutkusu olan yalnız bir çocukluk yaşadığını söyleyen Ateş Ayvaz'ın çocukluk duygularıyla örtüşür. Bahçe iskemlesi yorgunluktan güçlkle soluk alan çocuğun bedenini dinlendirmesine imkan sağlar. Fakat çocuk iskemleye minnet yerine hınç duyar çünkü onu devinimin dışına çekmiştir. Kendindeki heyecanı, coşkuyu engelleyen doğal şartlarla bile çatışan hikâye kişisi çocuğun yetişkin olarak yer aldığı diğer hikâyelerde insanı silikleştiren modern hayat kurgusuyla çatışması kaçınılmazdır.

Çingene Kızı Marya hikâyesi babası demirci olan Marya ve Marya'nın ismi belirtilmeyen kız arkadaşının sulara oyun oynayarak beyaz çoraplarını kirletmek,

giysilerini eskitmek, gökyüzünün serinliğini içine çekmek, oğlanlarla oynayarak itişip kakışmak, neşeli neşeli gülüp göz kırpmak, gözlerin ta içine bakmak gibi on yaş çılgınlıklarını içeren çocukluklarının anne babanın, erkek egemen yapının ve verili düzenin uyarıcı, buyurgan etkisi ile yok edilmesini anlatır. Kendilerine biçilen iyi çocuk rolünün dışına çıkan kızlar verili düzenin bir enstrümanı olan ve kendilerini oyunlardan, erken yatmalarını buyurmasıyla akşam sıcaklığından alıkoyan, gözlerini kara tahtaya dikip sessiz oturmalarını tembihleyen ders ziliyle; çoraplarını kirlettiği, elbiselerini eskittiği için kaşları çatılan, yüzleri korkutucu ifadeyle yasaklar koyan anne ve babalarıyla; oğlanlarla oynayıp neşeli neşeli göz kırptıkları için çocuk gözlerini utanç içinde yere düşürüp tüm gece yanaklarının yanmasına sebep olan erkek egemen yapı ile ters düşerler.

Sezer Ateş Ayvaz'ın mevcut şartlarda mutlu olamayan kahramanları gözlerini hep uzaklara diken ve orada daha güzel bir hayat olduğu inancını taşıyan, düşlere dalan kişilerdir. Kahramanların mutluluğu uzaklarda hayal etmeleri mevcut düzendeki çaresizliklerinden kaynaklanır. Verili toplumsal şartlar öylesine güçlüdür ki her iki kız da bu güç karşısında çocukluklarını yaşayamayarak hep bir iç sıkıntısı, pişmanlık, utanç duydukları gibi bu duygular büyüdüklerinde de peşlerini bırakmaz. Mutlu olabilmeleri için şartların değişmesi gerekir.

Bizim Denizimiz Değil'de başkahraman olan kız çocuğunun bakış açısıyla aile içi iletişimsizliğin ve anne-baba kavgalarının çocuklar üzerindeki derin etkileri gösterilir. Anne ve babasının yol boyunca aralarındaki uzaklıktan, suratlarının asıklığından, birbirlerine hiç bakmamalarından dün akşamki kavgalarından kalan küslüklerinin devam ettiğini anlayan kız çocuk onlara hiç yaklaşımadan ortalarında yürür. Kız çocuk anne ve babasının gece geç saatlere kadar birbirlerine bağırarak kavga etmelerinin bitmesini beklemiştir. Annesinin gezmeye gideceği için silip parlattığı ortasında küçücük bir fiyonk bulunan sivri topuklu siyah rujan ayakkabısı üzerinde nasıl yürüdüğünü düşünür. En sevdiği renk olan çağla yeşili kürklü mantosunu -kocasını Amerika'dan getirmiştir- giymiş, saçını topuz yapıp ruj sürmüş olmasına rağmen yine de kocasının koluna girmemesine anlam verememesiyle ev içlerindeki olmamışlıkları hisseden, adaletsizliklerin, büyüklerin bencilliklerinin farkında bir karakterdir.

İskelenin tam karşısındaki müstakil, üç katlı, beyaz binada oturmakta olan Seyfi Bey ve karısı Muazzez Hanım'ın aydınlık, büyük pencere, içini sımsıcak bir

ışık ve sevinç kaplamış olan evlerine gelindiği andan itibaren kız çocuk kendi evleri ile bu evi, kendi eşyaları ile bu evdeki eşyaları, kendi anne-babası ile bu karı-kocayı sürekli karşılaştırmak suretiyle iç dünyasındaki kırgınlıkları, kızgınlıkları ortaya döker. Seyfi Bey babasından yaşlı olmasına rağmen yüzü çok güleç, sesi yumuşacık bir adamdır. Kelimeler ağzından usulca çıkar. Kendisiyle çocuk değilmiş gibi tokalaşan Muazzez Hanım'ın kestane rengi, alnındakiler kesilip kakül haline getirilmiş saçları ile annesinin başının üzerinde küçücük bir top olmuş topuzunu, şakaklarından iyice gerilmiş saçlarını kıyaslayan çocuk abajurun kiraz rengi saçaklarının altından vuran ışığın en çok Muazzez Hanım'ın kestane rengi saçlarında oynadığını, annesinin topuzunda ise donduğunu düşünür. Annesinin de sımsıkı topuzunu çözmesini ve sarı saçlarının görünmesini ister. Kendi evlerindeki pikapla Seyfi Beylerin pikabını karşılaştırdığında babasının yalan söylediğine kanaat getirir çünkü babası en büyüğünü getirdiğini söylemiştir fakat Seyfi Beylerin pikabı daha büyüktür. Kendi evlerinde en çok Zeki Müren'in şarkıları duyulur. Pencereden denize bakarken ağlayan, babasını beklerken yorulan annesi Zeki Müren'in en acıklı şarkılarını sevmektedir ve defterine şiirler yazmaktadır. Seyfi Beylerin evinde ise tatlı bir müzik dolaşmaktadır. Son olarak Seyfi Beylerin penceresinden görünen masmavi, uysal, kıpırtısız denizle kendi evlerinden gördüğü köpüren, kabaran, dalgalı denizi kıyaslayan çocuk hikâyenin başlığı olan *Bizim Denizimiz Değil*'in ne anlama geldiğini açıklamış olur.

Seyfi Bey çocuğa adının anlamını sorduğunda bildiği halde suskun oturması onun sessiz mizacını gösterir. Muazzez Hanım annesine ne güzel elâ gözleri olduğunu söylediğinde çocuğun, gözlerinin annesinin en sevdiği renk olan çağla yeşili ve saçlarının da sapsarı olmasını istediği öğrenilir. Muazzez Hanım'ın kız çocuğun derslerinin nasıl olduğunu sormasıyla zeki ama ilgisiz, dağınık bir ilgiye sahip, matematikten beş alamayan bir çocuk olduğu anlaşılır. Seyfi Bey ve Muazzez Hanım'ın kendi çocukları olması ve onu Roma'ya götürmeleri isteklerine tepki gösteren kız eve dönmek üzere yürürlerken babasına kimsenin çocuğu olmak istemediğini söyler. Hikâye kız çocuğun bir gün, hem de çok yakında evi terk edeceğini düşünmesiyle son bulur.

İkinci Kaptan'da ayağı asfalta yayılmış balık ağına takılan küçük bir çocuğun annesince azarlanmasına, elinden tutulup hoyratça çekilmesine içi acıyan, denizde gördüğü gemilerden biriyle çok uzaklara gitmek isteyen bir kız çocuğu vardır. Vapurun iskeleye boşalttığı, aceleyle yürüyüp evlerine giden yolcuların neşeli bir

evleri olabileceğini, anne ve babalarının çok iyi anlaştığını, çocuklarına boyuna gülümsediklerini düşünen bu kız çocuğu mutlu bir aile özlemi duyar. Anne-baba kavgasının huzursuzluğunu yaşayan çocuğun annesi dereye girip kıyafetlerini ıslatan kızına karşı hep katı davranır, iyi çocuk olamama utancını misafirlerin yanında hep yaşatır.

Hikâyedeki diğer çocuk kahraman Cani annesi gidince evde yalnız kalır, önceleri annesini çok merak eder fakat sonra bu duruma üzülmeyen çünkü annesinin geri döneceğini bilir. Cani en yakın arkadaşı kız çocuğa babasının ikinci kaptan olduğunu, kendi gemisi olduğunu söyler. Hikâyenin sonunda babasının kodese girdiğini büyük bir üzüntü ile arkadaşına açıklayan yoksul bir çingene çocuğu olan Cani toplumdaki ötekileştirme olgusunun yarattığı derin etkiyi bir çocuğun gözünden okuyucuya akseder. *İkinci Kaptan* hikâyesinin çok iyi arkadaşlar olan kız çocuğu ve Cani ikilisiyle *Uzaklıklar-Yakınlıklar* ve *Çingene Kızı Marya*'nın kız çocuk ve en iyi arkadaşı Marya ikilisi olarak daha önce de karşılaşmıştır.

Postacı ve Küçük, Kumral Bir Zarf hikâyesindeki küçük ve narin kız üşütüp hasta olduğu günlerde kar yolları kapatacak kadar çok yağdığında postacının sırtında okula gidip gelir. Annesinin “*Güneş doğudan doğar*” (Ateş Ayvaz, 2015a: 73) dediği gün kente bir tipi ve fırtına beraberinde yağın kar ile doğu ve soğuğu bağdaştıran kız çocuk, hikâyenin sonunda evlerinin doğu olduğunu düşünür. Arkadaşlarının acımasız bakışları altında postacının sırtında okula bırakılıyor olmanın utancını duyan; babasının kara saçlarıyla annesinin sarı saçları arasındaki anlaşmazlığın sıkıntısını ve annesinin kederli, öfkeli, üzgün bir şekilde babasını beklediği gecelerde hiç konuşmamasının üzüntüsünü yaşayan; ayakkabılarını kirletmek, ödevlerini yapmamak, odasını toplamamak gibi hataların suçluluğunu hisseden bu kız çocuğu için evleri soğuk bir boşluktur. Annesiyle postacının karısını kıyaslayan çocuk, postacı karısına sert komutlar vermesine rağmen kadının bunu duymazdan gelerek kendisine sevgiyle göz kırpmasına şaşırır. Çünkü annesi postacının karısı gibi aldırışsız değildir, kederli, üzgün, öfkeli bir halde hiç konuşmayan bir kadına dönüşmektedir. Anne-baba ilişkisinin çocuklar üzerindeki etkisi bu küçük ve narin kız çocuğunun gözünden en masum şekilde okura iletilir. Hikâye, yazarın ikinci kitabı *Yeryüzü Taksim*'deki *Küçük Kumral Bir Zarf* hikâyesini deşifre eder niteliktedir.

Bir Tenorun Tutuklanmadan Önceki Son Günü, Ateş Ayvaz'ın bütün çocuk kahramanlı hikâyelerinde yalnız çocuk olarak karşımıza çıkan delişmen kız çocuğunun

hikâyesidir. Hikâyelerde büyük kız olarak konumlanan bu çocuk hep aynı renkler, sesler içinde olan dünyayı çok can sıkıcı bulan, anneler, babalar ve öğretmenlerin hep aynı olduğundan şikâyet eden, içinde bulunduğu yer ve zamanla bütünlenemeyen, dayatmalardan huzursuz bir çocuk olarak hikâyenin tematik gücünü oluşturur. Hep öyle gerilerden bakıp hoşnutsuz sesler çıkaran babadan, hiçbir zaman mutlu olmayan anneden, hep azarlayan öğretmenden bıkkındır.

2.1.3. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Anlatıcı anlatının öğelerinden birisidir ve o da anlatının diğer öğeleri olan zaman, mekân ve şahıs kadrosu gibi hikâyenin inşası esnasında vücut bulan bir unsurdur. Yazar anlatısında birinci kişili yahut üçüncü kişili anlatıcıyı tercih edebilir. Birinci kişi ağzından nakledilen anlatılarda anlatıcı kendi yaşadıklarını anlattığı gibi, başkalarından dinlediklerini veya okuduklarını da nakledebilir (Aktaş, 2005: 105). Bunların dışında çok yaygın olmamakla birlikte ikinci kişili anlatımlar da vardır.

Bakış açısı ise vaka “*zincirinin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman ve şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevap*”tır (Aktaş, 2005: 78). Bakış açısı hâkim bakış açısı, kahraman anlatıcının bakış açısı ve gözlemci anlatıcıya ait bakış açısı şeklinde sınıflandırılır. Bir hikâye yalnızca bir kişinin bakış açısına göre inşa edilebilirken çoğul bakış açısıyla yazılan hikâyeler de mevcuttur.

Bakış açısı ile zaman, mekân ve şahıs kadrosu arasında çok sıkı bir ilişki söz konusudur. Anlatıcının açıklama yapmak ve yorumda bulunmak için yahut bir ânın etkisini daha uzun süreli hissettirmek için hikâye zamanını durdurduğu bölümler onun bakış açısını ortaya çıkarır. Çünkü bu bölümler, anlatıcının önem verdiği ve üzerinde durduğu bölümlerdir. Ya da anlatıcının hikâye zamanında yaşanan bazı olay halkalarını hikâye etme zamanında anlatmaması onun olaya, hikâyeye yahut okura bakış açısı ile ilgilidir. Anlatıcının anlattığı bölümler kadar anlatmadığı bölümler de önemlidir. Hikâye etme işi, yazarın olaylar arasından yapmış olduğu bir seçme işidir. Ateş Ayvaz seçme eylemini edebiyatı bir görünüm, dev bir imgeler kataloğu olmaktan çıkaracak yol olarak görür. Ona göre hatırlamak kadar, unutmak da uygarlıkların sürmesi için gerekli bir zihinsel işlemdir. Toplumsal, kültürel, sanatsal belleğin işlevi her şeyi korumak değil, bir seçme yapmak bilinci olmalıdır. Yazar seçimleriyle neyi vurgulamak istediğini göstermiş olur (Ateş Ayvaz, 2007a: 161).

Anlatıcının mekân ve şahıs kadrosu inşa edilirken kullandığı tasvirler de onun bakış açısını ortaya çıkarır. Seçilen sıfatlar, zarflar, edebî sanatlar anlatıcının metin içerisinde varlığının ortaya çıktığı yerlerdir. Örneğin anlatıcı bir lunaparktan bahsediyorsa lunaparkı nasıl tanımladığı önemlidir. Çünkü bu tanımdan yola çıkarak anlatıcının, bir mekân olan lunapark hakkındaki bakış açısı ortaya çıkar. Réne Wellek ve Austin Warren, *Edebiyat Teorisi* adlı eserde mekân konusundan bahsederken, bir insanın evinin onun bir parçası olduğunu ve evi tasvir etmekle o insanın tasvir edildiğini dile getirirler:

“Mekân insanın arzularının bir ifadesi olabilir. Eğer mekân olarak tabiat seçilmişse, burada arzular tabiata yansımış olabilir. Kendisini tahlil eden Amiel “Manzara bir ruh halidir” der. İnsanla tabiat arasında en yoğun bir şekilde Romantiklerce duyulmuş olan (fakat sadece onlara özgü olmayan) belirgin bir karşılıklı ilişki vardır. Fırtınalı, çalkantılı bir kahraman kendini fırtınalara atar; neşeli bir mizaç ise güneş ışığından hoşlanır.” (Wellek-Warren, 2011: 196).

Aynalarda Yaz'ın ikinci hikâyesinde çocuk güzel, ılık bir havada yengeyi kumsaldaki çay bahçesinden almaya giderken yukarıda kuş sürüsünü izleyen gözleriyle sevinçlidir. Sirtında okul çantası olmadığı için elleri özgürdür. Kumsal Çay Bahçesi'nin tasvirine bakıldığında kapısında rüzgâra göre renk renk dönen kırmızılı, mavili fırıldaklar; çocuğun ayaklarının üzerinden nemli ve ılık ılık akan kumlar görülür. Yazarın kahraman anlatıcı çocuk ile örtüşen bakış açısı tasvirlerde yoğun bir biçimde kendini gösterir. Betonlaşan kentlerde boğulan modern çağ insanı kumsala, bahçeye, ılık bir havaya, rüzgârı hissetmeye açtır. Çocuklar küçük yaşta sırtlarına yüklenen ağır çantalarla özgürlüklerini, çocukluklarını yaşayamadan büyür:

“Baharın sonları, havada güzel bir ılıklik, yanı sıra arabalar geçiyor çocuğun; o, kaldırımında yürüyor, içinde bir sevinç, bir telaş... Koşma isteğine dayanamıyor. Bir yandan taa yukarlarda süzülen kuş sürüsünü izliyor gözleri. Sirtında okul çantası yok, elleri özgür, çabucak varıyor meydana. Sol uçta, deniz kıyısında; kumsal çay bahçesi. Kapıda fırıldakçı duruyor, kırmızılı, mavili rüzgâra göre renk renk dönen fırıldaklar. Girişte bacıklarını hızla birleştiriyor çocuk, ayaklarının üzerinden nemli ama ılık ılık akıyor kumlar.” (Ateş Ayvaz, 2008a: 21).

Aynı bakış açısı *Kozmos ve Kaos*'taki adamın açık hava bahçesinde hissettiklerinde görülür. *Kozmos ve Kaos*'un kahraman anlatıcı adamı da modern dünyanın bütün dayatmalarından kurtulup, artık insanlar için film gibi bir şey olan

doğada bulunmak, baharı, güneşi, rüzgârı, temiz havayı hissetmek, resim yapmak, kitap okumak gibi güzel eylemleri gerçekleştirmek ister:

“Yoğun geçmiş iş günlerimden birinde erkence çıkmış, evime gidecektim. Yolumun üstünde şirin bir açık hava kahvesi gördüm. Niyetim bir bardak soğuk birayla biraz soluk almaktı. Biramı içerken çevresi ağaçlı bu kahvenin çok hoşuma gittiğini duyumsadım, üç-beş masa vardı ve henüz sona ermemiş bir bahar gününün kokusu duyuluyordu. Kuş civıltılarını dinledim. Gözlerimi yapraklarda dinlendirirken rüzgârın yüzümü hafifçe okşayan esintisine bıraktım kendimi.” (Ateş Ayvaz, 2008a: 56).

Fortuna hikâyesindeki gece ile ilgili betimleme de kahraman anlatıcının geceye, dolayısıyla gündüze ve kent yaşamına bakış açısını gösterir. Kent gündüzleri taşıtların ve seslerin uğultusundan, insanların koşuşturmasından güzelliklerinin farkına varılamayan boğucu bir yer olur. Fakat gece boşalır; kıyılar, sokaklar özgürce dolaşılabilir; güzelliklerin, ayrıntıların ayırdına varılabilir: *“Gecenin o her şeyi saklayan, uyumsuzlukları gizleyen, zaman zaman acılı, çokluk neşeli örtüsü kalkıyordu.”* (Ateş Ayvaz 2008a: 64).

2.1.3.1. Tek Anlatıcılı Hikâyelerde Anlatıcı ve Bakış Açısı

Sezer Ateş Ayvaz’ın toplam altmış beş hikâyesinden kırk tanesinin tek anlatıcılı hikâyeye olduğu saptanmıştır. Tek anlatıcılı hikâyeler ve bu hikâyelerde kullanılan bakış açılarının tamamı 2.2. *Tek anlatıcılı hikâyelerde anlatıcı ve bakış açısı* tablosunda gösterilmiştir.

2.2. Tek anlatıcılı hikâyelerde anlatıcı ve bakış açısı

Nu.	Hikâyenin Adı	Hikâyedeki Anlatıcı	Hikâyedeki Bakış Açısı
1	Parkamı Seviyorum	1. kişi anlatıcı	Çoğulcu bakış açısı
2	Bütün Oteller İstanbul Palas	1. kişi anlatıcı	Çoğulcu bakış açısı
3	Kozmos ve Kaos	1. kişi anlatıcı	Çoğulcu bakış açısı
4	Fortuna	1. kişi anlatıcı	Çoğulcu bakış açısı
5	Bir Akşam Yemeği	1. kişi anlatıcı	Çoğulcu bakış açısı
6	Yolculuk	3. kişi anlatıcı	Hâkim bakış açısı
7	Yüzün, Yalnızlığın Senin	3. kişi anlatıcı	Hâkim bakış açısı
8	Eldiven Öyküsü	2. kişi anlatıcı	Hâkim bakış açısı
9	Hera’nın Öfkesi	1. kişi anlatıcı	Çoğulcu bakış açısı
10	Eşik	3. kişi anlatıcı	Hâkim bakış açısı
11	Yeryüzü Taksim	1. kişi anlatıcı	Kahraman anlatıcı bakış açısı
12	En İyi Duvar Yazıcısı	3. kişi anlatıcı	Hâkim bakış açısı
13	Hep O Yerde	1. kişi anlatıcı	Kahraman anlatıcı bakış açısı
14	Ayışığında Görmek	1. kişi anlatıcı	Kahraman anlatıcı bakış açısı

15	Sığınak	1. kişi anlatıcı	Kahraman anlatıcı bakış açısı
16	Aykırı Bir Gece Işığı	3. kişi anlatıcı	Hâkim bakış açısı
17	Yaz Perdeleri	3. kişi anlatıcı	Hâkim bakış açısı
18	Bahçe İskemleleri	3. kişi anlatıcı	Hâkim bakış açısı
19	Küçük Kumral Bir Zarf	1. kişi anlatıcı	Kahraman anlatıcı bakış açısı
20	Kapı Tokmağı	3. kişi anlatıcı	Hâkim bakış açısı
21	Narlıkapı Çıkmazı	3. kişi anlatıcı	Hâkim bakış açısı
22	Çıngıraklı Kapı	3. kişi anlatıcı	Çoğulcu bakış açısı
23	Su ile Her Şeye Hayat	3. kişi anlatıcı	Hâkim bakış açısı
24	İkinci	1. kişi anlatıcı	Çoğulcu bakış açısı
25	Açık Pembe Üçgen	3. kişi anlatıcı	Hâkim bakış açısı
26	Kurumuş Kan Renginde	1. kişi anlatıcı	Çoğulcu bakış açısı
27	Mızıka	1. kişi anlatıcı	Kahraman anlatıcı bakış açısı
28	Kahve Rengi Öykü	1. kişi anlatıcı	Kahraman anlatıcı bakış açısı
29	Zamanhane	1. kişi anlatıcı	Çoğulcu bakış açısı
30	Plak Fabrikası	1. kişi anlatıcı	Çoğulcu bakış açısı
31	Gölge Denizati	1. kişi anlatıcı	Çoğulcu bakış açısı
32	İkinci Kaptan	1. kişi anlatıcı	Çoğulcu bakış açısı
33	Düş Kapısı	1. kişi anlatıcı	Çoğulcu bakış açısı
34	Sacit İçin Dünya	3. kişi anlatıcı	Çoğulcu bakış açısı
35	Bir Tenorun Tutuklanmadan Önceki Son Günü	3. kişi anlatıcı	Hâkim bakış açısı
36	Mektup Kutuları Bomboş	1. kişi anlatıcı	Çoğulcu bakış açısı
37	Sessiz Sokakların Askerleri	3. kişi anlatıcı	Hâkim bakış açısı
38	Çapraz Sorgu	1. kişi anlatıcı	Kahraman anlatıcı bakış açısı
39	Çağrılmadan Gelen	3. kişi anlatıcı	Çoğulcu bakış açısı
40	Son Otobüs	1. kişi anlatıcı	Çoğulcu bakış açısı

2.2. Tek anlatıcılı hikâyelerde anlatıcı ve bakış açısı (devamı)

2.1.3.1.1. Hâkim Bakış Açısı

Hâkim bakış açısında anlatıcı, vaka ve şahıs kadrosu ile ilgili geçmişe ve geleceğe ait her şeyi en ince teferruatına kadar bilir (Aktaş, 2005: 105). Yazarın hâkim bakış açısıyla kaleme aldığı hikâyeleri *Yolculuk*, *Yüzün Yalnızlığın Senin*, *Eldiven Öyküsü*, *Eşik*, *En İyi Duvar Yazıcısı*, *Aykırı Bir Gece Işığı*, *Yaz Perdeleri*, *Bahçe İskemleleri*, *Kapı Tokmağı*, *Narlıkapı Çıkmazı*, *Su ile Her Şeye Hayat*, *Açık Pembe Üçgen*, *Bir Tenorun Tutuklanmadan Önceki Son Günü* ve *Sessiz Sokakların Askerleri*'dir.

2.1.3.1.2. Kahraman Anlatıcı Bakış Açısı

Vaka, şahıs kadrosu ve mekâna ait özelliklerin hikâyeye kişilerinden biri tarafından anlatıldığı hikâyelerde kahraman anlatıcının bakış açısı söz konusudur (Aktaş, 2005: 105). Yazarın kahraman bakış açısıyla kaleme aldığı hikâyeleri *Yeryüzü Taksim*, *Hep O Yerde*, *Ay Işığında Görmek*, *Sığınak*, *Küçük Kumral Bir Zarf*, *Mızıka*, *Kahve Rengi Öykü*, *Zamanhane* ve *Çapraz Sorgu*'dur.

Tek bir kahraman anlatıcı ile asıl çoğulcu bakış açısını yakalayan *Bütün Oteller İstanbul Palas*'ta, huzursuz bir ailede yaşananların küçük bir kız çocuğunu nasıl etkilediği çocuğun kendi gözünden dokunaklı bir şekilde okura sunulur. Ateş Ayvaz'ın anlatıcı ve bakış açısı seçiminin yerindeliği hikâyeyi okuyan tüm babaların, annelerin, anneannelerin

"[...] çoktan geride bıraktıklarını sandıkları, yaşamlarının konusu olduğunu unuttukları an'larını, her bir davranışlarını nasıl eylediklerini onlara hatırlatarak katharsis'e izin vermez. Buyurgan, mızraklı seslerle donanmış biçemi öykü kahramanlarının birer pharmakoi olup, günahları yüklenip okurun temize çıkmasına engel olur. 'Zaten o da yapmış' deme rahatlığını okurun elinden alır. Tam tersi okura 'sen de böyle yapmıştın' der. Bu uyarıcı biçem okuru, kendi yaşamını anımsamaya, kendini kendine karşı işşa etmeye zorlar. Pharmakos arayan çağın insanına pharmakoi'nin kendisi olduğunu söyler. Böylece Sezer Ateş Ayvaz Rilke'nin o muazzam sözünün izini sürer: 'Yalnız içteki yakındır, başka her şey uzak.'" (Büyükdağ, t.y: s. 3-5).

İç içe geçmiş iki hikâyeye şeklinde nakledilen *Alacakaranlık* ve *Son Gün*'de hem çerçeve vazifesi gören hikâyeler hem de çerçeve içine yerleştirilen hikâyeler birinci kişili anlatımla nakledilmiştir. *Alacakaranlık*'ın çerçeve hikâyesinde yakını cezaevine düşmüş olan aile bireylerinden biri kahraman anlatıcı bakış açısıyla, iç hikâyesinde ise cezaevindeki tutuklu yine kahraman anlatıcı bakış açısıyla hikâyeleri okura nakleder.

Son Gün'ün çerçeve hikâyesinde annesini kaybetmiş kahraman anlatıcı kadının bakış açısı, çerçeve hikâyenin içine yerleştirilmiş diğer hikâyede yerini kadının annesini henüz kaybetmemişkenki bakış açısına bırakır. Bu sayede aynı olaya aynı anlatıcının çok farklı zamanlardan, mekânlardan, pozisyonlardan bakması sağlanır.

2.1.3.1.3. Gözlemci Bakış Açısı

Gözlemci anlatıcıya ait bakış açısında anlatıcı, vaka içinde yer alan şahıs kadrosunu teşkil eden fertleri bir kamera tarafsızlığıyla izler, onların geçmişleri, ruh

halleri hakkında bilgi vermeden sadece yaptıklarını gözler önüne serer (Aktaş, 2005: 105). Sezer Ateş Ayvaz'ın gözlemci bakış açısıyla yazılan tek anlatıcılı hikâyesi bulunmamaktadır. Fakat çok anlatıcılı hikâyelerinde nadiren gözlemci bakış açısına rastlanır.

2.1.3.1.4. Çoğulcu Bakış Açısı

Bir hikâyede kahramanlar kendilerini ayrı ayrı anlatabilirler. Aynı hikâyede birden çok anlatıcı tipine yer verilebilir. Bu, eserin “*tekdüze anlatımını kıran, okuyucuyu uyanık tutmaya yarayan, romana bir çeşni ve renk veren*” (Çetin, 2015: 115-116) bir uygulamadır. Çoğulcu bakış açısı olarak adlandırılan bakış açısı iki şekilde yapılır:

“Bunlardan birincisi ve basit olanı [...] bakış açısı ve anlatıcılardan iki veya daha fazlasının aynı eserde kullanılması tarzıdır. [...] asıl çoğulcu bakış açısı, tek bir anlatıcının olduğu eserde, olay örgüsünde yer alan kahramanların bakış açılarına da yer verilmesiyle gerçekleştirilir.” (Çetişli, 2014: 110).

Böylece bir olay farklı farklı kahramanlar tarafından değerlendirilmiş olur. Bu sayede “*okuyucu tek bir anlatıcının esiri olmaktan kurtulacaktır.*” (Çetişli, 2014: 110).

Dünyaya ve hayata bakış açısı yazdıklarını etkileyen, hatta kendisi de hikâyeye kişilerle birlikte hayatın öznesi olma mücadelesi veren Sezer Ateş Ayvaz tek anlatıcılı çoğulcu bakış açısına sahip hikâyelerine kendi bakış açısını da yerleştirerek asıl çoğulcu bakış açısını daha da zenginleştirir. Yazar, kırk adet tek anlatıcılı hikâyesinden on sekiz tanesinde Çetişli'nin ifade ettiği, yukarıda bahsedilen asıl çoğulcu bakış açısını yakalar.

Birinci kişili anlatımla aktarılan *Kayıp Bürosu*'nda eşyasını bulmak için kayıp bürosuna gelen ve orada kendisine verilen formdaki soruları yol arkadaşları olarak gördüğü diğer kadınlarla birlikte yanıtlamaya başlayan bir başkahraman vardır. Başkahraman olan bu kadın hikâyedeki tek anlatıcıdır. Bu tek anlatıcı hem kahraman anlatıcı bakış açısına hem hâkim bakış açısına hem de gözlemci bakış açısına sahip bir anlatıcı olmasıyla çoğulcu bakış açısının hikâyeye yerleşmesini sağlar. Sorulara diğer kadınlar tarafından verilen cevapların da hikâyeye dahil edilmesi hikâyeyi asıl çoğulcu bakış açısı seviyesine ulaştırır. Zeynep isimli hikâyeye kişisine kayıp kategorisine sadece eşyaların ya da nesnelere dahil edilebileceği kısık bir sesle söylenir. Bu kısık ses kadının *eşyalaşmasına, nesneleşmesine* şiddetle karşı olduğunu bildiğimiz Sezer Ateş

Ayvaz'ın hikâyedeki bakış açısının gösterenidir. Yazar hikâyeye kendi bakış açısını da yerleştirmesi suretiyle asıl çoğulcu bakış açısını daha da zenginleştirmiş olur. Yazarların eserlerinde kendi kişiliğini yansıttıklarını savunan sanatçıya dönük eleştiri kuramına göre sanatçı bunu isteyerek yapabildiği gibi farkında olmadan yahut istemeden de yansıtabilir. (Moran, 1999: 133). Hikâyelerinde hayatı daha güzel, daha yaşanabilir bir hale getirmenin yollarını arayan, yazmayı dönüşmek için bir çaba olarak gören ve keskin bir yaşama duygusu olarak hissedilen Ateş Ayvaz'ın kişiliği, hayata bakış açısı hem bir yazma refleksi hem de istemli bir yerleştirme şeklinde eserlerine yansır.

Sacit İçin Dünya hikâyesinde hâkim bakış açısına sahip tek bir anlatıcı olmasına rağmen Arzu Apartmanı sakinlerinin aldatan erkek Sacit Bey, aldatılan kadın Nigar Hanım ve metres Mahinur ile ilgili düşüncelerinin tek tek yansıtılması suretiyle hikâyedeki bakış açısı çoğullaşır ve zenginleşir. Arzu Apartmanı sakinleri toplumun aldatma konusundaki sakatlanmış bakış açısının gösterenleridir. Kadına ve erkeğe yüklenen tarihsel ve kültürel kodların taşıyıcısı olan apartman sakinleri bozuk düzenin güçlü bir şekilde işlemeye devam etmesine katkıda bulunurlar. Biri metres olmayı diğeri ise aldatılmayı kabullenen kadınların bakış açıları da sakatlanmıştır. Sacit Bey'in kızı Sema babasının metresiyle konuşup görüşerek aldatma durumunu kanıksaması, diğeri kızı Dilek ise bu yüzden babasından nefret etmesi ile bakış açılarını ortaya koymuş olurlar. Üçüncü kişi ağzından anlatılan hikâyede aldatma olayı karşısında bütün hikâye kişilerinin konuya bakış açısına şahit olan okur üçüncü kişi anlatıcının ve ayrıca dünyaya/hayata bakış açısı yazdıklarını etkileyen yazarın bir kadını kurtaran ama metresi yapan, karısını ise terk etmeyen ama aldatan bir hukukçu olan Sacit Bey'e yönelttiği ironik bakış açısına da tanıklık etmiş olur. Böylesine çok sayıda bakış açısı gerçeklerin sezildiği çok geniş düşünme alanları açar ve okuyucu da farkındalıklı, bilinçli, açık ufuklu bir bakış açısı kazanır.

2.1.3.2. Çok Anlatıcılı Hikâyelerde Anlatıcı ve Bakış Açısı

Sezer Ateş Ayvaz'ın toplam altmış beş hikâyesinden yirmi beş tanesinin çok anlatıcılı hikâye olduğu saptanmıştır. Çok anlatıcılı hikâyeler ve bu hikâyelerde kullanılan bakış açılarının tamamı 2.3. *Çok anlatıcılı hikâyelerde anlatıcı ve bakış açısı* tablosunda gösterilmiştir.

2.3. Çok anlatıcılı hikâyelerde anlatıcı ve bakış açısı

Nu.	Hikâyenin Adı	Hikâyelerdeki Anlatıcılar ve Bakış Açıları		
		1.Kişi Anlatıcı	3.Kişi Anlatıcı	2.Kişi Anlatıcı
1	Melusine ya da Çılgın Aşk	Kahraman anlatıcı bakış açısı	Hâkim bakış açısı	
2	Aynalarda Yaz	Kahraman anlatıcı bakış açısı	Hâkim bakış açısı	
3	Kraliçe I Love You	Kahraman anlatıcı bakış açısı Hâkim bakış açısı	Hâkim bakış açısı	
4	Şarkılar Bizi Söyler	Kahraman anlatıcı bakış açısı	Hâkim bakış açısı	
5	Alacakaranlık ¹⁹	Kahraman anlatıcı bakış açısı		
6	Son Gün	Kahraman anlatıcı bakış açısı	Hâkim bakış açısı	
7	Çöp Çağ	Kahraman anlatıcı bakış açısı		Kahraman anlatıcı bakış açısı
8	Kayıp Bürosu	Kahraman anlatıcı bakış açısı	Gözlemci bakış açısı	Kahraman anlatıcı bakış açısı
9	Belirlenmiş Yakınlıklar	Kahraman anlatıcı bakış açısı	Hâkim bakış açısı	
10	7.'nin Yeri	Kahraman anlatıcı bakış açısı	Hâkim bakış açısı	
11	Sehpa	Kahraman anlatıcı bakış açısı	Hâkim bakış açısı	
12	Uzaklıklar/Yakınlıklar	Kahraman anlatıcı bakış açısı	Hâkim bakış açısı	
13	Penceresi Geniş Bir Oda	Kahraman anlatıcı bakış açısı	Hâkim bakış açısı	
14	Çingene Kızı Marya	Kahraman anlatıcı bakış açısı		Hâkim bakış açısı
15	Günde	Kahraman anlatıcı bakış açısı		Hâkim bakış açısı
16	Raylarda Makas	Hâkim bakış açısı	Hâkim bakış açısı	
17	Tamiris'in Gözleri	Kahraman anlatıcı bakış açısı	Hâkim bakış açısı	
18	Bizim Denizimiz Değil	Kahraman anlatıcı bakış açısı Hâkim bakış açısı	Hâkim bakış açısı	
19	Son Otobüs	Kahraman anlatıcı bakış açısı Hâkim bakış açısı	Kahraman anlatıcı bakış açısı Hâkim bakış açısı	
20	Karar Anı		Hâkim bakış açısı	Kahraman anlatıcı bakış açısı Hâkim bakış açısı
21	Gecesuçları		Hâkim bakış açısı	Hâkim bakış açısı
22	Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak	Kahraman anlatıcı bakış açısı	Gözlemci bakış açısı	
23	Postacı ve Küçük, Kumral Bir Zarf	Kahraman anlatıcı bakış açısı	Hâkim bakış açısı	
24	Kod Adı Fare ²⁰		Hâkim bakış açısı	
25	Zik Zak	Kahraman anlatıcı bakış açısı Hâkim bakış açısı		Kahraman anlatıcı bakış açısı Hâkim bakış açısı

Melusine ya da Çılgın Aşk hikâyesinin büyük bir bölümü üçüncü tekil şahıs ağzından hâkim bakış açısı ile anlatılır. Şimdiki zaman ekiyle başlatılan ve iç monolog tekniği kullanılan bölümde birinci kişili anlatıma geçilerek hikâye kahramanın bakış açısıyla bir süre devam eder. Okuyucunun, kahramanın iç dünyasıyla karşı karşıya getirildiği bu bölümde üçüncü kişi anlatıcının varlığı ortadan kalkar. Anlatıcı da

¹⁹ İç içe geçmiş iki hikâye şeklinde nakledilen *Alacakaranlık*'taki her iki hikâyede iki ayrı 1.kişi anlatıcı ve bu anlatıcıların sahip olduğu iki ayrı kahraman anlatıcı bakış açısı yer alır.

²⁰ İç içe geçmiş iki hikâye şeklinde nakledilen *Kod Adı Fare* öyküsünde de *Alacakaranlık* öyküsünde olduğu gibi, her iki ayrı öykünü iki ayrı anlatıcısı ve bu anlatıcıların sahip olduğu iki ayrı bakış açısı yer alır.

hikâyeye dahil olur. Anlatıcının sesiyle karakterin kendi kendine konuşması iç içe geçer; anlatıcı, kahraman ve yazar birleşir (Tosun, 2001: 68). Sezer Ateş Ayvaz'ın anlatıcı, kahraman ve yazarı birleştirdiği böyle bölümler hikâyelerdeki en coşkulu bölümlerdir. Şiirselliğin hat safhaya taşındığı bu bölümlerde anlatımdaki coşkuya okur da dahil olarak anlatıcı-kahraman-yazar üçlüsü anlatıcı-kahraman-yazar-okur dörtlüsüne taşınır.

İç içe geçmiş iki hikâyeden oluşan *Aynalarda Yaz*'da Ateş Ayvaz, birinci hikâyede geçmişteki ortak yaşamlarını kaleme alan iki ayrı kahraman anlatıcı olan hikâye kişileri kadın ve yengenin aynı olaylar karşısındaki bakış açılarını yansıtarak, okuyucuya daha geniş, daha özgür bir anlamlandırma ve değerlendirme imkânı sunar. Bu hikâyede kahraman anlatıcıların hem birinci kişili hem de üçüncü kişili anlatımları görülür. İkinci hikâyede ise yine aynı olayın hâkim bakış açısıyla üçüncü kişi ağzından nakledilmesi okurun anlamlandırma ve değerlendirme sınırlarını daha da genişletir. Olay örgüsünün merkezinde olan kahramanların, olayı hem yaşadıkları andaki hislerinin hem de olayın üzerinden yıllar geçtikten sonraki hislerinin sunulması bir önceki tek anlatıcılı hikâyeler kategorisinde değerlendirdiğimiz *Son Gün* hikâyesinde olduğu gibi okura çoğulcu, oldukça zengin bir bakış açısı imkânı sağlar.

Aynalarda Yaz'ın birinci hikâyesinde genç kadın ve yengenin kentleşme sorunları ve nostaljiyle ilgili bakış açıları yer alır. Kahramanlar kentleşme sorunlarına duyarlıdır. Özellikle genç kadın meydana kurularak orayı iyice küçülten Belediye Halk Pazarı'nın evleri ve ağaçları kuşatması, deniz kokusunun duyulamaz olması gibi değişimlerin yol açtığı dayatmaların karşısında hüznü bir arayış içindedir. Nostaljiyi sever çünkü gelecek zamana dair bir umut besleyemez. Umudu geçmişte üretmeye yönelir. Ateş Ayvaz'ın biyografisi göz önüne alındığında bakış açısının yine hikâye kahramanına sirayet ettiği anlaşılır:

“Öylesine dağıttılar her şeyi, değişiyor her yer, her yer çirkinleşiyor üstelik. Gittikçe biraz daha kaybediyorum denizin kokusunu, sesleri, yüzleri... gelmemek çok daha iyi.”
“Böylesi bir nostalji için çok gençsin.” “Nostalji için yaşın önemi yok.” “Çok bilmiş sen de.” Coşkuyla savuruyor kahkahasını, ben de katılıyorum, dirseklerimizi masaya dayayıp ellerimiz yüzlerimizde, gülüyoruz birbirimize bakarak. Son iki kahkaha arasında, “Biliyor musun,” diyorum, “şu halinle iyice içinden çıkılmaz yapıyorsun öykümü.” (Ateş Ayvaz, 2008a: 22).

İç içe geçmiş iki hikâye şeklinde nakledilen *Küçük Kumral Bir Zarf* hikâyesinde çerçeve hikâyedeki anlatıcı iç hikâyenin yazarı ve aynı zamanda yine anlatıcısıdır. Çerçeve hikâyede hem üçüncü kişili anlatımı tercih ederek hâkim bakış açısı kullanan yazar hem de birinci kişili anlatımı tercih ederek kahraman anlatıcı bakış açısını kullanır. İç hikâyede üçüncü kişili anlatımla hâkim bakış açısı tercih edilmiştir. Hikâyedeki mekanlardan biri olan derenin akıbeti ile ilgili bilgilerin verildiği bölüm yazarın varlığının en çok hissedildiği yerdir: “*Boğaz’ın hırçın genişliğinin kıyısında bu durgun akışın değerini kim bilebilir? Çocuklar başka.*” (Ateş Ayvaz, 2000: 107).

Birinci ve üçüncü kişili anlatıma göre nadir kullanılan, Abrams’ın bir “*virtüöz performans*” gerektirdiğini söylediği ikinci kişili anlatımın başarılı olması yazarın ustalığına bağlıdır (1999: 234). Çok alışılmamış olan ikinci kişi anlatıcı hikâyedeki tematik gücü oluştururken aynı zamanda estetik duyuşun korunması ustalık gerektirir. *Çingene Kızı Marya* hikâyesinin anlatıcısı olan çocuk tarafından hem birinci hem de ikinci kişili anlatımla nakledilen hikâyede şiirsellik yakalanırken hem kahraman anlatıcı bakış açısı hem de hâkim bakış açısı kullanılarak çocukluk teması yoğun bir şekilde işlenir. Böylelikle ikinci kişili anlatım ustalıkla kullanılmış olur.

Zik Zak hikâyesinin anlatıcısı olan hikâye kişisi kadın da aynı fonksiyona sahiptir. *Günde* hikâyesinin ikinci kişisi Anjel teyzeye birinci kişi olarak eşlik eden çocuk anlatıcı hikâyenin çocukluk temasının güçlenmesini sağlarken Anjel teyze dayatma temasını, çocuk anlatıcının büyümüş hali olarak karşımıza çıkan kadın anlatıcı da hem dayatma hem de kadın temasını güçlendirir. Tematik gücü anlatıcılarla iyice artan hikâyede şiirsellik ve coşku da yakalanarak Abrams’ın gerekliliğini vurguladığı virtüöz performansı sergilenmiş olur.

Tamiris’in Gecesuçları kitabında yer alan üçüncü kişi anlatıcı ile başlayan, araya yerleştirilen iç hikâyede birinci kişi anlatıcının tercih edildiği *Karar Ânı*, akabinde birinci kişi anlatıcı ile başlayan ve bu sefer araya yerleştirilen iç hikâyede üçüncü kişi anlatıcının tercih edildiği *Gecesuçları* hikâyelerine baktığımızda hikâye kişileri olan ikinci kişilere karşılık gelen kadınlara seslenen hâkim bakış açısına sahip anlatıcı onlara yaradılışlarında, özlerinde var olan kolektif imgeleri, esas gerçekliklerini göstermek ister. Belleğini yitirmiş, hayat tarafından tutsak kılınmış, dünyayı ve geleceği göremeyen insanlara sanat ve edebiyatla gerçekleri göstermek isteyen bu ikinci kişi anlatıcı, Sezer Ateş Ayvaz’ın hikâyelerdeki temsilcisidir.

Hikâyelerinde metin ve konu ile arasındaki mesafeyi kaldıran Ateş Ayvaz hikâyesinin hem içinde hem dışındadır.

“Birleşerek aynı metin halkasını meydana getiren mana birliklerinde anlatıcı değişiyorsa bunun bir sebebi olmalıdır.” (Aktaş, 2005: 63). Sezer Ateş Ayvaz’ın *Melusine ya da Çılgın Aşk* hikâyesinde anlatıcının değiştiği bölüm şöyledir:

“Gecelerini pencerenin önündeki koltukta, gözlerini karşı evin üçüncü kat ışığına terk edip geçiriyor Bay B. Üç kez daha gördü Melusine’i bu gece, şimdiden iki kez geçti ışığın içinden. Telaşlı gibi, sekişinde bir acelecilik, dağınıklık. Ah Melusine, içimin böyle titreyişi yoktu eskilerde, ellerimin durduk yerde ısınması, kor olması gözlerimin. Ne sen ne sıcacık ışıklar saçan güzel başın, odayı sekişin uçtan uca yok ediyor içimdeki korkuyu, iliklerime dek yayılan, ansızın o parlaklık içinde yitiverecek, kaybolacaktıydın korkusunu. Işık söndü işte, pencere dilsiz bir karanlıkta şimdi. Dışarıya mı çıkacak? Apartman kapısını gözledi, hayır, kimsecikler yok. Uykuya mı? Bu zamanda yatamaz Melusine, uyuyamaz çünkü. Yüreğine ansızın yayılıveren bir sevinç gibi tekrar yandı ışık. Gölge pencereye yaklaştı, durdu. Dışarıya bakıyor Melusine. Nereye, buraya mı? Bana mı bakıyor yoksa? Pencereden kopsam, kaçsam gerilere. Boşuna çaba olur, Melusine varlığımın ayırına varmış çoktan, buraya, bana ısrarlı bakışından belli. Böyle uzun bakmasının anlamı ne? Bir çağrı olmasın? Bana gönderilen gizli bir çağrı? Pencereden uzaklaştı Melusine, ışığın ardına, içerilere çekildi. Birazdan ışığı da söndürür, kaybolur karanlığı bırakarak. Melusine... çekinme bilmezdim önceleri, yüreğimin ardında esrik... içimdeki uçarı coşku alır götürürdü beni, anlık bakışlar, duygular, aşklar. Nasıl da kolaycacık biterdi gün... Ama şimdi, şimdi koşamam, gelemem sana, bakışlarımı bile çıkaramam açığa, özlemimi hiç... inatçı bir komşu, pusuda bekleyen bir aşık olamam.” (Ateş Ayvaz, 2008a: 16-17).

Yukarıdaki paragrafta hem üçüncü tekil şahıs anlatıcı konuşmakta hem de karakter kendi kendine konuşmaktadır. Yazar-anlatıcı ya da kahraman-anlatıcı tek ve sadece kendiyi yetinir bir kişi olmaktan çıkar. Yazar, ben ve o anlatıcılarını bir arada kullanarak Bay B.nin duygu coşkunluğunu farklı kişiler aracılığıyla farklı bakış açılarından birkaç kez odağa getirmeyi başarır. Hikâyede coşkunun en yüksek perdeden hissedildiği şiir tadındaki bu bölüm okuyucunun Bay B.nin iç dünyasıyla en yakınlaştığı bölümdür. Yazarın varlığı ortadan kalkar. Anlatıcının sesiyle, karakterin kendi kendine konuşması iç içe geçer. Kahraman, yazar ve okur birleşir. Bu özellik hikâyesinin sanatsal yönünü kuvvetlendirir, edebî değerini yüksek seviyelere taşır.

2.1.4. Zaman

Bir edebî eserde zaman unsuru vaka zamanı, anlatma zamanı, yazma zamanı, okuma zamanı olarak dört farklı şekilde düşünülür. “*Yazma zamanı, gönderici durumundaki sanatkârın eserine vücut vermek üzere harcadığı süreye verilen addır. Bunun itibari zamanla alakası yoktur, takvim ve saatle ölçülebilen cinstendir. Okuma zamanı da aynı mahiyettedir. Bunların her ikisi de bir bakıma eserin dışındadır, vakayla alakası yoktur.*” (Aktaş, 2005: 107). Vaka ise “*bir müddet zarfında cereyan eder*” ve anlatıcının vakayı öğrenmesi yahut deneyimlemesi ve nakletmesi yine belli bir zaman zarfında olur (Aktaş, 2005: 107). “*Vaka ve anlatma zamanı itibari olmalarıyla bildiğimiz zamandan ayrılırlar.*” (Aktaş, 2005: 107). Anlatma zamanı yazar tarafından icat edilen bir anlatıcı tarafından vakanın haber verildiği zamandır. Daha önce gerçekleşen vakayı değişik yollarla öğrenen anlatıcı, onu belli bir zaman diliminde anlatır. “*vaka zamanı [bu] anlatma zamanının içine yerleştirilir. Bu nedenle anlatma zamanı ile vaka zamanı iç içe ilerleyebilir. Yani anlatıcı vaka zamanından bahsederken aniden anlatma zamanına, anlatma zamanından bahsederken vaka zamanına geçiş yapabilir.*” (Can, 2013: 118).

“yazma zamanı, eserde edebî olma vasfını veren unsurların terkihi halinde ilk defa bir araya geldiği andır. Yazar, yarattığı anlatıcının naklettiği vakayı, ona bağlı olarak şahıs kadrosunu teşkil eden fertleri ve mekânı dil vasıtasıyla tespit ederken bir haz duyar. İşte bu eserdeki edebîliğin ilk tezahürüdür.” (Aktaş, 2005, s. 126).

Zaman kavramını herkesin hakkında ortak bir kanıya vardığı, tayin etmekte zorlanmadığı, güneş ve saat ile ölçülen kronolojik bir akış tanımlamasıyla kısıtlamak mümkün değildir. “*yaşamın akış halinde olan bitimsiz bir süreç olduğunu gözeterek*” (Soyşekerci, 2010: 135-136) geçmiş, şimdi ve geleceğin iç içe geçtiği akronik zaman anlayışını ve hiçbir mantık olgusuna dahil edilemeyen parçalanmış zaman kesitlerini de bu kavrama dahil etmek gerekir:

“yaratılışı gereği insan, sadece geçmişe, sadece hâle, hatta sadece geleceğe değil, zamanın üç haline de açık bir yapıya, karmaşık bir psikolojiye sahiptir. O, aynı anda üç hali idrak edebilecek bir yetenektir: İnsan, hatırlama yeteneğiyle geçmişe, mevcudiyetiyle şimdiye (hâl’e), sezgi gücüyle geleceğe bağlıdır. Modern romancılar, insanı bu açıdan görmek ve göstermek istemişler ve, diyebiliriz ki, bunu da büyük ölçüde başarmışlardır. Onlar, bunu gerçekleştirmek için de, modern psikolojinin rehberliğinde ‘bilinç’i hareket noktası olarak seçmişlerdi.” (Tekin, 2016: 93-94).

“Zaman geçişlerini ustalıklarla gerçekleştiriyor Sezer Ateş Ayvaz. Naif duruşlu öykülerinde, yalın hallerden en katmanlı, en karmaşık ruh hallerine yazınsal koridorlardan geçiş yapmayı başarıyor. Yaşamın değişkenliğini, her şeyin akış ve dönüşme halinde oluşunu; değişmeyen tek gerçeğin değişim olduğunu sezdirenen öykülerinde” (Soyşekerci, 2010: 136-137) hatırlama, mevcudiyet ve sezgi ile zamanı bütünsel olarak ele alan yazar bu sayede insanın iç ve dış gerçekliğine ışık tutmayı başarır.

Bir anlatıda;

“Vaka zamanındaki olaylar, ya nesnel zamanda geçtiği haliyle aynen, ya da bazı kopmalarla yani özetlenerek veya genişletilerek üç biçimde sunulur. [...] Genişletme bize iç zamanı verir. [...] Roman kişisi bir zaman dilimi içinde konuşurken, [...] çağrışım ve hatırlamalarla geçmiş ve gelecek zamanlara dalar gider. İşte bu kişinin kendi iç dünyasında yaşadığı öznel, kişisel zamana ‘iç zaman’ diyoruz.” (Çetin, 2015: 131-132).

Bir sanat eserinde zaman ve mekânın birbirinden ayrı düşünülemeyeceğini söyleyen Mikhail Bakhtin edebiyat ve düşün alanına kronotop kelimesini kazandırmıştır. Türkçede *chronos* zaman, *topos* mekân anlamına gelir. “İşlevsel açıdan oldukça önemli olan kronotop kavramı, zamanı ve mekânı aynı karede birleştirerek insanla, eşyayla bütünleştirir ve böylece bir fotoğraf gibi zamanı mekânda durdurur.” (Gezeroğlu, 2015: 51). Kronotoplar;

“Zamanın mekânsal değerinin veya mekânın zamansal değerinin ortaya koyulması, toplum içindeki kompleks ilişkilerin ve çatışmaların anlaşılmasını sağlar. Bu sayede zamanın daha görünür olarak sosyal yapıdaki izleri sür[ülebilir]. [...] kronotopik okuma, romanın zaman, mekân unsurları kadar olaylarının da dokunulur hâle gelmesini sağlar.” (Coşkun, 2011: 884).

Kurgusal metinlerde nesnel zaman gerçek hayattaki bir dönemi ifade eder ve bu dönem kendine has karakteristik özelliklere sahiptir. Pek çok sanatçının bu zamanı açık bir biçimde belirttiği, hatta kesin tarihler verdiği eserlerde nesnel zamanı tespit etmek çok kolaydır (Can, 2013: 114). Yazarın tarihsel zaman içinde yaşanmış vakaya nasıl bir boyut katmak istediği, içinde yaşadığı zamanda vakayı nasıl ve hangi nitelikleri ile yansıtmak istediği, kendi zamanı ile vaka zamanını hangi zeminde buluşturmayı düşündüğü, nihayet anlatıcıya ne miktar hürriyet tanındığı yazma zamanı ile yakından ilgilidir. Türkiye gibi siyasal hareketlerin edebî faaliyetleri yönlendirdiği

ülkelerde nesnel zaman çok daha fazla önemlidir. *Cumhuriyet Dönemi, On Mart Romanı* gibi adlandırmalar nesnel zamandan bağımsız düşünülemezler.

Hikâyelerin ne zaman yazıldığı ile ilgili gün, ay, yıl cinsinden bilgiler vermeyen Sezer Ateş Ayvaz'ın hikâyeleri vaka zamanı ve anlatma zamanı başlıkları altında incelenecek ve malzemenin yönlendirmesine göre vaka ve anlatma zamanı başlıkları altında kronolojik ve akronojik karakterli zamanlar, özetleme ve genişletme teknikleri, kronotoplar ve nesnel zamanların bulunduğu hikâyeler irdelenecektir. Son olarak kitapların yayın tarihlerinin verilmesiyle kitaplarda yer alan hikâyelerin baskı yılı belirtilecektir.

2.1.4.1. Vaka Zamanı

Melusine ya da Çılgın Aşk isimli hikâyede geriye dönüş tekniğinin kullanıldığı ya da zamanda genişlemenin görüldüğü bölümlerde kronolojik zaman akışı bozulur. Bu bölümler Bay B.nin geçmişiyle ilgili bazı bilgilerin verilmesine ya da ruh halinin, bunalımlarının yansıtılmasına hizmet eder. Birinci zaman kırılmasıyla Bay B.nin hayatında çok önemli bir yeri bulunan, rahatlayabildiği tek sığınak olan evine nasıl sahip olduğu bilgisi verilir. İkinci zaman kırılmasıyla çocukken el ele tutuşarak gezdikleri teyzesinin kızı Nihan'ın kaba elli bir adamla evlendiği bilgisi verilerek vaka zamanının başlangıcı Bay B.nin çocukluğuna kadar dayandırılır. Gençliğindeki uçarı coşkusunu yitirmesi ve aynada gözüne ilişen beyazlaşmış bir bıyık telini hırsla çekip koparmak istediği bilgilerinden (Ateş Ayvaz, 2008a: 17-18) orta yaşlarını aştığı zamanlarda vaka zamanının bitirildiği tespit edilmiştir.

Modernleşme sonrasında kronolojik zaman anlayışı yerine psikolojik zaman anlayışı ön plâna çıkar, insanın karmaşık dünyasının, iç gerçeğinin anlaşılmasında iç içe geçmiş zaman kavramı oldukça faydalı olur. *Melusine ya da Çılgın Aşk* hikâyesinin vaka zamanı hikâye başkışisi Bay B.nin dakikalara kurgulu yaşamanın vahşetinden bunalması, dayatılan zaman anlayışından bezmesi ile başlar. Günün ışımasıyla başlayan zamana tutsaklık hali günümüz insanına dayatılan en büyük haksızlıktır. Bay B. yıllar süren devinimsizliğinden bıkip usanır. Yaşamında bir hareket olmasını çok istemektedir fakat bu hareketlilik insanları işe yetiştirmesi için uyandıran bir saatin hırçın zil sesiyle başlayan, telaşlı, klişe bir hareketlilik değil, insanların düşünceleri, istekleri doğrultusunda şekillendirebildiği bir hareketlilik. Bay B. işe gittiğinde kapitalist dünya düzeninin kurguladığı bir zamanı yaşadığından kendisi için tek gerçek

haline dönüşen *şimdiyi* yaşamak üzere hep evine, evinde ancak geceleri yaşayabildiği *şimdişine* ulaşmanın sabırsızlığını yaşar. Hikâyede Bay B.nin zaman kavramından kurtulmak istediği, insanlığın kolektif bilinçaltına ters düşen bu zaman dayatmasına şiddetle karşı olduğu görülür. Onun arzuladığı zamanda süreklilik, devinim ve değişim olmalıdır. Süreklilik, devinim ve değişim zamanı doğurur, büyütür ve ona ivme kazandırır. Bay B.nin hayatındaki en büyük eksik olan devinim ve değişiklik onu kaskatı formdan ibaret olan *an'ın* içinde hapseder.

Kişinin var olduğuna inanabilmesi için yaşadığı *an'dan* emin olması gerekir, hatta çoğu zaman bir *geçmişin* olduğunu bilmek bile var oluşa dair en önemli bir işarettir. Bay B., içinde yaşadığı zamandaki diğer insanlardan çok farklıdır. Diğerlerinde bir umarsızlık, kayıtsızlık, karşılarına çıkarılan dayatmalara bir tepkisizlik söz konusudur. Bu sebeple yaşadığı zamanda çok emin değildir. Nitekim evinde geçirdiği kötü geceden sıyrılmak için hızla evinden uzaklaşıp çalıştığı binanın önüne geldiğinde insanların yüzlerinde gecelerini arar. Kendinde var olan gecelerin, kötü düşlerin yorgunluğu onlarda yoktur. Yüzlerinde umarsız bir mutluluk, gözlerinde hiç hak etmedikleri kadar sızısız bir dirilik vardır: “Çalıştığı binanın önüne geldiğinde Bay B. karşılaştığı insanların yüzlerinde gecelerini aradı. Gecelerin, kötü düşlerin yorgunluğu nerede? Gözler hiç hak etmedikleri kadar sızısız, diri.” (Ateş Ayvaz, 2008a: 15).

Yaşadığı zamanın gerçekliğinden emin olamayan, böyle bir zamanda var olma savaşını kaybedeceğini bilen Bay B. nesnel zamandan, gerçekliğinden emin olduğu tek zaman olan *an'* a kaçır. Ama bu kaçış Bay B. için bir kurtuluş değildir çünkü onu yıllar süren bir devinimsizlikle baş başa bırakır. Aynı zamanda *an* aslında sadece şimdiki zamanı kapsamaz, geçmiş de içinde barındırır. Bay B.nin geçmişinde ise kavuşamadığı bir çocukluk aşkı ve içinde bulunduğu *an'dan* yalnızca özlemlerle baktığı, kendisi için şu an yalnızca bir hayalden ibaret olan çekinme bilmediği, uçarlı yılları vardır. Yani Bay B.nin geçmiş de var olma çabasını fazlaca destekler içerikte değildir. Bulunduğu zamana uyum sağlayamamak, bu yüzden mutluluğu *an'da* ya da *geçmişte* aramak, bu sefer de süreklilik, devinim ve değişimden mahrum kalmak Bay B.yi yalnızlığa, yabancılaşmaya, bunalıma, hiçliğe götürür.

İç içe geçmiş iki hikâyeden oluşan *Aynalarda Yaz* hikâyesinin iç hikâyesinde vaka zamanı bahar sonlarında ılık bir havada başlar; kışın ortalarına doğru, ilk karın düşmesine az bir süre kala biter. Hikâyede mevsimler kahramanların ruh haline uygun

olarak seçilir. Baharda çocuk ile yenge arasında başlayan ilişkinin tıpkı bahar gibi tatlı ve ılık bir havası vardır: “Baharın sonları, havada güzel bir ılıkılık” (Ateş Ayvaz, 2008a: 21). “Güneşli bir gündü, bunaltan sıcaklar güzel bir ılıklığa bırakmıştı yerini. Yaz sonuydu artık. [...] gülümsüyordu, hep gülümsüyordu gelin.” (Ateş Ayvaz, 2008a: 29). Bu tatlı ve ılık ilişkinin soğuk ve yağmurlu bir kış gecesinde bitmesi ise çocuk ve yengenin içindeki acıyı ve hüznü yansıtır: “Genç kadın çocuğun peşi sıra eve geleli üç gün olmuştu. Üçüncü günün akşamı, geç vakit salona toplanıldı bir bir; anne, baba, genç dayı, anneanne ve dede de geldi uzaktan.” (Ateş Ayvaz, 2008a: 22). “Havalar soğudu, çocuk pencereden dışarı baktığında buğulanıyordu cam, parmağıyla şekiller çiziyor, burnunu dayayıp sokağa bakıyor, hüznüleniyordu. Geceleri sesler geliyordu küçük odadan. Kızgın, bağırıyordu dayısı. Kadının sesini duymuyordu. Ses yükseliyor, yükseliyor, birden çarpılıyordu kapı, uyuyakalıyordu çocuk.” (Ateş Ayvaz, 2008a: 30). “Gece aceleyle çıktılar yola, yağmur yağıyordu, çok soğuktu, kimse konuşmuyordu.” (Ateş Ayvaz, 2008a: 32).

Parkamı Seviyorum hikâyesinde bir pazarlama şirketinde çalışan adamın evden işe işten eve geçirdiği dört günü anlatılır. Bu dört gün verili düzen tarafından kurgulanmış, oldukça dayatmacı bir dört gündür. İşten eve evden işe bir koşturmaca içinde olan modern zaman insanının kendisine ve yaşadığı şehirdeki güzellikleri tatmaya ayıracak hiç vakti yoktur. Adamın gençliğinde sevgilisini uzun uzun muhalebicide beklemesi, geceleri ilerleyen saatlere kadar tartışabilmesi, sevgilisiyle İstanbul’un parklarını, kıyılarını gezmeleri, keten helvacıya, simitçiye, çocuklara gülümsemeleri kapitalizmin dayattığı çalışma şartlarında imkânsızdır. Bir sanat eserinde zaman ve mekânın birbirinden ayrı düşünülmemeyeceği gerçeğinden hareket edilirse hikâyedeki adamın nesneye yönelik bir kronotopu olarak kabul edilebilecek dolabının en dibinde, oldukça eğreti, her an dolaptan fırlayacakmış gibi duran parka onun için geçmişe açılan bir kapı olur. Adamın belleğini harekete geçirir ve özlemle ona geçmişte yaptıklarını hatırlar. Parka kapladığı yer dolayısıyla diğer mekânlar kadar geniş değildir ancak zaman-uzam bakımından parkanın taşıdığı değer çok yüksektir:

“Zamanla problemi olan her insanda bu zamanı koruma veya değiştirme isteği vardır. Bu değişim, ya geleceğe ya da geçmişe dönüktür. İnsanlar, geçmişi durduracak bir yer ararlar; ancak zihin bunu kurmaya yetmez, maziye muhafaza edemez. Bu nedenle zaman nesnelere, mekânlarda kendini gösterir; çekmecelerde, dolaplarda hapsedilir. Böylece eşyaya sinen ruh hissedilir.” (Tek, 2013: 2594).

Bütün Oteller İstanbul Palas'ta vaka zamanı havanın kapalı ve çok soğuk olduğu, yağmurların yağdığı zamanlarda başlayıp kız çocuğunun artık camın buğusuna resimler yapamadığı, mayıs yağmurlarının bittiği ilkbahar mevsimine kadar geçen zaman dilimini kapsar. Hikâyedeki aile bireylerinin acısı, huzursuzluğu da zaman diliminde sıralanan mevsim şartları gibi başlangıçta çok sert, zorlayıcı, hikâyenin sonuna doğru hafiflemiş olarak görülür. Zamanla ilgili olarak hikâyede yer alan detaylar şöyledir: Kız çocuğun intihar eden küçük kardeşi dispansere akşam serinliğinde götürülür. Annenin intihar ettiği bölümde anne ve kız çocuk ağlamakta, onların bu durumuna uygun olarak yine aynı bölümde yağmur yağdığı detayı verilmektedir. Süre dizinsel ya da çizgisel zaman anlayışı yerine şimdi, geçmiş ve geleceği aynı anda barındıran bir zamanın tercih edildiği hikâyede küçük film şeridi gibi akan ve iç içe geçmiş sahneler vardır. Tüm küçük ayrıntılarda huzursuz, iletişimsiz ailelerdeki çocukların kişiliklerinin bölünmesine, ruh bütünlüklerini yitirmelerine sebep olan anlar yansıtılarak çocuk ruhunun karmaşık yapısı resmedilir.

Kraliçe I Love You hikâyesinde vaka zamanı sıcakların erken başladığı bir yılın 21 Mayıs'ında Saniye Hanımların balkonunda başlar, kısa bir sıçrama ile -sıcakların başlamasından havanın ısınmasına kadar geçen zaman dilimi- yazlık sinemada devam eder. Ardından geleneksel ahlak anlayışı yüzünden aşk duygusunu yaşayamayan bir genç kız olan Necla'nın bir günü ve aynı günün akşamında büyük bir patlama ile elektriklerin kesilmesi, sonrasında meydana gelen trafik kazasında ön üç yaşında bir çocuğun öldüğü anlatılır. Sabah olduğunda Kraliçe'nin sevgiliyle Amerika'ya kaçtığı bilgisi verilir ve bu noktadan sonra hikâye sonraki günler ifadesi kullanılarak bütün hikâye kişilerinin akıbetleri hakkında bilgi verilmesiyle noktalanır.

Vaka zamanının bir akşam iş dönüşü arabada başlatıldığı *Kozmos ve Kaos*'ta ilk olarak adam ile karısının evde yaptığı kutlama mahiyetindeki akşam yemeği kısaca anlatılır. Bunun dışında açık hava bahçesinde öğle sonraları yaşanan bir bira içimlik iki ayrı zaman dilimi anlatılır. Hikâyedeki zamanla ilgili diğer ayrıntılar adamın gece uykudan sıçrayarak uyanıp gözlerini dakikalarca tavana dikmesi, sabah kahvaltıdan önce telefonunun başına bir kaza gelmesi için onu sandalyenin üzerine koyması, akşam evde gazetesinin arkasına gizlenerek telefonundan kurtulma planları yapması, sabah yalancı bir öfkeyle herkese artık onu kutu aracılığıyla arayamayacaklarını bildirmesi, birkaç gün telefonun bıraktığı yerde olup olmadığını yoklaması, bütün gece sekreterini ortadan kaldırmanın ne kadar yerinde olacağını düşünmesi, sabah şirkette canını

epeyce sıkkan bir olay olması, akşamlarının televizyonun karşısında uyuklayarak noktalanması, günlerce bu akıl almaz yaşam içinde dönüp durmasıdır. Toplam vaka zamanı tam olarak belirlenememekle birlikte ortalama bir on günü kapsar. Hikâyede kronolojik akışa uyulmuştur. Sadece açık hava bahçesinde adamın kitap okuyan genç kızı gördüğünde yıllar önce okuduğu bir roman aklına gelerek geriye dönüş tekniği kullanılır ve geçmişe dönülür.

Fortuna hikâyesinde vaka zamanı üç dostun güzel bir akşam yemeğiyle başlayıp gün ağarınca kadar devam eden yarım günlük zaman dilimini kapsarken *Yolculuk* hikâyesinde vaka zamanı bir günün yaklaşık çeyrek dilimidir.

Akronik zaman anlayışıyla yazılan *Bir Akşam Yemeği* hikâyesinde zaman kronolojik bir şekilde düzenlendiğinde hikâye kişisi kadının bir cuma akşamı iş çıkışı trenden inmesi ilk sırada yer alır. Akşam yemeği için balık almak üzere balıkçıya gitmesiyle devam eder. Kadının poşetteki canlı balıkların kıpırtısından ürkmesi ile hikâyedeki çatışma şiddetlenir. Kadının balıkçıya geri dönmesi, balıkları kestirmesi, balıkları yiyemeyeceğine karar verip arkadaşının evine giderek balıkları ona vermesi ve sonunda kendi evine gitmesi ile son bulur. Evine geç saatlerde gitmesi bilgisinin de verilmesiyle vaka zamanı bir günün yaklaşık çeyrek dilimini kapsar.

İç içe geçmiş iki hikâye halinde nakledilen *Şarkılar Bizi Söyler*'in çerçeve hikâyesinde vaka zamanı Melek'in nikâh videosunun izlendiği süredir. İç hikâyede ise nikâh videosunu izleyen Melek ve arkadaşı Vildan'ın on beşli yaşlarında başlayan vaka zamanı Melek'in Türk Sineması konulu tezi bilgisinden hareketle yaklaşık üniversitenin bitiriliş yaşlarında sonlanır. *Yüzün, Yalnızlığın Senin* hikâyesinde vaka zamanı uzun süren bir gecenin ardından dağılmış bir salonun günün ışması ile birlikte hikâye kişisi kadın tarafından toplanmasıyla başlar. Ertesi sabah hikâye kişisi kadının fakülteden arkadaşlarıyla buluşmasını iptal etmesiyle devam eder. Bundan sonra geçen günler atlanarak yahut özetlenerek devam eder.

Eldiven Öyküsü'nde çerçeve hikâye içine yerleştirilen iç hikâyede gerçekleşen vaka zamanı, hikâye kişisi kadının belleğinde ilerleyen ikinci kişi anlatıcı tarafından aktarılır. Vaka zamanı hikâye kişisi kadının evliliğinin ilk yıllarının anlatılmasıyla başlar. Kocasını kaybettiği ve kızının evlendiği bilgisinden hareketle olgun yaşlarını yaşadığı tahmin edilen şimdiki zamana kadar devam eder.

Hera'nın Öfkesi hikâyesinde vaka zamanı temmuzda Hera'nın evleneceği adamla tanışması ile başlar. Evlilik yılları baba evinde kendisi olamayan kadınların koca evinde de kendileri olmaya vakit bulamadıklarını, bu yüzden önce kimlik sonra da kişilik parçalanmasına uğradıklarını vurgulayabilmek için uzun tutulur. Yazar temayı vurgulamak için istemli bir şekilde zamanda genişlemeler, sıçramalar, atlamalar yapar. Vaka zamanı Hera'nın anne olması, çocuklarını büyütmesi ve kocasının kendisini aldattığı zamanlara kadar devam eder.

İç içe geçmiş iki hikâyeden oluşan *Alacakaranlık* hikâyesindeki kahraman anlatıcı bakış açısıyla yazılan çerçeve hikâyede vaka zamanı cezaevinde bulunan oğlunu ziyarete gitmekte olan bir ailenin dolmuşta geçirdiği süreyi kapsar. Çerçeve hikâyenin içine yerleştirilen iç hikâyede vaka zamanını cezaevinde bulunan gencin hapishaneye düştüğü ve orada halen devam eden tutuklu günleri oluşturur.

Yine iç içe geçmiş iki vaka şeklinde sunulan ve kahraman anlatıcı akış açısıyla yazılan *Son Gün* hikâyesinde ilk vakanın zamanı bir annenin hastalığının iyice kötülediği, ne kadar sürdüğü çok net anlaşılmayan günleri kapsar. Annesi kötücül bir hastalığa yakalanan yazar kahramanın, beyaz kâğıdı önünde geçmişi anımsayarak kâğıda yazacaklarını mırıldanmasıyla başlayan diğer vakanın zamanı kapının çalmasıyla devam eder ve mırıldanmalardan yazıya geçilmesi ile son bulur. İlk hikâye ikinci hikâyede kağıda yazılanlardır. İç içe geçmiş hikâye tekniğini sıklıkla kullanan Sezer Ateş Ayvaz bu tekniği kullandığı hikâyelerde kronik zaman anlayışını da tercih etmeyerek sonucu en başa yerleştirdiğinde yahut tamamen kronolojiyi karıştırdığında, anlaşılabilirliği zor metinler ortaya çıkarır. Okuru zorlayan bu özellik Sezer Ateş Ayvaz hikâyelerinin geniş kitlelerce anlaşılabilmesine olanak tanımaz.

Eşik hikâyesinde vaka zamanı başkahraman olan lise öğrencisi çocuğun İstanbul'a ailesi ile birlikte taşındıkları zamanlarda başlar. "*Ardarda günler*" ifadesi ile çocuğun okula gittiği günlerin tespiti mümkün olmamaktadır (Ateş Ayvaz, 2000: 8). Bu günlerde aşık olduğu sınıf arkadaşını iki kez takip eden çocuğu kızım "*Çek git hadi.*" diye bağırarak yanından kovmasıyla vaka zamanı devam eder (Ateş Ayvaz, 2000: 9). Bu olayın ardından çocuk bir daha okula gitmez. Üç gün boyunca okula gitmediğinde çocuğun neler yaptığının anlatıldığı hikâye üçüncü günün sonunda biter.

Çöp Çağ hikâyesinde vaka zamanının başlangıcı hikâye başkışisi kadının çocukluğunda annesinin ceza verdiği yıllara kadar dayanır. Kadının annesinin ruh

sağlığını yitirdiği, kendisinin genç kızlık dönemlerine tekabül eden yıllara gelinmesiyle devam eder. Sonra kadın evlenir, çocuğu olur. Çocuğu iki yaşına geldiğinde annesi vefat eder. Bu noktadan sonra vaka zamanı iki yaşındaki kızın üniversite öğrencisi olup 1 Mayıs olaylarında hayatını kaybetmesiyle sonlanır. Özetle vaka zamanı hikâye başkişisi kadının çocukluk yıllarında başlayıp üniversite öğrencisi kızını kaybettiği yıllara kadar uzanır.

Yeryüzü Taksim'de vaka zamanı hikâye başkişisi kadının çocukluk yıllarında başlar, tez çalışmasını yeni bitirdiği üniversite yılları ile devam eder. Tez çalışmasını bitirdiğinde en yakın arkadaşının bir proje için uzak bir ülkeye gideceği kararını öğrenir. Arkadaşından altı ay sonra bir mektup alır. “*Aradan uzun zaman geçti.*” (Ateş Ayvaz, 2000: 20), “*zaman ilerledikçe*” (Ateş Ayvaz, 2000: 22) gibi ifadelerle vaka zamanı tam olarak tespit edilemez.

En İyi Duvar Yazıcısı hikâyesinde vaka zamanı yaz günlerinin sonbahara yaklaştığı bir sabah hikâye başkişisinin çalıştığı sanat kurumuna gelmesi ile başlar. “*Günler, birbirinin neredeyse aynı ritmiyle gelip geçiyordu.*” (Ateş Ayvaz, 2000: 27) ifadesi ile zamanda ilerlenir. Bir akşamüstü üniversite yıllarından bir kız arkadaşıyla karşılaşmasından birkaç ay sonra onunla evlenmesi ile vaka zamanı devam eder. İş yerinde yaşadığı olayların anlatılmasıyla kış ortasına kadar getirilen vaka zamanı hikâyenin sonuna tekabül eder.

Kayıp Bürosu bir gün kaybettiği bir eşyasını bulmaya kayıp bürosuna giden bir kadının elinde oradan aldığı bir formla evine dönmesi ile başlar. Huzursuz bir gece geçirdikten sonra tekrar büroya giden kadın kayıp bürosundaki ikinci gününü de bitirdikten sonra hikâye sonuna kadar zamanla ilgili bir bilgi verilmez.

Hep O Yerde hikâyesinde vaka zamanı hikâye başkişisinin çocukluk yıllarıyla başlatılır. Ardından bir yetişkinen cezaevine düşmesiyle devam ettirilir. Cezaevinde yıllarca kaldıktan sonra dışarı çıkmasıyla vaka zamanı sona erer. Çocuklukta ve yetişkinlikte yaşanan olaylar akronojik sırayla verildiği için anlaşılması oldukça güç olan hikâyenin parçalarının metinler arası yöntemlerle bir araya getirilebilmesi sayesinde kronolojik bir sıralama yapılması ancak mümkün olur.

Ayışığında Görmek hikâyesinde vaka zamanı bir babanın karısı ve üç kızını terk etmesiyle başlar, birkaç gün sonra telefonla arayıp sesini duyurmasıyla devam eder. Rastlantıyla bir gün dışarda babalarıyla karşılaşan kızlar kalabalıkta izini

kaybederler. Ardından telefon kaydından adresine ulaşır bir günün son parlak ışıklarında adrese ulaşmak için yola çıkarlar. Gittikleri yerde bomboş bir araziyle karşılaşır. Başka bir gün yeniden yola çıktıklarında gün geceye dönmüştür. Yolda karşılaşlarına çıkan bir lunaparkta zamanın nasıl geçtiğini anlamayan kızların, lunapark bekçisi yanlarında belirince gecenin iyice üstlerine kapandığını fark etmeleriyle hikâyede vaka zamanı sona erer. Vaka zamanı akronik sırayla nakledilmiştir.

Belirlenmiş Yakınlıklar hikâyesinde vaka zamanı sabah serinliğinde başlar, hikâye kişinin uzun saatler dışarda dolaştıktan sonra eve dönüşüyle son bulur. *Sığınak* hikâyesinde vaka zamanı başkisi kadının yağmurda su birikintilerinde oynadığı çocukluk yıllarında başlar, genç bir kadın olduğunda bir gün çalıştığı işini bırakıp sanat tarihi okumaya başlaması, orada bir adamla tanışıp evlenmesi ve çocuğunu büyütmesiyle son bulur.

7. 'nin Yeri hikâyesinde vaka zamanı ismi 7. olan hikâye kişinin yıllar önce bir güney kentinden İstanbul'a taşınmasıyla başlar. Yıllar sonra evini ve işini kaybetmesi ile devam eder. 7., memleketine döner. Karısı da kendini terk edince bir yaz akşamı ilk altı numara ile adlandırılan ve hepsi birlikte bir evde yaşayan üç çift olan arkadaşlarının yanına sığınır. Bir güz günü arkadaşlarının yanından ayrılan 7. nin günler sonra ölüm haberinin alınmasıyla hikâye sona erer.

Aykırı Bir Gece Işığı hikâyesinde vaka zamanı bir gece elektriklerin kesilmesi ile başlar, gecenin ilerleyen saatlerinde uykuya dalınması ile son bulur. *Sehpa* hikâyesinde vaka zamanı bir yaz öğle sonunda başlar, gece sona erer. Her iki hikâyede vakanın sunulmasında kronolojik sıraya uyulur.

Yaz Perdeleri hikâyesinde vaka zamanı hikâye kişisi kadının bir yaz gecesi işten eve geldikten sonra dinlenmeye geçtiği saatlerde başlar. Bir yaz gecesi şeklinde başlatılan zamanda ilk gecenin anlatılmasının ardından "*sonraki geceler*" (Ateş Ayvaz, 2000: 86) ifadesi ile vaka zamanında sıcak bir yaz gecesinden havaların soğuduğu zamanlara atlama olur. Vaka zamanı erken gelen kışla bitirilir.

Uzaklıklar/Yakınlıklar'ın birinci hikâyesinde vaka zamanının başlangıcı hikâye başkisi kadının bir gece evden dışarı çıkmasıyla başlar, gece geç saatlerde eve gelmesi ile devam eder, sabah günün ışması ile sona erer. İkinci hikâyede kadının çocukluk yıllarında yaşadığı bir olay anlatılır. Vaka zamanı çocuğun ekme almak için güz akşamının ılıklığında dışarı çıkması ile başlar. Fırında ekme kalmadığını öğrenen

çocuk akşam geceye dönmek üzere iken dolmuşa binerek Sarıyer'den Büyükdere'ye ekmek almak için gider. Saatin biraz daha ilerlemesiyle çocuğun bir bekçi tarafından ailesine götürülmek üzere arabaya bindirilmesiyle vaka zamanı sona erer.

Penceresi Geniş Bir Oda hikâyesinde vaka zamanı kendine penceresi geniş bir oda arayan genç bir kadının kiralamak amacıyla gittiği eve buyur edilmeden önce çok kısa sürede belleğinden geçirdiklerini kapsayan bir insan ömrüdür. Genç kadının belleği öylesine arsızdır ki çok kısa bir süre zarfında zihninde sınırsız düşünceler sıralanır. Bellekteki arsızlık kadının geçmişindeki bıraktıklarının, bırakamadıklarının kendinde oluşturduğu yükten kaynaklanmaktadır. Bu yük çok kısa olan anlatma zamanında upuzun bir vaka zamanının nakledilmesine olanak sağlar. Vaka zamanı kadının çocukluk yıllarıyla başlar, 1980 darbesinde yaşanan sokağa çıkma yasağının başladığı günlerle devam ederek nesnel zaman hikâyeye yansıtılmış olur. Kiralamak amacıyla gittiği eve buyur edilmeden önceki sabahın ilk saatlerine karşılık gelen zaman dilimiyle son bulur.

Bahçe İskemleleri hikâyesinde vaka zamanı güz mevsiminde çıkan bir rüzgarla havada uçuşan yaprakları yakalamaya çalışan bir çocuğun koşturmaktan yorulup iskemleye oturduğu zamana kadar süren dilimi kapsar.

Küçük Kumral Bir Zarf hikâyesinde çerçeve hikâyeyi teşkil eden şimdinin aktarıldığı cümleler iç hikâyenin yazılış sürecinde yazarın belleğini, iç hikâyenin nasıl yazıldığını, yazarın yaratma ediminin şeklini gösterir. Çerçeve hikâyede vaka zamanı yazarın hikâyeyi yazmaya başladığı andan hikâyeyi bitirmesine kadar geçen süredir. İç hikâyede zaman akroniktir. İlk olarak çocuk karlı bir kış gününde okula götürülmek üzere postacı tarafından evinden alınır. Halbuki vaka zamanı çocuğun evinden alınmasından daha önce derenin sularında oynayıp üşütmesiyle, ardından postacıya haber verilmesiyle başlar. Postacının çocuğu okula bırakmasının ardından zamanda sıçrama yapılarak yaz mevsimine geçilir. Postacının evinde yenilen öğlen yemeği, günün kararması ve sokakların boşalıp pencerelerde ışıkların yanmasıyla hikâye sona erer.

Çingene Kızı Marya hikâyesinde vaka zamanı ile ilgili olarak sadece hikâyenin iki çocuk kahramanının on yaşlarında olduğu bilgisi verilir. *Narlıkapı Çıkmazı* hikâyesinde vaka zamanı hikâye başkişisi Esmâ Hanım'ın oğlu Kenan'ın henüz bir çocukken tren raylarının kenarında oyuna dalmasından başlar, genç bir delikanlı

olduğunda hapse atılmasıyla devam eder. Hapse atılmasının üstünden üç yıl geçtikten sonra Esmâ Hanım'ın bir sabah evinde yeni uyandığı saatlerle devam eder. Öğleden sonra 3.15 treninin geçmesi ile son bulur. *Kapı Tokmağı* hikâyesinde anlatma zamanı ayaza kesmiş kış sabahında başlar ve biter.

İç içe geçmiş iki hikâye biçiminde oluşturulan *Günde* hikâyesinin kronolojik zaman akışına uyulan çerçeve hikâyesinde vaka zamanı hikâye başkişisinin doğum yapmak üzere hastane odasında hemşirelerin gelmesini beklemesiyle başlar, Öykü isimli bebeğini dünyaya getirmesi ile son bulur. Hikâyedeki Öykü bebek, gerçek hayatta Sezer Ateş Ayvaz'ın kendisi gibi yazar eşi Ülkü Ayvaz'la evliliğinden dünyaya gelen Öykü Ayvaz'a karşılık gelir. İç hikâyenin vaka zamanı ise hikâye başkişisi kadının Anjel teyzesinin evinde hava kararınca kadar oturmasıyla başlar. Gece sandalla denizde gezinti yapılmasıyla son bulur. Hikâye başkişisi kadının -o zamanlar küçük bir çocuktur- Anjel teyzesinin başka bir yere taşınmasına çok üzüldüğü zamanlar karartma geceleridir. Hikâye içine nesnel zaman olarak yerleştirilen karatma geceleri 27 Mayıs 1960'de gerçekleşen askerî darbeye yaşanmış bir dönemdir. Sezer Ateş Ayvaz'ın 1956 yılında doğduğu bilgisinden hareketle Anjel teyzesinden ayrıldığında dört beş yaşlarında olduğu sonucuna ulaşılır.

İç içe geçmiş iki hikâye şeklinde nakledilen *Raylarda Makas* hikâyesinin çerçeve hikâyesinde iç hikâyedeki başkişi kadına hikâye boyunca eşlik eden iç ses konuşur. Çerçeve hikâyenin vaka zamanı iç hikâyenin yazılmaya başlandığı anda başlar, tamamlandığı anda biter. İç hikâyenin vaka zamanı karanlıkta, uyku vakti başlar; sabah ayazında üniversite hocası kadının okula gidip gelmesiyle devam eder. Karın yağması, erimesi bilgileriyle özetlenerek devam eden vaka zamanı bahar mevsiminin yaşandığı nisan ayında son bulur.

Çıngıraklı Kapı hikâyesinde vaka zamanı kışın yaklaştığı bir günde başlar, akşam kızılığında sona erer. *Su ile Her Şeye Hayat* hikâyesinde vaka zamanı Madam Suzan ve kardeşlerinin ortaokula giderlerken anneleri tarafından terk edilmeleri ile başlar, Madam Suzan'ın yaşlılığında son bulur. *Tamiris'in Gözleri* hikâyesi sıcak bir temmuz akşamı yola çıkılmasıyla başlatılır, sabah otele varılır, otelde iki gece kalınır ve dönüş yolunda iken hikâye bitirilir. Vaka zamanı toplam üç gündür.

Zaman akışının akronojik sırayla verildiği *İkinci* hikâyesinde vaka zamanı tutuklu bir gencin üniversite yıllarıyla başlatılır, hapisaneyeye düşüp açlık orucu tuttuğu

günlerle son bulur. *Açık Pembe Üçgen* hikâyesinde vaka zamanı hikâye başkişisi Nisan'ın ergenlik yaşlarında başlatılır, yıllar sonra henüz çok genç bir kadinken bir otoban kenarında intiharı ile bitirilir.

Bizim Denizimiz Değil hikâyesinde vaka zamanı başkahraman çocuğun anne babasının gecenin geç saatlerine kadar süren kavgalarıyla başlatılır, ertesi gün akşam misafirlğe gitmeleri ile devam eden vaka zamanı gecenin ilerleyen saatlerinde eve dönüş yolunda son bulur.

İç içe geçmiş iki vaka tipinde nakledilen *Soneşik* hikâyesinde çerçeve hikâyede vaka hikâye kişisi annenin yaşlılık yıllarında cereyan eder. İç hikâyede vaka zamanı annenin henüz gençken kızına masal anlattığı bir gece ile başlatılır, kızın annesi iyice yaşlandığında ondan bambaşka bir masal anlatmasını istemesiyle sona erer.

Kurumuş Kan Rengi hikâyesinde vaka zamanı öykü kişisi kadının bir arkadaşıyla karşılaşması ile başlar, bir perşembe sabahı saat 11:00'da özel ders vermek üzere bir eve gitmesi ile devam eder. Kadın on gün sonra aynı eve tekrar gider. Bu noktadan sonra gün bilgisi verilmeden kadının eve iki kez daha gittiği bilgisi verilerek hikâye sonlandığı için vaka zamanının net hesaplanabilmesi mümkün olmamaktadır.

Karar Anı hikâyesinde vaka zamanı unutup kaybettiği sesini, yüzünü, kendini bulmak üzere yazdan kalan bir günün sonunda yaşadığı kentten yüzlerce kilometre uzakta bir otele giden Nora isimli bir kadının orada geçirdiği bir gecelik zaman dilimini kapsar.

Gecesuçları hikâyesinde vaka zamanı gece geç saatlere kadar film izleyen bir kadının sabah geç saatte kalkmasıyla başlar. Sevgilisini bir öğle sonrası 16.30'da arayan kadının telefonun açılmaması üzerine evden çıkması ve soluk soluğa yollarda koşması ile devam eder. Gecenin geç saatlerinde sona erer.

Mızıka hikâyesinde vaka zamanının başlangıcı geriye dönüş tekniği kullanılarak başkahraman adamın okul yıllarına kadar dayandırılır. Geriye dönüşten sonra an'a dönülen hikâyede adam bir şirkette çalışmaktadır. Bir sabah çalıştığı şirketteki sekreter kendisine imzalarında sorun olduğunu söyler. Dört gün sonra sorumlu müdür adamı odasına çağırıp konuştuğunda utanç duyan adam evine döner. Akşam karısı ile kavga ederek yatar. Sabah uyandığında en son rüyasını hatırlayarak çocukluğuna dönen adamın sabah işine gitmesiyle hikâye son bulur. Geriye dönüşler hariç tutulduğunda vaka zamanı beş günlük bir zaman dilimini kapsar.

Kahve Rengi Öykü, kendi yazılış sürecini anlatan bir hikâyedir. Bir güz ikindisi bilgisayarda *Kahve Rengi Öykü*'yü yazan yazarın, elektriklerin kesilmesiyle çalışması kesintiye uğrar. Yazar, elektriğin gelmesinin ardından bilgisayar ekranındaki “*Kahve sabrı dosyası kurtarıldı.*” (Ateş Ayvaz, 2005: 107) yazısına itiraz eder çünkü son şeklini verene kadar birçok kez yeniden yazdığı hikâyelerini kendisi bile kurtaramazken donuk, beyaz ışıklı ekranın kurtarabilmesi mümkün değildir. Hikâyenin yazılma süreci, aynı zamanda vaka zamanıdır. İkinci saatlerinde başlayan vaka zamanı yazarın gecenin geç saatlerine kadar hikâyeyi tamamlamak için uğraşmasıyla devam eder. Yazarın sabahın geç saatlerinde uyanmasıyla son bulur. Verilerden elde edilen sonuca göre toplam vaka zamanı bir günlük zaman dilimini bulmamaktadır.

Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak hikâyesine bir iç hikâye olarak yerleştirilen hikâye başkışisi Nilüfer'in annesinin Rima'dan dinlediği hayat hikâyesinde vaka zamanı annenin doğumuyla başlar, ölümüyle devam eder. Annenin ölümüyle birlikte kırk gün yas tutan Nilüfer'in Karie'ye gidip orada Rima'nın annesiyle ilgili anlattıklarını temize çekmesiyle sona erer. Çerçeve hikâyenin vaka zamanı ise Nilüfer'in, annesinin hayat hikâyesini yazdığı süreyi kapsar.

Zamanın akronik bir şekilde hikâyeye yerleştirildiği *Zamanhane*'de vaka zamanında kronolojik bir düzenleme yapıldığında vakanın güneşli bir sonbaharda hikâye kişisi kadının evinden çıkmasıyla başladığı, öğleden sonraya kadar ev dışındaki işlerini halletmesiyle devam ettiği, evine döndüğünde geçirdiği acılı bir gecenin ardından uyanılan sabahla sona erdiği tespit edilir. Yani vaka zamanı yaklaşık bir günlük bir süreyi kapsar.

Plak Fabrikası hikâyesinde vaka zamanı bir gece yarısı başlar, hikâye başkışisi adamın sabah gün ağarırken karısını terk etmesiyle devam eder. Üç gün sonra adamın terk ettiği karısı ile denize karşı bir çay bahçesinde buluşmasıyla vaka zamanı dört buçuk güne çıkar. Dört buçuk günden sonra zamanla ilgili net bilgiler verilmez. Adam kendine bir ev tutar, kendini gecelere vurur. Adamın her akşam bir başka meyhanede arkadaşlarıyla buluşması ile vaka zamanında ilerlenir. Bir akşamüzeri lise arkadaşları Taner ve Hasan'ın onu bir saatlik bir yolculukla götürecekleri köy evine karanlık ve soğuk havada ulaşılır. Yolculuk esnasında radyodan dinlenen hava durumu ile karla karışık yağmur yağacağı bilgisinden hareketle vaka zamanının kış mevsiminde geçtiği

tespit edilir. Hikâye köy evinde geçirilen geceden sonra sabaha karşı herkesin dağılması ile son bulur.

Gölge Denizati hikâyesinde denizin derin kuytularında geçen vaka zamanı ile ilgili olarak “*Keder günleriyle geçti çocukluğu, mevsimler hep umutsuz bir kış. Nisan günleri anne, mayıs günleri anne, yaz günlerinde ağırlaştı bedeni babası gibi. TEMMUZ, diye düşündü, artık delikanlı olmuştu, kim tutuşturdu temmuzu içimde.*” (Ateş Ayvaz, 2015a: 42) ve “*Gün ağarırken ya da güneş batarken birlikte yürüyüşe çıktık. Birlikte dans ettik mevsimlerce.*” (Ateş Ayvaz, 2015a: 43) gibi soyut ve imgesel ifadelerin kullanılması vaka zamanında üç gün, beş ay, dört yıl gibi net rakamlı tespitlerde bulunulmasına olanak tanımaz. Vaka zamanı bir denizatına dönüşen kadının toprağa düşmesi ile başlar, kendini katılaştırmış toprağın kuru nefesinden kurtararak denizin derin kuytularına atmasıyla devam eder. En sonunda toprağa düştüğü yerden kalkıp denizi umutsuz aşklara terk etmesi ile son bulur.

İkinci Kaptan hikâyesinde vaka zamanı akşam saatlerinde iki arkadaş çocuğun kaldırıma oturmuş vaziyette denizi izlemeleri ile başlar. İyice geç olmadan eve gitmeleri ile devam eder. Kahraman anlatıcı çocuğun bir önceki geceye değinmesiyle geriye dönülür ve vaka zamanı yirmi dört saate çıkar. Sabah olur, okula gidilip geri eve dönülmesi ve akşamın olmasıyla vaka zamanı iki güne çıkar.

Düş Kapısı hikâyesinde ölümcül bir hastalığa yakalanan bir annenin alzaymırın pençesinde gençlik yıllarını hatırlaması ile vaka zamanının başlangıcı annenin henüz bir genç kızken sabah erkenden bir kutlama törenine gittikleri tarihe kadar dayanır. Bu sayıklama şeklinde hatırlamanın ardından vaka zamanında annenin hastalığa yakalandığı yaşlılık günlerine atlanır ve bir yaz günü kendi evinden alınıp kızının evine getirilmesi ile devam eder. Hikâye boyunca “*Kaç gündür sürekli didikleyip arıyor evin her yerini.*” (Ateş Ayvaz, 2015a: 55) gibi cümleler kullanıldığı için ne kadar olduğu net tespit edilemeyen vaka zamanı hastalık günlerinden sonra annenin ölümü ile sona erer.

Sacit İçin Dünya hikâyesinde vaka zamanı kısır olduğu gerekçesiyle kocası kendisine boşanma davası açan Mahinur’un bir bahar sabahı Avukat Sacit Bey’in odasına girmesi ile başlıyor gibi görünse de hikâyenin ilerleyen satırlarında geriye dönüş tekniğiyle Sacit Bey’in delikanlılığı ilk adım attığı yıllara kadar dayanır. Mahinur’un bir yaz öğle sonrası Arzu Apartmanı’na taşınmasıyla devam eder. 1970’li

yılların sonuna doğru Sacit Bey'in kızı Dilek'in emniyetçe gözaltına alınmasına ve bu tarihten yaklaşık bir yıl sonraya tekabül eden 12 Eylül'deki sıkı yönetim ilanı ile Sacit Bey ile ailesinin Yeniköy'e taşınmasına kadar getirilen vaka zamanı bu noktadan sonra tespit edilemez. Yaşananların özetinden hareketle söylenebilir ki bu noktadan sonra Sacit Bey'in avukatlık işini bırakması, müteahhitliğe soyunması, en sonunda da politikaya atılması olaylarını kapsayacak yıllar söz konusudur.

Postacı ve Küçük, Kumral Bir Zarf hikâyesinde vaka zamanı karın yağması ve bir saat sonra bir postacının üşütüp hasta olan hikâye başkışisi küçük kızı okula sırtında götürmek üzere evinden almasıyla başlar. Çocuk kış boyunca karlı günlerde ya da üşütüp hasta olduğunda postacı tarafından okuluna taşınır. Bahar geldiğinde postacının evine misafirlığe giden çocuğun akşam vakti evine bırakılmasıyla vaka zamanı sona erer. Bu verilerden hareketle vaka zamanının kış mevsiminde karın yağması ile başladığı ve baharın gelmesiyle sona erdiği tespit edilmektedir.

Bir Tenorun Tutuklanmadan Önceki Son Günü hikâyesinde vaka zamanı karlı bir cumartesi günü başlar. Günün bütün renklerinin solması ve akşamın yaklaşmasıyla devam eder. Pencereilerin perdelerinin çekilip ışıkların yakıldığı bilgisinden hareketle havanın karardığı saatte sona eren vaka zamanı yarım günlük bir zaman dilimini kapsar.

Dünyada, Türkiye'de olup bitenler, toplumsal meseleler, dünyanın nereye gittiği, hayatı belirleyenler Sezer Ateş Ayvaz'ı etkileyen konulardır. Ateş Ayvaz da diğer sanatçılar gibi II. Dünya Savaşı, Hiroşima, Birleşmiş Milletler, Nato, Soğuk Savaş gibi küre genelindeki hareketlerde ve darbeler, keskin görüş ayrılıkları, çatışmalar, tarihte hiç olmadığı kadar politize olan lise ve üniversite öğrencileri, ekonomideki sanayileşme sancıları, göç olgusu, gecekondulaşma, kadın hakları ve feminizm hareketleri, kadın-çocuk sömürüsü, kent-insan çatışması gibi ülke genelindeki hareketlerde “*devletçi politikalarla liberal politikalar arasındaki tahterevallinin hep üstünde*” olur (Mert, 2004: 39). Sezer Ateş Ayvaz, hikâyelerinde nesnel zamanı gün-ay-yıl olarak belirtmez ama bazı hikâyelerinde oluşturduğu atmosfer 1980 sonrası Türkiye'sidir. Yazar 1980 ihtilalini yansıtırken döneme şahitlik etmiş insanların hayata yeniden tutunmak, var olma savaşlarını kazanmak için verdikleri mücadeleyi göstermeye çalışır.

Sezer Ateş Ayvaz'ın Türk siyasal tarihinin 12 Eylül dönemini anlattığı hikâyelerinde hikâye kişilerinin dünya görüşleri, benlik algıları, olaylara tepkileri, evrenle ilgili düşünceleri ve hayat şekilleri tarihsel gerçekliğe uygun bir şekilde kurgulanır (Can, 2013: 113). Böylelikle gerçeklik duygusundan hiçbir zaman kopmayan okur ile duygudaşlık kurmayı başaran anlatıcı, Sezer Ateş Ayvaz'ın bir "kavruk kuşak" (Ateş Ayvaz, 2008a: 105) olarak adlandırdığı 80'li yıllar gençliğinin dramının okura geçmesini sağlar.

Kendisine 1980 dönemi tutuklulukları ile ilgili olarak yöneltilen soruya verdiği cevabı burada aktarmak faydalı olacaktır:

"Duvarlar, duvarların ardındakiler hep var. 1980'lerde; 12 Eylül'de "içeridekiler" derdik onlara ama dışarıdakiler, içeride bırakmak zorunda olduklarının bilincindeydi. Hapishanede olanların varlığıyla aslında kendilerinin de içeride yaşadığını bilincindeydi. İçerisi ve dışarıyı bir aradaydı kısacası. Evet o günlerin öykülerini de yazdım. Hapishanede olma gerçeği, içeridekinin izini kaybetme acıları, ironik arama bulamama durumları da var kitapta. O günlerin duygularıyla oluştu bazı öykülerin gövdeleri ama sadece 12 Eylül dönemini anlattıklarını sanmıyorum. Umudunu yitirmek zorunda kalan bir toplumun "Mutlu Mağazası" levhası gibi rüzgârda başıboş sallanışı ve bugünü de var..." (Akdemir, 2015: 15).

Nesnel zamanın hikâye yapısına yansıdığı hikâyelerden olan *Mektup Kutuları Bomboş* bir Eylül İhtilali anlatısıdır. Solcu üniversite öğrencileri olan Ayşe, Nesrin ve anlatıcı kayıp olan arkadaşları Talat'ı beş gündür aramaktadırlar. Aylardan kasımdır. Bir öğle sonrası Talat'ı bulmak için yardım isteyecekleri kadın pazarlama işi ile uğraşan Sümbül Hanım'ın evine giderler. Polislerle irtibatı olan Sümbül Hanım'ın; katilleri, kumarçıları, hergeleleri, hırsızları dahi kurtarabildiği bir zamanda siyasi suçlu komünist bir genci asla kurtaramayacağını söylemesi, ailelerin hapishanelerdeki yakınlarının kan lekeli çamaşırlarını toplaması vb. şeklinde sırlanan vaka parçaları bir nesnel zaman yansıması olarak 12 Eylül dönemini gösterir. Geriye dönüş tekniği ile üç kız arkadaşın geçen kış üniversiteden çıkarken polis otosuyla karakola götürüldükleri bilgisinin verilmesiyle vaka zamanı bir yıl öncesine götürülür. Kızlar Sümbül Hanım'ın evinden gece ayrılırlar. On gün sonra Talat'ın ölüm haberinin alınmasıyla vaka zamanı sona erer.

Sessiz Sokakların Askerleri hikâyesi hikâye başkışisi Doktor Aynur'un bir bahar sabahı evde kahvaltı hazırlama telaşı ile başlıyor gibi gözükse de dispenserde hasta beklediği bir anda geriye dönüş tekniği ile vaka zamanı Aynur'un üniversitede

okuduğu yıllara kadar dayanır. Bu yıllar 12 Eylül İhtilali'nin yaşandığı yıllardır. Bu yıllarda sevgilisi olan, geceleri duvar yazısına çıkan, şiir seven, haki renkli parka giyen, faşist direnişi kırmanın peşinde koşan Akif'le Bodrum'un çiçek kokularını, kuş seslerini iki zırlı tanka ve kahramanlık marşlarına terk ederek Ankara'da birlikte yaşadıkları eve kaçtıkları, sevgilisinin her an öldürüleceği korkusuyla yaşadığı, korkulu ateşlerle yaktıkları kitap küllerini sakladıkları, önceki hikâyeye *Mektup Kutuları Bomboş*'un kahramanlarından olan Talat'ın Akif'le arkadaş oldukları ve hapisanede yapılan işkence yüzünden öldüğü, hemşirelik okumakta olan mesleğini kusursuz yapacağı ve şefkatli bir başhemşire olacağı besbelli Tülay'ın Mamak Cezaevi'nde bedeninin tükendiği bilgilerinin verilmesi ile nesnel zaman hikâyeye yansıtılır. Gökyüzünden hızla geçen uçak gürültüsü ve Aynur'un dispanserdeki odasının kapısının tok kapanma sesiyle yeniden an'a dönülen hikâyede akşam hava kararmadan dispanserden çıkıp evine giden hikâyeye kişinin kitap okuduğu gecenin geç saatlerinde vaka zamanı sona erer.

İç içe geçmiş iki hikâyeye şeklinde nakledilen *Kod Adı Fare* hikâyesinde çerçeve hikâyenin vaka zamanı bir güz akşamı başlıyor gibi gözükse de geriye dönüş tekniği ile hikâyeye başkışisi orta yaşlı olduğu tahmin edilen adamın hapisanede geçirdiği gençlik yıllarına kadar dayanır. Sonrasında tekrar an'a dönülen hikâyede vaka zamanı hikâyenin ilk satırlarında başladığı şekilde, bir güz akşamı sonlanır. Eylül İhtilali'nde hapisaneye düşen hikâyeye kişinin orada yaşadıklarının anlatılması sebebiyle nesnel zamanın yansıdığı hikâyelerden olan iç hikâyede vaka zamanı hapisanenin kör pencerelerinden içeriye giren karanlık mavi akşamın ilk saatlerinde başlar, 7.00 sularıyla devam eder. Açlık grevine başladıkları pazar gününe geçilen hikâyede gün sonunda ölüm orucuna karar verilir. Ertesi sabah Hüseyin hastaneye uğurlanır. Bu noktada “*gelen her günde, ölüm orucunun bitmesinden çok sonra*” (Ateş Ayvaz, 2005: 118) gibi ifadelerle, vaka zamanı tam tespiti mümkün olmayan bir şekilde sonlanır.

Çapraz Sorgu hikâyesinde vaka zamanı sonbaharın yağmurlu bir çarşambasında başlıyor gibi görünse de hikâyeye başkışisinin askerlik arkadaşını hatırlaması ile geriye dönülen hikâyede vaka zamanı kahramanın askerlik dönemleriyle başlar. Çarşamba günü akşam geceye döndüğünde abisi ile buluşan kahraman, gecenin ilerleyen saatlerinde abisinden ayrılıp eve koşar. Ertesi gün cadde üstünde bir yerde salep içerken radyodan haftanın son günü olduğu bilgisi verilir. Bu

noktadan sonra vaka zamanı ile ilgili hiçbir bilgi verilmeyerek kahramanın intiharı ile hikâye bitirilir.

Zik Zak hikâyesinin vaka zamanının başlangıcı başkişi ablanın on yaşında olduğu zamandır. On yaşında babası evi terk ettiği bilgisi verilen ablanın, kardeşi Sevilay’la birlikte geçirdikleri okul yıllarından sonra bir dikiş atölyesinde çalıştıkları bilgisi yer alır. Dikiş atölyesinin patronu ile yaşadığı ilişki sonucunda hamile kalan kadının çocuğunun doğmasıyla birlikte baş başa kaldığı çaresizlikle vaka zamanı son bulur.

Çağrılmadan Gelen hikâyesinde vaka zamanı güz mevsiminde eylül sonu güneşinde yaşlı bir kadın olan başkişi Nadide’nin oturduğu çay bahçesinde geçmişi hatırlamasıyla onun gençlik yıllarında başlar. Gece çöktüğünde kızı tarafından oturduğu çay bahçesinden alınacağı zamanda sona erer.

Son Otobüs hikâyesinde vaka zamanının aralık ayının son gününden bir gün önceki akşam başladığı, başkahraman kadının akşamdan sabaha taşıdığı sıkıntısının dağılıp gittiği bilgisini vermesi ile saptanır. Kadın ertesi gün, yani aralık ayının son günü ikindi üzeri evden çıkar. Akşamın ilk saatlerinde sıcak bir kafeye girer. Gece kendini evde bekleyen kızı ile yeni yıl kutlaması yapacakları bilgisiyle aralık ayının son günü saptaması yapılmıştır. Geceyi arkadaşları ile birlikte bir meyhanede geçiren kadının son otobüs ile eve dönmesiyle vaka zamanı sona erer.

2.1.4.2. Anlatma Zamanı

Anlatma zamanı vaka zamanıyla karıştırılan fakat ondan farklı bir zamanı kapsayan hikâye unsurudur. Bir edebî eserde nakledilen vaka zamanı ile vakanın idrak edilip nakledilme zamanının aynı olmadığı kesindir. Anlatıcı anlatılandan sonraki zamanda konuşmaya başlar. İnsan kendi başından geçen bir olayı hemen anlattığında bile vaka zamanı ile anlatma zamanı arasına mesafe girmiş olur.

“Bir metin her durumda bir “zaman” kipiyle yazılır. “di”li geçmiş zamanla yazılan bir metnin geçmişte yaşandığı bilinir ancak kendini olaya tanık tutan yazarın acaba gerçekte tanık mı olduğu asla bilinemez ve neden “miş”li geçmiş zamanı tercih etmediğini de düşünmek gerekir.” (Fırdolaş, 2010: 6).

Üçüncü kişi anlatıcının naklettiği *Melusine ve Çılgın Aşk*’ta anlatıcı hikâye boyunca *di*’li geçmiş zaman eki ve *ekfülin hikâyesini* kullanarak vaka zamanının çok

yakınında bulunduğunu okuyucuya hissettirir. Hikâyede anlatma zamanı üç gündüz ve üç geceyi kapsayan zaman diliminde gerçekleşir.

Aynalarda Yaz hikâyesinde çerçeve hikâye iç hikâyenin anlatma zamanını gösterir. Başka bir söyleyişle çerçeve hikâyenin vaka zamanı iç hikâyenin anlatma zamanıdır. Hem anlatma zamanı hem de vaka zamanı olma özelliği taşıyan bu zaman türü, Sezer Ateş Ayvaz'ın zaman unsurunu hikâyelerinde özgün ve orijinal bir şekilde kullandığını gösterir. İç hikâyenin anlatma, çerçeve hikâyenin vaka zamanı olan bu zaman hikâye kişileri kadın ve yengesinin yıllar sonra eskiden beraber yaşadıkları yerdeki çay bahçesinde buluşmaları ile başlayıp karanlığın iyice çökmesiyle biterek ortalama yarım günlük bir süreyi kapsar.

Eldiven Öyküsü'nde anlatma zamanı, başkahramanın kendisine vefat etmiş bulunan eşi tarafından alınan eldivenini nerede kaybettiğini hatırlamaya çalıştığı zaman dilimini kapsar. “Bugün üçüncü gün... Evden yürek çırpıntılarıyla çıkıp, adımlarının onu nereye götürdüğünü bilmediği üçüncü gün.” (Ateş Ayvaz, 2000: 5) cümleleriyle başlayan *Eşik* hikâyesinde anlatma zamanı bu üç günlük süreyi kapsar. Bilinç akımı tekniği ile yazılan *Çöp Çağ* hikâyesinde insan bilincinin işleyiş tarzına paralel olarak işleyen anlatma zamanında vaka parçaları vaka içine akronik bir şekilde yerleştirilir. Anlatma zamanı hikâye başkışisi kadının annesini kaybetmesinin üzerinden otuz yılı aşkın bir süre geçtiğinde başlar. Vaka zamanının sonuna tekabül eden hikâye başkışisi kadının üniversite öğrencisi olan kızının on sekiz-yirmi dört yaş aralığında olacağından ve kadının annesinin kızı henüz iki yaşında iken vefat ettiğinden hareketle anlatma zamanı ile vaka zamanı arasına yaklaşık on dört-on sekiz yıl girdiği saptanır.

Penceresi Geniş Bir Oda hikâyesinde hikâye başkışisi kadının çocukluk yıllarından başlayıp, olgun yaşlarına eriştiği yıllarda kiralamak amacıyla gittiği eve buyur edilmeden önceki sabahın ilk saatlerine kadar süren uzun vaka zamanı, kadının eve buyur edilemeden önce belleğinin çalıştığı kısacık bir süreyi kapsayan anlatma zamanında nakledilir. Genç kadının belleği öylesine arsızdır ki çok kısa bir süre zarfında zihninde sınırsız düşünceler sıralanır ve aslında çok kısa olan anlatma zamanına kadının hemen hemen bütün ömrünün nakledildiği vaka zamanı sığdırılır. Bellekteki arsızlık kadının geçmişindeki bıraktıklarının, bırakamadıklarının kendinde oluşturduğu yükten kaynaklanmaktadır. Hikâyedeki yoğunluğu bu yük sağlar.

Su ile Her Şeye Hayat hikâyesinde anlatma zamanı Madam Suzan'ın bir öğle sonrası annesiyle buluşmak üzere dışarı çıkmasıyla başlar, akşam kızılığında sona erer. *Açık Pembe Üçgen* öyküsünde anlatma zamanı bir gecelik zaman diliminde gerçekleşir.

İç içe geçmiş iki vaka tipinde nakledilen *Soneşik* hikâyesinde çerçeve hikâyede anlatma zamanı bir kadının yaşlı annesini yıkadığı zaman diliminde gerçekleşir. *Çağrılmadan Gelen* hikâyesinde anlatma zamanı yaşlı bir kadın olan başkişi Nadide'nin güz mevsiminde eylül sonu güneşinde bir çay bahçesinde oturmasından akşam güneşinin geri çekilip kaybolduğu ve sonrasında gecenin çöktüğü zamana kadar geçen zaman dilimini kapsar.

Vaka zamanları belirlenen altmış beş hikâyenin on tanesinde anlatma zamanı tespit edilmiştir. Zamanda kronolojiye riayet edilen hikâyelerin sayısı elli yedi iken akronik sıralama ile zamanın sunulduğu hikâyelerin sayısı sekizdir. Hikâyelerdeki vaka zamanı ve anlatma zamanı ile zamanın konoljik ve akronolojik sıralanmasıyla ilgili bilgiler 2.4. *Aynalarda Yaz kitabındaki hikâyelerde zaman*, 2.5. *Yeryüzü Taksim kitabındaki hikâyelerde zaman*, 2.6. *Tamiris'in Gecesuçları kitabındaki hikâyelerde zaman* ve 2.7. *Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak kitabındaki hikâyelerde zaman* adlı tablolarda gösterilmiştir.

2.4. *Aynalarda Yaz* kitabındaki hikâyelerde zaman

AYNALARDA YAZ KİTABINDAKİ HİKÂYELERDE ZAMAN	
Vaka Zamanı	Anlatma Zamanı
Melusine ya da Çılgın Aşk (kronik)	Melusine ya da Çılgın Aşk (kronik)
Aynalarda Yaz (kronik)	Aynalarda Yaz (kronik)
Parkamı Seviyorum (kronik)	
Bütün Oteller İstanbul Palas (akronik)	
Kraliçe I Love You (kronik)	
Kozmos ve Kaos (kronik)	
Fortuna (kronik)	
Yolculuk (kronik)	
Bir Akşam Yemeği (akronik)	
Şarkılar Bizi Söyler (kronik)	
Yüzün, Yalnızlığın Senin (kronik)	
Eldiven Öyküsü (kronik)	Eldiven Öyküsü (kronik)
Hera'nın Öfkesi (kronik)	
Alacakaranlık (kronik)	
Son Gün (kronik)	

2.5. *Yeryüzü Taksim* kitabındaki hikâyelerde zaman

YERYÜZÜ TAKSİM KİTABINDAKİ HİKÂYELERDE ZAMAN	
Vaka Zamanı	Anlatma Zamanı
Eşik (kronik)	Eşik (kronik)
Çöp Çağ (akronik)	Çöp Çağ (akronik)
Yeryüzü Taksim (kronik)	
En İyi Duvar Yazıcısı (kronik)	
Kayıp Bürosu (kronik)	
Hep O Yerde (akronik)	
Ayıışığında Görmek (kronik)	
Belirlenmiş Yakınlıklar (kronik)	
Sığınak (kronik)	
7.'nin Yeri (kronik)	
Aykırı Bir Gece Işığı (kronik)	
Sehpa (kronik)	
Yaz Perdeleri (kronik)	
Uzaklıklar/Yakınlıklar (kronik)	
Penceresi Geniş Bir Oda (kronik)	Penceresi Geniş Bir Oda (kronik)
Bahçe İskemleleri (kronik)	
Küçük Kumral Bir Zarf (kronik)	
Çingene Kızı Marya (kronik)	
Kapı Tokmağı (kronik)	
Narlıkapı Çıkmazı (kronik)	
Günde (kronik)	

2.6. *Tamiris'in Gecesuçları* kitabındaki hikâyelerde zaman

TAMİRİS'İN GECESUÇLARI KİTABINDAKİ HİKÂYELERDE ZAMAN	
Vaka Zamanı	Anlatma Zamanı
Raylarda Makas (kronik)	
Çıngıraklı Kapı (kronik)	
Su ile Her Şeye Hayat (kronik)	Su ile Her Şeye Hayat (kronik)
Tamiris'in Gözleri (kronik)	
İkinci (kronik)	
Açık Pembe Üçgen (kronik)	Açık Pembe Üçgen (kronik)
Bizim Denizimiz Değil (kronik)	
Soneşik (kronik)	Soneşik (kronik)
Kurumuş Kan Renginde (kronik)	
Karar Anı (kronik)	
Gecesuçları (akronik)	
Mızıkta (akronik)	
Kahve Rengi Öykü (kronik)	

KÜLLENMİŞ BİR KUŞU YAKALAMAK KİTABINDAKİ HİKÂYELERDE ZAMAN	
Vaka Zamanı	Anlatma Zamanı
Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak (kronik)	
Zamanhane (akronik)	
Plak Fabrikası (kronik)	
Gölgem Denizati (kronik)	
İkinci Kaptan (kronik)	
D�Ő Kapısı (kronik)	
Sacit İçin Dünya (kronik)	
Postacı ve Küçük, Kumral Bir Zarf (kronik)	
Bir Tenorun Tutuklanmadan �nceki Son Günü (kronik)	
Mektup Kutuları Bomboş (kronik)	
Sessiz Sokakların Askerleri (kronik)	
Kod Adı Fare (kronik)	
Çapraz Sorgu (kronik)	
Zik Zak (akronik)	
ağrılmadan Gelen (kronik)	ağrılmadan Gelen (kronik)
Son Otobüs (kronik)	

2.1.4.3. Kitapların Yayın Tarihi

Sezer Ateş Ayvaz'ın ilk hikâye kitabı *Aynalarda Yaz*'ın ilk baskısı 1988 yılında, ikinci baskısı 2008 yılında yayımlanır. İkinci baskıda herhangi bir değişiklik yapılmamıştır. Her iki baskıda da yer alan on beş hikâyenin isimleri sırasıyla Őyledir: *Melusine ya da ılgın AŞk*; *Aynalarda Yaz*; *Parkamı Seviyorum*; *Bütün Oteller İstanbul Palas*; *Kraliçe I Love You*; *Kozmos ve Kaos*; *Fortuna*; *Yolculuk*; *Bir Akşam Yemeği*; *Şarkılar Bizi Söyler*; *Yüzün, Yalnızlığın Senin*; *Eldiven  yk s *; *Hera'nın  fkesi*; *Alacakaranlık ve Son Gün*.

Yazarın ikinci hikâye kitabı *Yeryüzü Taksim* 2000 yılında yayımlanır. Tek baskıdır. Kitapta yer alan yirmi bir hikâyenin isimleri sırasıyla Őyledir: *Yeryüzü Taksim*; *EŞik*; * p ağ*; *En İyi Duvar Yazıcısı*; *Kayıp Bürosu*; *Hep O Yerde*; *Ayışığında Görmek*; *Belirlenmiş Yakınlıklar*; *Sığınak*; *7.'nin Yeri*; *Aykırı Bir Gece IŞığı*; *Sehpa*; *Yaz Perdeleri*; *Uzaklıklar/Yakınlıklar*; *Penceresi Geniş Bir Oda*; *Bahçe İskemleleri*; *Küçük Kumral Bir Zarf*; *ingene Kızı Marya*; *Kapı Tokmağı*; *Narlıkapı ıkmazı ve Günde*.

Yazarın   nc  hikâye kitabı *Tamiris'in Gecesuçları* 2005 yılında yayımlanır. Tek baskıdır. Kitapta yer alan on üç hikâyenin isimleri sırasıyla Őyledir: *Raylarda Makas*; *ıngıraclı Kapı*; *Su ile Her Şeye Hayat*; *Tamiris'in Gözleri*; *İkinci*; *Açık*

Pembe Üçgen; Bizim Denizimiz Değil; Soneşik; Kurumuş Kan Renginde; Karar Anı; Gecesuçları; Mızıka ve Kahve Rengi Öykü.

Yazarın dördüncü hikâye kitabı *Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak* 2015 yılında yayımlanır. Tek baskıdır. Kitapta yer alan on altı hikâyenin isimleri sırasıyla şöyledir: *Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak; Zamanhane; Plak Fabrikası; Gölge Denizati; İkinci Kaptan; Düş Kapısı; Sacit İçin Dünya; Postacı ve Küçük, Kumral Bir Zarf; Bir Tenorun Tutuklanmadan Önceki Son Günü; Mektup Kutuları Bomboş; Sessiz Sokakların Askerleri; Kod Adı Fare; Çapraz Sorgu; Zik Zak; Çağrılmadan Gelen ve Son Otobüs.*

2.1.5. Mekân

Dünyaya gözümüzü ilk açtığımız ev, ilk yazı, kışı, baharı gördüğümüz pencere, oyun oynadığımız sokaklar, doğup büyüdüğümüz yerler, hayatımızın devamında buralarda yaşamasak bile hafızamızda daima kalıcı izler bırakır. Doğup büyüdüğümüz veya yaşadığımız çevre ile kurduğumuz bu duygusal ilişki bir çeşit bağ ortaya çıkarır. Evinden başlayarak çevresi, insanın kişiliğinin, karakterinin oluşumunda aldığı terbiye ve eğitim kadar etkilidir.

Sezer Ateş Ayvaz'ın eserlerinde mekânın en önemli işlevi, kişilerin psikolojik özelliğinin daha iyi yansıtılmasını sağlamaktır. Dolayısıyla, kişiler ve mekânlar arasında sıkı bir bağın varlığı söz konusudur. Eserlerinde modernizmle birlikte postmodern özellikler de gördüğümüz yazarın çoğu hikâyesinde mekân tasvirleri, psikolojik tahlillere bir ön hazırlık aşaması oluşturma özelliği taşır. “*Bu tür tasvirlerde, görünümü verilen mekânın özellikleri tahlil için hareket noktası yapılır.*” (Sazyek, 1998: 115). Yazarın dış dünya tasvirinde, kahramanlarının iç dünyası ve bu dünyada yaşanan çalkantıların etkili olduğu görülür. Ateş Ayvaz'ın olay akışını kesmeyen, kısa ve fonksiyonel betimlemeleri oldukça başarılıdır.

2.1.5.1. Dış Mekânlar

Sezer Ateş Ayvaz'ın hikâyelerinde olaylar genellikle yazarın çocukluğunun geçtiği, kendi tabiriyle o zamanlar İstanbul'un bir banliyösü görünümünde olan Sarıyer'de, sonra babasının tayinin çıkması dolayısıyla taşındıkları İstanbul'un deniz görmeyen çeşitli semtlerinde -Fındıkzade, Samatya- ve daha sonra İstanbul'un çeşitli yerlerinde cereyan eder. Hayatını İstanbul'da geçiriyor olan yazarın, “*öykülerinde*

konu edindiği olayları ve durumları da buranın fonluğunda geçirtmesi” doğal bir sonuçtur (Sazyek, 1998: 115). Olayların yaşandığı dış mekânlar kentin caddeleri, sokakları, parkları, deniz, deniz kenarı, dere ve çay bahçeleridir.

Sezer Ateş Ayvaz’ın hikâyelerinde dış mekânlar bazen kahramanın ruh halini aksettirirken bazen de kahramanın ruh haline yansır. Yazar *Aynalarda Yaz* hikâyesinde dayı ile yengenin odalarının pencere manzarasının tasviri ile kadının ruh halini gözler önüne serer. Sandalların sürekli ileri geri devinmesinin yarattığı devinimsizlik, kadının ruhindaki devinimsizliğin yansımasıdır. Annesinin yazar olan babasınca terk edilmesi gibi, kendisinin de kocası tarafından terk edileceği gibi, işlerliği kalmayan iskele binası da bırakılıp gidilmiş, zamana terk edilmiş bir yerdir. İskele binasının tasviri kadının ruh halini kuvvetli bir biçimde aksettirir:

“Taşlık bir yoldu aşağıda uzanan, yolun bitiminde deniz başlıyor, sular da ileri geri devinen sandallar ve yolun karşı yakasında, denize bitişik, ahşap bir bina seçiliyordu. Eski, artık işlerliği kalmayan iskele binası, boyası büsbütün dökülmüş dış yüzü... Beyaz olmalıydı bir zamanlar, dış yüzeyinde, kirli zemin altından beyazlıklar görülebiliyordu. Dikkatle bakılınca. Bırakılıp gidilmiş, zamana terk edilmiş... kirli, pas rengi parmaklıklar... kırık cam... Pencereden çekilip yatağa oturduğunda aynada yüzünü gördü kadın; yabancı, şaşkın, kendinden ve yaşamındaki büyük değişimden ürkmüş.” (Ateş Ayvaz, 2008a: 23-24).

Aynı hikâyede yenge ve diğer hikâye kişisi çocuk birlikte dışarı çıktıklarında yapılan sokak tasvirine bakıldığında sokaktaki dinginlik, balık tablalarının boş olması, çocukların sessizliği bozmamaya özeniyor gibi küçük çığlıklar atması, havanın ağırlığı, sokaktan sıcakta pelteleşmiş bir yürüyüşle tek tük insanın geçmesi kadının kendini kaygan, yapışkan bir boşlukta hissetmesine sebep olur ve sokak, kahramanın ruh haline yansıyan bir mekân olarak hikâye içine yerleştirilir:

“Genç kadın sokağa çıktığında öğle sularıydı, dinginlik yükliydi her şey; balık tablaları boştu, güneşte kupkuruydular, çocuklar çeşmede küçük çığlıklarla su sıçratıyorlardı birbirlerine, sessizliği bozmamaya özeniyor gibiydiler. Her şey, yüze çarpan hava bile ağır, dilsiz bir devinim içindeydi.

Kaygan, yapışkan bir boşlukta duydu kendini kadın, kilisenin çanı bile bozmadı bu duyguyu. Çocuğun elini yavaşça tuttu, kendiliğinden, hiçbir çaba göstermeden yapılan bir davranıştı bu, bildiği en iyi iletişim yolu... sözsüz, tanıdık... Tek tük insan geçiyordu, sıcakta pelteleşmiş bir yürüyüş tutturmuşlardı, göz göze geliyordu bazılarıyla.” (Ateş Ayvaz, 2008a: 25).

Kraliçe I Love You hikâyesindeki yazlık sinema Dilek Apartmanı sakinleri için ellerindeki tüm soğan, sarımsak kokusunun, patlıcan lekelerinin, parmaklardaki bıçak sıyrıklarının, bir türlü ağarmayan çamaşırların, çocukların huysuzluklarının, kocaların homurtularının uçtuğu bambaşka bir dünyadır. Orada kötü kaderlerini yenip sevgi dolu bir dünyaya kavuşurlar. Hüzün dolu bir mutluluk yaşarlar. *“Havaların ısınmasıyla erken açıldı, yazlık sinemalar. Üzerlerinde çiy tanelerinin nemleri, ihlamur ağaçlarının arasına toprak zemine yerleştirildi banklar, sandalyeler. Gece karanlığında, renk renk ampullerin ışığında kocaman beyaz perdesi, ses büyültücüdeki son moda şarkılarla bir şenlikti üşüşülen.”* şeklindeki mekân tasviri kahramanların oradaki ruh halini aksettirir (Ateş Ayvaz, 2008a: 50).

Kozmos ve Kaos’un uğultulu kent hayatından ve monotonluktan bunalmış, ruhu grileşmiş adamı modern dünyanın bütün dayatmalarından kurtulup, artık insanlar için film gibi bir şey olan doğada bulunmak, baharı, güneşi, rüzgârı, temiz havayı hissetmek, resim yapmak, kitap okumak gibi güzel eylemleri gerçekleştirmek ister:

“Yoğun geçmiş iş günlerimden birinde erkence çıkmış, evime gidecektim. Yolumun üstünde şirin bir açık hava kahvesi gördüm. Niyetim bir bardak soğuk birayla biraz soluk almaktı. Biramı içerken çevresi ağaçlı bu kahvenin çok hoşuma gittiğini duyumsadım, üç-beş masa vardı ve henüz sona ermemiş bir bahar gününün kokusu duyuluyordu. Kuş cıvıltılarını dinledim. Gözlerimi yapraklarda dinlendirirken rüzgârın yüzümü hafifçe okşayan esintisine bıraktım kendimi.” (Ateş Ayvaz, 2008a: 56).

Ruhu grileşmiş adam bu açık hava kahvesinde kendini çok iyi hisseder. Şirin, bahar kokulu, kuş cıvıltılı, hafif bir rüzgarın estiği, çiçeklerin yamacına masaların atıldığı bir yer olarak betimlenen bu mekânın güzelliği kahramanın ruh haline yansır.

Ayıışığında Görmek hikâyesinde sebepsizce evi terk eden babalarını aramak için yollara düşen üç kız kardeş, yolun iki yakasından akan görüntülerle keyiflenirler:

“Yolun kıyasına çekilmiş arabalar, evlerine dönen insanlar, balkonlarda akşam masalarını kurmaya hazırlanan kadınlar, pencerelerden dışarıya salınan tül perdeler. Gökyüzünün akşama dönen erguvan ışıkları. Bütün bir gün sona ermiş, sıcaktan arta kalan bunaltı, akşam karanlığını karşılamaya hazır bir iç rahatlığına dönüşmüştü. [...] Üçümüz aynı anda soluk aldık ve sonra gürültüyle bıraktık soluklarımızı, bu çok eskiden aramızda oynanan bir oyunun küçücük bir parçasıydı ve gülüşmelerle sonlanıyordu.” (Ateş Ayvaz, 2000: 47-48).

Fakat kızlar babalarının yaşadığı apartmanı bulduklarında heyecanlarını yitirirler. Babalarının oturduğu pencereleri karanlık apartman, kızların ruh haline yansır:

“Denize inen beton, bir yanı uçurum yolun kenarındaydı ev. [...] Bir durgunluk, geçmiş zaman yüküyle bitkinlik, bedenlerimiz ağırlaşmış, ellerimiz ayaklarımız büyümüştü.” (Ateş Ayvaz, 2000: 54).

2.1.5.1.1. Deniz

Hırçın, dalgalı bir denizin kıyısında, o zamanlar bir İstanbul banliyösü görünümünde olan Sarıyer'de, serüven tutkusu olan yalnız bir çocukluk yaşadığını, daha güzel bir yaşam olabileceği sanısıyla oburca kitaplar okuduğunu, düşler kurduğunu söyleyen Sezer Ateş Ayvaz'ın hikâyelerinde deniz, hikâye kişilerinde ötelere gitme, uzaklara açılma isteği uyandıran bir açık mekândır.

Yeryüzü Taksim'in kadınının çocukluğu, küçücük evlerinin soğukluğundan kaynaklanan iç sıkıntısıyla geçer. Çocuk evlerinden hırçın, coşkulu, durağanlığa asla yer vermeyen, uçarı denize doğru baktığında ötelere gitme, uzaklara açılma isteği duyar. *Belirlenmiş Yakınlıklar*'ın yaşadığı çağda sıcak insan ilişkileri bulamayan parçalanmış, dağılmış, yalnız kadını bir yükseltiye oturup denizin ufuk çizgisini - hayatın, o ufuk çizgisinin ardında olduğuna inanır- yakalamak ister. *Çingene Kızı Marya* hikâyesinin çocukları gözlerini denizin eteğinde uzak kıyılara dikerler, o kıyılarda geçen daha güzel bir yaşam olduğu masalına inanırlar. *İkinci Kaptan*'da denizde gördüğü gemilerden biriyle arkadaşı Marya ile çok uzaklara gitmek isteyen bir kız çocuğu vardır. Deniz çok yakın olmasına rağmen ayakları suya değmeyen kız çocuğu *Gölgem Denizati* hikâyesinde bir denizati olup denize kavuşur fakat orada gördükleri karşısında çaresizlikle denizi umutsuz aşklara terk eder. *Zik Zak*'ın balıkçıların ağlarını onardığı yerde oyalanan, bütün dalgalı denizlerden kaçan ablasıyla *İkinci Kaptan* hikâyesinin ayakları balık ağlarına takılan bir çocuğun annesi tarafından hoyratça hırpalanmasına yazıklanan, denizdeki gemilerden biriyle çok uzaklara gitmek isteyen kız çocuğu örtüşür. Ateş Ayvaz'ın mevcut şartlarda mutlu olamayan kahramanları hep gözlerini uzaklara, denizlerin ufuk çizgisine diken ve orada daha güzel bir hayat olduğu inancını taşıyan, düşlere dalan kişilerdir.

2.1.5.1.2. Dere ve Köprü

Sezer Ateş Ayvaz'ın çocukluğunun geçtiği Sarıyer'deki evlerinin önünde bulunan, hikâyelerinde sıklıkla rastlanılan dere ve köprü bir diğer dış mekânlardandır. İlk olarak yazarın ikinci hikâye kitabı *Yeryüzü Taksim*'deki *Uzaklıklar/Yakınlıklar*

hikâyesinde karşılaşılan derenin köprüye bittiği yerde aşağıya eğimli bir yol bulunur. Karşıda ışıklı tabelada “*Sarıyer Fırıncısı*” yazar (Ateş Ayvaz, 2000: 92) .

Penceresi Geniş Bir Oda hikâyesindeki çocuğun gene dereye girip üşüttüğü ve okula gidemeyeceği öğrenilir. *Küçük Kumral Bir Zarf* hikâyesinde çoktan kapandığı, üstünün asfalt bir cadde olduğu öğrenilen Boğaz’ın hırçın genişliğinin kıyısındaki derenin, bu durgun akışın değerini sadece çocukların bileceği söylenir. Dere “*Onlar için, kışın soğuk sularına girip kaçamak oyunlar oynanan, yazları uzun bir tahta çubuk üstünde yürek kıpırtılarıyla yürünüp, tam ortada çoğalan korkuyla hızlanan küçük adımlarla karşıya geçilen bir oyun alanı*”dır (Ateş Ayvaz, 2000: 107). Doğanın tüketilişine bir karşı çıkışın yer aldığı hikâyede doğal güzelliklerin değerinin sadece çocuklarca bilineceğinin söylenmesi *Son Gün* hikâyesinin annesini anımsatır: “*Bütün İstanbul buzlaşacak,*” dedi, “*buzul yüklü olacak her yer, her şey.*” Başını öne eğdi, “*Vapurlar geçemeyecek boğazdan. Çocuklar, sadece çocuklar koruyacak içlerindeki sıcaklığı.*” (Ateş Ayvaz 2008a: 106). “*İstanbul buzlaşıyor, insanlar yürüyerek geçiyor boğazdan, küçücük bir çocuk buzun üstünde deliye dönüyor, biraz ötesindeki pamukhelveciya kayıyor, dudağının kıyısında bir gülücük.*” (Ateş Ayvaz 2008a: 107).

Çingene Kızı Marya’da kız çocuk, arkadaşı Marya ile bu dereye girerek sabah erkenden parlatılan pabuçlarının içine kirli sular, beyaz çoraplarının üzerine ıslak lekeler doldurduğu için ceza alır: “*öfkeyle bağırın anne giderek üzüntülü sonra küskün bakar. Arkadaşlar yanında, onların ne iyi çocuklar oldukları yolunda serzenişler çoğalır. En kötüsü; sinemanın ak perdesine düşecek filmler kayar gider ellerimizden, iki hafta üst üste.*” (Ateş Ayvaz, 2000: 111). Dere ve köprü çocukların sularla oyun oynayarak beyaz çoraplarını kirletmek, giysilerini eskitmek, oğlanlarla oynayarak itişip kakışmak, neşeli neşeli gülüp göz kırpmak, gözlerin ta içine bakmak gibi on yaş çılgınlıklarını içeren çocukluklarının yaşadığı mekânlardır.

Bizim Denizimiz Değil hikâyesindeki kız çocuğunun evlerinin önündeki kurbağaların çıktığı dereye bütün gece kurbağaların sesi dalga seslerine karışır. Seyfi Beylerin mutlu evlerinden kendi evlerine dönerlerken “*Derenin suları, denize kavuşurken, kurbağalar neden gitmez bilmem.*” (Ateş Ayvaz, 2005: 63) diyen çocuk için kurbağa viyaklamaları tıpkı *Postacı* ve *Küçük, Kumral Bir Zarf* hikâyesindeki çocuk gibi küçücük evlerinin soğukluğunun, anne-baba iletişimsizliğinin sesidir.

2.1.5.1.3. Çay Bahçeleri

Açık hava bahçeleri Ateş Ayvaz'ın hikâyelerinde rastlanılan açık mekânlardandır. *Aynalarda Yaz* hikâyesinde karşımıza çıkan Kumsal Çay Bahçesi yazarın çocukluğunun geçtiği, o zamanlar İstanbul'un bir banliyösü olan Sarıyer'dedir. Kapısında fırıldakçılardan durduğu, ayakların üzerinden nemli ama ılık kumların aktığı bir yer olan Kumsal Çay Bahçesi sıkıntıların unutulduğu, mutluluk veren bir mekândır. *Kraliçe I Love You* hikâyesinde de karşımıza çıkan Sarıyer serin rüzgârları, kıyıdaki çay bahçeleri, çeşmeleri, geniş ve upuzun bir deresi, karşıdan görünen küçük tepeleri, kumsalı, meydanı ve Piyasa Caddesi'yle resmedilir. Denize kıyısı olan, güler yüzlü bir göğe sahip bu beldeye mavi değil de sarı bir isim verilmesine itiraz *Melusine ya da Çılgın Aşk* hikâyesindeki yer adı arayıcılarını hatırlatır. Mekân tasvirinde kurmaca değil gerçek bilgiler verilir. Hikâyede sözü edilen Piyasa Caddesi bugün de varlığını korur. Yazarın bir sonraki hikâye kitabı *Yeryüzü Taksim*'deki *Günde* hikâyesinde Piyasa Caddesinden iskeleye kıvrılınca Kumsal Çay Bahçesi'nin olduğu bilgisine ulaşılır. *Aynalarda Yaz* hikâyesinde çocuk ve yengeyi ağırlayan Kumsal Çay Bahçesi *Günde* hikâyesinde Anjel teyze ile birlikte gidilen ve yine mutluluk veren bir mekândır.

Kozmos ve Kaos'un adamı yoğun geçmiş bir iş gününden sonra evine dönerken yolunun üstünde şirin bir açık hava bahçesi görür ve bir bardak soğuk birayla biraz soluk almak için buraya uğrar. Üç beş masanın bulunduğu, çevresi ağaçlı, henüz sona ermemiş bir bahar gününün kokusu ve kuş cıvıltıları duyulan bu bahçenin çok hoşuna gittiğini duyumsar. Önündeki masalardan birinde resim yapan temiz yüzlü, rahat giysili gencin yerinde olmak istediğini düşünür. Mekândaki bütün ayrıntılar yoğun çalışma şartlarının insanları hayatın güzelliklerini görmekten alıkoyduğunu göz önüne sermek için seçilir. Verili düzenin dayattığı, hava kararınca kadar süren çalışma saati bir bahçede oturup bu tip güzelliklerin fark edilmesine engeldir. Resim yapan gencin rahat giyimi ayrıntısının verilmesi takım elbise-kravat dayatmasını göz önüne sermek içindir. Adam yoğun çalışma temposunda zaten çok nadir yaşayabildiği bu güzellikleri cep telefonundan arayan sekreteri yüzünden apar topar bırakmak zorunda kalır. Bir öğle sonrası bu küçük bahçeye tekrar uğrar. Bu sefer çiçeklerin yamacında bir masa seçer. Babasına yazmayı aylarca ertelediği mektubu yazarken karşı masadaki kitap okuyan genç kız dikkatini çeker. Şirket yöneticiliğinin insanı hiçliğe sürükleyen temposundan bunalan adam için resim yapılan, kitap okunan, doğayla iç içe olan bu

açık hava bahçesi bir nefes alma noktası anlamına gelir. Yoğun çalışma şartları doğada yaşanabilecek güzelliklere engeldir.

Çağrılmadan Gelen hikâyesindeki Nadide'nin yitmiş zamanların ve sevgilerin hüznü ile geçmişini anımsamak için sürekli gittiği Yeşil Vadi Çay Bahçesi çimenlere masalar ve sandalyelerin atıldığı, ortasında kuğuların bulunduğu masmavi bir süs havuzu, çevresinde rengarenk kokusuz çiçekler bulunan, İstanbul'un dışından getirilen fidelerden büyütülmüş ağaçlarla, uzun, geniş caddelerden, çok katlı blok apartmanlardan ayrılmış bir yerdir. Geçmişin hatırlanmasıyla Yedi tepeli İstanbul'un birçok yeri hikâye içine yerleştirilir. Beyoğlu caddesi insanlarla dolu, üstünden terzi kızların, okullu gençlerin geçtiği bir yer olarak betimlenir. Beyoğlu Karakolu'nun sokağında, pencerelerinin üstünde kanatlı melekler olan, eski ve isimsiz bir apartmanın ikinci katında oturan Nadidelerin evine İstanbul'un denize kıyısı olan semtlerinden geceye dolan mimozaların, erguvanların, bahar renkleriyle bir olup açan ateş çiçeklerinin kokusu ulaşmaz. Babası Rüstem İstanbul caddelerinin, sokaklarının gece ışıklarına vurgundur:

“Sonsuz hazlar vadeden, bir çift gözdü, şehir... Gözlerinden biri açık, diğeri kapalıydı. İstanbul, kimi zaman açık olan gözüyle bakıyordu ona. O saat, dünya güzelleşiyor, kollarını açmış kucaklıyordu Rüstem'i. Sirkeci'den Anadolu'ya, ucuz çamaşır, ucuz tarak, ucuz makas götüren Yahudi tüccarlar, kamyon şoförleri, hamallar, hadi bi köfte ekmek yiyelim bugün, diyorlardı. Tepsilerin içindeki köfteler, ızgara ateşinde cızırıyor, koku olup, duman olup, beş sokak öteye koşuyorlardı.

Dünya kendine kalsın. Ulu çınarları, kestane ağaçlarının dibindeki sokak lambalarıyla İstanbul yeter!” (Ateş Ayvaz, 2015a: 145).

2.1.5.1.4. Cadde

Ateş Ayvaz'ın kahramanları yalnızlık, yabancılık hissine uzun, ışıklı, hareketli caddelerdeki tanımadık yüzlerde, kalabalıklarda çare ararlar. Caddelerde hayata karışıp oyalanmaya çalışsalar da yine de yaşadıkları kentle bütünlenemeyen bunalımlı modern çağ insanı olmaktan kurtulamazlar. Çünkü zamanın hızı, kovalamacası içinde, kurgulanmış hayat düzeneği içinde birbirine bakmayan, birbirini görmeyen, mekanikleşmiş insanlar umarsızdır. *Melusine ya da Çılgın Aşk*'ta Bay B'nin evi dışında sığındığı diğer bir mekân sokaklar, caddelerdir. Bay B. kötü düşünün etkisiyle hızla evinden uzaklaşıp çalıştığı binanın önüne geldiğinde karşılaştığı insanların yüzlerinde kötü düşlerin izlerini arar. Fakat bu insanların gözleri hiç hak etmedikleri

kadar sızısız ve diridir. Burada “hiç hak etmedikleri kadar” (Ateş Ayvaz, 2008a: 15) ifadesiyle Bay B.nin ve aslında yazarın da, insanlardaki umarsızlığa bir isyanı, bu aldırıışsızlığa bir karşı duruşu hissedilir. *Parkamı Seviyorum*’un adamı da caddelerdeki umarsız bir mutluluktaki yüzleri çok çirkin bulur.

Sığınak hikâyesindeki kadın, çalıştığı güzellik merkezine gelen, geçmişten bu yana hem fiziki özellikleri hem de kişilikleri şekillendirilmiş kadınlara tarihsel ve kültürel kodlarla empoze edilen, sızlanmaya, iniltiye benzeyen, hepsi birbirinin aynısı ses tonundan kurtulmak için caddelere, kalabalıklara kaçır fakat orada da umarsız, görmeyen, bakmayan insanların arasında yalnızlık hissederek yaşadığı zamanla ve toplumla bütünlenemeyen, yalnızlaşır, yabancılaşır, parçalanmış modern çağ insanının göstereni olur.

Belirlenmiş Yakınlıklar’ın kadını geniş caddelere, kalabalıklara karışır, bilinçsiz bir nokta olarak savrulduğunda pasajlardaki dükkânlarda sergilenen her nesneye elleriyle dokunup onların ruhunu hissetmek istediği, nesnelere bir kişiymiş gibi yakınlık duyduğu zamanlarda gerçeklikten kopma tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Kadının nesnelere kişilik yakıştırmadaki deliliğe yaklaşır cömertliğinin sebebi, yaşadığı çağdaki zayıflayan hatta hiç kalmayan sıcak insan ilişkilerinin yokluğundan kaynaklanan parçalanmışlığı, dağılımışlığı ve yalnızlığıdır. Aynı gerçeklikten kopuş, deliliğe yaklaşır cömertlik hali *En İyi Duvar Yazıcısı*’nın yüksek bir duvara yapıştırılan kadın resmine kişilik yakıştıran Bay Tasarımcı’ında görülür:

“*Bay Tasarımcı, işyerinde yaşadığına benzer bir duyguyu, dışarda, insanlar arasında da duyumsuyor, caddelerde bir sırada ilerleyen insanların içinden yürürken karşıdan gelip bedeninin bir milim ötesinden, yanı başından geçen insanlarla birlikte çoğalttığı yalnızlığı dayanılmaz buluyordu. Göz göze gelmeye çalıştığı her insan, büyük bir aldırılmazlıkla ileriye, nereye olduğu belirsiz bir noktaya bakıyor, adımlarını hızlandırıyor. Kulaklarındaki uğultu, ayaklarının yere basmadaki isteksizliği, bacaklarının titreyişi artıyordu o anda; kendini derin kuyulara düşen bir tüy, kimi zaman yuvarlanan, parçalanarak ufalanan yumuşak bir top olarak duyumsuyordu.*” (Ateş Ayvaz, 2000: 30).

Çağrılmadan Gelen hikâyesinde Nadide’nin oturduğu Yeşilvadi Çay Bahçesi’nden cadde manzarasının verilmesiyle İstanbul’un silueti gerçekçi bir şekilde hikâyeden yansır:

“*Yeşil Vadi çay bahçesinin açıldığı caddede, incecik bir yağmur başladı birdenbire, gösterişli arabalar gelip geçtiler, camdan dışarıya taşır şarkılarla. Evlerin içlerinden,*

pencereleere televizyon ışıkları yansıdı, Mega marketlerin servis otobüslerinden, elleri, kolları, naylon poşetlerle dolu yolcular indiler, beyaz farların önündeki yağmurlu aydınlığa. Uzaklardan bir yerden, güvenlik görevlisinin düdüğü duyuldu, tiz, gecede yankılanan...” (Ateş Ayvaz, 2015a: 152).

İstanbul caddelerinde gösterişli arabalar ile mega marketlerin servis otobüslerinin bir arada verilmesiyle zenginler ile fakirler arasındaki dev uçurum okurların dikkatlerine sunulurken, evlerin pencerelerinden yansıyan televizyon ışıkları ise birçok hikâyede gündüzleri zorlu çalışma şartlarında çalışan yurt insanına geceleri elektrik santrallerinin kırmızı kurdeleler eşliğinde açılışlarını, barajların, fabrikaların, otel, gece kulübü ve bilgisayarların çoğalışını, törenleri, konuşmaları izletmek yoluyla kısıtılmışlığını yok saydıran, unutturan bir oyalama olarak okura yeniden hatırlatılır. Yazarın “*buyurgan, mızraklı*” betimlemelerle donanmış mekânları hikâyenin bir pharmakoi olup “*günahları yüklenip okurun temize çıkmasına, arınmasına*” (katharsis) yardım etmez (Büyükdağ, t.y.: 3-5).

Fortuna'nın gün yeni ağarırken deniz kıyısında çay içmeye giden üç erkeği caddeye çıktıklarında insan, taşıt, ses benzeri hiçbir şeyin olmadığı kentte kalabalıkta fark edilemeyen, yaşanamayan güzelliklere ancak bu saatlerde erişebilirler. Büyük kent yaşamının koşuşturması, hızı, uğultusu, kalabalığı yüzünden yaşadığı kentin güzelliklerinden mahrum kalan üç arkadaş kendilerine dayatılan modern hayat kurgusundan mutsuzdur.

2.1.5.1.5. İstanbul Semtleri

Hikâyelerde adım adım dolaştığımız İstanbul semtleri Sezer Ateş Ayvaz'a bir İstanbul hikâyecisi kimliği kazandırır. *Yeryüzü Taksim* isimli hikâye kitabının ilk hikâyesi *Eşik*'le birlikte okuru Taksim Meydanı'ndan caddelerde akan kalabalığa karıştıran yazar, Cumhuriyet Anıtı, Sıraselviler'i, İstiklal Caddesi, otobüsleri, eğimli yolları, otobüs durakları, kaldırımları, çiçekçileri, otelleri, reklam ekranları, tahta perdelerle çevrilen derin, dev çukurları, metro inşaatları, kepçe homurtuları, greyder gürültüleri, martı sürüleri, patlamaları ile İstanbul'u coğrafyası, şehirleşme ve alt yapı sorunları, sosyal sorunları ile resmeder.

Kitapla aynı adı taşıyan *Yeryüzü Taksim* hikâyesinde dünya düzeninin kötülüğünden, berbatlığından kaçıp sanata yönelerek kendi derinliğinde yaratacağı düş ülkesini kurgulamaya karar veren anlatıcı yazarın sığınağı Taksim'dir. Bu düş ülkesi

Taksim'dedir. Taksim kendi özsuyunu temizleyip durultacak, donuk, duygusuz yüzlerden, devlet otoritesinin kurduğu insan ilişkilerinden arınacaktır. Taksim'de devlet otoritesi ile kurulan *şimdinin* toplumsal şartlarına karşı Taksim'in *geçmişindeki*, *özündeki* güzelliklere bakarak *geleceğe* dair umut besleyebilen anlatıcı yazar için yeryüzü Taksim'dir. Anlatıcı yazarın Taksim sevgisi, Taksim'e bağlılığı oldukça güçlüdür.

Su ile Her Şeye Hayat hikâyesinde İstiklal Caddesi'yle Taksim Caddesi'nin kesiştiği yerdeki Maksem, sekiz köşeli gövdesiyle mermer cepheli sivri alınlık içindeki çeşme olarak betimlenir. *"Taksim Maksem'i Atatürk Anıtı'yla hem çok yakın bir yerde hem de çok aykırı durur. Öyle ki; Cumhuriyet Anıtı'nın, ışıklarla, çiçeklerle süslenip giydirildiği anma günlerinde, meydana adını veren bu küçük taş bina, iyice silik, neredeyse görünmez olur."* (Ateş Ayvaz, 2005: 32). Bu iki yapı insanlar arasında oluşturulan Osmanlıcı ve Cumhuriyetçi şeklindeki kutuplaşmayı simgeler. Unutulmaya yüz tutmuş, eskiden şehre su dağıtan Taksim Maksem'i, yazarın hikâyelerinde aradığı suyla yıkanarak şimdiki zamandaki anlamlarından kurtulmuş sözcükleri, suyla yıkanmış tertemiz masalları işaret eder (Sağlam, 2012: 278).

2.1.5.2. İç Mekânlar

Sezer Ateş Ayvaz'ın hikâyelerindeki iç mekânlar yaşanan ev, evin penceresinden görülen manzara, balkon, kafe-pastane, otel odası, okul, hapisane ve otomobil-minibüs-otobüs-tren gibi sosyal veya hususi nitelikli araçlardır.

Sezer Ateş Ayvaz'ın iç mekânları bazen kahramanın ruh haline yansırken bazen de kahramanın ruh halini aksettirir. *Çöp Çaçğ'*daki önce baba evinde, ardından koca evinde çektiği acılardan sonra son olarak üniversite öğrencisi kızını 1 Mayıs olaylarında kaybeden bir kadının çöp eve dönmüş evi onun parçalanmışlığını, ruh sağlığını yitirliğini, çaresizliğini, yenilgisini gözler önüne koyar:

"Anlaşılmaz diyorsunuz. Nedir anlaşılmaç olan? Hayat, çürüme, çöp mü? Otuz yılı aşkın, ölümlü mü Annenin? Sonraları birikti evet, hiçbir şey atmadım. Bunca yıl bir arada evet, gene de doldurulmaz bir boşluk; odalarca odaların genişliğince. Küflenmiş mobilyalar değil sade, her şey. Onu bulduğumuz gün, çiçekler, merdivenler, kolları, koltuk altı bile. Çeyiz sandıkları, tavan arası... Ben gene de az şey bıraktım, küflendi naftalinler bile." (Ateş Ayvaz, 2000: 13).

Bir otoban kenarında kötü yola düşen bir genç kızın hikâyesi olan *Açık Pembe Üçgen*'in başkişisi Nisan içinde zor uyuduğu baba evinin küflü, saatin yorgun

devinimine ayarlı odalarına; kör bakışların, kırgın sabahların, kayıtsız sözlerin yaşamına; annesinin küllenmiş beyaz saçlarına; ablasının boğuk sesine; akşamüstülerinin bezgin konuşmalarına dönüp orada soğuk, umutsuz, yalnız, boynu bükük kalmak istemez. Nisan'ın baba evini betimlemek için kullanılan sıfatlar kahramanın ruh halini birebir aksettirir: küflü, yorgun, kör, kırgın, kayıtsız, küllenmiş, boğuk, bezgin, soğuk, umutsuz, yalnız, boynu bükük.

“Yoksa içinde zor uyuduğu, küflü odalara geri dönecek. Orada boynu bükük yaşayan delikanlıya dönüşecek. Kör bakışların, kırgın sabahların, kayıtsız sözlerin yaşamına. Hayır dönmeyecek; annesinin küllenmiş beyaz saçlarına, ablasının boğuk sesine, akşamüstülerinin bezgin konuşmalarına... Saatin yorgun devinimine ayarlı odalarda kalmayacak. Bir eşya gibi aynı; soğuk, umutsuz, yalnız...” (Ateş Ayvaz, 2005: 54).

Penceresi Geniş Bir Oda hikâyesinin “giysilerimi çıkardıkça giyiniyorum sanki.” diyen çocuğunun odasının tasviri için kullanılan *yersiz, yurtsuz, sevinç barındırmayan, çırılçıplak* sıfatlarından da anne baba geçimsizliğinin olduğu bir evde ebeveynleriyle iletişimsiz bir çocuğun ruh hali yansır:

“En dipte küçük mü küçük bir oda benimki; buzlu camlı kapısı olan. Cezaların ve sevinçlerin gizlice yaşandığı bir sığınak. [...] odadaki eşyalar ilk kez gözüme çarpıyor; yersiz yurtsuz gelişigüzel yan yana getirilmiş, seçilişlerinde hiçbir sevinç barındırmayan eski kokulu eşyalar bunlar, tahta cam ve kumaş yığınları. Gözlerimi her açışında odayı biraz daha soyuyorum. Kesin hatlarla başlayan ve biten dört duvarla, oda çırılçıplak kalıyor sonunda.” (Ateş Ayvaz, 2000: 97-99).

Bizim Denizimiz Değil'deki karı-koca Seyfi Bey ve Muazzez Hanım'ın aydınlık, büyük pencere, içini sınımsızca bir ışık ve sevinç kaplamış olan evleri onların evliliklerindeki huzuru ve mutluluğu aksettirir.

Kurumuş Kan Renginde hikâyesinde anlatıcının ruh haline özel ders vermek için gittiği evin kasveti yansır:

“Solgun perdelerle sınımsızca kapalı pencereler, yıpranmış eşyalar, meşinimsi renklerle salonu pervasızca kuşatmış mobilyalar... İrkilten bir kuş ötüşü, keskin, kulak tırmalayan. Tozlu, karanlık bir hava. Dekor tam diyorum kendi kendime, bu evde yoğunlaşmış bir huzursuzluk var. Ağır, yerleşip yayılmış, olağanlaşmış bir sıkıntı duygusu, nereye bakılsa tam orada, her yerde. Kızın sesi bile bozamıyor, dağıtamıyor karamsarlığımı. Hiç konuşmasaydı keşke; ne o, ne de annesi. Sessiz kalsalardı, bir de kapının yeniden açılıp kapanmasından duyduğum ürküntü olmasaydı, kaçıp gidebilseydim bu evden.” (Ateş Ayvaz, 2005: 74).

Sezer Ateş Ayvaz'ın iç mekânlarında bazı eşyalar mekânlaşır. *Melusine ya da Çılgın Aşk* hikâyesinde Bay B. her gece geç saatlere kadar birlikte olduğu kitapları, içki kadehi ve siyah ciltli defterini alışmışlığın verdiği güven duygusu ile sever. Siyah ciltli defter, Ateş Ayvaz'ın hikâyelerinde birkaç yerde karşımıza çıkan, bu hikâyede ise mekânlaşan bir objedir. Yazar, simgesel olarak daha çok olumsuz çağrışımlarla yüklü olan siyah rengi bu alışılmış çağrışımının dışında verimliliği, doğurganlığı, umudu, bolluğu, yaşama sevincini, neşe ve heyecanı temsil eden çağrışımlarıyla kullanır. “*tüm dinlerde yaratılış öncesini de simgeleyen ve Empedockles'e göre toprağın rengi olan siyah, köklerinde verimli toprağın, doğurganlığın, bolluğun rengi olup yaşamsal gücü de simgeleyerek olumlu yan anlamlar da kazanmaktadır*” (Mennan, 2002, s. 78). Bay B.nin gece geç saatlere kadar birlikte olduğu defteri adeta onun neşesi, yaşama sevincidir. Onunla eşsiz yerler keşfetmesi siyah renkteki umudu, heyecanı, bu güzel yerlere yeni isimler türetmeleri de doğurganlığı, verimliliği, yaşamsal gücü yansıtmaktadır:

“*Kapının kolunu itecekken siyah ciltli defterini unuttuğunu ayımsadı. Döndü, yaptıkları incitmekten korkmuşçasına usulca evine yürüdü. Gece geç saatlere dek birlikte olduğu defterini nerde bırakmış olabilirdi? [...] kitapların ve içki kadehinin hemen yanında duruyordu defter. Gecenin serüvenini düşündü; kitapları, kadehi ve defteriyle değişik iklimlerde gezinmiş, eşsiz yerler keşfetmişlerdi, bu güzel yerlere duyulmamış güzellikte isimler yakıştırmışlardı. Tümü defterin açık kalmış sayfasında görülüyordu şimdi. Defterdeki diğer isimlere karışıklarını düşünerek defteri kapadı, sevgiyle gülümsedi... Keyifle işine yollandı.*” (Ateş Ayvaz, 2008a: 12).

Ateş Ayvaz hikâyelerinde eşya ya da mekânla dostluk kuran kahramanların sayısı kayda değer bir yekun tutar. *Bütün Oteller İstanbul Palas*'ta iletişimsizliklerin ve huzursuzlukların olduğu bir ailede yüreğinin sırlarını mavi kaplı defterine saklayan küçük kız çocuğu için defter çalkantılı ruhunun ihtiyacı olan sakinliği, dinginliği aradığı bir yer olmuştur. Melankolik, içine kapanık cümlelerinde ruh bütünlüğünü yitirmeye adım adım yaklaştığı anlaşılan çocuğun psikolojik yönlerinin ortaya konulmasında başat bir unsur olan mavi kaplı defter hikâyede mekânlaşan bir eşyadır.

Melusine ya da Çılgın Aşk'ta Bay B.nin koltuğu da mekânlaşan bir eşyadır. Bay B'yi önce fiziksel anlamda kuşatan koltuk, sonrasında Bay B. ile ruhsal anlamda paradoksal bir ilişki içine girer. Bay B. bir yandan koltuğunda kendini çok yalnız hissetmekte, bir yandan da hiçbir gayri ahlaki eyleme bulaşmayacağı bir yer olarak ona güven duymakta, kendini orada rahat hissetmektedir:

“Kahvesi elinde, küçük odasına, koltuğuna geçti. Bu gece çok yalnız hissediyordu kendisini. Yabancı odaların, kimisi soluk bir nokta, kimisi dipsiz bir karanlık gibi görünen pencereleri, iyice çoğaltıyordu bu duyguyu. Kimi kez bir başka insanmış gibi yaşadığı çılgınlığa bıraksa kendini, karanlık sokaklardan geçip umarsız bir cinselliği yaşasa kirliliğe beyaz çarşaf, yabancı bir bedende yitirse geceyi... Sabahtan akşama, hatta ertesi güne, ağzında, üstünde taşıdığı o ölümcül kokuyu ne yapacak? Uyanır uyanmaz içine doluveren utanç, onu günlerce sarıp sarmalayan hiçlik duygusunu. Hayır, böylesi bir yalnızlığa katlanırdı...” (Ateş Ayvaz, 2008a: 13-14).

Hikâyedeki temel çatışmanın oluşmasında, başkahramanın psikolojik yönlerinin ortaya konulmasında başat bir unsur, bir alan olan koltuk, Sezer Ateş Ayvaz’ın kahramanlarını sadece üzerine yerleştirdiği bir zemin ya da sadece sahne olma özelliği verdiği işlevsiz bir öge değildir. Bay B.nin mekânı bütünleyen koltuğunun onda hem bir yalnızlık hem de bir güven duygusu yaratarak oluşturduğu çatışma ile hikâyenin ilerleyen bölümlerinde herhangi bir ahlaksızlığa bulaşmaktan kendini sakladığı bir alan olan bu koltukta karşı apartmanın penceresini gözetleyen inatçı bir komşu, pusuda bekleyen bir âşık pozisyonuna düşmüş olması, pencereden kopmak, gerilere kaçmak istemesi arasında paradoksal bir ilişki söz konusudur:

“Gecelerini pencerenin önündeki koltukta, gözlerini karşı evin üçüncü kat ışığına terk edip geçiriyor Bay B. Üç kez daha gördü Melusine’i bu gece, şimdiden iki kez geçti ışığın içinden. Telaşlı gibi, sekişinde bir acelecilik, dağınıklık. Ah Melusine, içimin böyle titreyişi yoktu eskilerde, ellerimin durduk yerde ısınması, kor olması gözlerimin. Ne sen ne sıcacık ışıklar saçan güzel başın, odayı sekişin uçtan uca yok ediyor içimdeki korkuyu, iliklerime dek yayılan, ansızın o parlaklık içinde yitiverecek, kaybolacakmışsın korkusunu. Işık söndü işte, pencere dilsiz bir karanlıkta şimdi. Dışarıya mı çıkacak? Apartman kapısını gözledi, hayır, kimsecikler yok. Uykuya mı? Bu zamanda yatamaz Melusine, uyuyamaz çünkü. Yüreğine ansızın yayılıveren bir sevinç gibi tekrar yandı ışık. Gölge pencereye yaklaştı, durdu. Dışarıya bakıyor Melusine. Nereye, buraya mı? Bana mı bakıyor yoksa? Pencereden kopsam, kaçsam gerilere. Boşuna çaba olur, Melusine varlığımın ayırtına varmış çoktan, buraya, bana ısrarlı bakışından belli. Böyle uzun bakmasının anlamı ne? Bir çağrı olmasın? Bana gönderilen gizli bir çağrı? Pencereden uzaklaştı Melusine, ışığın ardına, içerilere çekildi. Birazdan ışığı da söndürür, kaybolur karanlığı bırakarak. Melusine... çekinme bilmezdim önceleri, yüreğimin ardında esrik... içimdeki uçarı coşku alır götürürdü beni, anlık bakışlar, duygular, aşklar. Nasıl da kolayca biterdi gün... Ama şimdi, şimdi koşmam, gelemem sana, bakışlarımı bile çıkaramam açığa, özlemimi hiç... inatçı bir komşu, pusuda bekleyen bir âşık olamam.” (Ateş Ayvaz, 2008a: 16-17).

Bay B. evinde yalnızlıktan, devinimsizlikten her ne kadar sıkılsa da eviyle özdeşleşmiş durumdadır. Sezer Ateş Ayvaz'ın hikâye kahramanlarının eşya ya da mekânla dostluk kurması sıklıkla karşılaştığımız bir durumdur. Bu biraz da çağın insanının kaçınılmaz kaderidir. Daha çok psikolojik derinliğe sahip hikâyelerde karşımıza çıkan kapalı mekânlarla özdeşleşen tipler, kendi iç dünyalarında yaşayan, toplumsal ilişkilerinde çeşitli arızalar gösteren, sosyal ilişkileri zayıflayan, sıcak iletişim biçimleri hemen hemen ortadan kalkan özelliklere sahiptirler. Bireysel bir yalnızlık,yalıtılmışlık, tecrit edilmişlik durumu içindedirler.

Aykırı Bir Gece Işığı'nda bir gece elektriklerin kesilmesiyle kendiyle baş başa kalan kadın kapitalist ve erkek egemen düzenin çok fazla müdahil olamadığı bu zaman diliminde hayat tarafından tutsak kılındığını, kısıtlanmışlığını daha çok hisseder. Hikâyede bir bilinçlenme, aydınlanma evresine giren kadının oturduğu kanepede, *Melusine ya da Çılgın Aşk* hikâyesindeki Bay B.nin koltuğu gibi mekânlaşmış bir eşyadır.

Kozmos ve Kaos hikâyesinde tükendiğini hisseden huzursuz bir adam tüm yaşamını alt üst eden, bir karasabana çeviren; attığı her adımı, soluk alışverişini, düşünceleri bile gözleyen siyah telefonundan kurtulmak ister. Bir türlü yakasını, daha doğrusu cebini kurtaramadığı bu siyah kutu, kara gölge tıpkı adamın hayatını kuşattığı gibi bütün hikâyeyi kuşatır. Adam *kara aygıt, cebimdeki canavar, ateşten canavar, büyümlü bir yaratık, ürkünç uzantım* şeklinde betimlediği bu aletle konuşarak, onu seyrederek, uyararak bu nesnenin hikâyede mekânlaşmasını sağlar (Ateş Ayvaz 2008a: 55-61).

Bir sanat eserinde zaman ve mekânın birbirinden ayrı düşünülmemeyeceği gerçeğinden hareket edildiğinde *Parkamı Seviyorum* hikâyesindeki adamın dolabının nesneye yönelik bir kronotop olduğu görülür. Dolabın en dibinde, oldukça eğreti, her an dolaptan fırlayacakmış gibi duran parkası kapladığı yer dolayısıyla diğer mekânlar kadar geniş değildir ancak zaman-uzam bakımından taşıdığı değerler yüksektir. Parka, geçmişe açılan kapıdır. Adamın belleğini harekete geçirir ve özlemle geçmişte yaptıklarını hatırlar.

“Zamanla problemi olan her insanda bu zamanı koruma veya değiştirme isteği vardır. Bu değişim, ya geleceğe ya da geçmişe dönüktür. İnsanlar, geçmişini durduracak bir yer ararlar; ancak zihin bunu kurmaya yetmez, maziye muhafaza edemez. Bu nedenle zaman

nesnelerde, mekânlarda kendini gösterir; çekmecelerde, dolaplarda hapsedilir. Böylece eşyaya sinen ruh hissedilir.” (Tek, 2013: 2594).

Şimdide mutlu olamayan adam, gelecekte de umudu olmadığı için mutluluğu geçmişte aramaktadır fakat yaşadığı zamanın şartları geçmişteki uçarı sevincini yakalamasını engellemektedir.

2.1.5.2.1. Ev

Sezer Ateş Ayvaz’ın hikâyelerinde ev kimi zaman yaşadığı çağ ve toplumla bütünlenemeyen, yalnızlaşan, yabancılaşan, parçalanmış modern çağ insanına bir sığınak; kimi zaman mumlu, müzikli masaların hazırlandığı nostaljik/romantik bir alan; kimi zaman çocukların omuzlarının ve ruhunun ağır yüklerle doldurulduğu, kadınların tutsak edildiği bir yer; kimi zaman çocukluk anılarının yaşandığı ahşap bir yapı olarak yer alır.

Antakyalı olan yazarın hikâyelerinde annesinin çocukluğunun geçtiği eski evle sıklıkla karşılaşılır. Tek katlı, tahta kapılı, beyaz, bahçesi yüksek duvarlı, bahçesinde portakal-limon-erik ağaçları, zakkumlar ve kuş evleri olan bu ev en çok *Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak* hikâyesinde kendini hissettirir. (Bkz. EK-3a, EK-3b Hikâyelerde anlatılanları yansıtan fotoğraflar) Yazarın annesinin doğumu esnasında anneannenin kanlar içinde evin eski odasında betonun üstüne bayılmasıyla evin içi ile ilgili bilgilere ulaşılır. İçinde kahvaltılık peynirler, çökelekler, zeytinyağı tenekeleri, hububat, kurutulmuş kırmızı biberler, nar ekşisi dolu kavanozlar bulunan yüksek tavanlı bu oda dört bir yanını kuşatan kullanılmayan eşyalar, kör pencere, eski hasır, elden geçirilmezse çökecek iç içe geçmiş tahtalarla örülmüş geniş tavanla betimlenir. Aynı ev *Düş Kapısı* hikâyesinde de betimlenir:

“Daracık, taşlı yoldan köşeyi dönüyorum. Sokağın başındaki tek katlı beyaz evin kapısı sonuna kadar açık... İki basamak sonra bahçe... Karşıda portakal ağacının gölgesine kurulmuş masanın üzerinde kahve fincanları... Mutfakta sesi sonuna kadar açılmış radyodan bir şarkı yankılanıyor, az önce cezveden taşmış kahvenin kokusu bahçeye kadar ulaşmış.” (Ateş Ayvaz, 2015a: 53).

Melusine ya da Çılgın Aşk hikâyesinin hemen tamamının geçtiği mekân Bay B.nin haladan kalma ahşap evidir. Bu evde Bay B.nin çocukluğu geçtiği gibi, gençliğinin solmasına da çok az kalır. Yazar hikâyenin henüz başında mekânın, Bay B.nin gençliğini solduracağını işaretini vererek, onun yapabileceklerinin sınırını da

çizer. Çocukluğunda sonu hüsrarla bittiği tahmin edilen bir hikâye yaşayan Bay B.nin aynı mekânda hayallerine kavuşmanın düşünüyüşünü kurması fakat yaşadığı tecrübenin ve ahlak kurallarının bu düşünüyüşü baskılaması söz konusudur. Ayrıca Bay B.nin evini en çok sonbaharda sevmesi de hüsranlı geçen çocukluk ve solacak olan gençlikle uyum halindedir: “*Bay B. içinde çocukluğunun geçtiği, gençliğinin solmasına az kaldığı hala yadigârı evinden çıktı. [...] En çok sonbaharda severdi burayı Bay B., kurumuş yaprakların üzerinde yürüyüp beyaz demir kapıya varana dek dalların hışırtısını dinlerdi. [...]*” (Ateş Ayvaz, 2008a: 11).

Bay B. korkan, utanan bir karakterdir. Kendini evinde çok yalnız hissetmesine rağmen bu korkan ve utanan yapısı dolayısıyla, evi onun için aynı zamanda rahatlayabildiği tek sığınaktır:

“Kahvesi elinde, küçük odasına, koltuğuna geçti. Bu gece çok yalnız hissediyordu kendisini. Yabancı odaların, kimisi soluk bir nokta, kimisi dipsiz bir karanlık gibi görünen pencereleri, iyice çoğaltıyordu bu duyguyu. Kimi kez bir başka insanmış gibi yaşadığı çılgınlığa bıraksa kendini, karanlık sokaklardan geçip umarsız bir cinselliği yaşasa kirli beyaz çarşıfta, yabancı bir bedende yitirse geceyi... Sabahtan akşama, hatta ertesi güne, ağzında, üstünde taşıdığı o ölümcül kokuyu ne yapacak? Uyanır uyanmaz içine doluveren utancı, onu günlerce sarıp sarmalayan hiçlik duygusunu. Hayır, böylesi bir yalnızlığa katlanırdı...” (Ateş Ayvaz, 2008a: 13-14).

Melusine ya da Çılgın Aşk hikâyesinin ana dayanağı yapılan *Kapı Tokmağı* hikâyesinde Bay B.nin Müesser halasından kalma ahşap evin yazarın kendi halasının evi veyahut her gün işe giderken gördüğü eğimli yolun sonundaki ev olma ihtimali doğar. Kurgu ile gerçeğin harmanlandığı hikâyelerde aynı ahşap ev *Narlıkapı Çıkmazı* hikâyesinde trenlerin her parçasını ayrı ayrı sarsıp geçtiği ahşap yapı, *Günde* hikâyesinde Anjel teyzenin açık arka pencerelerindeki tülleri rüzgarda usulca titreyen ahşap evi olur.

Penceresi Geniş Bir Oda'nın küçük kızı anne-baba kavgaları ve bağırımlarından en dipteki, küçük, buzlu camlı kapısı olan odasına kaçır. Kapın buzlu camı kızın ruh üşümesinin imleyicisidir. *Açık Pembe Üçgen* hikâyesinin Nisan'ı otoban kenarından kendini bir boşlukta, hiçlikte hissettiği, zor uyuduğu küflü odaları olan baba evine dönmek istemez. Çocukluğu küçücük evlerinin soğukluğundan kaynaklanan iç sıkıntısıyla geçen *Yeryüzü Taksim* hikâyesindeki kız için ev ilgisizlik, durağanlık, iletişimsizlik anlamına gelir. *Kurumuş Kan Renginde* hikâyesindeki adam bir hayat kadını kızıyla beraber eve hapseder. Kapısı kapalı odada uyuyan adamı

uyandırmamak için adımlarını yere basmaktan korkan, bir gölge gibi sessiz, bütün gün evi toplayıp düzenlemek ve örgü örmek gibi ev içi işlerle meşgul, sakin, düz olmasına özen gösterdiği bir sesle konuşan, dudakları incelmış, gülüşü yok olmuş, gençliğini, bakımlılığını, diriliğini kaybetmiş bu ürkek anne evdeki eşyalarla birlikte kendisi de nesneye dönüşür.

Sehpa'daki kadın evindeki sehpanın gündüz saatlerinde hep aynı yerde halının göbeğini ortalamasına, yerini terk etmemesine, akşam saatlerinden itibaren ve özellikle gece, salonun dikdörtgeni içinde gezinirken -ki bu dikdörtgen verili düzenin kadını hapsettiği ev için imleyicisidir- üzerindeki ya oldukça kenara kaymış ya da yerini bütünüyle kaybetmiş dantel örtüyü her sabah düzgünce yerleştirmeye büyük özen göstermesi, verili düzence kendisine yapıştırılan bu basit rolleri içselleştirerek mutlu olmaya çalışması, Ateş Ayvaz'ın belleğini yitirmiş, kaybetmiş, hayat tarafından tutsak kılınmış kahramanlarının karakteristik davranışlarıdır. Evin duvarındaki evlilik fotoğrafı bulunan çerçeve de kadının evlendikten sonra ev içindeki esaretinin imleyicisidir. *Eşik* hikâyesinde evin duvarındaki fotoğraf çerçevesinin içinde yansıtılmaya çalışılan mutluluk tablosu aslında yerini şiddetli korkulara, derin acılara bırakır. Resmi giyimli oluşundan asker ya da polis olduğu tahmin edilen sert, kaba, denetleyici babanın dayağa kolaylıkla açılıveren sorgulamalarından, gözlerden yaş gelmesine sebep olan azarlamalarından, nedeni bilinmeyen sövgülerinden nasibini alan anne ve çocukların fotoğraf karesindeki gülümsemelerinin okur üzerinde bıraktığı etki sayfalar dolusu anlatımla yakalanamayacak yoğunluktadır.

Çöp Çağ'daki acılı kadının çocukluğunun geçtiği evin tavan arası bilinçaltının imleyicisidir. Birçok şeyin biriktiği bu yerde annenin ceza verip kilitlediği oyuncaklar ve kızın ölen küçük kuşunun kafesi de vardır. İlgisiz, sert bir adamla evlenen kadın üniversitede okuyan kızının 1 Mayıs olaylarında ölmesi üzerine ruh sağlığını yitirir. Evinden hiçbir şeyi atamayan kadının evi çöp eve dönüşür. Tavan arası, kadının baba evinde biriktirdiği ve ilerde ruh sağlığını yitirmesine etkisi olan bilinçaltını imlerken, çöp ev kadının baba evi ve koca evinde yaşadıklarından sonra çürüyen ruh sağlığını imler.

Son olarak ev, *Aynalarda Yaz* hikâyesinde yalnız ve iletişimsiz kahramanlar olan çocuk ile çocuğun yengesinin ahşap radyodan Charles Aznavur ve Adamo dinledikleri müzikli bir oda, *Fortuna* hikâyesinde üç erkek arkadaşın hayat koşuşturmacası içinde kendi için bir soluk alma noktası olan Adagio müzikle

büyüledikleri mumlu, çiçekli bir yemek masası ve yine 7. 'nin Yeri hikâyesinde özenle hazırlanmış yiyeceklerle, mumlarla, çiçeklerle donatılmış müzikli, bol kahkahalı bir yılbaşı masası olarak karşımıza çıkar.

2.1.5.2.2. Otomobil, Minibüs, Otobüs ve Tren

Otomobil, minibüs, otobüs ve trenler de Sezer Ateş Ayvaz'ın hikâyelerinde karşımıza çıkan kapalı mekânlardandır. *Kozmos ve Kaos*'un dayatmalardan bunalmış, önce yalnızlaşan sonra yaşadığı çağ ve topluma yabancılaşarak hiçliğe sürüklenen kahramanı olan adam otobanda arabası ile ilerlerken radyodan gelen müziğin inişli çıkışlı ritmine göre gazı arttırıp azaltarak bir oyun kurar. Cebindeki canavar olarak gördüğü telefon çalarak bu oyuna son verir. Telefon konuşmasıyla birlikte hızını azaltan adam, radyodaki müziğin de yerini caz parçasına bırakmasıyla arabayı karanlık yolun akışına terk eder. Hızının monoton ibresini değiştirecek hiçbir şey kalmamıştır. *Ayıışığında Görmek* hikâyesinin üç kadını yaşadıkları kenti, yapılacak işlere ayarlı zamanı ve sorunları arkalarında bırakmak istercesine otobanda hızlıca ilerlerler. Yolculukları evi aniden terk eden babalarını bulmak için olsa da bunu umursamazlar. İşyerlerindeki dosyalardan, kağıtlardan, statü ve rakamlardan ne sebeple olursa olsun uzaklaşıyor olmak hoşlarına giden bir yanılısama olur. Radyodan gelen melodiye eşlik ederek canlanan, coşkulan bu üç kız kardeş küçük kaygan toplar gibi her biri kentin ayrı yerlerinde birbirinden habersiz yuvarlanırken yan yana gelebilmenin tadını çıkarırlar.

Ekmek almak için minibüse binen bir kız çocuğuyla ilk olarak *Çöp Çağ* hikâyesinin parçalı bulutlu anlatımında karşılaşırız. *Uzaklıklar/Yakınlıklar*'daki kadının çocukken, fırında ekmek kalmayınca minibüse binerek oturdukları yer olan Sarıyer'den Büyükdere'ye ekmek almaya gitmesi bilgisiyle bu parçalı bulutlu anlatım netleşir. Minibüsteki yolcuların çoğunun erkek olduğu, iki yaşlı adamın küçük bir kız çocuğunu ekmek almaya göndermeleri dolayısıyla aileyi suçlamaları gibi ayrıntılarla bu kapalı mekân hikâyesinin temasına hizmet etmiş olur. Fallosantrik ya da erkek egemen anlayışın kadının üzerine yapıştırdığı iyi kız çocuğu, nesneleşen ve yazgisına boyun eğen kadın, kendine yakışan mesleği icra eden kadın kimliğine karşı çıkılır. *Şarkılar Bizi Söyler* hikâyesinde trende geçen vaka parçasında bir adamın karısına sertçe çıkışması ve yolculardan onay beklemesi, kadının hem kocasına hem de trendeki diğer yolculara karşı kendini savunmaya çalışması, trendeki yolcuların ne

de olsa *kentli* olmalarından dolayı karı-koca arasındaki ilişkiye karışmamaları gerektiğini *biliyor* olmaları ve kadının kocası tarafından düşürüldüğü zor duruma seyirci kalmaları eleştirilerek bu mekân da çoğu hikâyede işlenen kadın temasına hizmet eder.

Son olarak *Son Otobüs* hikâyesinin geçtiği kapalı mekânlardan biri olan otobüs, sabah saatin hırçın ziliyle kalkıp işe yetişen, akşama kadar çalışıp yorulan büyük kent insanının uykuya doymayan gözlerinin kapandığı, Ateş Ayvaz hikâyelerinin çalışma şartlarındaki zorluklar temasına hizmet eden işlevsel bir mekândır. Otobüsün penceresinden hikâye kişinin gözüyle okura yansıyan seyyar satıcılar, soğuktan yüzü morarmış mendil satan çocuk, o soğukta paltosunun önünün, bağrının açık olmasından akıl sağlığını yitirmiş olduğu anlaşılan adam, ara sokaklardan çıkan mini etekli yapay aşk satıcıları, travestiler büyük kentin ekonomik ve toplumsal yapısını gözler önüne serer. Otobüsün aralık kalan havalandırma penceresinden içeri düşen bir yarasa yavrusu yolcuların bağırış çağırışlarına, türlü yorumlarına sebep olur. Bu savunmasız yarasa yavrusu hikâyede yer alan bir diğer kahraman olan, içinde ümit kuşları şakıması gerektiği, mutlu olmayı hak ettiği halde eroinden ölen genç kızla örtüşür. Yavru yarasaya yolcuların gösterdiği reaksiyonlar zor durumda olan bir genç kıza yahut hayvana toplumun bakış açısını yansıtır.

2.1.5.2.3. Okul

Kurallar, yasalar, otoriteyi temsil eden her şey gücünü daha çok gereklilikten alır. 1960 ile 1980 yılları arasında doğmuş büyümüş, iyilerin kazanacağına olan inançlarını yeşertmeye çalışan çocuklar, otoritenin her zaman iyi olmadığını ayırdına vardıkları, okullarda, dersliklerde, odalarda, anne babalarının, öğretmenlerinin yeterince iyi ve haklı olmadıklarını anladıkları bir farkındalıkla büyüklerin söylediklerine bir türlü uyamaz, yapmaları gerekenleri gereğince yerine getiremez, okulu yeterince sevmez, yeterince temiz, masum, çalışkan olmazlar (Ateş Ayvaz, 2004: 65). Bu yüzden evde anne babalar, okulda öğretmenlerin uyarı ve cezalarına maruz kalırlar. Sezer Ateş Ayvaz'ın hep bir iç sıkıntısı, pişmanlık ve utançla büyüyen çocukları için okul özgürlükleri kısıtlayıcı mekânlardır.

İlk olarak *Aynalarda Yaz*'ın küçük kızının Kumsal Çay Bahçesi'ne giderken sırtında okul çantası olmadığı için ellerinin özgür olduğu ayrıntısının verilmesi ile okul çantası özgürlüğü kısıtlayıcı bir obje olarak okura tanıtılır. *Bütün Oteller İstanbul*

Palas'ın küçük kızı dalgalı kıvrıkcık saçlarını kestirtmek isteyen öğretmenini hiç sevmez.

Zik Zak hikâyesinde okul namusu kirlenen Nursel'e bacaklarını bitişirmesini, karnını içine çekmesini söyleyen, bir gözüne far bir gözüne yıllarla yerleşmiş mutsuzluğu sürmüş bir kadın olarak betimlenen edebiyat öğretmeniyle ve bacakları görünmeyene kadar eteğini örtmesini söyleyen tarih öğretmeniyle onun ölüme sürüklenmesine neden olan etmenler arasında gösterilir.

2.1.5.2.4. Hapishane

Sezer Ateş Ayvaz'ın hikâyelerinde dayatılan düzenin en güçlü enstrümanı olan hapishaneler özgürlükleri yok edici mekânlardır. *Alacakaranlık*'taki tutuklu, hapishaneyi “*Bir rengin bu kadar çirkin yüzlerce tona ayrılabilceğini bilmezdim. Kirlî, paslı, donuk gri... Dört duvar, kapılar, demir örgü...*” şeklinde betimler (Ateş Ayvaz, 2008a: 102). *Hep O Yerde*'deki tutuklu hapishanenin kirlî, pas renginde ve soğuk duvarlarına dokunmaz. Yukardaki ulaşılamayan pencere asla bir genişliğe açılmaz. Pencereden hapishanenin yatağına vuran cılız ışık mahkûmun geçmiş ve gelecek düşlerini belleğinden çekip alır. Aynı pencere okulda uyarılardan, sıkıntılardan dışarıya açılan; yeşilin, mavinin, yeryüzü cennetinin eşsiz aralığı, kara tahtanın hemen yanında baktıkça açılacağı umulan sevinç kapısı anlamına gelen sınıf penceresi olur. Hapishaneler gençlerin geçmiş ve gelecek düşlerini ellerinden alırken okullar da çocukları hayatın ve coşkunun parlak renklerinden, çocukluğun, oyunların ve sokağın seslerinden alıkoymalarıyla birbirine benzetilir.

Kod Adı Fare hikâyesinde hapishane kör pencereli, karanlık mavi, havası gri toz kümesi ile dolu, tuvaletlerinin ağzı uçurumlar kadar derin olan, açlık grevlerinin yapıldığı, ölüm oruçları tutulan, işkencelere maruz kalınan, mahkûmların kitaplarının toplanıp yakıldığı bir yerdir.

2.1.5.2.5. Kafe ve Pastane

Çingiraklı Kapı ve *Su ile Her Şeye Hayat* hikâyelerinde karşılaştığımız kapalı mekânlar olan kafe ve pastane geçmişte yaşanmış ikili ilişkilerdeki yitmiş zamanların ve sevgilerin, ayrılıkların, kopuşların ilişki sahiplerince sorgulanmak istediği yerler olarak karşımıza çıkar.

Kadın ve erkek birlikteliğine, yönelişlerine, çatışma ve buluşma noktalarına göndermeler içeren *Çingiraklı Kapi*'da geçmişte yaşanmış ve bitmiş ilişkilerinden yıllar sonra bir kafede buluşan kadın ve adamın aşkının kişilerden bir bakıma bağımsız olarak daha başlangıçta verili koşullara tabii olduğu, yetiştirilme koşullarının onları özgürlükten yoksun bıraktığı sezilenir.

Anne-kız ilişkisi bağlamında okura düşünce alanları açan *Su ile Her Şeye Hayat* hikâyesinde kendisi de annesi gibi yaşlanmış olan Suzan Taksim Meydanı'ndaki Opera Pastanesi'nde annesi ile buluşur. Ayrılıklarını, kopuşlarını, sevgisizliklerini sorgulamak istediğinde çok geçtir. Birbirine ihtiyaç duyan ama ayrı kalan bu iki dünyanın yaklaşabilmesi artık mümkün değildir. Suzan'da yitmiş zamanların ve sevgilerin hüznü hissedilir.

2.2. Tema

Sezer Ateş Ayvaz, hikâyelerinin tematik gücünü çok yüksek seviyelere ulaştıran bir yazardır. Hikâyenin bütün unsurlarını -yazar, kahraman, olay, bakış açısı, zaman, mekân, dil ve üslûp- çok kuvvetli bir şekilde özdeşleştirir ve yapıda tam bir bütünlük sağlar. Sıralanan unsurların hepsi temanın hizmetindedir. Hem bireysel hem de sosyal temalar erkek egemen kültürün ve kapitalizmin yarattığı sorunların odağında işlenir. “*Gençlik aşkları, masum yaşanan duygular, toplumcu romantizm, dünyayı ve yaşamı değiştirme özlemlerinin yaz çiçekleri gibi solup gitmesinden duyulan sonbahar hüznü kitaptaki birçok öykünün dokusunda yer alı[r].*” (Soyşekerci, 2010: 137).

2.2.1. Bireysel Temalar

2.2.1.1. Devinimsizlik

Sezer Ateş Ayvaz'ın hikâye kişilerini hiçlik duygusuna ve bunalıma götüren en önemli sebeplerden biri devinimsizliktir. *Melusine ve Çılgın Aşk* hikâyesinde Bay B. yıllar süren yalnızlığı sebebiyle içindeki uçarı coşkuyu kaybeden, her şeyden çekinen, korkan, ruhen ve bedenen devinimsiz hale gelmiş bir adamdır. *Kozmos ve Kaos*'un dayatmalardan bunalmış, önce yalnızlaşan sonra yaşadığı çağ ve topluma yabancılaşarak hiçliğe sürüklenen kahramanı olan adam monotonluktan kurtulmak için, otobanda arabası ile ilerlerken radyodan gelen müziğin inişli çıkışlı ritmine göre gazı arttırıp azaltarak bir oyun kurar. Cebindeki canavar olarak gördüğü telefon çalarak bu oyuna son verir. Telefon konuşmasıyla birlikte hızını azaltan adam, radyodaki

müziğin de yerini caz parçasına bırakmasıyla arabayı karanlık yolun akışına terk eder. Tıpkı hayatı gibi, hızının monoton ibresini değiştirecek hiçbir şey kalmamıştır. Adamın uğultulu kent hayatından ve monotonluktan bunalan ruhu delice, dingin, tırmanan sıfatları arasındaki uzak anlamlılıktan yararlanılarak kurtarılmaya, adam için farklı bir devinim oluşturulmaya çalışılır.

Bahçe İskemleleri'ndeki kız çocuğu rüzgarın çıkmasıyla evlerinin bahçesinde uçuşmaya başlayan güz yapraklarını yakalamaya çalışır. Hayatın durağanlığına, devinimsizliğine hareket katan rüzgarla birlikte coşkusu kamçılanan kız çocuk yorgunluktan güçlkle soluk alan bedenini dinlendirmek için bahçe iskemlesine oturur. Fakat çocuk iskemleye minnet yerine hınç duyar çünkü onu devinimin dışına çekmiştir. Kendindeki heyecanı, coşkuyu engelleyen, onu devinimsizliğe sürükleyen etmenler doğal bile olsa çocuğun bunlarla çatıştığı görülür.

2.2.1.2. Huzursuzluk

Parkamı Seviyorum hikâyesinin başkahramanı verili düzen karşısındaki huzursuzluğunu, mutsuzluğunu, biraz da olsa düzene alışmış rolü yaparak bastırmaya çalışır. Fakat biraz da olsa rol yapabilmeyi başarmak adamın bir iç huzur, dengeli bir duygu hali yakalayabilmesine yetmez. Adam üniversite yıllarından kalma parkasını giydiğinde huzursuzluğundan, mutsuzluğundan kurtulacağına inanır fakat yaşadığı zamanın toplumsal koşulları böyle bir başkalaşmaya izin vermez. Huzursuzluğuna, mutsuzluğuna bir çare bulamayan adamın gözyaşları hiç bitmeyecekmiş gibi ağlaması ile hikâye sonlanır.

Kozmos ve Kaos'ta yöneticiliğe kadar yükseldiği şirketteki on yıllık çalışma yaşamının sonunda tükendiğini hisseden huzursuz bir adam cep telefonundan kurtulduğunda huzurlu bir yaşama kavuşabileceğini sanar fakat şartların buna izin vermediğini anlayarak beraberinde huzursuzluk da olsa o siyah kutuyla yaşamaya mecbur kalır. Uzun süredir üzerinde çalıştığı bir işin arandığında hemen bulunamadığı için başkasına devredilmesi, şirkette önemsenmemesi, uzun yıllarını geçirdiği dostları arasında ve evde varlığının fark edilmez hale gelmesi adamın cep telefonundan kurtulmasının önündeki engellerdir. Hikâye adamın huzursuzluğunu geri istemesi ile sonlanır.

Bir Akşam Yemeği hikâyesinde çalışan kadın olarak karşımıza çıkan hikâye kişisi, çalışma şartlarının insanı bunaltan biteviyeliğinden yorgun; kalabalık, çok

devinimli, insanlarla dolu ama yalnızlık hissi veren kent yaşamını garipseyen; iki taş arasında gördüğü fare ölüsü ve canlı balıkçıda yaşadığı olaylar ile insanların hayvanlara karşı acımasızlığını bütün şiddetiyle duyumsayan; yaşadığı zaman ve dünyaya yabancılaşmış, huzursuz, mutsuz bir karakterdir.

Eldiven Öyküsü hikâyesindeki kadın evlilik hayatının kendinde yarattığı yorgunluk, bezginlik duygusunu ele veren ellerini gördüğünde şiddetli bir huzursuzluk duyar. *Aykırı Bir Gece Işığı*'ndaki kadın verili düzence kendine unutturulmaya çalışılan şeylerin kendisinden sıyrılıp gitmediğini, unutmayı seçtiği şeylerin bedenine bir gevşeme süresi bulmasına asla olanak vermeyen parçacıklar, huzur duygusunu çekip alan anlar, kül rengi zaman dilimleri, yaşamını bir dağılımı çemberi haline getiren zamansızlıklar olduğunu fark eder. Verili toplumsal şartlarda kadının mutlu olması mümkün değildir.

Sessiz Sokakların Askerleri hikâyesinin doktor kadını Aynur için sabah, yıllarla savrulmuş parçaları toplamakta zorlandığı, aynaya bakarken elini yıkadığı, ocağı yakarken saçlarını taradığı, telaşlı bir iç sıkıntısıyla ne yaptığını bilmediği anların toplamıdır. *Bir Tenorun Tutuklanmadan Önceki Son Günü*'ndeki kız hep öyle gerilerden bakıp hoşnutsuz sesler çıkaran babadan, hiçbir zaman mutlu olmayan anneden, hep azarlayan öğretmenden bıkkındır.

2.2.1.3. Yalnızlık

Melusine ya da Çılgın Aşk'ın Bay B.si, yaşadığı toplumla-zamanla bütünlenemediği için iç dünyasında hasıl olan derin yalnızlığa, tatmin edemediği duygularına bir çare arayışı içindedir. *Aynalarda Yaz* kitabının çocuk kahramanı gözlerinin elâ olduğu anne ve babasınca kendine hiç söylenmemiş, iç dünyasında yalnız bir çocuktur. *Bütün Oteller İstanbul Palas*'ta iletişimsizliklerin ve huzursuzlukların olduğu bir ailedeki yalnız kız çocuğu yüreğinin sırlarını mavi kaplı defterine saklar. *Bir Tenorun Tutuklanmadan Önceki Son Günü*, Ateş Ayvaz'ın bütün çocuk kahramanlı hikâyelerindeki yalnız çocuk olarak karşımıza çıkan delişmen kız çocuğunun hikâyesidir.

Yolculuk hikâyesinde avuntusuz, kısırlanmış bir hayatın dayatıldığı kentte yalnızlaşan, yabancılaşan bir adam bir gün her zaman kullandığı ana caddeden evine gitmeyerek kentin ara sokaklarına girer ve geçmiş acılarından, kentin kaosundan kurtulmak ve kendini toparlayabilmek için bir trene binip kentten uzaklaşmak ister.

Yüzün, Yalnızlığın Senin'de kocası ve bir oğlu ile ilişkileri çok zayıf, yok denecek kadar az olan kadın evinde; *En İyi Duvar Yazıcısı* hikâyesinin başkahramanı Bay Tasarımcı çalıştığı kalabalık, çok renkli ve çok sesli sanat kurumunda kocaman bir yalnızdırlar. Aynı yalnızlığı dışarda birbirine bakmayan, birbirini görmeyen, mekanikleşmiş soğuk duygulu kent insanlarının arasında da hisseden Bay Tasarımcı yaşadığı kentle bir türlü bütünlenemeyen, umarsız-görmeyen-bakmayan insanların arasında yalnızlık hissederek yabancılaşan bir adamdır.

Çağrılmadan Gelen'in Nadide'si Edip Cansever'in insanoğluna dayatılan kurgulanmış hayat düzeneğinin içinde çaresiz, bu düzeneğe itiraz etmeyen mekanikleşmiş insanların arasında bıkkın, kokuşmuş insan ilişkilerinin ortasında içi hep bir yokluğa büyümek zorunda kalan Yakup'u gibi yapayalnızdır. *Şarkılar Bizi Söyler*'de kız çocukları kendilerine aykırı ikinci bir varlık olarak, yalnız bırakarak büyüttükleri bedenlerinin farkına vardıklarında bu sefer de eşleri tarafından ruhen yalnız bırakılan kadınlardır. *Bir Akşam Yemeği*'nde kalabalık, çok devinimli, insanlarla dolu ama yalnızlık hissi veren kent yaşamını garipseyen; iki taş arasında gördüğü fare ölüsü ve canlı balıkçıda yaşadığı olaylar ile insanların hayvanlara karşı acımasızlığını bütün şiddetiyle duyumsayan; yaşadığı zaman ve dünyaya yabancılaşan, huzursuz, uyumsuz bir kadın vardır.

2.2.1.4. Hiçlik Duygusu

Açık Pembe Üçgen hikâyesinde korkutucu gözleriyle sert bakışlar fırlatan, soluğu içki ve sigara kokularıyla kirlenmiş, bıçak gibi incecik dudaklarından hep acıtan sözler savuran bir babası olan Nisan, baba evinin içinde zor uyuduğu küflü odalara, orada hissettiği boşluk ve hiçlik duygusuna geri dönmek istemez. *Zik Zak* hikâyesinin kadınları kapkara önlükleri giyip giyip çirkinleştikleri, bacaklarını önlükleri çekiştirip çekiştirip kapatmaya çalıştıkları beton bahçeli beton okullardaki sert yüzlü, sert bakışlı öğretmenlerin karşısında küçülüp küçülüp yok olmuşlardır.

Sığınak hikâyesinin özne olamayan kadını evin içinde kendisi de acı duymayan bir nesneye dönüşmek ister. Çünkü mevcut toplumsal şartlar kadına tutunacak bir dal bırakmamıştır. Çocukluğunda yağmurun altında, ıslanmış ve serüven duygusu dipdiri koşuşturmasını özleyen kadın umudu geçmişte de bulamaz ve en sonunda yok olmanın sesine dönüşmek ister. Kadındaki yok olma isteği geçmişten bu yana üzerine yapışan, yakıştırılan geleneksel düzence oluşturulmuş kimlikten kurtulma isteğidir.

Kurumuş Kan Renginde hikâyesinde hayat kadınlığı yaptığı zamanlarda kendisine aşık olan bir adam tarafından kızıyla beraber bir apartman dairesine hapsedilen kadın düz olmasına özen gösterdiği bir sesle konuşan, dudakları incelmış, gülüşü yok olmuş, gençliğini, bakımlılığını, diriliğini kaybetmiş, evdeki eşyalarla birlikte kendisi de nesneye dönüşmüştür.

Kozmos ve Kaos'taki adam kozmo dünyanın getirisi ürünlerden biri olan, bağımlılık haline gelerek hayatımızı bir kaosa dönüştüren telefonunu bir dolaba kilitleyip onu hayatından çıkardığı için arandığında hemen ulaşılamamış ve uzun süredir üzerinde çalıştığı bir iş başkasına devredilmiştir. Adam artık şirkette önemsenmeyen, uzun yıllarını geçirdiği dostları arasında ve evde varlığı fark edilmeyen bir görünmeyene dönüşmüştür. Adamın bir hiç oluşunu hiç önemsemeyen uzun yıllarını geçirdiği dostları, arkadaşları ve karısı bir körleşme ve kötüleşme halinde aşırı anlam yüklenmiş her şeyin anlamsızlaştığını; iletişimin kendi kanallarının bile iletişimsizliğe davetiye çıkardığını; “*dünya ne kadar zenginleşirse, doğa ve erdem ne kadar tüketilirse insanın o kadar geleceksiz kılındığını*” (Öztop, 2008: 10) görememektedirler. Hikâye adamın cep telefonunu eskisi gibi kullanmak için gereken her şeyi yapmaya karar vermesiyle sonlanır.

Gecesuçları'nda gece yarısı kaldırıma çökmüş bir kadını fark etmeyen donuk, duygusuz, mekanikleşmiş insanlar avuntusuz, kısıtılmış bir hayatın dayatıldığı kent yaşamının bireyi yalnızlaştıran, silikleştiren yapısını gözler önüne serer. *Yeryüzü Taksim* hikâyesinin kadını kurgulanmış hayat düzeneği ile yaşadığı çatışmalarda başıboş bir özgürlük duygusuna kapılmaktan kaçındığı, serinkanlı düşünen bir tavır sergilediği için zamanla sıradanlaştığını, hayatın kıyısında bir görünmeyen olduğunu fark eder.

2.2.1.5. Bunalım

Melusine ya da Çılgın Aşk'in bulunduğu zamana uyum sağlayamayan; bu yüzden mutluluğu an'da ya da geçmişte arayan; bu sefer de süreklilik, devinim ve değişimden mahrum kalan kahramanı Bay B. yalnızlığa, yabancılaşmaya, bunalıma, hiçliğe gider.

Bir Akşam Yemeği'nin kadını çalışma şartlarının insanı bunaltan biteviyeliğinden yorgun; kalabalık, çok devinimli, insanlarla dolu ama yalnızlık hissi veren kent yaşamını garipseyen; iki taş arasında gördüğü fare ölüsü ve canlı balıkçıda

yaşadığı olaylar ile insanların hayvanlara karşı acımasızlığını bütün şiddetiyle duyumsayan; yaşadığı zaman ve dünyaya yabancılaşmış, huzursuz, uyumsuz, bunalımda bir karakterdir.

Aynalarda Yaz'daki genç kadın yaşadığı çağın değişen, çirkinleşen kentini, yitirilen deniz kokusunu, yitirilen sevgileri, tutkuları, aşkları kabullenemeyen bunalımlı bir tiptir. *Yolculuk* hikâyesinde avuntusuz, kısırılmış bir hayatın dayatıldığı kentte yalnızlaşan, bunalan bir adamın geçmiş acılarından, kentin kaosundan kurtulmak ve kendini toparlayabilmek için bir trene binip kentten uzaklaşmak isteğine şahit oluruz.

Şarkılar Bizi Söyler hikâyesindeki Vildan iş yerindeki işlere, ev işlerine, akşam yemeğine yetişmeye çalışan, koşuşturmalı, yetiştirmeli hayattan bunalmış bir kadındır. *Eldiven* hikâyesindeki kadın, cumartesi sabahının acelesiz, bir şeyler yetişme telaşının olmadığı kahvaltılarını sevmesiyle, kapitalist düzenin insanı koşuşturmaya mahkûm eden uzun çalışma saatlerinin bunaltıcılığının göstereni olur.

Karar Âni hikâyesindeki hem ezberlediği roldeki erkek egemen-kapitalist düzenin kadını mahkûm ettiği yazgıya boyun eğen Aase karakteri hem de bileklerini kestiği ve bütün gece alkol aldığı anlaşılan sevgilisinin telefonla kendini araması sebebiyle iyice bunalan Nora'nın rahatlaması ancak düş kurmakla mümkün olur.

Zamanhane hikâyesinde devlet dairelerinde beklemeye alışkın insanların sakinliklerini, şikâyetsiz hallerini, sabrını görmek istemeyen kadın nefeslerle git gide ısınan, bunaltı veren nüfus müdürlüğünden kurtulup evinde bütün ışıkları söndürüp karanlıklar içinde uyumak ister.

Huzursuz, mutsuz, yalnız, önemsenmeyen, fark edilmeyen, hiçliğe gitmiş ve bunalıma sürüklenmiş kahramanlar ruhsal bir çöküntüye girdiklerinde ya kişilik bölünmesi ve şizofreni haliyle karşı karşıya kalırlar ya da intihar ederler. *Bütün Oteller İstanbul Palas*'ta eşinin eve gelmemesi yüzünden ruhsal bir çöküntü içine giren, çocuklarıyla yeterince ilgilenemeyen, ilaç şişesinin hepsini içerek intihar eden anne; ruh bütünlüğünü yitirmeye adım adım yaklaştığı, günlüğündeki melankolik ve içine kapanık cümlelerden hissedilen çocuk bu tür kahramanlardandır.

Hem zihinsel hem ruhsal hem de sosyal olarak parçalanmış, dağılmış bir karakter olan Nisan otoban kenarındaki akışın bir parçası olmak; Ateş Ayvaz'ın günümüzü simgeleyecek bir kelime olarak işaret ettiği "hız"ı yakalamak (Öztop,

2006: 5); tepkisiz, silik bir birey olarak kalmaktan kurtulmak; korkusuz, güçlü, atak olmak için arabalardan birinin önüne atlayarak intihar eder.

Çöp Çağ, baba evinde, ardından da koca evinde çektiği acılardan sonra son olarak üniversite öğrencisi kızını 1 Mayıs olaylarında kaybeden ruh sağlığını yitirmiş bir kadının parçalanmışlığına iç sızısıyla şahitlik edilen bir hikâyedir.

Tamiris'in Gözleri isimli hikâyede alevli gözleri kocasının piyano çalan ellerine sevgiyle kilitlenmiş kadın, kocasının kendine nefretle bakan gözlerini yok saymak ister. Geçmişte çok sevildiği günlere duyduğu özlemle yaşadığı için zaten mecazi anlamda ölmüş olan bu kadın, kocasının kendisini aldatması üzerine yüzündeki kederle pencereden atlayarak intihar eder.

2.2.1.6. Kaçış

Melusine ya da Çılgın Aşk'ın yaşadığı dünyaya yabancılaşan, insanların kendilerine toplum tarafından yapılan dayatmaları tepkisizce kabullenmelerini bir türlü anlayamayan kahramanı Bay. B. evine sığınmakta, yalnızca evinde rahatlayabilmektedir. Evinde geçirdiği zamanlar Bay B.ye huzur ve güven vermektedir. Fakat evinde oturup beklediği yerde zamanın geçmediği, tek başına kaldığında aslında saniyelerin ıstırabını arttırdığı, yalnızlığını çoğalttığı, devinimsizliğini büyüttüğü gerçeğini idrak ettiğinde ise sokağa, uzun caddelere kaçıp güne karışır ve bu sefer de dışarıda geçirdiği zamanlar ona huzur verir.

Sığınak hikâyesindeki kadın çalıştığı güzellik merkezine gelen kadınların hepsi birbirlerinin aynı tınısındaki ses tonlarından kaçır. Burada bütün kadınlardaki aynı tınıdaki ses tonundan duyulan rahatsızlık, geçmişten bu yana hem fiziki özellikleri hem de kişilikleri şekillendirilmiş kadınlara empoze edilen tarihsel ve kültürel kodlara karşı çıkışın gösterenidir. Kadın, sızlanmaya, iniltiye benzeyen bu ses tonundan kurtulmak için caddelere, kalabalıklara kaçır fakat orada da umarsız, görmeyen, bakmayan insanların arasında yalnızlık hissederek tıpkı Bay B. gibi yaşadığı zamanla ve toplumla bütünlenemeyen, yalnızlaşan, yabancılaşan, parçalanmış modern çağ insanının göstereni olur.

Raylarda Makas'taki kadının korkup kaçındığı her şey ne yapsa da olacağına varır: Aşk ayrılığa, görevi sürgünlüğe dönüşür. *Karar Âni*'nin tiyatro oyuncusu olan kahramanı Nora bir türlü ayrılamadığı, hayatını bir kısır döngü içinde yaşamaya tutsak kılan, tutkuyla ve aşkla kendisini adeta boğan şair sevgilisinden kaçmak, uzaklaşmak

istediği için bir otel odasına gider. Peer Gynt isimli oyunun Aase rolünü ezberlemekte olan Nora ezberlediği roldeki erkek egemen-kapitalist düzenin kadını mahkûm ettiği yazgıya boyun eğen Aase'sinden de kaçmak ister. *Yeryüzü Taksim* hikâyesinde dünya düzeninin kötülüğünden, berbatlığından kaçıp sanata yönelerek kendi derinliğinde yaratacağı düş ülkesini kurgulamaya karar veren anlatıcı yazarın sığınağı Taksim'dir.

Penceresi Geniş Bir Oda'nın küçük kızı anne-baba kavgaları ve bağırımlarından en dipteki, küçük, buzlu camlı kapısı olan odasına kaçar. *Zik Zak*'ın balıkçıların ağlarını onardığı yerde oyalanan, bütün dalgalı denizlerden kaçan ablasıyla -ki hayatın o denizlerin ufuk çizgisinin ardında olduğuna inanır- *İkinci Kaptan* hikâyesinin ayakları balık ağlarına takılan bir çocuğun annesi tarafından hoyratça hırpalanmasına yazıklanan, denizdeki gemilerden biriyle çok uzaklara gitmek isteyen kız çocuğu örtüşür. Ateş Ayvaz'ın mevcut şartlarda mutlu olamayan kahramanları hep gözlerini uzaklara diken ve orada daha güzel bir hayat olduğu inancını taşıyan, düşlere dalan kişilerdir.

Alacakaranlık ve Hep O Yerde hikâyelerindeki kahramanın tıpkı asla bir genişliğe açılmayan hapishane penceresi gibi okulda öğretmenin korku veren bakışlarından gözlerini kaçırdığı sınıf penceresi de hayatın ve coşkunun parlak renklerine, çocukluğun, oyunların ve sokağın seslerine asla açılmaz. *Sessiz Sokakların Askerleri* hikâyesinde Bodrum'un çiçek kokularını, kuş seslerini iki zırhlı tanka ve kahramanlık marşlarına terk ederek sevgilisi Akif'le birkaç ay birlikte yaşadıkları Ankara'daki eve kaçan Aynur sevgilisinin her an öldürüleceği korkusuyla yaşadığı, korkulu ateşlerle yaktıkları kitap küllerini sakladıkları bu evde 12 Eylül İhtilali'nden kaçar.

Açık Pembe Üçgen hikâyesinde genç kızların evden kaçma sebepleri sert, korkutucu bir babanın gölgesi altında kör bakışlarla, kırgın sabahlarla, kayıtsız sözlerle aynı bir eşya gibi soğuk, umutsuz, yalnız yaşamak; böylesi korkutucu bir baba figürüne okul dönüşü yürüdüğü تنها yolda kendini çılgınca kovalayan fermuarı açık, bakışları hoyrat, kolları acıtıcı saldırgan adam figürünün eklenmesi; ergenlikte karşılaşılan alaylar; seçim hakkına sahip olamama gibi durumlardır. *Kurumuş Kan Renginde* hikâyesindeki genç kız dağımık, kapalı yüzlü, sert bakışlı korkutucu üvey babasından kaçar.

Hikâye kişileri mevcut durumlarından kaçarken aynı zamanda bir arayış halindedirler. *Şarkılar Bizi Söyler*'in Melek'i yaşlı müzisyen bir sevgili edindikten, sünepe Çetin'le birlikte olarak yaşamla tanıştıktan, kadın olmaya bir adım daha attıktan sonra gelgeç aşklarla hayatını dolduramayacağına karar verip mutluluk arayışına evlenerek devam eder. *Yüzün, Yalnızlığın Senin*'de erkek egemen düzence yaratılmış aile ve evlilik algısına sıkışarak yaşama sevincini, kendine güvenini, sesini, yüzünü ve kendini unutan bir kadının kendini arayışına şahitlik ederiz. Kocasını ve oğlunu ile ilişkileri çok zayıf, yok denecek kadar az olan bu kadın evden kocasını ve oğlunu gönderip kendiyi baş başa kaldığında evinin kendisi için bir otel odasından başka hiçbir anlam taşımadığını fark eder. Kadını ev içi mutluluklara tutsak kılan erkek egemen düzene karşılık hikâye kişisi kadın kendini, mutluluğu evinin dışında da araması gerçeğine ulaşır.

Aynalarda Yaz hikâyesinin yaşadığı kentle bir türlü bütünlenemeyen genç kadını çocukluğunun geçtiği semtteki meydana kurularak orayı iyice küçülten Belediye Halk Pazarı'nın evleri ve ağaçları kuşatması, deniz kokusunun duyulamaz olması gibi değişimlerin yol açtığı dayatmalarının karşısında hüznü bir arayış içindedir. Nostaljiyi sever çünkü gelecek zamana dair bir umut besleyememektedir.

Aykırı Bir Gece Işığı'nda elektriklerin kesilmesi ile başkahraman kadın bir bilinçlenme, aydınlanma evresine girerek yeni bir kendilik arayışına sürüklenir. Kadına unutturulmaya çalışılan şeyler kendisinden sıyrılıp gitmemektedir. Bir suçluluk bırakmaktadır, onda. Unutmayı seçtiği şeyler bedeninin bir gevşeme süresi bulmasına asla olanak vermeyen parçacıklardır, huzur duygusunu çekip alan anlardır, kül rengi zaman dilimleridir, yaşamını bir dağılımlık çemberi haline getiren zamansızlıklardır. Verili toplumsal şartlarda kadının kendini bulabilmesi mümkün değildir.

2.2.1.7. Özgürlük

Kurallar, yasalar, otoriteyi temsil eden her şey gücünü doğruluktan değil de daha çok gereklilikten alır. 1960 ile 1980 yılları arasında doğmuş büyümüş, iyilerin kazanacağına olan inançlarını yeşertmeye çalışan çocuklar, otoritenin her zaman iyi olmadığını ayırdına vardıkları, okullarda, dersliklerde, odalarda, anne babalarının, öğretmenlerinin yeterince iyi ve haklı olmadıklarını anladıkları bir farkındalıkla büyüklerin söylediklerine bir türlü uyamaz, yapmaları gerekenleri gereğince yerine

getiremez, okulu yeterince sevmez, yeterince temiz, masum, çalışkan olmazlar (Ateş Ayvaz, 2004: 65). Bu yüzden evde anne babalar, okulda öğretmenler, hapishanede askerlerin uyarı ve cezalarına maruz kalırlar.

Sezer Ateş Ayvaz'ın hep bir iç sıkıntısı, pişmanlık ve utançla büyüyen çocukları için okul ve hapishaneler özgürlükleri kısıtlayıcı/yok edici mekânlardır. İlk olarak *Aynalarda Yaz*'in küçük kızının Kumsal Çay Bahçesi'ne giderken sırtında okul çantası olmadığı için ellerinin özgür olduğu ayrıntısının verilmesi ile okul çantası özgürlüğü kısıtlayıcı bir obje olarak okura tanıtılır. Çocuklar küçük yaşta sırtlarına yüklenen ağır çantalarla özgürlüklerini, çocukluklarını yaşayamadan büyümektedir. *Bütün Oteller İstanbul Palas*'ın küçük kızını dalgalı kıvrırcık saçlarını kestirtmek isteyen öğretmenini hiç sevmez. *Hep O Yerde* hikâyesindeki asla bir genişliğe açılmayan hapishane penceresi gibi *Alacakaranlık* hikâyesindeki okulda öğretmenin korku veren bakışlarından öğrencilerin gözlerini kaçırdığı sınıf penceresi de hayatın ve coşkunun parlak renklerine, çocukluğun, oyunların ve sokağın seslerine asla açılmaz. Okulları hapishaneye benzeten Ateş Ayvaz *Zik Zak* hikâyesinde okulu betimlerken kullandığı sıfatların aynısını hapishaneleri betimlerken de kullanır:

“Sevilaayyyy, nerdesin?”

Nerdesin? O Kapkara önlükleri giyip giyip

çirkinleştiğimiz, bacaklarımızı ve önlükleri çekiştirip
çekiştirip kapatmaya

çalıştığımız, o sert yüzlü, o sert bakışlı öğretmenlerin
karşısında küçülüp

küçülüp yok olduğumuz, beton bahçelerin, beton
okulların, gri, pas duvarların ortasında mısın, sen
hâlâ? Nerdesin?” (Ateş Ayvaz, 2015a: 130).

İkinci isimli hikâyenin kişileri ihtilalde hapse atılmış bir adam ve onun sevgilisi pozisyonundaki anlatıcıdır. Gençliğinde coşkulu, kararlı, cesur olan bu adam şiddet kullanılarak hapse atıldıktan sonra orada türlü acılar çekip en sonunda açlık grevine başlayarak ölümün kıyısına gelmiştir. Ateş Ayvaz mevcut toplumsal şartlarda coşkusunu, kararlılığını, cesurluğunu koruyabilen, esas kendini kaybetmemiş kişileri birinci; benliğini unutmuş, hali hazır hayat düzeneğinin istediği gibi bir tip haline gelmiş, başka bir gerçekliğe geçtiğinin bile ayırında olmayan kişileri ise ikinci olarak

adlandırır. Bu hikâyede kaba kuvvet kullanılmak, tel örgüler ardına atılmak suretiyle birinci olamayan ama ikinciliği de ölmek pahasına kabul etmeyen bir hikâye kişisi vardır. Hikâyedeki kendi olmak isteyen kişi, onu kendiliğinden, benliğinden, özgürlüğünden ve dahi yaşamaktan men eden siyasi, askeri, sosyal yapıya direnir.

Fortuna hikâyesi elindeki dümenle insanların yaşamını yöneten, kör talihi simgeleyen Yunan tanrıçası Fortuna'nın resmedildiği tablo etrafında gelişir. Bitirilmeyen, belki de bitirilmek istenmeyen; gün gün değişen, yeniden başlanan; üst üste binmiş birçok görüntünün, rengin olduğu; değişmeyen tek şeyin elindeki dümenle insanların yaşamını yöneten Fortuna olduğu bu resim verili düzenin ve insanları kuşatan modern çağ imgelerinin sembolüdür. Kör talih ya da kötü kader denilen şey aslında bu verili düzenin, kuşatmanın ta kendisidir. Resimdeki üst üste binmiş birçok görüntü, renk modern çağın kaotik yapısını simgelemektedir. Sessiz, durgun, sesi hüznü yüklü kahramanın kalabalık bir fotoğrafta yalnızlığının çoğalmasıyla, bu kaotik yapıda, Sezer Ateş Ayvaz'ın kendi ifadeleriyle söylesen, “*durumlarının farkında olmayan; kendini kahraman zanneden; belleğini yitirmiş, kaybetmiş, donup kalmış; hayat tarafından tutsak kılınmış, başka bir gerçekliğe geçtiğinin ayırında bile olmayan; kendini hâlâ birinci sanmak isteyen; hayatın öznesi olduğunu zanneden bu trajik kişilerin kısıtlanmışlıkları*” sezdirilmeye çalışılır (Öztop, 2006: 5). Kahraman-anlatıcının suya bırakılmış bir fotoğraf gibi zamanın geçişinden korkmasıyla aslında içinde yaşanan zamanın *simgesi* olan *hız* içinde bireyin çaresizliği, yenilgisi sezdirilmeye çalışılır. Buradaki çatışmanın birey ve içinde bulunulan çağ olduğu görülür. Durumlarının farkında olmayan; kendini kahraman zanneden; belleğini yitirmiş, kaybetmiş, donup kalmış; hayat tarafından tutsak kılınmış, başka bir gerçekliğe geçtiğinin ayırında bile olmayan; kendini hâlâ birinci sanmak isteyen; hayatın öznesi olduğunu zanneden bu trajik kişilerin kısıtlanmışlıkları sezdirilmeye çalışılır. Hikâyenin kahraman anlatıcısının diğer iki arkadaşı gibi evlenmekte acele etmeyip özgürlüğü seçmesi, arkadaşlarının geceyi kendisinde geçirebilmek için eşlerinden izin almaları gibi ayrıntılarla evliliğin özgürlükleri kısıtlayan yapısına vurgu yapılır.

Kadın ve erkek birlikteliğine, yönelişlerine, çatışma ve buluşma noktalarına göndermeler içeren *Çingiraklı Kapı*'da geçmişte yaşanmış ve bitmiş ilişkilerinden yıllar sonra bir kafede buluşan kadın ve adamın aşkının kişilerden bir bakıma bağımsız olarak daha başlangıçta verili koşullara tabii olduğu, yetiştirilme koşullarının onları

özgürlükten yoksun bıraktığı sezinlenir. Kadın kafede herkesin duyacağı geniş, tok sesli bir kahkaha attığında erkeğin utanıp sinmesi, onun neşeyle çınlayan gülüşünü adeta dondurmak istemesi, ayrılmış olmalarına rağmen kadının yaşadığı, hissettiği her şeyi bilme, her şeye ulaşma, uzak denizleri bile ele geçirme, her anı hissedip tüketme çabası, kendiyle yetinmemesi; kadının tıpkı bir cambazın düşmeden önce kapıldığı umut gibi, ölmeye yüz tutmuş aşkıandan bir türlü vazgeçmemesi ve bu yüzden de mecazi anlamda ölmesi, ilişkisi yıllar önce bitmesine rağmen erkeği kafede kıskanması erkek egemen yapının kadın-erkek ilişkisi üzerindeki etkilerini gösterir.

Sehpa hikâyesinde verili düzence kurgulanan, kadını hep tedirgin edip duran yaşam biçiminden kurtulmak, hikâyede kadının özgürleşmesinin ve mutluluğunun ön koşulu olarak sunulur. *Hera'nın Öfkesi* hikâyesindeki Hera kız çocuğu, genç kız, sadık eş, iyi anne, okuyan kadın, bilen kadın, seven kadın, kötü kadın gibi erkek egemen düzence kendine yakıştırılan her özelliği üzerine alarak önce paramparça olmuş, sonra bu düzenin zihnine kazıdığı, kendine dayattığı tüm imgeleri yok ederek, kendi deyişiyile “*şeytana sat*”arak özgürleşebilmiştir (Ateş Ayvaz 2008a: 100). Sezer Ateş Ayvaz'ın her zaman gerekliliğini vurguladığı, imgelerin tutsağı olmayan, sorgulayıcı, didikleyici, aykırı dili, hikâyede yazar olduğunu anladığımız Hera'yı *öz benliğine* ulaştırmıştır.

Belirlenmiş Yakınlıklar hikâyesinde şiirler yazdığı anlaşılan kadının uçarıklık, acelecilik, çılgınlık, coşku, aldırışsızlık, bilinçsizlik, savruluk, sorumsuzluk, dağınıklık, esriklik, inatçılık, aykırılıklarla dolu çocuksu ruhunu temkinli, dengeleyici, koruyucu, sorumlu, ölçülü, soğukkanlı aklıyla sürekli olarak denetlemeye çalıştığı görülmektedir. Burada birbiriyle ilgisiz hatta çelişik gibi görünen bir karşıtlık vardır: Sanat ve bilim. Sanat ruhu, bilinçaltını, düşleri, duyguları; bilim ise aklı, bilinci, gerçeği, düşünceyi imler. Özgürleşmeye çalışan kadın evden her çıktığında ruhu ve aklı arasında sürekli gelgitler yaşar, varlığında bulunan bu ikilikle sürekli bir hesaplaşma halindedir. Sabah serinliğinde üşümemesi için gömleğinin üst düğmesini ona kapattıran şey aklıdır. Genç bir kadın olduğuna aldırmadan, sabahçı kahvelerine gitmek, kıyıda şarap içip balıkçılarla söyleşmek, bir yükseltiye oturup kendisine bakanlara aldırmadan gözleriyle denizin ufuk çizgisini yakalamak gibi geleneksel düzence kendisine yakıştırılmayan eylemlerde bulunmasını sağlayan şey ise özgürleşme ihtiyacına denk düşen ruhudur.

Ateş Ayvaz Cumhuriyet Kitap'a verdiği röportajda *Tamiris'in Gecesuçları* adlı hikâye kitabındaki kadınlarla ilgili olarak şöyle söyler: “Ölmeye yüz tutmuş aşkın, yerini bıraktığı nefretle, geçmişe yönelik umutla yaşayan kadınlar gördüm orada. Ve onların "ölümelerini"... Şöyle de söyleyebilirim: Kadınlar, aşkta, vazgeçmeyi bilmiyorlardı çokluk. Onların mecazi anlamda ölümleri oluyordu bu...” (Öztop, 2006: 5). Aşkta vazgeçmeyi bilmeyen kadın geçmişte çok sevildiği günlere duyduğu özlemle yaşadığı için mecazi anlamda zaten ölmüştür ve siyasal toplumsal baskı, zorbalık-egemenlik biçimleri ile oluşturulan; inanç söylemleri, mitolojik ve yazınsal göndermelerle iyice perçinlenen kötü yazgısında kendi de pay sahibi olmaktadır. Kadın özgürleşebilmek, mutlu olabilmek için kendi sorumluluğunun farkında olmalıdır.

Bir yazar gerçek yaşamında az çok neler yapabileceğini kestirebilir fakat kurmaca dünyada zaman ve mekânla sınırlı değildir; nerde aranırsa orda hazırır; kahramanların bütün geçmişini, her türlü özelliğini, zihninden geçirdiklerini bilebilir; iç konuşmalarını duyabilir; belleği, düş gücü ona sınırsız bir özgürlük tanır. Sezer Ateş Ayvaz hikâyelerinde hayat verdiği kendisi ile özdeşleşen yazar kahramanları aracılığıyla özgürlük temasına sıklıkla temas etmektedir.

Kapı Tokmağı hikâyesindeki yazar kahraman, daha önce kaleme aldığı *Melusine ya da Çılgın Aşk* hikâyesindeki Bay B.yi bir eve yerleştirip yaşatmanın verdiği özgürlük duygusundan çok hoşnut olduğunu itiraf eder. Kurgu ile gerçeğin iç içe geçtiği hikâyede yazara oyun gibi gelen yazma serüveni ondaki özgürlük ihtiyacına denk düşen bir çabadır.

İnsanın özgürleşme ihtiyacına denk düşen bir alan olarak sanat, *Yeryüzü Taksim*'in anlatıcı yazarının da sığınağı olur. O da sanata yönelerek kendi derinliğinde yaratacağı düş ülkesini kurgulamaya karar verir. Bu düş ülkesi Taksim'dir. Taksim kendi öz suyunu temizleyip durultacak, donuk, duygusuz yüzlerden, devlet otoritesinin kurduğu insan ilişkilerinden arınacaktır.

Kahve Rengi Öykü'de yazar, dünyayı sözcüklerle dolaşıp değiştirebilecek hikâye ustalarının özgürlüğünü kağıt üzerinde düşündüğünde bile heyecan duyar: “[...] hepsi de dünyanın tüm kapılarını açabilecek güçte, tılsımlı sözcükler. Sözün büyüü... bu büyüyle değiştirilebilen hayat... Ne güzel, düşünmesi bile heyecan verici, dünyayı sözcüklerle dolaşıp değiştirebilecek hikâye ustaları.” (Ateş Ayvaz, 2005:

111). Hikâyede yer alan “*Evren yirmi iki harften oluşmuş olabilir mi? Ve on kutsal sayıdan.*” (Ateş Ayvaz, 2005: 110-111) cümleleri “*Tanrı'nın evreni sayılar vasıtasıyla düzenlediği, en genel tarifıyla birlik (Tanrı) ve çokluk (dünya) arasındaki zıtlığın uyumunun sayılarla sağlanabileceği ve bu sayede bedene hapsolmuş ruhun özgürleşebileceği, bunun için bilim ve sanattan yararlanılması gerektiği inancını taşıyan Fisagorcular*” (Birand, 1958: 17)’ı düşündürmesi ile özgürlük temasına hizmet eder.

2.2.1.8. Çaresizlik

Ateş Ayvaz’ın mevcut şartlarda mutlu olamayan kahramanları hep gözlerini uzaklara, denizlerin ufuk çizgisine diken ve orada daha güzel bir hayat olduğu inancını taşıyan, çareyi düşlerde arayan kişilerdir.

Yeryüzü Taksim hikâyesindeki çocuk soğuk evlerinin penceresinden hırçın, coşkulu, durağanlığa asla yer vermeyen, uçarı denize doğru baktığında ötelere gitme, uzaklara açılma isteği duyar. *Belirlenmiş Yakınlıklar*’ın yaşadığı çağda sıcak insan ilişkileri bulamayan parçalanmış, dağılmış, yalnız kadını bir yükseltiye oturup denizin ufuk çizgisini -hayatın, o ufuk çizgisinin ardında olduğuna inanır- yakalamak ister.

Çingene Kızı Marya hikâyesinin çocukları denizin eteğinde gözlerini uzak kıyılara dikerler, o kıyılarda geçen masallara -daha güzel bir yaşam olduğu masalı- inanırlar, *İkinci Kaptan*’da denizde gördüğü gemilerden biriyle arkadaşı Marya ile çok uzaklara gitmek isteyen bir kız çocuğuyla karşılaşılır. Deniz çok yakın olmasına rağmen ayakları suya değmeyen kız çocuğu *Gölgem Denizati* hikâyesinde bir denizati olup denize kavuşur fakat orada gördükleri karşısında çaresizlikle denizi umutsuz aşklara terk eder.

Zik Zak’ın balıkçıların ağlarını onardığı yerde oyalanan, bütün dalgalı denizlerden kaçan ablasıyla *İkinci Kaptan* hikâyesinin ayakları balık ağlarına takılan bir çocuğun annesi tarafından hoyratça hırpalanmasına yazıklanan, denizdeki gemilerden biriyle çok uzaklara gitmek isteyen kız çocuğu örtüşür. Kahramanların mutluluğu uzaklarda hayal etmeleri mevcut düzendeki çaresizliklerinden kaynaklanır. Verili toplumsal şartlar öylesine güçlüdür ki her iki kız da bu güç karşısında çocukluklarını yaşayamayarak hep bir iç sıkıntısı, pişmanlık, utanç duydukları gibi bu duygular büyüdüklerinde de peşlerini bırakmamaktadır. Mutlu olabilmeleri için şartların değişmesi gerekmektedir.

Kurumuş Kan Renginde hikâyesinde hayat kadınlığı yaptığı zamanlarda kendisine aşık olan bir adam tarafından kızıyla beraber bir apartman dairesine hapsedilen kadın, kızının dışarda yanıp kavrulacağına bilmesine rağmen yine de onun gülüşünü yok edecek; gençliğini, bakımlılığını, diriliğini kaybettirecek; içindeki eşyalarla birlikte onu da nesneye dönüştürecek bu kapısı kilitli evden kaçmasına izin verir. O küçük narin kadını elinde valizi ile evden göndermesi mevcut toplumsal şartların kadını ittiği çaresizliği gözler önüne serer.

Açık Pembe Üçgen hikâyesinde korkutucu bir babanın gölgesi altında kör bakışlarla, kırgın sabahlarla, kayıtsız sözlerle aynı bir eşya gibi soğuk, umutsuz, yalnız yaşadığı evden kaçan Nisan, bir otoban kenarında akışın bir parçası olmak isteyen, çaresiz bir genç kızdır. Tepkisiz, silik bir birey olarak kalmamak için daha korkusuz, güçlü, atak olması gerektiğini düşünür, uğuruna inandığı sağ adımıyla arabanın önüne atlar ve ölür. Mevcut toplumsal şartlar kadına sağ ayağın uğurlu olacağı inancına bel bağlamaktan başka hiçbir umut, hiçbir çare bırakmaz.

Çöp Çağ hikâyesinde kurtuluşu kocasının gitmesinde yahut ölmesinde bulan kadın mevcut toplumsal şartlarda kendisi gidemez, terk edemez. Evliliğin sonlanabilmesi için, geleneksel düzenin onayladığı şekilde kocasının gitmesini ya da ölmesini beklemek zorundadır. 1 Mayıs işçi olaylarında üniversitede okuyan kızı ölen ve ruh sağlığını kaybeden kadın mevcut şartlarda yenik ve çaresizdir.

Uzaklıklar/Yakınlıklar'daki kadının annesi pürüzlü ve yorgun sesiyle, üzgün ve soluk yüzüyle, iki yana düşmüş çaresiz elleriyle yazgısına boyun eğer. *Son Gün* hikâyesinin annesi gelecek günlerde İstanbul'u bekleyen kötücül kent yaşamını çok önceden fark eden, bunun bizzat insan eliyle yapılacağını bilen öngörüsü yüksek bir karakterdir fakat koşullar annenin bu duruma bir çözüm üretebilmesine izin vermez. Anne içindeki sıcaklığı koruyacak tek varlığın çocuk olduğunu bilir fakat çocuklar da büyüyeceği için çözüm kendi içinde çözümsüzlüğü üretmektedir. Annenin albümdeki kimi insanları fotoğraflardan kesip çıkarması, sarısabır çiçekleriyle konuşması dışında elinden hiçbir şeyin gelmemesi bireyin toplumsal koşullar karşısındaki çaresizliğinin gösterenidir.

Aykırı Bir Gece Işığı'nda geçmişten bugüne bilinçlerine kazınan tarihsel ve kültürel kodlar ve mevcut toplumsal şartlar yüzünden hikâyedeki kadın ve erkeğin birbirini tam olarak algılayabilmesi mümkün değildir. Bu nedenle her ikisi de çareyi

hikâyede geçmiş ve gelecek olarak tanımlanan uykuya geçmekte bulurlar. Uyandıklarında birbirlerini bütün olarak algılayabilecekleri günlere kavuşacaklarını umarak uyurlar.

Çapraz Sorgu hikâyesinde insanı yutan, yok eden büyük kentlerde çaresiz, yoksul bir insana işverenler kayıtsızdır. Hatta en yakın akrabalar dahi zor durumdaki yakınlarına karşı soğuktur. Zor durumdaki insanlar çaresizliğiyle baş başa bırakılır.

2.2.1.9. Suçluluk

Sezer Ateş Ayvaz'ın hikâyelerinde otoritenin her zaman iyi olmadığını ayırdına varan, okullarda, dersliklerde, odalarda, anne babalarının, öğretmenlerinin yeterince iyi ve haklı olmadıklarının farkına varan çocuklar büyüklerin söylediklerine bir türlü uyamaz, yapmaları gerekenleri gereğince yerine getiremez, okulu yeterince sevmez, yeterince temiz, masum, çalışkan olmazlar. Bu yüzden hep bir iç sıkıntısı, pişmanlık ve utançla büyüyen çocukların peşini büyüdüklerinde de bırakmayan bu duygular onların mutlu olabilmelerine asla izin vermez. *Zik Zak* hikâyesindeki sert bakışlı öğretmenler karşısında siyah önlüklerini çekiştirerek bacaklarını kapatmaya çalışan, erkeklerle göz göze geldiklerinde utanıp utanıp gülen Sevilay ve Sevilay'ın ablası, *Şarkılar Bizi Söyler* hikâyesindeki akşam gezmelerinde eteklerinin hınzır esintisiyle mutlu olan, belli belirsiz ruj sürerek, erkek bakışlarının farkında gizliden gizliye haz saklı gülüşler savuran Melek ve onun arkadaşı Vildan, *Çingene Kızı Marya*'daki oğlanlarla oynayarak itişip kakışan, neşeli neşeli gülüp göz kırpan, gözlerin ta içine bakan kız çocuğu ve onun arkadaşı Marya hep aynı suçun suçlularıdır. Bu kızların kendilerine biçilen iyi çocuk rolünün dışına çıkmalarının bedeli çocuk gözlerin utanç içinde yere düşmesi ve tüm gece utanç içinde yanakların yanmasıdır.

Bütün Oteller İstanbul Palas'taki tek isteği görevcil bir duyguyla bir şeyler başarabilmiş olmanın gururunu yaşayabilmek için ekmek almak amacıyla minibüsle uzaklara giden çocuk, *Uzaklıklar/Yakınlıklar* hikâyesinde büyüüp anne olmuş haliyle okur karşısına çıkar. Kız çocuk büyüüp anne olduğunda çocukluğunu, deniz kıyısını, kayıkları, küçük eğri sokakları özlediği için sadece bir geceliğine evden uzaklaşıp geri dönmesi dolayısıyla öfkeli erkek sesli, gergin, soğuk yüzlü, dişleri kenetlenmiş, kaşlarıyla gözleri nerdeyse iç içe ve suçlayarak bakan babası tarafından bencil addedilir. Kültürlü ve akli başında insanlar böyle aptal aptal şeyler yapmamalıdır. Konuşmak istemediğinde, uyumak istediğinde rahat bırakılmayan kadının, babasının

yargılamaları sonucu bedenini bir titreme alır. *Postacı ve Küçük, Kumral Bir Zarf* hikâyesindeki çocuk ayakkabılarını kirletmek, ödevlerini yapmamak, odasını toplamamak gibi hataların suçluluğunu hissederek büyür.

Şarkılar Bizi Söyler hikâyesinin yatak çarşafının kıvrımları arasındaki kan kırmızı lekeyi gördüğünde yaralandığını düşünen, telaşla annesine koştuğunda annesinin gülmesi, tokatı ve onu öperek genç kız olduğunu söylemesi karşısında utanç duyan Vildan'ı ergenlikle ilgili değişimlerden bihaber olarak bu döneme girer. Çocuk bedenlerdeki değişimlerin saklanması, utanılması gereken bir şey görülmesi sebebiyle genç kızlar evlendiğinde dahi bedeniyle bütünleşemezler.

Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak hikâyesinde daha doğar doğmaz erkek ikizini kurutmakla suçlanan kız bebeğin sürgünlüğü kendi toprağında başlar, kocası ile evlenip İstanbul'a gittiğinde de mutsuz bir gezgin olarak devam eder. Sabah'ın bebeklerini doğururken yaşadığı acılar, kız bebeği daha doğar doğmaz, hiç günahı yokken suçlanmaya mahkûm eden anlayış ve kadının baba evinde başlayıp evlenince de devam eden mutsuzluğunun sebebi erkek egemen-kapitalist kültürel ve toplumsal yapıdır. Ömrü boyunca onu kadınlığından, kendi içindeki esas imgelerden, insanlığın kolektif imgelerinden, esas gerçeklikten koparan bu yapı ömrünün sonlarına doğru da hep "konuş-ma, inan-ma, söyle-me, sen değilsin bu toprakların dili, odalara, sandıklara saklan, ayışığı unut, geceye yayılan korkulara kapıl, söyle-me, unut isteklerini, kadınlar çıplak bedenlerini karanlıklarda saklasın" diyerek korkutmuştur (Ateş Ayvaz, 2015a: 10).

Sessiz Sokakların Askerleri hikâyesinin doktor kadını Aynur yeterince iyi ütüleyemediği gömlek, çocuğuna yeterince şefkatli olamayan dokunuşlar gibi evinde başaramadığı şeylerin suçluluğunu yaptığı iyi bir omlet ile azaltmaya çalışırken, *Hera'nın Öfkesi* hikâyesindeki Hera ise kendi olmak, aykırı olmak suçundan dışlanır, ötekileştirilir.

Sacit'in Dünyası isimli hikâyede toplumun erkeğin kadını aldatması konusundaki sakatlanmış bakış açısını yansıtan Arzu Apartmanı sakinleri bir kadını metresi yapan, diğer kadını aldatan Sacit Bey'i hiç suçlamazlarken Sacit Bey'in karısı Nigar'ı hasta olduğu için kocasına yeterli olmamakla, Nigar Hanım öldüğünde ise metres Mahinur'u yıllarca metreslik yapmaktan hiç bıkmamakla suçlarlar. Ayrıca kötü

bir evliliğin içinden geçerek dul kalan Mahinur'un Sacit Bey'e metreslik yaparken taze bir gelin kadar gururlu olmasını yadırgayarak ondan utanç içinde olmasını beklerler.

Bir Akşam Yemeği'ndeki kadın yemek için balıkçıya gittiğinde balıkçının sert bıçak darbeleriyle balıkları kestiği kanlı tahtanın önünde garip bir utanç duygusuyla donakalır. Giderken yolda gördüğü, iki taş arasında duruyor olmasından insanlarca öldürüldüğü anlaşılan fare de cabasıdır. Hayvanların öldürülmesine sebep oldukları için en çok kendini ve sonra herkesi suçlar. *Kod Adı Fare* hikâyesinde hayvanlar üzerindeki deneylerin, insan psikolojisinin anlaşılması için ne kadar önemli olduğu genel geçeriyle vicdansızlığı, acımasızlığı meşrulaştırmaya çalışan dünya düzeni suçlanır.

Suçluluk temasını bazı hikâyelerinde siyasi boyutuyla da ele alan Sezer Ateş Ayvaz *Mektup Kutuları Bomboş*'ta katillerin, kumarcıların, hergelelerin, hırsızların dahi kurtulabileceği bir ülkede en büyük suçun siyasi suç olduğuna vurgu yapar.

2.2.1.10. Aşk

Sezer Ateş Ayvaz'ın hikâyelerinde aşkta vazgeçmeyi bilmeyen kadınlar geçmişte çok sevildikleri günlere duydukları özlemle yaşadıkları için mecazi anlamda zaten ölüdürler. Aşık oldukları erkeklere anlamsız bir tutkuyla bağlanan bu kadınların bazıları intihar ederek gerçek anlamda da ölürler. Yazarın hikâyelerinde siyasal toplumsal baskı, zorbalık-egemenlik biçimleri ile oluşturulan; inanç söylemleri, mitolojik ve yazınsal göndermelerle iyice perçinlenen kötü yazgısında kadının kendinin de pay sahibi olduğu vurgusuyla sıklıkla karşılaşılır.

Tamiris'in Gözleri isimli hikâyede alevli gözleri kocasının piyano çalan ellerine sevgiyle kilitlenen kadın, kocasının kendine bakışındaki nefret karşısında solgun ve kederlidir. Gece herkes odalarına çekildiğinde piyanistin öfkeyle konuşan, bağırır, haykıran sesine karısının hıçkırıkları karışır. Hiddetle fırlatılan eşyaların keskin seslerini duyan anlatıcı/yazar ilk önce kadının kocası tarafından öldürüleceğini düşünür. Sonra bu düşüncesinden vazgeçer çünkü kadını esas öldürecek olan şey kocasına duyduğu tutkudur. Kadın geçmişte çok sevildiği günlere duyduğu özlemle yaşadığı için mecazi anlamda zaten ölmüştür.

Ateş Ayvaz Cumhuriyet Kitap'a verdiği röportajda hikâyedeki kadının nezdinde kadınlarla ilgili olarak şöyle söyler: “Ölmeye yüz tutmuş aşkın, yerini bıraktığı nefretle, geçmişe yönelik umutla yaşayan kadınlar gördüm orada. Ve onların

"ölümlerini"... Şöyle de söyleyebilirim: Kadınlar, aşkta, vazgeçmeyi bilmiyorlardı çokluk. Onların mecazi anlamda ölümleri oluyordu bu..." (Öztop, 2006: 5).

Sonraki gece kocası kendine hayranlık duyan kadınlarla ayaküstü bir söyleşinin ardından kadınlardan biriyle ele ele tutuşup gülüşerek oradan ayrılır. Karısı yüzündeki kederle yapayalnız odaya döner ve o gece odanın penceresinden atlayarak intihar eder.

Aynalarda Yaz hikâyesinde geceleri eve geç gelen, geldiğinde odada sürekli kendine bağırarak, yaşamına başkalarını katan adamı uzun süre terk edemeyen, terk ettiğinde ise hâlâ ondan kopamayan, aşkından vazgeçmeyi bir türlü başaramayan, fiziksel anlamda olmasa da mecazi anlamda ölmüş bir kadın vardır. *Şarkılar Bizi Söyler* hikâyesinde aşık olmadıklarında kendilerini savunmasız kuşlar kadar çaresiz hisseden, aşkı tutunulacak bir dal olarak gören, kişilere değil aşık olmanın kendisine tutkulu kadınlarla karşılaşılır.

Züleyha'nın Yusuf'a duyduğu aşkın kendini tutsak kılmasına, Ateş Ayvaz'ın Cumhuriyet Kitap'a verdiği röportajda ifade ettiği gibi aşkta vazgeçmeyi bilmeyen Züleyha gibi kadınların mecazi anlamda ölümüne sebep olan bu anlamsız tutkuya karşı çıkılan *Soneşik* hikâyesinde hikâye kişisi genç kadın annesinden Yusuf'a aşkla bakan Züleyha'yı, bu eski masalı bırakmasını; içinde saklanarak bekleyen, kıvrınarak bakan, kendine unutturulmuş ölçüsüz güzelliğini bulabileceği, suyla yıkanmış, tertemiz, güzel bir masal anlatmasını ister.

Karar Âni'nin Nora'sı için bir türlü ayrılamadığı, hayatını bir kısır döngü içinde yaşamaya tutsak kılan, tutkuyla ve aşkla kendisini adeta boğan şair sevgilisinden kaçmak, uzaklaşmak hiç kolay değildir. *Gölge Denizati* hikâyesiyle her aşkın ilk başta yemyeşil olduğunu, bir süre sonra sarıya ve en sonunda kararmış yosun rengine dönüştüğü öğrenilir. Aşk denkleminde erkek bir ceylanı vuran avcı, kadın ise ayakları kanayan bir ceylan olur. Aynı hikâyede kurumuş, etleri çekilmiş, çatlak bir deri kalmış yaşlı elleriyle gökyüzüne uzanmış kadın, *Soneşik* ve *Düş Kapısı* hikâyelerindeki hayata mutsuz bir gururla katlanmaya çok küçükken başlayan ve ölüm döşeğindeyken de ellerinde bu gururdan başka hiçbir şeyi olmayan kadınları ile aynıdır.

Sezer Ateş Ayvaz'ın olmasını istediği aşkta vazgeçmeyi bilen, zihnindeki kültürel ve tarihsel kodlardan çıkan kadın tipiyle *Plak Fabrikası* hikâyesinde karşılaşılır. Kadın kendisini terk eden kocasına zamanla sevginin yitirildiğini, hayata duyulan öfkenin yanında yaşanılana yöneltildiğini, beraber yürüyorum sanılırken

aslında karı kocanın çoktan birbirini terk ettiğini, ayrılmanın yapacakları en iyi şey olduğunu söyleyerek vazgeçmeyi başarır. *Hera'nın Öfkesi* hikâyesindeki Hera da düzenin zihnine kazıdığı, kendine dayattığı tüm imgeleri yok ederek, kendi deyişyle “*şeytana sat*”arak özgürleşebilmiş, kendini hayattaki nesne konumundan kurtarabilmiş, hayatının öznesi haline gelebilmiştir (Ateş Ayvaz 2008a: 100).

2.2.1.11. Acı

Sezer Ateş Ayvaz'ın hikâyelerinde acı ve hüznün okur üzerinde tesiri en yüksek duygulardandır. İlk hikâye kitabı *Aynalarda Yaz* ile aynı ismi taşıyan hikâyesinde acı ile hüznün arasındaki farkı okuyucuya ileten yazarın bütün hikâyelerinde bu tema ile karşılaşılır. *Aynalarda Yaz* hikâyesinde Charles Azavur şarkılarından hüznülenen yengesinin gözlerinde yaş arayan çocuk acıyla hüznün arasındaki farkı bilmemektedir. Bu ayrımı bizi ağlamak eyleminin hüznünlükten değil acı çekerken gerçekleştiği bilgisine götürür.

Bütün Oteller İstanbul Palas ve Bizim Denizimiz Değil'in anneleri umutlarını henüz yitirmedikleri için ağlayarak kocalarının eve dönmelerini beklerler. Bu kadınlar hüznü değil acıdır. Benzer bir ayrımı kadınların umutsuzken değil umutluken acı çektiği açıklamasında da okuyucuya ileten yazar, *Çingiraklı Kapı* isimli hikâyesinde yaşanarak tüketilen duyguların artık bir daha yakalanamayacağına ayırına varan kadın kahramanının bütün duygulardan arınmış, bütün duygulara kapalı, uyarıcı, tehditkar sesiyle bu savını doğrular.

Gecesuçları'nda sevgilisi tarafından genç bir kadınla aldatılınca korunmasız bir varlığa dönüşen kadına hikâye içindeki bir diğer kahraman olan iç ses acı çekmektense aşkıdan vazgeçmesini telkin eder. Aşklarında vazgeçmeyi bilmeyen, erkeği hayatının öznesi haline getiren kadınlar kendilerinininkiyle birlikte çocuklarının ruhunu da acı ile doldururlar.

Ateş Ayvaz'ın hikâyelerinde evlere asılan fotoğraf çerçevelerinin içinde yansıtılmaya çalışılan mutluluk tablosu aslında ev içinde yerini şiddetli korkulara, derin acılara bırakmaktadır. *Eşik* hikâyesine resmi giyimli oluşundan asker ya da polis olduğu tahmin edilen sert, kaba, denetleyici babanın dayağa kolaylıkla açılıveren sorgulamalarından, gözlerden yaş gelmesine sebep olan azarlamalarından, nedeni bilinmeyen sövgülerinden nasibini alan anne ve çocukların fotoğraf karesindeki gülümsemelerinin okur üzerinde bıraktığı etki sayfalar dolusu anlatımla yakalanamayacak yoğunluktadır.

Açık Pembe Üçgen hikâyesinde korkutucu gözleriyle sert bakışlar fırlatan, soluğu içki ve sigara kokularıyla kirlenmiş, bıçak gibi incecik dudaklarından hep acıtan sözler savuran adam karısı ve çocuklarına evinin küflü odalarında acı çektirir.

Çöp Çağ hikâyesinde önce baba evinde, ardından da koca evinde çektiği acılardan sonra son olarak üniversite öğrencisi kızını 1 Mayıs olaylarında kaybeden bir kadının parçalanmışlığının kalbe tesiri çok yüksektir. Henüz küçük bir çocukken annesi tarafından cezalandırılarak kafesteki küçük mavi kuşu tavan arasına kilitlenen bu kadın sonrasında annesinin geceleri başlayan öfke nöbetlerine, çığlıklarına, bağırmalarına karşılık “*anne sus, sus artık...*” diye feryat etmektedir (Ateş Ayvaz, 2000: 15). Kendini sıkımayı, ağlamamayı çok küçük yaşlardan itibaren öğrenen kadın toplumun kendi için kurtuluş olarak addettiği evliliğinde de acılar çekmeye devam eder. Akşamları nöbetleri olmasından asker olduğu tahmin edilen kocası eve gelmekte ama evde kalmamaktadır. Hep sessiz ve ıssız olan evinde bir çocuğuyla bir de dikiş dikmekle uğraşır. Kendini eksilterek kızını büyütür. Baba kızını ne görür ne de işitir. Eve geldiğinde karısı ve kızıyla sadece bir “*Nasılsınız*” demek kadar anlık ilişkisi vardır. “*Ha var ha yok. Sevmek mi sevmiştir işte.*” (Ateş Ayvaz, 2000: 14). Erkeğin bir eş olarak ve bir baba olarak ilgisizliğinin, kayıtsızlığının gözler önüne serildiği hikâyede kadın acısını dışarıya vermeyen, kendini sıkı bir karakterdir. Tüm bu acılarının üstüne 1 Mayıs işçi olaylarında hayatını kaybeden üniversite öğrencisi kızının ölümü de eklenen kadın ruh acıları tarifsizdir.

Sığınak hikâyesindeki kadın öyle acılar çeker ki evin içinde acı duymayan bir nesneye ve en sonunda yok olmanın sesine dönüşmek ister. *Zamanhane* hikâyesinde annesinin ölümü ile derin bir acıya boğulan Nilüfer bir önceki hikâye *Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak*'ta kadınların kuşaktan kuşağa yaşadığı hüzne dönüşen acıların, ortak yazgıların anlatıcısıdır. Nilüfer'in anneannesi Sabah bebeklerini doğururken çok acılar çekmiş, daha doğar doğmaz erkek ikizini kurutmakla suçlanan annesi ise bütün ömrünü mutsuz bir gezgin olarak devam ettirmiştir. Nilüfer *Zamanhane*'de kendisini acı çeken ama dirençli, boğazında büyümüş, soluğunu tıkayan ünlemi fırlatmak isteyen bir kadın olarak ifade eder.

Bir durumu anlatmaktan çok o durumu okurun adeta deneyimlemesini sağlayan ve okuru ile duygudaşlık kurmayı başaran Ateş Ayvaz “*kavruk kuşak*” (Ateş Ayvaz, 2008a: 105) olarak adlandırdığı 80'li yıllar gençliğinin dramını hikâyelerinde okura adeta yaşatır. Mevcut toplumsal şartlarda coşkusunu, kararlılığını, cesurluğunu koruyabilen, esas kendini kaybetmemiş kişileri birinci; benliğini unutmuş, hali hazır

hayat düzeneğinin istediği gibi bir tip haline gelmiş, başka bir gerçekliğe geçtiğinin bile ayırında olmayan kişileri ise ikinci olarak adlandıran Ateş Ayvaz'ın *İkinci* isimli hikâyesinde kaba kuvvet kullanılmak, tel örgüler ardına atılmak suretiyle birinci olamayan ama ikinciliği de ölmek pahasına kabul etmeyen bir hikâye kişisi vardır. Gençliğinde coşkulu, kararlı, cesur olan bu adam şiddet kullanılarak hapse atıldıktan sonra orada türlü acılar çekip en sonunda açlık grevine başlayarak ölümün kıyısına gelmiştir.

Alacakaranlık hikâyesinde yakını cezaevine düşmüş ailelerin acılarını eş, dost, konu komşu ve tanıdıkların başka gezegendelermiş gibi kapkara bir suskunlukla yok saymaları durumu değiştirmek istenir. Hali hazırdaki hayat düzeneği dışardaki insanları dakikalara kurgulu yaşatırken cezaevindeki tutukluları acıya kurgulu yaşatmaktadır. *Hep O Yerde* 1980 yılı "*kavruk kuşağı*"nın (Ateş Ayvaz, 2008a: 105) acılarını yaşayan bir gencin hikâyesidir.

Narlıkapı Çıkmazı'nda Esmâ Hanım'ı ev içine hapsederek ailesine kendini adamak rolü ile kısıtıran kurgulanmış hayat düzeneği ona bu kısıtılmışlığı da çok görerek onu oğlundan ayırır. Küçükken rayların kenarında oyuna dalan oğlu Kenan'ın trenlere el sallamasının ve yine aynı trenle evinden alınıp cezaevine götürülmesinin aktarıldığı vaka parçası annenin acısını ve yitip giden çocukluğa, gençliğe duyulan hüznü derinden hissettirir. Ateş Ayvaz'ın hikâye içine yerleştirdiği vaka parçaları vakaya çok güçlü bir şekilde bağlıdır. Vaka ile vaka parçaları arasındaki güçlü ilişki hikâyeyi tematik açıdan çok güçlü kılar.

Son olarak acı temasını insanların hayvanlara yaşattığı acılar yönünden hikâyelerine yerleştiren Sezer Ateş Ayvaz *Bir Akşam Yemeği* hikâyesindeki kadının balıkçıdan aldığı canlı balıkların poşetteki kıpırtılarından duyduğu tedirginlik, yolda yürürken iki taş arasında duruyor olmasından insanlarca öldürüldüğü anlaşılan fare ile iyice artar. Kıpırtlara daha fazla dayanamayıp geri döner ve balıkçıdan balıkları kesmesini ister. Balıkçının sert bıçak darbeleriyle balıkları kestiği kanlı tahtanın önünde garip bir utanç duygusuyla donakalan kadın bir canlının öldürülürken çektiği acıları tüm şiddetiyle okura duyumsatır.

Kod Adı Fare hikâyesinde hayvanlar üzerindeki deneylerin, insan psikolojisinin anlaşılması için ne kadar önemli olduğu genel geçeriyile meşrulaştırılan vicdansızlık gözle önüne serilir. Televizyonda izlediği belgeselde düzenek içine yerleştirilen fareyle geçmişteki hapisane günlerine giden adam fareye düzenekte yaşatılan acıların aynısını cezaevinde yaşamıştır. Düzenekteki farenin gövdesindeki

tüylerin ıslak ıslak oluşu, silkelenip kaçacakken incecik ayaklarından tuzağa yakalanışı, bir çemberin içinde savrulurak dönüşü, sonunda bir kaydırdan geniş, gri bir zemine düşüşü, köşeye sıkışışı, hiçbir çıkışının olmayışı hayvanın çektiği acıları tüm çıplaklığıyla ortaya koyar.

2.2.1.12. Kadın

Kadın-erkek ayrımcılığı ve eşitsizliği sorununa edebiyat ve sanat aracılığıyla karşı çıkmaya çalışan yazarlarca ilk yapılması gereken, Batı düşüncesi tarafından oluşturulan fallosantrizme yani erkek değerine olan inanca karşı koymayı öğrenerek dişil bir dil yaratıp kadını özneliğini ifade edebilir hale getirmektir. Gelenek ve ataerkillik tarafından etkilenmemiş bir dil olmadığı sürece kadın özneliğini ifade edemez. Dildeki değişim gerekliliği bir yandan verili toplumsal düzenin yıkılmasına yönelirken, diğer yandan da erkek egemen kapitalizmin sunduğu sakatlanmış varoluşun dışında, yeni bir bilinç ve kendilik arayışını gündeme getirmektedir (Canbaz, 2007: 118).

Sezer Ateş Ayvaz kadın temasını hikâyelerine bu minvalde yerleştirir. Kadınlara inanç söylemleri ve mitolojik-yazınsal göndermelerin beslediği tarihsel kültürel kodlarla yakıştırılan kimlikten, yakıştırılan iyi evlat-iyi eş-iyi anne rolünden sıyrılmalarını haykırır. Onlardan Yusuf'a aşkla bakan Züleyha'yı, bu eski masalı bırakmalarını, içlerinde saklanarak bekleyen, kıvrınarak bakan, kendilerine unutturulmuş ölçüsüz güzelliklerini bulmalarını ister. Sezer Ateş Ayvaz, en başta siyasal toplumsal baskı, zorbalık-egemenlik biçimleri ile oluşturulan; akabinde inanç söylemleri, mitolojik ve yazınsal göndermelerle iyice perçinlenen, kuşaktan kuşağa geçen acılı yazgısında bazen bizzat kadının kendisinin de pay sahibi olduğunu dile getirirse de mevcut toplumsal şartlarda birçok kadının ne yaparsa yapsın çaresizliğe, mutlak yenilgiye mahkûm olduğu, hiçbir zaman kendisi olamayacağı, içindeki kendisine unutturulan güzelliklerine erişemeyeceği vurgusuna birçok hikâyede rastlanır. Öz benliklerine, içlerindeki esas imgelere ulaşan kadınlar da toplumda kendi olmak, aykırı olmak suçundan ötekileştirilmektedir.

Hera'nın Öfkesi isimli hikâyenin kadını Hera önce yüzü paramparça olmuş, sonra da yüzünü yitirmiş bir hikâye kişisidir. *Paramparça yüz*, kadının erkek egemen düzence kendine atfedilen rollerin içinde kimliğinden, benliğinden hep vazgeçmek durumunda kalması ve kendisini unutmaya anlamına gelir. Hera, estetik profesörü bir

baba ve arkeolog bir annenin kızı olsa da sanıldığı gibi tersine mutlu bir çocukluk yaşamaz. Kızın yüzünün önce estetik profesörü bir babanın elinden parçalanmaya başlaması oldukça trajiktir. Baba evi erkek egemen düzence kadına yüklenen *iyi evlat, iyi eş, iyi anne* rolünün ilk sahnesidir.

Parçalanma evlendiğinde de devam eder. Tutkulu bir aşkla, herkesin uzun süre konuştuğu bir düğünle evlendiği bankada üst düzey bir yönetici olan kocası önce kıskançlıklarıyla onu sürekli bağıllığını ifadeye mecbur bırakarak bunaltır. Kocasının üst düzey bir yönetici olduğu ayrıntısıyla iyi evliliği iyi mevkili bir adamla evlilik olarak kabul eden zihniyete gönderme yapılır. Hera'nın tutkulu aşkı uysal bir bağlanmaya, dingin bir adanmışlığa dönüşür. Hera kocasının çok çalıştığı savunmasıyla kendisine karşı takındığı kayıtsızlıktan kurtulmanın yolunu çocuk yapmak olarak görür. Bu yol bir süre işe yarasa da o artık kocasının gözündeki sevgili konumunu yitirir, sadece bir anne ve eş olabilir. Kocasından ayrılmayı biraz düşünecek gibi olsa zihnindeki çocuğu için katlanması gerektiği gerçeği, yerini başka bir kadına bırakamama gibi kodlar yüzünden, eve sadece kazandığı paraları ve iyi bir baba olmanın şefkatini taşıyan bu adamla evliliğini sürdürür. Evliliğinde Hera için anlamlı kalan tek şey çocuğudur. Mevcut şartlarda kadınlar tıpkı Hera'nın biraz önce sıraladığımız özelliklerinde görüldüğü gibi evliliklerini sonlandırmamak için her türlü sıkıntıya sabreder, aşklarında vazgeçmeyi de çocuklukla bilmezler.

“Her zaman iyi bir eş, iyi bir anne, iyi bir meslek kadını olmak için kendilerini yıpratın, görevlerinin tutsaklığından yaşamı özgürce yaşayamayan; hiç kendisi olamamış; olmaya da vakit bulamamış [...] Görevlerinin kadınları olurken önce kimlik sonra da kişilik parçalanmasına uğrayan ve yaşamın dalgalarında savrulup kıyıya vuran, kendi yüzlerini kaybeden [...]” (Soyşekerci, 2010: 136).

bu kadınlarda bir kimlik, öz benlik arayışı görülür fakat bir değişim gerçekleşemez. Çünkü verili koşullar hayatın başkalaşmasına izin vermez. Fakat Hera, evliliğine kocasının aldatmaları da eklenince, *dönüşme* eylemini gerçekleştiren bir kadın olmayı başarır.

Hera'nın *nesne* konumundan sıyrılarak *özne* konumuna ulaşması çok kolay olmamıştır, elbette. Kız çocuğu, genç kız, sadık eş, iyi anne, okuyan kadın, bilen kadın, çağdaş kadın, seven kadın, kötü kadın gibi erkek egemen düzence kendine yakıştırılan her özelliği üzerine alarak önce paramparça olmuş, sonra bu düzenin zihnine kazdığı, kendine dayattığı tüm imgeleri yok ederek, kendi deyişiyle “*şeytana sat*”arak

özgürleşebilmiştir (Ateş Ayvaz 2008a: 100). Sezer Ateş Ayvaz'ın gerekliliğini vurguladığı; imgelerin tutsağı olmayan, sorgulayıcı, didikleyici, aykırı dili, hikâyede yazar olduğunu anladığımız Hera'yı öz benliğine ulaştırmıştır. Hera kendi olmak, aykırı olmak suçundan dünyadan kovulmasıyla *ötekileştirilmiş*, toplumsal normlara uymayan kadını temsil etmektedir.

Yunan mitolojisindeki Tanrıça Hera'nın kendisini her zaman kocası Zeus'a saklaması, evliliğindeki zorluklarla baş edip evliliğin kutsallığını göstermesi, kocası tarafından aldatılması, sonrasında öfkesi, korkunçluğu (Erhat, 2015: s.y.) düşünüldüğünde hikâye kahramanının adını taşıdığı tanrıçayla paralel özellikler gösteren bir karakter olduğu görülür. Hikâye kişilerinin konumlandırılmasında kullanılan dini, geleneksel ve mitolojik unsurların mevcut toplumsal dayatmalarla ilişkisinin gösterilmesi yoluyla okurda toptancı anlayışa karşı bir farkındalık geliştiren ve okura farklı düşünme alanları açan Ateş Ayvaz, *“tüm olumsuzlamaların içeriğinde iktidar biçimleri, cinsler arasındaki güç mücadelesi, siyasal olaylar”* olduğunu düşünür ve ona göre *“İnanç söylemleri, mitolojik ve yazınsal göndermeler, insanı tarihin bir gölgesi haline getirir. [...] dışsal olarak her siyasal toplumsal baskı, zorbalık-egemenlik biçimleri, tarihsel geçmişi oluşturmakla kalmaz, bireyi de aynı zamanda hiçliğe götürür.”* (Ateş Ayvaz, 2005a, s. 45).

Aynalarda Yaz'da hikâye kişisi dayıya aşık olarak onunla evlenen yenge kocasının geceleri eve geç gelmeleri, geldiğinde odada sürekli kendine ağlatmaya varacak denli bağırmaları sonucunda evi terk eder. Evi terk etmesi çok kolay olmamıştır. Adam yaşamına başkalarını katmış, ne yaparsa yapsın karısının onu beklemesini, ondan vazgeçmemesini istemiştir. Adamın başkalarını hayatına katması, karısına bağırmaları, kadının ağlamaları kendisi için bir mutsuzluk kaynağı da değildir. Burada erkek vazgeçmek, ayrılmak kararını sadece kendisinin verebileceği konusunda emindir. Erkek ve kadına bu rolleri biçen toplumsal koşullar olduğu kadar biraz da kadının kendisidir. Çünkü kadınlar çoğunlukla terk etmeyi, aşta vazgeçmeyi bilmezler.

Hikâyenin kız çocuğu yetişkin olduktan sonra, yengesinin evi terk etmesine rağmen hâlâ dayısıyla eskiden kaldığı küçük odadan kopamamış, bir nevi halen orada yaşıyor olmasına, aslında fiziksel olarak vazgeçse bile ruhen, beyinsel olarak vazgeçmeyi bilmiyor olmasına vurgu yaparak kadındaki bu erkeğe bağımlı hali eleştirir. Aşta vazgeçmeyi bilmeyerek mecazi anlamda ölmüş olan yenge, Ateş

Ayvaz'ın bir sonraki hikâye kitabı *Tamiris'in Gecesuçları*'ndaki kadınlarla ilgili olarak yaptığı “Ölmeye yüz tutmuş aşkın, yerini bıraktığı nefretle, geçmişe yönelik umutla yaşayan kadınlar gördüm orada. Ve onların ‘ölümelerini’... Şöyle de söyleyebilirim: Kadınlar, aşkta, vazgeçmeyi bilmiyorlardı çocukluk. Onların mecazi anlamda ölümleri oluyordu bu...” (Öztop, 2006: 4) açıklamasına tam olarak karşılık gelen bir kadın olmasıyla yaşadığı acılarda kendisi de pay sahibidir.

Yengenin bakışları sert, yüzü korkutucu yazar babası da annesini ve dört kızını terk eder. Yengenin annesi her güçlüğü direnerek dört kızını tek başına büyüten, ağzı var dili yok, geleneksel düzenin iyi addettiği bir kadındır. Verilen ayrıntılarla kadının kuşaktan kuşağa yaşadığı hüzne dönüşen acıları, ortak yazgıları gözler önüne serilir. *Tamiris'in Gözleri* hikâyesinde kadını öldüren şey ne kocasının onu aldatması ne öfkeyle konuşan, bağırarak, haykıran sesi ne hiddetle fırlattığı eşyalar ne de kadının hikâyenin sonundaki intiharıdır. Onu esas öldüren şey kocasına duyduğu anlamsız tutkudur. Kadın geçmişte çok sevildiği günlere duyduğu özlemle yaşadığı için mecazi anlamda zaten ölmüştür.

Soneşik hikâyesindeki genç kadın annesinden Yusuf'a aşkla bakan Züleyha'yı, bu eski masalı bırakmasını; içinde saklanarak bekleyen, kıvrılarak bakan, kendine unutturulmuş ölçsüz güzelliğini bulabileceği, suyla yıkanmış, tertemiz güzel bir masal anlatmasını ister. Züleyha'nın Yusuf'a duyduğu aşkın kendini tutsak kılmasına karşı çıkar.

Bütün Oteller İstanbul Palas'ın annesinin hayatının merkezine kocasını yerleştirmesi ve bu yüzden kendini ve çocuklarını unutması ve bir kadın olarak özneleşememe/bağımsızlaşamaması; aynı hikâyede erkeğe evini terk edip gittikten sonra hiçbir şey olmamış gibi geri evine dönmesini sağlayan erki veren fallosantrik ve erkek egemen yapı; kadına en yakışan mesleğin öğretmenlik olduğunu yaygınlaştıran anlayış ve bu anlayışın genel olarak kadının üzerine yapıştırdığı iyi kız çocuğu, nesneleşen ve yazgisına boyun eğen kadın, kendine yakışan mesleği icra eden kadın kimliğine şiddetli bir karşı çıkış söz konusudur.

Sığınak hikâyesindeki kadının başı, işyerindeki kadınlara tarihsel-kültürel kodlarla yüklenen sızlanmaya, iniltiye benzeyen ses tonundan kaçtığında, bu sefer de evindeki akşamlarını hüznle dolduran bir bekleme dönuşen kocasının kapıya soktuğu anahtar sesi ve evinin her yerinden duyulabilen kuşatıcı, tutsaklık duygusu

veren saat sesi ile belaya girer. Bu hüznü bekleyiş ve tutsaklık duygusunun müsebbipleri kadını ev içine hapsederek ailesine kendini adamak rolü ile kısıtiran erkek-egemen kültür ve insanların eve giriş-çıkış zamanlarını, yemek saatlerini, uykuya geçiş saatlerini, yataktan kalkma zilini ayarlayan, insanları tekdüze yaşama mahkûm eden, tek tipleştirilen kapitalist düzendir.

Sehpa'daki üç kadından ikisi olan ev sahibi kadın ve onun çocukluk arkadaşı genç kadın verili düzence kurgulanmış hayatı, gelenekçe kendilerine biçilmiş rolleri tam anlamıyla kabullenip benimsemiş, içinde buldukları kısıtlanmış duruma kayıtsız kişilerdir. Genç kadının geleneksel yapıda kadın işi olarak görülen örgü örme işini benimsemesi, ev sahibi kadının ise yine aynı gelenekçi yapının kendini ev içindeki nesnelere oyalaması oyununa aldanarak ona çizdiği sınırın dışına çıkmaması, onların bu kısıtlanmış durumlarına kayıtsız, umarsız kalmalarının gösterenlerindedir.

Ev sahibi kadın evindeki sehpanın gündüz saatlerinde hep aynı yerde halının göbeğini ortalamasına, yerini terk etmemesine, akşam saatlerinden itibaren ve özellikle gece, salonun dikdörtgeni içinde gezinirken -ki bu dikdörtgen verili düzenin kadını hapsettiği ev içinin imleyicisidir- üzerindeki ya oldukça kenara kaymış ya da yerini bütünüyle kaybetmiş dantel örtüyü her sabah düzgünce yerleştirmeye büyük özen göstermesi, kurgulanmış hayat düzeneğinde kendisine yapıştırılan bu basit rolleri içselleştirerek mutlu olmaya çalışması, Ateş Ayvaz'ın belleğini yitirmiş, kaybetmiş, hayat tarafından tutsak kılınmış kadınlarının karakteristik davranışlarıdır.

Ev sahibi kadının duvardaki, kocası ile birlikte oldukları, çerçevelerle sınırlandırılmış fotoğrafları da, onun gelenekçe kendine çizilen sınırların içinde kalışını imler. Kocasından terk edildiği sezilen ev sahibi kadının her akşam kocasının bir gün döneceği umuduyla beklemesi, geleneksel düzence onay gören erkek terk etse de bekleyen, vazgeçmeyi bilmeyen, güçsüz, erkeği hayatının öznesi konumuna alan, kendisi de evindeki sehpa gibi nesneye dönüşmüş kadın profiline uygundur.

Sezer Ateş Ayvaz'ın olmasını istediği aşkta vazgeçmeyi bilen, zihnindeki kültürel ve tarihsel kodlardan çıkan kadın tipiyle *Plak Fabrikası* ve *Hera'nın Öfkesi* hikâyelerinde karşılaşırız. *Plak Fabrikası* hikâyesindeki kadın kendisini terk eden kocasına zamanla sevginin yitirildiğini, hayata duyulan öfkenin yanında yaşanılana yöneltildiğini, beraber yürüyorum sanılırken aslında karı kocanın çoktan birbirini terk

ettiğini, ayrılmanın yapacakları en iyi şey olduğunu söyleyerek vazgeçmeyi başarır. *Hera'nın Öfkesi* hikâyesindeki Hera da düzenin zihnine kazındığı, kendine dayattığı tüm imgeleri yok ederek, kendi deyişiyle “şeytana sat”arak özgürleşebilmiş, kendini hayattaki nesne konumundan kurtarabilmiş, hayatının öznesi haline gelebilmiştir (Ateş Ayvaz 2008a: 100).

2.2.1.13. İstanbul

Sezer Ateş Ayvaz'ın hikâyelerinde semtleri, caddeleri, sokakları, meydanları, parkları, bahçeleri boğazı ve denizi ile adım adım gezilen İstanbul kimi zaman doğasının henüz bozulmamış olduğu haliyle özlenen bir nostalji; kimi zaman zamanı ve emeği sömüren kapitalizm yüzünden doğası, denizi, baharı, güneşi, rüzgârıyla yaşanması mümkünken yaşanamayan bir güzellik; kimi zaman kavuşulmak istenen hüznü bir düş evreni; kimi zaman üzerine 12 Eylül'ün gölgesi düşmüş korkulu bir sessizlik; kimi zaman yaşadığı zamanla ve toplumla bütünlenemeyen, yalnızlaşan, yabancılaşan, parçalanmış modern çağ insanını kısıtiran bir kapan, bir düzenek, çıkmaz bir sokak, labirent anlamına gelir. Hayatını İstanbul'da geçiriyor olan yazarın “*öykülerinde konu edindiği olayları ve durumları [...] buranın fonluğunda geçirtmesi*” ona bir İstanbul hikâyecisi kimliği de kazandırmaktadır (Sazyek, 1998: 115).

Aynalarda Yaz hikâyesindeki hikâye kişileri yıllar önce yaşadıkları Sarıyer'e gittiklerinde semtteki değişim onları bir hayli üzer. Meydanı kaplayan Belediye Halk Pazarı, giysiler, eşyalar çirkinliklerin birbiri içine yığıldığı kocaman bir labirent oluşturur. Evleri, ağaçları, eskiden beri orada olan küçücük büfeyi, çeşmeyi, her şeyi kuşatır.

Uzaklıklar-Yakınlıklar hikâyesinde üstü asfalt bir cadde ile kapanan derenin, bu durgun akışın değerinin sadece çocuklarca bilinmesi acı verir. Eskiden derenin köprüye bittiği yerde aşağıya eğimli bir yol, yolun karşısında ışıklı tabelasıyla “*Sarıyer Fırıncısı*” bulunmaktadır (Ateş Ayvaz, 2000: 92). Hikâyedeki çocuk Sarıyer Fırıncısı'nda ekmek kalmayınca minibüse binerek oturdukları yer olan Sarıyer'den Büyükdere'ye ekmek almaya gidince Büyükdere semti de yazarın hikâye evrenine dahil olur. Çocuklar için dere “[...] kışın soğuk sularına girip kaçamak oyunlar oynanan, yazları uzun bir tahta çubuk üstünde yürek kıpırtılarıyla yürünüp, tam ortada

çoğalan korkuyla hızlanan küçük adımlarla karşıya geçilen bir oyun alanı”dır (Ateş Ayvaz, 2000: 107).

Bizim Denizimiz Değil hikâyesinde kurbağaların çıktığı öğrenilen derede bütün gece kurbağaların sesi dalga seslerine karışır. Hikâyedeki “*Derenin suları, denize kavuşurken, kurbağalar neden gitmez bilmem.*” (Ateş Ayvaz, 2005: 63) diyen çocuk için kurbağa viyaklamaları tıpkı *Postacı ve Küçük, Kumral Bir Zarf* hikâyesindeki çocuk gibi küçücük evlerinin soğukluğunun, anne-baba iletişimsizliğinin sesi olur.

Son Gün hikâyesinin annesi:

“Bütün İstanbul buzlaşacak,” dedi, “buzul yüklü olacak her yer, her şey.” Başını öne eğdi, “Vapurlar geçemeyecek boğazdan. Çocuklar, sadece çocuklar koruyacak içlerindeki sıcaklığı.” (Ateş Ayvaz 2008a: 106).

“İstanbul buzlaşıyor, insanlar yürüyerek geçiyor boğazdan, küçücük bir çocuk buzun üstünde deliye dönüyor, biraz ötesindeki pamukhelvacıya kayıyor, dudağının kıyısında bir gülücük.” (Ateş Ayvaz 2008a: 107).

diyerek güzelliklerin yok olması karşısında duyulan acıyı bir kez daha okura hissettirir.

Kraliçe I Love You hikâyesinde de karşımıza çıkan Sarıyer serin rüzgârları, kıyıdaki çay bahçeleri, çeşmeleri, geniş ve upuzun bir deresi, karşıdan görünen küçük tepeleri, kumsalı, meydanı ve Piyasa Caddesi’yle resmedilir. Denize kıyısı olan, güler yüzlü bir göğe sahip bu beldeye mavi değil de sarı bir isim verilmesine itiraz *Melusine ya da Çılgın Aşk* hikâyesindeki yer adı arayıcılarını hatırlatır. Mekân tasvirinde kurmaca değil gerçek bilgiler verilmektedir. Hikâyede sözü edilen Piyasa Caddesi bugün de varlığını korumaktadır. Yazarın bir sonraki hikâye kitabı *Yeryüzü Taksim*’deki *Günde* hikâyesinde Piyasa Caddesinden iskeleye kıvrılınca Kumsal Çay Bahçesi’nin olduğu bilgisine ulaşılır.

İnsanların zamanını ve emeğini sömüren kapitalizm yüzünden güneşli bir kış gününde parklarıyla, deniziyle, kıyılarıyla, keten helvacısıyla, simitçisiyle, çocuklarıyla İstanbul’un güzelliklerini yaşayamayan *Parkamı Seviyorum*’un adamına karşılık *Fortuna*’nın gün yeni ağarırken deniz kıyısında çay içmeye giden üç erkeği caddeye çıktıklarında kentte insanlar, taşıtlar, sesler, hiçbir şey olmadığı için kalabalıkta fark edemedikleri, yaşayamadıkları İstanbul’un güzelliklere bu saatlerde erişebilirler. Büyük kent yaşamının koşuşturması, hızı, uğultusu, kalabalığı yüzünden yaşadığı kentin güzelliklerinden mahrum kalan üç arkadaş kendilerine dayatılan

modern hayat kurgusundan mutsuzdur. *Kozmos ve Kaos*'un uğultulu kent hayatından ve monotonluktan bunalmış, ruhu grileşmiş adamı modern dünyanın bütün dayatmalarından kurtulup, artık insanlar için film gibi bir şey olan İstanbul'un doğasına, baharına, güneşine, rüzgârına erişmek ister.

Yeryüzü Taksim hikâyesinin sanata yönelerek kendi derinliğinde yaratacağı düş ülkesini kurgulamaya karar veren anlatıcı yazarı için bu düş ülkesi Taksim'dir. Taksim kendi öz suyunu temizleyip durultacak, donuk, duygusuz yüzlerden, devlet otoritesinin kurduğu insan ilişkilerinden arınacaktır. Taksim'de devlet otoritesi ile kurulan *şimdinin* toplumsal şartlarına karşı Taksim'in *geçmişindeki*, özündeki güzelliklere bakarak *geleceğe* dair umut besleyebilen anlatıcı yazar için yeryüzü Taksim'dir. Anlatıcı yazarın Taksim sevgisi, Taksim'e bağlılığı oldukça güçlüdür. *Raylarda Makas* hikâyesinde İstanbul'dan uzak bir kente sürgün olarak görevlendirilen öğretmen için İstanbul artık ulaşılamayan hüznü bir düş evrenidir.

Çağrılmadan Gelen hikâyesiyle İstanbul caddelerinde gösterişli arabalar ile mega marketlerin servis otobüslerinin bir arada verilmesiyle zenginler ile fakirler arasındaki dev uçurum okurların dikkatlerine sunulurken, evlerin pencerelerinden yansıyan televizyon ışıkları ise birçok hikâyede gündüzleri zorlu çalışma şartlarında çalışan yurt insanına geceleri elektrik santrallerinin kırmızı kurdeleler eşliğinde açılışlarını, barajların, fabrikaların, otel, gece kulübü ve bilgisayarların çoğalışını, törenleri, konuşmaları izletmek yoluyla kısıtılmışlığını yok saydıran, unutturan bir oyalama olarak okura yeniden hatırlatılır.

Aynı hikâyede İstanbul'un çok zengin ve çok fakir semtlerine vurgu yapılarak denize kıyısı olan semtlerden geceye dolan mimozaların, erguvanların, bahar renkleriyle bir olup açan ateş çiçeklerinin kokusunun Adviye Hanım'ın Beyoğlu'ndaki eski ve isimsiz apartmanının teneke kutular içinde, yeterince güneş almamış, küskün çiçekler olan penceresine ulaşmadığı söylenir. Yağın, şekerin, suyun, elektriğin bitip tükeneceğinden, parasız kalacaklarından korkan Adviye Hanım işlediği elbiseleri konfeksiyon atölyesine vermek için ta Mahmutpaşa'ya gider, Mercan yokuşunu tırmanır, az para vermek için türlü yanlışlar bulan patronuna özenerek işlediğini söylese de uzatılan paraya ne kadar az diyemez. Adviye Hanım'ın köfteci kocası Rüstem İstanbul caddelerinin, sokaklarının gece ışıklarına vurgundur:

"Sonsuz hazlar vadeden, bir çift gözdü, şehir... Gözlerinden biri açık, diğeri kapalıydı. İstanbul, kimi zaman açık olan gözüyle bakıyordu ona. O saat, dünya güzelleşiyor,

kollarını açmış kucaklıyordu Rüstem'i. Sirkeci'den Anadolu'ya, ucuz çamaşır, ucuz tarak, ucuz makas götüren Yahudi tüccarlar, kamyon şoförleri, hamallar, hadi bi köfte ekmek yiyelim bugün, diyorlardı. Tepsilerin içindeki köfieler, ızgara ateşinde cızırıyor, koku olup, duman olup, beş sokak öteye koşuyorlardı.

Dünya kendine kalsın. Ulu çınarları, kestane ağaçlarının dibindeki sokak lambalarıyla İstanbul yeter!" (Ateş Ayvaz, 2015a: 145).

Bir diğer hikâye kişisi Nadide'nin yitmiş zamanların ve sevgilerin hüznü ile geçmişini anımsamak için sürekli gittiği Yeşil Vadi Çay Bahçesi çimenlere masalar ve sandalyelerin atıldığı, ortasında kuğuların bulunduğu masmavi bir süs havuzu, çevresinde rengarenk kokusuz çiçekler bulunan, İstanbul'un dışından getirilen fidelerden büyütülmüş ağaçlarla, uzun, geniş caddelerden, çok katlı blok apartmanlardan ayrılmış bir yerdir. Geçmişin hatırlanmasıyla Yedi tepeli İstanbul'un birçok yeri hikâye içine yerleştirilir. Beyoğlu caddesi insanlarla dolu, üstünden terzi kızların, okullu gençlerin geçtiği bir yer olarak betimlenir.

Ayıışığında Görmek hikâyesinde sebepsizce evi terk eden babalarını aramak için yollara düşen üç kız kardeş, yolun iki yakasından akan İstanbul görüntüleriyle keyiflenirler:

"Yolun kıyasına çekilmiş arabalar, evlerine dönen insanlar, balkonlarda akşam masalarını kurmaya hazırlanan kadınlar, pencerelerden dışarıya salınan tül perdeler. Gökyüzünün akşama dönen erguvan ışıkları. Bütün bir gün sona ermiş, sıcaktan arta kalan bunaltı, akşam karanlığını karşılamaya hazır bir iç rahatlığına dönüşmüştü. ... Üçümüz aynı anda soluk aldık ve sonra gürültüyle bıraktık soluklarımızı, bu çok eskiden aramızda oynanan bir oyunun küçücük bir parçasıydı ve gülüşmelerle sonlanıyordu."
(Ateş Ayvaz, 2000: 47-48).

Eşik'le birlikte okuru Taksim Meydanı'ndan caddelerde akan kalabalığa karıştıran yazar, Cumhuriyet Anıtı, Sıraselviler'i, İstiklal Caddesi, otobüsleri, eğimli yolları, otobüs durakları, kaldırımları, çiçekçileri, otelleri, reklam ekranları, tahta perdelerle çevrilen derin, dev çukurları, metro inşaatları, kepçe homurtuları, greyder gürültüleri, martı sürüleri, patlamaları ile İstanbul'u coğrafyası, şehirleşme ve alt yapı sorunları, sosyal sorunları ile resmeder.

Su ile Her Şeye Hayat hikâyesinde İstiklal Caddesi'yle Taksim Caddesi'nin kesiştiği yerdeki Maksem, sekiz köşeli gövdesiyle mermer cepheli sivri alınlık içindeki çeşme olarak betimlenir. *"Taksim Maksem'i Atatürk Anıtı'yla hem çok yakın bir yerde hem de çok aykırı durur. Öyle ki; Cumhuriyet Anıtı'nın, ışıklarla, çiçeklerle süslenip*

giydirildiği anma günlerinde, meydana adını veren bu küçük taş bina, iyice silik, neredeyse görünmez olur.” (Ateş Ayvaz, 2005: 32). Bu iki yapı insanlar arasında oluşturulan Osmanlı ve Cumhuriyetçi şeklindeki kutuplaşmayı simgeler. *Son Otobüs* hikâyesinde otobüsün penceresinden hikâye kişinin gözüyle okura yansıyan seyyar satıcılar, soğuktan yüzü morarmış mendil satan çocuk, o soğukta paltosunun önünün, bağrının açık olmasından akıl sağlığını yitirmiş olduğu anlaşılan adam, ara sokaklardan çıkan mini etekli yapay aşk satıcıları, travestiler büyük kentin ekonomik ve toplumsal yapısını gözler önüne serer.

Ateş Ayvaz’ın kahramanları yalnızlık, yabancılaşma hissine İstanbul’un uzun, ışıklı, hareketli caddelerindeki tanımadık yüzlerde, kalabalıklarda çare ararlar. Caddelerde hayata karışıp oyalanmaya çalışsalar da yine de yaşadıkları kentle bütünlenemeyen bunalımlı modern çağ insanı olmaktan kurtulamazlar. Çünkü zamanın hızı, kovalamacası içinde, kurgulanmış hayat düzeneği içinde birbirine bakmayan, birbirini görmeyen, mekanikleşmiş insanlar umarsızdır. *Melusine ya da Çılgın Aşk*’ta Bay B. kötü düşünün etkisiyle hızla evinden uzaklaşıp çalıştığı binanın önüne geldiğinde karşılaştığı insanların yüzlerinde kötü düşlerin izlerini arar. Fakat bu insanların gözleri hiç hak etmedikleri kadar sızısız ve diridir. *Parkamı Seviyorum*’un adamı da caddelerdeki umarsız bir mutluluktaki yüzleri çok çirkin bulur.

Sacit İçin Dünya hikâyesinde Sacit Bey’in karısı Nigar Hanım’ın sıkıyönetim ilanıyla birlikte Yeniköy’e taşınmalarından önce evlerinden uzun uzun denizi seyretmesi ile hikâye mekânı İstanbul Boğazı olur. Nigar Hanım 12 Eylül’ün gelmesine yakın zamanlarda anarşistlikle, komünistlikle suçlanan kızı ile birlikte bu güzel şehirden acıdan, hüzünden başka hiçbir şey alamaz.

İstanbul yaşadığı zamanla ve toplumla bütünlenemeyen, yalnızlaşan, yabancılaşan, parçalanmış modern çağ insanı için bir kapan, bir düzenek, çıkmaz bir sokak, labirent anlamına gelir. *Bir Akşam Yemeği* hikâyesinde iki taş arasında duruyor olmasından insanlarca öldürüldüğü anlaşılan fare *Kod Adı Fare* hikâyesinde tekrar okurun karşısına çıkarılır. *Kod Adı Fare*’de hali hazır hayat düzeneğinin imleyicisi fare düzeneği *Çapraz Sorgu* hikâyesinde yerini insanı yutan, yok eden büyük kent düzeneğine, belgesel anlatıcısının tok sesi ise yerini kent insanının, işverenlerin çaresiz, yoksul bir insana, hatta bir ağabeyin zor durumdaki bir kardeşe karşı kayıtsızlığına, soğukluğuna bırakır. *Kurumuş Kan Rengi*’nde hikâyesinde kadın

kendine kapanmış bir çıkmaz sokağa benzeyen kentte kendini kapana kısıtılmış bir fareye benzetir.

2.2.1.14. Adaletsizlik

Sezer Ateş Ayvaz'ın hikâyelerinde adaletsizlik teması kadın-erkek ayrımcılığı konusunda yoğunlaşsa da sosyoekonomik eşitsizlik bağlamında da işlenmektedir. Kadın-erkek ayrımcılığı ve eşitsizliği sorununa hikâyeleri aracılığıyla karşı çıkmaya çalışan Sezer Ateş Ayvaz Batı düşüncesi tarafından oluşturulan fallosantrizme yani erkek değerine olan inanca karşı koyarak kadının öznelliğini ifade edebilir hale gelmesini ister. Kadın, aile ve dayatma temalarında adaletsizlik temasının kadınsal boyutu zaten irdelendiği için bu noktada temanın sosyoekonomik boyutunu irdeleneceğiz. Sonrasında bu temayla sıkı bir ilişki halinde olan hukuksuzluk boyutu irdelenecektir.

Ateş Ayvaz'ın hikâyelerinde kırışksız göz alıcı beyaz gömlek zenginliğin, bir türlü ağarmayan beyazlar ise fakirliğin göstergesidir. *Eşik*'in yardımcı karakteri olarak karşımıza çıkan Betül beyaz pantolonu, yakası ve kolları kırışksız göz alıcı beyaz gömleği, kumral uzun saçları, lacivert saç bağı, ince bedeni, kendine güvenli duruşu, yaklaştıkça tanınan güzelliğiyle zengin aile kızı tipinde canlandırılır. Betül'ün sınıfındaki diğer çocuklarla olduğu gibi hikâyenin başkahramanı fakir oğlanla da konuşması üzerine fakir oğlan Betül'e karşı bir hissiyat içerisine girer. Betül çocuğun kendini evine kadar takip etmesini olağan karşılar. Umursamaz bir şekilde, kızgınlık içermeyen sesiyle çocuğa ne istediğini sorar. Cevap alamayınca çocuğu evinin önünde apartman ışığı sönene dek kalmaya bırakır. Okulda kız arkadaşlarıyla fakir oğlana bakıp gülüşürler. Oğlan kızı tekrar evine kadar takip ettiğinde bu sefer oğlana sertçe ve kibirle ne istediğini sorar. Matematik defteri istediğini söyleyen oğlana kısıp, kapalı bir çılgınlıkla, kendinden beklenmeyecek bir kabalıkla "*Çek git hadi*" cevabını vermesi (Ateş Ayvaz, 2000: 9) bu zengin aile kızının güzel görünüşünün altında gizlenen insana yüksekte bakma egosunu ortaya çıkarır. Sayfalarca anlatılsa da insanlarda bu denli bir etki bırakamayacak olan ağarmayan beyaz gömleklilerin toplum dışına itilmesi problemi bu küçük ayrıntı ile okuru sarsar.

Hikâyede, yaşanan çağın her türlü değer ölçütünün para olduğu anlayışıyla kalpteki masum, samimi duygular çatışır. Liseli genç Betül'ü takip ettiği gün Taksim Meydanı'ndaki dev çukur yüzünden yolun karşısına geçemediğinde çalışan işçilerden

birinin en rafine bir duyarlılıkla çocuğa yolu tarif etmesi kalpteki masum, samimi, güzel duyguların parayla doğru orantılı olmadığını gözler önüne serer.

Başka bir gün akşam saatlerinde evine dönen fakir çocuğun İstanbul'un ışıklı, renkli caddesinde yürürken vitrinlerde gördüğü kenarlarındaki bol sıfırlı rakamlarla ulaşılmaz olan ve kendininkilerden bambaşka görünen gömleklere, pantolonlara, spor ayakkabılara, atkı ve montlara özlemle bakması toplumdaki gelir adaletsizliğini gözler önüne serer. Çocuk kendi evine doğru yaklaştıkça İstanbul'un ışıklı renkli caddelerindeki hayat yerini fakir giysili insanların, para isteyen çocukların olduğu yağ kokulu sokaklara bırakır. Buradaki ayrıntılar en lüks hayatların yaşandığı İstanbul semtleri ile en büyük fakirliklerin yaşandığı kenar mahalleler arasındaki uçurumu gözler önüne serer.

Benzer bir şekilde *Son Otobüs* hikâyesinde de otobüsün penceresinden hikâye kişinin gözüyle okura yansıyan seyyar satıcılar, soğuktan yüzü morarmış mendil satan çocuk, o soğukta paltosunun önünün, bağrının açık olmasından akıl sağlığını yitirmiş olduğu anlaşılan adam, ara sokaklardan çıkan mini etekli yapay aşk satıcıları, travestiler İstanbul'daki ekonomik sıkıntıları gözler önüne serer.

Çapraz Sorgu'da kent insanının, işverenlerin çaresiz, yoksul bir insana, hatta bir ağabeyin zor durumdaki bir kardeşe karşı kayıtsızlığı, soğukluğu işlenir. Açlık içinde askerleri eğlendiren bir genç kızın, mendil satan çocukların, ağlayan bir delinin yansıtıldığı bölümlerde toplumdaki ekonomik eşitsizlik boyutunun derinliği ortaya çıkarılır. *7. 'nin Yeri* hikâyesinde işini, evini kaybettiğinde karısınca terk edilen ve güçlüyken kol kanat gerdiği dostlarından da yeterli desteği göremeyen 7., hikâyenin sonunda yaşadığı dünyaya tutunamayarak yokluğa, hiçliğe, ölüme sürüklenir.

Çağrılmadan Gelen hikâyesinde Yeşilvadi Çay Bahçesi'nden cadde manzarasının verilmesiyle İstanbul'un silueti gerçekçi bir şekilde hikâyeden yansır:

“Yeşil Vadi çay bahçesinin açıldığı caddede, incecik bir yağmur başladı birdenbire, gösterişli arabalar gelip geçtiler, camdan dışarıya taşan şarkılarla. Evlerin içlerinden, pencerelelere televizyon ışıkları yansıdı, Mega marketlerin servis otobüslerinden, elleri, kolları, naylon poşetlerle dolu yolcular indiler, beyaz farların önündeki yağmurlu aydınlığa. Uzaklardan bir yerden, güvenlik görevlisinin düdüğü duyuldu, tiz, gecede yankılanan...” (Ateş Ayvaz, 2015a: 152).

İstanbul caddelerinde gösterişli arabalar ile mega marketlerin servis otobüslerinin bir arada verilmesiyle zenginler ile fakirler arasındaki dev uçurum

okurların dikkatlerine sunulurken, hikâye kişisi Advie Hanım'ın yağın, şekerin, suyun, elektriğin bitip tükeneceğinden, parasız kalacaklarından korkması toplumdaki ekonomik arka planın hikâyeye yerleştirilmesine ön ayak olur. Advie Hanım işlediği elbiseleri atölyeye götürüp patronundan karşılığını alabilmek için İstanbul trafiğinde saatler geçirdikten sonra yokuş tırmanacak ve az para vermek için işleminde türlü yanlışlar bulan patronunun emek sömürüsüne maruz kalacaktır. Burada sömüren zengin ve ezilen fakir çatışması görülmektedir. Advie Hanım'ın kızı Nadide'ye sevdiği çocuk Yakup için “*uzak dur o çulsuz çocuktan, o gazeteci parçasından*” (Ateş Ayvaz, 2015a: 144) demek istemesi ülkede gazetecilik mesleğine verilen maddi ve manevi değeri ortaya koyar.

Ateş Ayvaz'ın siyasi ve toplumsal koşulları karakterinin iç dünyasıyla birleştirerek gerçekçi ve çok boyutlu bir portre ortaya çıkardığı hikâyesi *Hep O Yerde* hikâyesinde uzunca bir zaman yazı gönderdiği bir dergi ya da gazeteye yine bir yazı gönderdiği tahmin edilen karaktere yazıyı bulamadıklarını, yazının ellerine ulaşmamış olabileceğini söyleyen yetkililer onu yok sayarlar. Hikâye karakterinin hapisanede geçirdiği zamanlarla iç dünyanın birleşiminden oluştuğu tahmin edilen yazı 1980 yılı “*kavruk kuşağı*”nın (Ateş Ayvaz, 2008a: 105) acılarını yaşayan bir gencin acılarını anlatıp savunduğu, gençliğin yazı vasıtasıyla ülke topraklarına katılmasını amaçlayan bir metindir. Okulları kendisinin bir enstrümanı olarak kullanan, dergi yetkililerine kendisiyle ters düşmek istemeyi akıllarından bile geçirtmeyen ve bu şekilde edebiyat yoluyla dahi gençliğin ülke topraklarına katılmasına izin vermeyen, hukuk kurallarını hiçe sayarak hapisaneleri gençlerle dolduran ve gençlerin geçmiş ve gelecek düşlerini elinden alan siyasi otorite altında adalet ve hukuk eşitliğinden söz etmek mümkün değildir.

Bir Eylül İhtilali anlatısı olan *Mektup Kutuları Bomboş*'ta solcu üniversite öğrencileri olan Ayşe, Nesrin ve anlatıcının kayıp olan arkadaşları Talat'ı bulmak için kadın pazarlama işi ile uğraşan Sümbül Hanım'dan yardım istemelerine tanık olunur. Polislerle irtibatı olan kadın pazarlamacısı Sümbül Hanım'ın katilleri, kumarcıları, hergeleleri, hırsızları dahi kurtarabildiği bir zamanda siyasi suçlu komünist bir genci asla kurtaramayacağını söylemesi, ailelerin hapisanelerdeki yakınlarının kan lekeli çamaşırlarını toplaması vb. şeklinde sırlanan vaka parçaları hukuk ve adalet sistemindeki kokuşmuşluğu yansıtır.

Yolculuk hikâyesinde trenle yolculuğa çıkma kararı alan adamın kimliğinin üzerinde bulunmasına sevinmesi, evinde bile kişinin kim olduğunu kanıtlayamadığı korkuyu dayatan otoriter düzenin bir enstrümanı haline gelmiş hukuk sistemine eleştiri söz konusudur.

Kendisi de bir hukukçu olan Avukat Sacit Bey'in gündüzlerini metresi Mahinur'da gecelerini karısı Nigar Hanım'la yaşadığı evinde geçirmesi, bir kadını kurtarması ama metresi yapması, diğer kadını ise terk etmemesi ama aldatması oldukça trajiktir. Sacit Bey'in bir hukukçu olarak kurallara uymaması, yasak çiğnemesi vurgusuyla hukuk sistemindeki sorunlar tüm boyutlarıyla gözler önüne serilmiş olur.

2.2.1.15. İşkence

Sezer Ateş Ayvaz'ın hikâyelerinde işkence teması açlık grevlerinin yapıldığı, ölüm oruçları tutulan, işkencelere maruz kalınan, mahkûmların kitaplarının toplanıp yakıldığı hapisanelerin insan psikolojisinin anlaşılması için ne kadar önemli olduğu genel geçeriyile meşrulaştırılan fare deneyi düzeneklerine benzetilmesi suretiyle işlenir. *Kod Adı Fare* hikâyesindeki gençliğinde hapisanede yatmış hikâye kişisi adama ve arkadaşlarına bir denek olan hayvana edilen zulümden daha azı yapılmamıştır. *Sessiz Sokakların Askerleri* hikâyesinde hemşirelik okuyan, mesleğini kusursuz yapacağı ve şefkatli bir başhemşire olacağı besbelli olan Tülay'ın Mamak Cezaevi'nde bedeninin tükendiği bilgisi verilir. *Mektup Kutuları Bomboş*'un Talat'ı hapisanede yapılan işkence yüzünden ölmüştür. *Narlıkapı Çıkmazı* hikâyesindeki Esmâ Hanım'ın üç yıldır cezaevinde bulunan oğlu Kenan'ın henüz suçunun ne olduğu dahi bilinmemektedir.

Bir Akşam Yemeği hikâyesindeki kadının balık almaya giderken iki taş arasında yatıyor olmasından insanlarca öldürülmüş olduğu anlaşılan bir fare görmesi, arkasından balıkçıdan aldığı canlı balıkların poşetteki kıpırtılarından duyduğu tedirginlik hayvanların çektiği eziyetlerin gösterilmesi için hikâye içine yerleştirilen vaka parçalarıdır. Kıpırtlara daha fazla dayanamayıp geri dönen ve balıkçıdan balıkları kesmesini isteyen kadına balıkçının “*Canlı balığa bıçak değmez günahtır, sonra uğramazlar yanımıza.*” (Ateş Ayvaz, 2008a: 73) demesi insanların kendi çıkarları doğrultusunda balığın acı çekerek ölmesini günah kavramıyla nasıl meşrulaştırdığını hem kadına hem de okuyucuya çarpıcı bir şekilde hissettirir. Balıkçının sert bıçak darbeleriyle balıkları kestiği kanlı tahtanın önünde garip bir utanç

duygusuyla donakalan kadın hayvanın çektiği eziyette ve ölümünde en çok kendini ve sonra herkesi suçlar. Kadının diğer insanların eylemlerine çok sıkı bir şekilde bağlı olan iç huzurunu yakalayabilmesi için toplumsal katharsis şarttır. Hatalardan arınmak anlamına gelen “*Katharsis insanın parçalanmış bütünlüğünün yeniden kurulmasıdır, etik bir arınmadır, rasyonel akla davettir, ahlaksal iyiyi doğru akılla bulmadır, kaderin rastlantısallığına ve hayatın bilinmeyenlerine karşı cesaretle savaşmadır, özgürleşmedir, yeniden değer ve kişilik yaratmadır.*” (Can, 2006: 68). Bu durum Ross’un şu cümlesini hatırlatır: “*insanların kaderleri o kadar sıkı bir şekilde birbirlerine bağlıdır ki, insanlar başkalarının hatalarından acı çekerler.*” (1994: 446).

2.2.1.16. Dayatma

Modernitenin değerlerine göre belirlenen şimdiye, geleceğe ve geçmişe ilişkin imajların yarattığı kaosun eleştirel bir bakış açısını, irdelenmeyi ve sorgulanmayı beklediğini düşünen Sezer Ateş Ayvaz, hayatın erkek-egemen gelenek ve kapitalizmce oluşturulmuş insanı kimliksizleştiren halihazırdaki düzeneğini, bu düzeneğin değerlerinin dayattığı ve kabul ettirdiği insan gerçeğini, sakatlaştırılan varoluşları hiçbir zaman benimseyememiş, çok küçük yaşlardan itibaren daha güzel bir yaşam arayışına girmiştir. Modernite, erkek egemen-gelenek ve kapitalizm kendi değerlerini her yeri kuşatan toplumsal ve medyatik imgelerle insanlığa dayatmaktadır. Bireyin kendine dayatılan ve artık çoktan içselleştirdiği toplumsal, medyatik imgeler bu üç gücün, modernizm, erkek-egemen kültür ve kapitalizmin değerlerine hizmet eder. Yani insanlık üzerindeki en büyük dayatma toplumsal ve medyatik imgelerle beslenmektedir. Ateş Ayvaz zihinlerimizi, bilinçaltımızı ve rüyalarımızı dahi doldurmuş olan bu imgelerin dayatması yüzünden kendi içimizdeki esas imgeleri yani insanlığın kolektif imgelerini kaybettiğimizi düşünür ve hikâyelerinin tamamında yer alan dayatma temasını bu bakış açısıyla irdeler.

İlk hikâye kitabı *Aynalarda Yaz*’ın ilk hikâyesiyle dakikalara kurgulu yaşamının vahşetinden şikâyet ederek, günün ışımasıyla koşuşturma, yetiştirme eşliğinde başlayan ve havanın kararmasıyla perdelerin kapatılıp geceleri televizyonda insanlara sunulan modernite, erkek-egemen gelenek ve kapitalizmin değerlerini yansıtan programların izlenip kısırılmışlığın yok sayılarak uyunmasıyla son bulan hayatın insanoğluna dayatılan en büyük haksızlık olduğunu düşünür. Kapitalizmin

insanın emeğini ve zamanını sömüren ağır çalışma şartları; doğanın tüketildiği uğultulu, kalabalık, koşuşturmalı kent yaşamı; küçük yaşta sırtlarına yüklediği ağır çantalarla çocuklara özgürlüklerini, çocukluklarını yaşatmayan okullar; gençliğin, umutların, yaşamların yitirildiği cezaevleri; erkek-egemen kültürün biçimlendirdiği aşkın, mutluluğun, değer vermenin yaşanmadığı kadın-erkek, anne-baba-çocuk, arkadaşlık ilişkileri insanoğluna dünyada yaşaması mümkün olan güzellikleri yaşatmaz. Hali hazırdaki hayat düzeneği dışardaki insanları dakikalara kurgulu yaşatırken cezaevindeki tutukluları acıya kurgulu yaşatmaktadır.

Okulların çocuklara çocukluğunu, gençlere gençliğini yaşama imkanı bırakmaması, okulda başarılı olamayan yahut okulu asan çocukların ailelerinden gördüğü psikolojik baskının altında ezilmeleri sorunu, yazarın her türlü güzel duygunun yaşanılması mümkünken yaşanılmaz hale gelmesine sebep olan kapitalist düzenin hali hazırdaki düzeneğiyle çatışma amacına hizmet eder. *Aynalarda Yaz*'ın küçük kızının Kumsal Çay Bahçesi'ne giderken sırtında okul çantası olmadığı için ellerinin özgür olduğu ayrıntısının verilmesi ile okul çantası özgürlüğü kısıtlayıcı bir obje olarak okura tanıtılır. *Bütün Oteller İstanbul Palas*'ın küçük kızı dalgalı kıvrıkcık saçlarını kestirtmek isteyen öğretmenini hiç sevmez. *Hep O Yerde* hikâyesindeki asla bir genişliğe açılmayan hapisane penceresi gibi *Alacakaranlık* hikâyesindeki okulda öğretmenin korku veren bakışlarından öğrencilerin gözlerini kaçırdığı sınıf penceresi de hayatın ve coşkunun parlak renklerine, çocukluğun, oyunların ve sokağın seslerine asla açılmaz. Hapishaneler ve okullar dayatılan düzenin en güçlü enstrümanlarıdır.

Parkamı Seviyorum'un adamı işe gidiyor olduğundan günün ağarmasından güneşin batmasına kadar çalışmaktadır ve bu yüzden güneşli bir kış gününde parklarıyla, deniziyle, kıyılarıyla, keten helvacısıyla, simitçisiyle, çocuklarıyla İstanbul'un güzelliklerini yaşayamaz. *Şarkılar Bizi Söyler*'in Vildan'ı iş yerindeki işlere, ev işlerine, akşam yemeğine yetişmeye çalışan, koşuşturmalı, yetiştirmeli hayattan bunalmış bir kadındır. Çocukluğunda ise erkek egemen toplumsal şartlarda bir çocuk olarak büyümenin zor ve sancılı sürecini yaşamıştır. Mevcut kültürel yapıda çocuk bedenlerdeki değişimler saklanması, utanılması gereken şeylerdir. *Sığınak* hikâyesindeki kadının başı, işyerindeki kadınlara inanç söylemleri ve mitolojik-yazınsal göndermelerin beslediği tarihsel kültürel kodlarla yüklenen sızlanmaya, iniltiye benzeyen ses tonundan kaçtığında, bu sefer de evinin her yerinden duyulabilen kuşatıcı, tutsaklık duygusu veren saat sesi ile belaya girer. Bu tutsaklık duygusu

insanların eve giriş-çıkış zamanlarını, yemek saatlerini, uykuya geçiş saatlerini, yataktan kalkma zilini ayarlayan, insanları tekdüze yaşama mahkûm eden, tek tipleştiren erkek-egemen kapitalist kültürel-toplumsal yapıdır.

Eldiven hikâyesindeki kadının, cumartesi sabahının acelesiz, bir şeyler yetişme telaşının olmadığı kahvaltılarını sevmesi, kapitalist düzenin insanı koşuşturmaya mahkûm eden uzun çalışma saatlerinin bunaltıcılığının gösterenidir. *Ayışığında Görmek* hikâyesindeki üç kız kardeş kentin ayrı yerlerinde, küçük kaygan topraklar gibi, birbirlerinden habersiz yuvarlanır, kentin koşuşturmacası içinde kendilerine, sevdiklerine dönüp bakamazlar. *Sehpa* hikâyesinde kadınların içinde buldukları anda değil de önce genç kız, sonra küçük kız seslerini saklandıkları yerden bulup çıkardıklarında canlanabilmelerinin, uçarılaşabilmelerinin, gülüp mutlu olabilmelerinin sebebi verili düzenin dayatmalarından çocukluklarında henüz şimdiki kadar etkilenmiyor olmalarıdır. Hayatlarındaki en büyük değişim olan odadan gün ışığının çekildiği akşam saatlerinde de gündelik konuşmalardan, sıkıntılardan, aceleden, telaştan kurtularak rahatlayabilmelerinin sebebi yine mevcut toplumsal şartların bu saatlerde yaşam alanlarına çok fazla müdahil olamamasıdır. Verili düzence kurgulanan, kadını hep tedirgin edip duran yaşam biçiminden kurtulmak, düzenin insanlara yatıp uyumasını dayattığı saatlerde daha yüksek bir ihtimal dahilindedir.

Eşik hikâyesinde erkek egemen kültürel toplumsal yapı aile içinde babaya anne ve çocukların ruh bütünlüğünü bozmak derecesine vardırarak kadar ezici bir üstünlük sağlar. *Çağrılmadan Gelen*'in Nadide'si bir genç kız olduğu için Beyoğlu'nda yürürken yalnız olmanın verdiği sakınımla, akıllı uslu olmaya, yüzüne ciddi bir ifade yakıştırmaya kararlıdır. İçinde şakıyan ümit kuşuna toplumsal ahlak kurallarının gölgesi, korkusu, baskısı düşmüş; her gençlik hevesini, her mutluluğu ve nihayetinde tüm ömrünü korkuyla, baskıyla beraber yaşamak zorunda kalmıştır.

Tamiris'in Gecesuçları kitabında Batı fallosantrizmi, gelenek ve erkek egemen yapıca oluşmuş eril dilin karşısına bir savaşçı olarak çıkarılan Tamiris bozuk bir düzen ve bu düzence oluşturulmuş bozuk dili tamir etmek için imgelerle savaşırken yenik düşmesiyle günümüz yazarının içinde bulunduğu durumu temsil eder. Yazarken, imgelerle savaşırken korkunç bir dünyayla, korkunç gerçeklerle karşılaşan yazarın bir taraftan hayatı değiştirmeye, insanların en acımasız keşfi zamana karşı durmaya çalışırken diğer taraftan umutsuzluğu da yaşamayı kaçınılmazdır çünkü toplumsal koşullar dönüşüme engeldir. *Kahve Rengi Öykü*'de Tamiris'in Sefira olduğu açıklanır.

Sefira dünyayı sözcüklerle değiştiren hikâye ustası, gezgindir. Modernite, erkek egemen gelenek ve kapitalizmin değerlerine hizmet eden imgelerle bu gezgin savaşacaktır.

2.2.2. Sosyal Temalar

2.2.2.1. Aile

Sezer Ateş Ayvaz'ın hikâyelerinde aile anne-babanın kendi iletişimsizlik/geçimsizlikleri yüzünden çocukların ilgisiz, yalnız büyüdüğü, omuzlarının ve ruhlarının ağır yüklerle doldurulduğu; annenin hayatının merkezine kocasını yerleştirdiği ve bu yüzden kendini ve çocuklarını unuttuğu, bir kadın olarak ev içine hapsedilerek ailesine kendini adamak rolü ile kısıtılıp özneleşemediği/bağımsızlaşamadığı; babaya evini terk edip gittikten sonra hiçbir şey olmamış gibi geri evine dönmesini sağlayan erki veren fallosantrik ve erkek egemen güçle oluşturulmuş bir yapı olarak okur karşısına çıkar.

2.2.2.1.1. Anne

Bütün Oteller İstanbul Palas hikâyesindeki anne hayatının merkezine kocasını yerleştiren ve bu yüzden hem kendini hem de çocuklarını unutan bir kadındır. *İkinci Kaptan*'da anne-baba kavgasının huzursuzluğunu yaşayan çocuğun her gece babasını beklemekten yorulan kederli annesi dereye girip kıyafetlerini ıslatan kızına karşı hep katı davranır, misafirlerinin yanında iyi çocuk olamama utancını hep yaşatır. *Postacı ve Küçük, Kumral Bir Zarf*'ın annesi kederli, öfkeli, üzgün bir şekilde hiç konuşmadan geceler boyu kocasını bekler. Kızını hep, ayakkabılarını kirletmek, ödevlerini yapmamak, odasını toplamamak gibi hatalarla suçlar. Yaşadığı evin çocuk için soğuk bir boşluk olmasını engelleyemez. *Çingene Kızı Marya* hikâyesinde de çoraplarını kirlettiği, elbiselerini eskittiği için kaşları çatılan, yüzü korkutucu bir ifadeyle yasaklar koyan bir anne vardır. Bu anne oğlanlarla oynayıp neşeli neşeli göz kırptığı için kızının çocuk gözlerini utanç içinde yere düşürtmekte, tüm gece yanaklarının yanmasına sebep olmaktadır.

Çöp Çağ'ın ruhu paramparça olmuş kadınının annesi henüz küçük bir çocukken kızının kafesteki küçük mavi kuşunu tavan arasına kilitleyerek onu cezalandırmıştır. *Bizim Denizimiz Değil*'de gece geç saatlere kadar bağır çağır kocası ile kavga eden, dün akşamdan beri yüzü üzgün bir anne vardır. Kaşları birleşip çatılmış, alnına derin çizgiler oturmuş bu kadın ertesi gün kocasının işi gereği gezmeye

gidecekleri için ortasında küçücük bir fiyonk bulunan sivri topuklu siyah rugan ayakkabısı silip parlatır, kocasının kendisine Amerika'dan getirdiği çağla yeşili kürklü mantosunu giyer, saçını topuz yapıp ruj sürmüş halde kocasının koluna girer. Ruhü, başının üzerinde küçücük bir top olmuş topuzu, şakaklarından iyice gerilmiş saçları gibi sıkışmış ve gergindir. Pencereden denize bakıp ağlayarak kocasını beklerken yorulan kadın Zeki Müren'in en acıklı şarkılarını sevmektedir ve defterine şiirler yazmaktadır.

Kocasını hayatının merkezine aldığı için hayattan kopan, özneleşemeyen/bağımsızlaşamayan annelerin bir kısmı yukarıda örnek verdiğimiz hikâyelerde olduğu gibi kendileriyle birlikte çocuklarını da unutturken, bir kısmı ise kocalarının gözündeki sevgili konumlarını yitirip kocaları için sadece bir anne olarak anlam taşıdıklarının ayırdına vardıklarında kendilerini çocuğuna adayan bir anne profili çizerler. O zaman anne, *Postacı ve Küçük, Kumral Bir Zarf* hikâyesindeki gibi yaşadığı evin çocuğu için soğuk bir boşluk olmasını engelleyemeyen biri değil, Penceresi *Geniş Bir Oda*'nın çocuğunun başının altında onu bütün güvensiz uykulardan, boşluklardan, uçurumlardan, gerçekleşmiş ve gerçekleşmemiş korkulardan koruyabileceğine inandığı bir kol; *Açık Pembe Üçgen*'in Nisan'ının babasının korkutucu bakış ve azarlı sözlerden kaçtığı bir güzellik, sıcak nemli eller, bir lavanta kokusu serinliği olur.

İkinci Kaptan hikâyesindeki Cani'nin annesi ara ara evinden giderek İstanbul sokaklarını, caddelerini dolaşır gelir. Kocasını eve pek uğramayan ve yasadışı işler yaptığı anlaşılan bu çingene kadını, evinin geçimi için bunu yapmak zorunda olan bir annedir.

Yüzün, Yalnızlığın Senin'de kocasını ve oğlunu ile ilişkileri çok zayıf, yok denecek kadar az olan kadının içki bir nebze sıkıntısını giderse de o, oğlunun gözünde içki içen, mutsuz bir anne olacağı korkusuyla hayattan daha çok bezer. Geleneğin dayattığı itaatkâr anne olma rolünden çıkmayı göze alamaz. Hikâye, kadının bütün mutluluğu evinde araması gerektiği gerçeğine karşı çıkan bir bilinçlenme evresine girmesiyle sonlanır. Kadını bilinçlenmesini sağlayan başat unsurlar şiir, resimdir.

Eldiven hikâyesinde görevini yapmaktan hoşnut olan, düşünceli, sevecen bir annenin henüz okuyor olan oğlunu, babası gibi iletişimsiz bir karakterdir. Annesiyle muhabbeti çok çok yemeğin ne olduğunu sormaktır. Kadının uzakta olan aceleci,

dağınık bir kişiliğe sahip kızı da annesi gibi bir muhasebeciyle evlenir. Annesinin fikrini almadan bu kararı vermiştir. Annesi muhasebeci bir erkeği kendi evliliğiyle deneyimlemiştir ve ona göre rakamlarla uğraşan erkek duygusuz, umursamaz olur, “*yapalımdan, bakalımdan*” başka söz söylemeyen ilgisiz biridir (Ateş Ayvaz 2008a: 91). Muhasebeci, kızını bir çırpıda alıp giderek aynı zamanda onun gülüşünü, umudunu, genç kız sevincini, diriliğini de almıştır. Kadın tüm bu gerçeklerin düşünsel olarak farkında olsa da yine fiiliyatta hiçbir etki gösteremeyerek kızının muhasebeciyle evlenmesine engel olamaz. Kocasının ölmesiyle evinin her yerine bir sessizlik, ıssızlık sinmiş olan kadın, evindeki bu kimsesiz haline geleneğin onayladığı bir tavırla boyun eğer.

Uzaklıklar/Yakınlıklar hikâyesinde başkahraman kadının annesi pürüzlü ve yorgun sesiyle, üzgün ve soluk yüzüyle, iki yana düşmüş çaresiz elleriyle yazgısına boyun eğen, yenilmiş bir kadındır. *Kurumuş Kan Renginde* hikâyesinin annesi hayat kadınlığı yaptığı zamanlarda kendisine aşık olan ve onu kızıyla beraber bir apartman dairesine hapseden adamın yanında kızının solup gitmesindense bu küçük narin kadını elinde valizi ile yanıp kavrulacağını bile bile sokaklara gönderen çaresiz bir annedir. *Sessiz Sokakların Askerleri* hikâyesinin doktor annesi Aynur için, yaptığı iyi bir omlet evini gerçek bir ev, anneliğini gerçek bir annelik olarak hissetmesini sağlar. Yaptığı iyi bir omlet ile, çocuğuna yeterince şefkatli olamayan dokunuşların suçluluğunu azaltır.

Sezer Ateş Ayvaz hikâyelerindeki saçları başının üzerinde küçücük bir topuz olmuş, şakaklarından iyice gerilmiş annenin iyice yaşlanıp hayatının sonuna geldiği, ölüme çok yaklaştığı haliyle *Soneşik* ve *Düş Kapısı* hikâyelerinde karşılaşılır. *Soneşik*'in annesi hâlâ Yusuf'a aşkla bakan Züleyha'yı, bu eski masalı bırakmamış; içinde saklanarak bekleyen, kıvranarak bakan, kendine unutturulmuş ölçüsüz güzelliğini bulamamıştır. *Düş Kapısı* ölümcül bir hastalığa yakalanan bir annenin kendi evini bırakıp kızlarının yanına gelerek alzaymırın etkisindeki belleğinde yıllara, günlere, bütün zamanlara doğru hiç bitmeyen bir yolculuğa çıkmasının hikâyesidir. Son günlerini kah uyur kah uyanık olarak geçmişteki öfkelerini, sevinçlerini, aşklarını içeren düşler kurarak geçirir. Hayata mutsuz bir gururla katlanmaya çok küçükken başlayan bu kadının ölüm döşeğindeyken elinde gururundan başka hiçbir şeyi yoktur. İstanbul'un yüksek, kocaman binalarını ve çocuksuz, insansız halini sevmeyen *Düş*

Kapısı'nın annesi, *Son Gün*'ün buzlaşan İstanbul'da içindeki sıcaklığı koruyacak tek varlığın çocuklar olduğuna inanan annesiyle örtüşür.

Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak hikâyesinde daha doğar doğmaz erkek ikizini kurutmakla suçlanan; saçları başının üzerinde küçücük bir topuz olmuş, şakaklarından iyice gerilmiş bu annelerin sürgünlüğü baba evinde başlar, koca evinde mutsuz bir gezgin olarak devam eder. Ömürleri boyunca onları kadınlıklarından, kendi içindeki esas imgelerden, esas gerçeklikten koparan fallosantrik erkek egemen toplumsal yapı ömürlerinin sonlarına doğru da hep “*konuş-ma, inan-ma, söyle-me, sen değilsin bu toprakların dili, odalara, sandıklara saklan, ayışığı unutulmuş, geceye yayılan korkulara kapıl, söyle-me, unut isteklerini, kadınlar çıplak bedenlerini karanlıklarda saklasın*” diyerek korkutur (Ateş Ayvaz, 2015a: 10).

Bütün bu anne figürlerinden farklı olarak *Yaz Perdeleri* hikâyesinde Alman terbiyesi almış annesi tarafından zihnine kodlanan işin her şeyden önce gelmesi gerektiği düşüncesi yüzünden evlenememiş, sanatçı olmasına rağmen sanatını icra etmek yerine sanat kurumunda yöneticilik yapmayı seçen, evliliğin iş yaşamındaki sorumluluklarını özgürce yerine getirmesini engelleyen kısıtlayıcılığından kaçarken kendini unutmaya sebep olan iş yaşamının ağır şartlarından kaçamayan kadının annesince şekillenen hayat anlayışına vurgu yapılır. Anne-kız ilişkisi bağlamında okura düşünce alanları açan *Su ile Her Şeye Hayat* hikâyesinde ise anne Madam Anie ortaokula başladıkları için yeterince büyüdüklerini ve onlara karşı görevini tamamladığını düşünerek kızlarını bırakıp Paris'e dönmektedir. Bundan sonra kızlar annelerini sadece yılda iki kez görürler. Hikâyede ölçüp biçen, incelikle hesap eden ve gerekli olanı yerine getiren bir annenin çocuklarına karşı takındığı görevcil sevgisizlik eleştirilir.

2.2.2.1.2. Baba

Sezer Ateş Ayvaz'ın hikâyelerinde yazarın gerçek hayattaki askerlik mesleği ile meşgul bulunan babasıyla aynı mesleği paylaşan baba figürüyle sıklıkla karşılaşılır. Eldeki biyografik bilgiler sayesinde yazarın babasının tayini dolayısıyla bir sahil kasabası görünümünde olan Sarıyer'den, önce denizin görünmediği Fındıkzade'ye, sonra Samatya'ya taşınacakları gün -o zamanlar Sezer Ateş Ayvaz küçük bir çocuktur-pencere kenarında bir yaprağın içinde besleyip büyütmeye çalıştığı tırtılını kaybettiği bilinmektedir. *Bütün Oteller İstanbul Palas*'ın küçük kızı da taşınacakları gün tırtılını

kaybeder, sahil kasabasından denizi görmeyen bir semte taşındıklarında denizin olmamasına çok şaşırır. Babası bir gece eve gelmez, sonra temelli ailesini terk eder. Gideceğini söylemek için okula, kızının yanına geldiğinde kendisini arayıp bulamamaları için adresini gizleyerek İstanbul Palas'ta kaldığını söyler. Bir zaman sonra hata yaptığını söyleyip af dileyerek hiçbir şey olmamışçasına eve dönen baba erkek egemen kültürün erkeğe hak gördüğü terk etme, sıkılınca geri dönme gibi özerklikleri rahatça kullanan bir kişidir.

*Bütün Oteller İstanbul Palas'*ın babasıyla *Eşik*, *Çöp Çağ*, *Bizim Denizimiz Değil* ve *İkinci Kaptan* hikâyelerinde de karşılaşılır. *Eşik* hikâyesinde resmi giyimli oluşundan asker ya da polis olduğu tahmin edilen sert, kaba, denetleyici babanın dayağa kolaylıkla açılıveren sorgulamalarından, gözlerden yaş gelmesine sebep olan azarlamalarından, nedeni bilinmeyen sövgülerinden anne ve çocuklar nasibini ziyadesiyle almaktadır.

*Çöp Çağ'*ın akşamları nöbetleri olmasından asker olduğu tahmin edilen babası eve gelmekte ama evde kalmamaktadır. Hep sessiz ve ıssız olan evinde bir çocuğuyla bir de dikiş dikmekle uğraşan karısı kendini eksilterek kızını büyütür. Baba kızını ne görür ne de işitir. Eve geldiğinde sadece bir “*Nasılsınız*” demek kadar anlık ilişkisi vardır, karısı ve kızıyla. “*Ha var ha yok. Sevmek mi sevmiştir işte.*” (Ateş Ayvaz, 2000: 14). Erkeğin bir eş olarak ve bir baba olarak ilgisizliğinin, kayıtsızlığının gözler önüne serildiği hikâyede baba figürü işte çok yorulduğunu, işlerin kötü gittiğini, zor günler geçirdiğini öfkeli sesiyle dillendirip duran, hemen içkiye sarılan, cebindeki paraları içki için kullanmaktan çekinmeyen, içki şişelerini kıran, kolaya kaçan bir karakter olarak resmedilir. Öğrenci olayları, terör gibi sebeplerden kızının okumasını fazla istemeyen baba, kızı için en iyisinin eski tip terbiye olduğu düşüncesindedir.

Bizim Denizimiz Değil hikâyesinde Seyfi Bey ile kendi babasını karşılaştıran küçük kız çocuğu sayesinde bu asker baba figürü ile ilgili bilgilerin arttırılması şansı elde edilir. Seyfi Bey çocuğun babasından yaşlı olmasına rağmen babasının aksine yüzü çok güleç, sesi yumuşacık bir adamdır. Kelimeler ağzından usulca çıkar. Çocuğun babası geceleri geç saatlere kadar karısıyla bağır çağır kavga eden bir adamdır. *İkinci Kaptan* hikâyesinde iki günde bir nöbete kalmasından, askerlerin evine erzak götürmesi bilgilerinden hareketle asker olduğu anlaşılan baba da karısıyla çok iyi anlaşamaz, çocuğuna gülümseyen, ilgili bir baba değildir.

Asker olmamakla yahut hangi meslekle uğraştığı bilgisi verilmemekle birlikte başka hikâyelerde de karısı ve çocuklarıyla iletişimsiz, korkutucu baba figürü yer almaktadır. *Aynalarda Yaz* hikâyesinin yengesinin bakışları sert, yüzü korkutucu yazar babası annesini ve dört kızını terk etmiştir. *Hera'nın Öfkesi* hikâyesinde bir bankada üst düzey yönetici olan baba eve sadece kazandığı paraları ve iyi bir baba olmanın şefkatini taşıyan bir adamdır. *Ayışığında Görmek* hikâyesinde hiçbir haber vermeden evi terk eden, işyerini de bırakan ve birkaç gün sonra telefonla arayarak nedensiz, yalnızca gitmek istediği için gittiğini söyleyen bir baba vardır. Baba en küçük bir iz bile bırakmadan kızlarını, eşini boşluğa itiveren adamdır. Kızlar babalarını bedensel olarak yeni kaybetmişlerdir fakat bu kayıp esas olarak onu ruhen kaybettikleri çocukluk yıllarına dayanır. Babanın oturduğu apartmanın; pencereleri karanlık, denize inen, beton, bir yanı uçurum bir yolun kenarında şeklinde betimlenmesi baba ile kızlar arasındaki çok uzun yıllar öncesine dayanan iletişimsizliği imler.

Uzaklıklar/Yakınlıklar'daki baba, aynı zamanda bir anne olan kızının çocukluğundaki deniz kıyısını, kayıkları, küçük eğri sokakları özlediği için sadece bir geceliğine evden uzaklaşıp geri dönmesi dolayısıyla onu bencil addeder. Kültürlü ve akli başında insanlar böyle aptal aptal şeyler yapmamalıdır. Öfkeli erkek sesli, gergin, soğuk yüzlü, dişleri kenetlenmiş, kaşlarıyla gözleri nerdeyse iç içe ve suçlayarak bakan baba, kızı konuşmak istemediğinde, uyumak istediğinde onu rahat bırakmaz; yargılamalarıyla kızının bedeninde titremelere, üşümelere sebep olur.

Açık Pembe Üçgen'deki Nisan'ın babası dükkânda işler iyi gitmez, eve turfanda meyveler, sebzeler, caneriği ve yeni çıkmış kıtır kıtır badem dolu fileyle gelemez ise korkutucu gözleriyle sert bakışlar fırlatan, soluğu içki ve sigara kokularıyla kirlenmiş, bıçak gibi incecik dudaklarından hep acıtan sözler savuran bir adamdır. Nisan bu korkutucu bakış ve azarlı sözlerden annesinin güzelliğine, sıcak nemli ellerine, lavanta kokusu serinliğine sığınır. En sonunda evden kaçan genç kızı bir otoban kenarındaki hayata mecbur bırakan sebepler arasında sert, korkutucu bir babanın gölgesi altında kör bakışlarla, kırgın sabahlarla, kayıtsız sözlerle aynı bir eşya gibi soğuk, umutsuz, yalnız yaşamak; seçim hakkına sahip olamama gibi etkenler yer alır. Hikâyenin diğer kadın kahramanları beyaz saçlı anne ve boğuk sesli abla da bu korku ikliminde sinen kadınlar olarak varlık gösterirler. Nisan babasının ölümünün üzerinden yıllar geçmiş olsa da o eve, içinde zor uyuduğu küflü odalara, orada hissettiği boşluk ve hiçlik duygusuna geri dönmek istemez.

Postacı ve Küçük, Kumral Bir Zarf hikâyesinde babanın kara saçları ile annenin sarı saçları arasındaki tezatlıktan yararlanılarak karısını kederli, öfkeli, üzgün bir şekilde bekleten baba yüzünden kızıyla ilgilenmeyen bir annenin çocuk üzerinde bıraktığı sıkıntı ve üzüntü vurgulanır. *Bir Tenorun Tutuklanmadan Önceki Son Günü* hikâyesinde hep öyle gerilerden bakıp hoşnutsuz sesler çıkaran bir baba vardır. *Sessiz Sokakların Askerleri* hikâyesinde doktor anne evdeki rutin işleri yetiştirmek için sürekli koştururken baba tıraş losyonunu bir kahvaltıdan önce, bir de sonra, iki kez süren, tek yaptığı tıraş olmak, giyinmek ve kızı Aslı'yı uyandırmak olan bir adamdır. Aslı'nın mız mız uyanışları, masada olur olmaz hırçınlıkları sabahları Mühendis Raşit Bey'in keyfini hiç bozmaz çünkü o çalıştığı şirkete gitmeden önce ailesiyle kahvaltı yapmayı iyi bir baba ve koca olmanın gereklerinden sayar. Yani Raşit Bey'in ailesiyle sabahları kahvaltı yapması karısına ve kızına bahsettiği bir lütuftur. *Zamanhane* hikâyesinin babasının da iki kez evlendiği bilgisinden hareketle eski eşi ve üç çocuğunu bırakmış olduğu anlaşılır.

Ateş Ayvaz hikâyelerinde baba figüründeki sakatlanmış varoluşun erkeğe babadan bir miras misali aktarıldığı vurgusu da yer alır. *Gölge Denizati* hikâyesinde erkek denizatındaki doyumsuzluğun sebebi kendini var eden ve ondan hiç kopamadığı, avucunu şiddet dolu dokunuşlarla açan babası; bedeninin büyüyeceği vakitlerde ona yönelen soğuk bakışlar, güvensiz, inançsız kılındığı günler ve geceler; babasına sığındığında yalnızlık, korunmasızlık hissederek kederle ve umutsuzlukla geçen çocukluğudur. *Sacit'in Dünyası*'nda Sacit Bey'in babası delikanlılığa adım atmış oğluna bütün kadınların aynı olduğu, hepsinin boylarının yatakta uzadığı, hangi kadına gitse hep aynı kitabı okuyacağı, önemli olanın kuvvetli, kudretli olması olduğu ve politikanın çok önemli olduğu bir memlekette zamanı geldiğinde politikaya atılması gerektiğini öğütleyen bir babadır. Sacit Bey de babası gibi bütün kadınların aynı olduğunu düşünür ama daha vahim bir farkla: İki kadın aritmetik açıdan yalnız iki değildir. İki kadın üçüncü bir kadını yaşatır erkeğe ki esas önemlisi de budur. Birinde olmayan diğerinde vardır. Zihnindeki bu keyif veren toplama çıkarma işlemi ile hayatta asla var olamayacak üçüncü kadına ulaşan Sacit Bey de tıpkı *Gölge Denizati* hikâyesinin doyumsuz erkeği gibidir.

Tüm bu baba figürlerinden farklı olarak *Su ile Her Şeye Hayat* hikâyesinde Suzan'ın tam bir Osmanlı adamı olan babası ağır başlı duruşu, gülüşüyle, bir başka zamandan kopup gelen çelebiliğiyle, az konuşması, derinden düşünmesiyle,

görgüsüyle, kızının ona ölümüne dek duyduğu mesafeli baba sevgisiyle saygı duyulan baba figürünün temsilcisi olur. Taksim Meydanı'ndaki Atatürk Anıtı'yla yan yana olan fakat artık kullanılmaz hale gelen, Cumhuriyet Anıtı'nın ışıklarla, çiçeklerle süslenip giydirildiği anma günlerinde daha da bir silikleşen Taksim Maksemi'ni her gördüğünde “Her şeye su ile hayat verdik.” (Ateş Ayvaz, 2005: 31) şeklinde mırıldanan bu baba unutulmaya yüz tutan maksem karşısında yüreği sızlayan bir kişidir. İki ayrı dünyanın insanları haline getirilen Osmanlıcılar ve Cumhuriyetçilerin çelişki ve çatışmalarının yakın tarihte yarata geldiği trajediyi erken fark eden baba suyun öteki olana bakışı temizlemesi, toplum ve tarih bilincinin bu yönde bir vurguya yönlendirilmesi gerektiğine inanan Ateş Ayvaz'ın hayat görüşüyle örtüşen bir anlayışa sahiptir.

2.2.2.1.3. Çocuk

İç dünyalarında yalnız, ebeveyn ilgisini yeterince görmeyen, iletişimsiz, mutsuz ailelerde psikolojik problemlere sürüklenmiş, evlerinin soğukluğundan kaynaklanan iç sıkıntısıyla çocuklukları geçen; ağırbaşlı olmaları gerektiğini bilmekle birlikte bazen maceraperest; asker bir babanın sert, kaba, denetleyici yüz ifadesi altında ezilen, annesi ve diğer kardeşleri ile birlikte dayağa kolaylıkla açılıveren sorgulamalara, nedeni bilinmeyen sövgülere maruz kalan; çocuklukları anne babanın, erkek egemen yapının ve verili düzenin uyarıcı, buyurgan etkisi ile yok edilen; kendilerine ait odalarında cezalarını ve sevinçlerini gizlice yaşayan; ya tutuk, silik bir gölge gibi caddelere akan kalabalığa karışabilen ya ruh bütünlüğünü kaybeden ya da evden kaçan karakterlerdir.

Kendilerine biçilen iyi çocuk rolünün dışına çıkan çocuklar verili düzenin bir enstrümanı olan ve kendilerini oyunlardan, erken yatmalarını buyurmasıyla akşam sıcaklığından alıkoyan, gözlerini kara tahtaya dikip sessiz oturmalarını tembihleyen ders ziliyle; çoraplarını kirlettiği, elbiselerini eskittiği için kaşları çatılan, yüzleri korkutucu ifadeyle yasaklar koyan anne ve babalarıyla; oğlanlarla oynayıp neşeli neşeli göz kırptıkları için çocuk gözlerini utanç içinde yere düşürüp tüm gece yanaklarının yanmasına sebep olan erkek egemen yapı ile ters düşerler.

Sezer Ateş Ayvaz'ın mevcut şartlarda mutlu olamayan çocukları hep gözlerini uzaklara diken ve orada daha güzel bir hayat olduğu inancını taşıyan, düşlere dalan çocuklardır. Uçarı denize doğru baktıklarında ötelere gitme, uzaklara açılma isteği

duyarlar. Kahramanların mutluluğu uzaklarda hayal etmeleri mevcut düzendeki çaresizliklerinden kaynaklanır. Verili toplumsal şartlar öylesine güçlüdür ki her iki kız da bu güç karşısında çocukluklarını yaşayamayarak hep bir iç sıkıntısı, pişmanlık, utanç duydukları gibi bu duygular büyüdüklerinde de peşlerini bırakmamaktadır. Mutlu olabilmeleri için şartların değişmesi gerekmektedir. Sezer Ateş Ayvaz'ın hikâyelerinde çocuk teması yine bir sosyal tema olan dayatma ile ve tüm bireysel temalarla birleşir.

Çocuklar çoğunun üzeri sonrada bir asfaltla kapatılmış olan bir derenin soğuk sularına girip kaçamak oyunlar oynar, yazın derenin bir kıyısından diğer kıyısına uzun bir tahta çubuk uzatıp karşı kıyıya geçerler. Bu güzelliğin değerini çocuklardan başka kimsenin bilemeyeceğine vurgu yapan Sezer Ateş Ayvaz'ın hikâyelerinde çocuk teması doğanın tüketilişi ve kentleşme sorunları temasıyla da birleşir.

2.2.2.2. Doğa

Dünya parasal anlamda ne kadar zenginleşirse, “doğa ve erdem ne kadar tüketilirse insanın da o kadar geleceksiz kılındığını otuz yıl öncesinde” yazdığı hikâyelerinde tematik olarak işleyen Sezer Ateş Ayvaz her yeri asfaltlarla kaplanarak betonlaştırılan, betonların üzerine çok katlı blok apartmanlar dikilen İstanbul'un yaşanmaz hale getirilişini gözler önüne serer (Öztop, 2008: 10). *Küçük Kumral Bir Zarf* hikâyesinde derelerin değerinin çocuklardan başka kimsenin bilemediğini vurgu yapılır. *Aynalarda Yaz* hikâyesinde meydana kurularak orayı iyice küçülten Belediye Halk Pazarı'nın evleri ve ağaçları kuşatması, deniz kokusunun duyulamaz hale gelişi eleştirilir. *Kozmos ve Kaos* hikâyesinde betonlaşmış kentte ruhu grileşmiş bir hikâye kişisi olarak karşımıza çıkan adam modern dünyanın bütün dayatmalarından kurtulup, artık insanlar için film gibi bir şey olan doğada bulunmak, baharı, güneşi, rüzgârı, temiz havayı hissetmek, resim yapmak, kitap okumak gibi güzel eylemleri gerçekleştirmek ister.

III. BÖLÜM

3. SEZER ATEŞ AYVAZ'IN HİKÂYELERİNDE DİL ve ÜSLÛP

Kaynağını “yazarın mizacından ve tecrübesinden” alan üslûp, “yazarın gizli ve şahsi mitolojisine uzanan bir dildir.” (Aktaş, 2014: 43). Benzer karakterli, içinde yaşanılan kültürden kaynaklanan yazı dilinin dışında, dilin sınırlarını zorlayarak farklı anlatım olanakları yaratan yazar, daha önce yüzlerce kez söylenmiş olanları kendine has bir söyleyişle ifade eder. Bu farklı söyleyiş yazarın üslûbudur.

“Kendisinden sonra ortaya çıkan biçim arayışları, üst kurmaca, parçalı anlatım, hikâye içinde hikâye gibi eğilimlerin bir tür habercisi olan hikâyeler”inde (Öztop, 2008: 10) takındığı okurun arınmasına izin vermeyen aykırı dili, okuru “kendini kendine ifşa etmeye zorlayan uyarıcı biçemi” (Büyükdağ, t.y.: 3-5) ve eleştirel yaklaşımıyla “gerçeği tahrif edip yeniden düzenleyerek toplumsal gerçeklikler üzerine sorunsallar üreten” (Özer, 2012: 107) yazar, okura üst düzey bir farkındalık ve bilinç kazandırır. Böylelikle *aynı* ile *başka* arasında sürekli bir ayrım yapan ve *başkayı* sürekli olarak dışlayan Batı felsefesine (Megill, 1998: 449) “yapısökümcüler[in] başka/ötekinin farkında olunması gerektiğini” (Sağlam, 2012: 278) işaret etmesine benzer bir tutumla suyun öteki olana bakışı temizlemesi, sözcüklerin suyla yıkanarak şimdiki zamandaki anlamlarından kurtulması, suyla yıkanmış tertemiz güzel masallar anlatılması gerektiğini işaret ederek “ötekine kavuşmak, öteki olmak ve nihayet ötekini yok etmek ister.” (Eylem, 2015: s.y.).

Hikâye kişileri ile birlikte kendisinin de hayatın öznesi olma mücadelesi verdiğini ifade eden yazar, hikâyelerinde hayat bulan kendisi gibi yazar kahramanları ile özdeşleşir. İnsanın özgürleşme ihtiyacına denk düşen hikâye türü ondaki yazma isteğini keskin bir yaşama duygusuna dönüştürür. (Öztop, 2006: 5).

Hülya Soyşekerci'nin *Aynalarda Yaz* kitabı ilgili olarak söylediği:

“öykülerin kısa öykü formuna uygun olarak yazılmış olmaları dikkat çekiyor. Az sözcükle çok anlam yaratmaya ve bu yoğun anlamları okurun zihninde çoğaltmaya dikkat ediyor Sezer Ateş Ayvaz. İmgelerle, şiirsel dilin olanaklarına önem veriyor.

Hikâye anlatma kaygısına mesafeli duran yazar, anlatma (tahkiye) esaslı metinler yerine, daha modern bir bakışla öykü yazmayı yeğliyor” (Soyşekerci, 2010:135).

tespiti yazarın sonraki çıkardığı üç hikâye kitabında yer alan hikâyeleri için de geçerlidir. *“Yaşamın akışı içinde insan hallerine derin bir bakış getiren [...] öyküler [...] yalınlığın içindeki güzelliği ve şiirselliği keşfetmenin hazzını yaş[atır]. Yaşamın şiire dönüştüğü kırılma noktalarından yeniden yaşama bakmak, farklı bir okuma deneyiminin kapılarını aç[ar].” (Soyşekerci, 2010: 137).*

Sezer Ateş Ayvaz en büyük gücünü çok katmanlı ve imgesele açık dilinden almaktadır. *“Bir rüya atmosferinde, lirik bir dille, kısa kısa cümlelerle, ama bütünlüklü bir şiirsel fotoğrafa giden kurguda incelikle işlenen hikâyelerinde insanların en melankolik, yenik anlarını, hüznlerini arabeske, abartıya, melodrama düşmeden öyküleştiren.” (Tosun, 2013b). “Coşkulu bir dil ve bakış açısı tutarlığıyla iyice incelmış, rafine bir duyarlıkla sahiplenimi kolay, nitelikli metinler üretmeyi başarır.” (Tosun, 2006a).*

“Bir sanatsal ürünü besleyen en temel saiklerden biri coşkidur. Çünkü ürün bir yürek ve ruh boşalımdır. [...] Bu kalbin, ruhun yazıya geçirilmesi, aktarımıdır. Bir yazar eğer coşkuyu eserine iyi yansıtmışsa, okuma serüveninde, tıpkı yazarın yazma serüveninde olduğu gibi, okur da bir coşkunun peşine düşecektir.” (Tosun, 2006a: 178-179).

Hikâyenin ilk teorisyeni, modern hikâyenin de babası sayılan Poe *“ruhun duyarlı olduğu sayısız etki ve izlenimlerden [...] yeni ve canlı bir etki seçtikten sonra” (2004: 106)* hikâyenin bu tek etki etrafında kurgulanması gerektiğini ve bir eserde *“şiirsel heyecanların arasına”* serpiştirilen durgun bölümlerin çok önemli bir sanat unsuru olan *“etki bütünlüğü ya da birliği”*ni yok ettiğini dile getirmiştir (2004: 107-108). Leonard Michaels, kısa öykünün, şiire yaklaştıkça değerinin artacağına inanır (1997: 116). Türk edebiyatında Salman ve Hakyemez, öykünün olmazsa olmazlarının *“özlülük, yoğunluk, şiirlik, haslık, yadırgaticılık”* olduğunu belirtirler (1997: 12). Sevinç Özer öykü yazarlarının, dilin olanaklarını roman yazarlarından daha çok zorladıklarını, *“güzellikten elektriklenmiş bir dil”* yaratabilmek için sözcüklerle şaşırtıcı denemelere girişerek, farklı bilinç düzeylerini yakalamaya çalıştıklarını ifade eder (2012: 107). Sezer Ateş Ayvaz hikâyeleri iyi hikâyeyi şiire yakın bulan Türk ve yabancı hikâye yazarı ve araştırmacıların vurguladığı özellikte şiire yakın hikâyelerdir. Şiire hem biçimsel özelliğiyle hem de anlatımıyla en çok yaklaşan hikâyelerinden olan *Zik Zak* bu hikâyelerin başarılı bir örneğidir. Yer yer kırık dizelerle yazılan *Zik Zak*

hikâyesi hem biçimsel özellikleri hem de yadırgatıcı üslûbu ve özlülüğü, yoğunluğu ile şiire oldukça yaklaşır. Yazarın bilinç akışı tekniğini kullanarak yazdığı tüm hikâyeleri gerçek üstü şiire yaklaşır:

“Sevilaayyyy, neredesin?”

Nerdesin? O Kapkara önlükleri giyip giyip

çirkinleştiğimiz, bacaklarımızı ve önlükleri çekiştirip
çekiştirip kapatmaya

çalıştığımız, o sert yüzlü, o sert bakışlı öğretmenlerin
karşısında küçülüp

küçülüp yok olduğumuz, beton bahçelerin, beton
okulların, gri, pas duvarların ortasında mısın, sen
hâlâ? Nerdesin?” (Ateş Ayvaz, 2015a: 130).

Selim İleri'nin “yalnızca öz edebiyatseverlere salık verdiği” Sezer Ateş Ayvaz hikâyeleri “çalakalem gitmek yerine damıtılmış, kılı kırk yaran yürek yakıcı bir titizlikle yazılmış, her öyküye son şekli verilinceye kadar şiddetli sancılardan geçilmiş”tir (İleri, 2015: 4). Yazar, tiyatrocu, belgesel sinemacı Mehmet Sadık Aslankara “öykücülüğümüzün gizli yeraltı suyu” olarak gördüğü Sezer Ateş Ayvaz'ı Türk hikâye yazını açısından yalnız önemli değil, üzerinde durulması gereken bir yazar olarak gösterirken, kendisiyle ilgili şu satırları kaleme alır: “Taniyin derinlerden beslenerek gelen bu suyu, onun öykücülüğümüze getirdiklerinin tanıklığını yapın, bir soylu öykücüyü daha tanıyın bunca yapma çiçeğin arasında.” (2007: 28).

Sezer Ateş Ayvaz'ın eserlerinde dil ve üslûp incelemesi yaparken Prof. Dr. Şerif Aktaş'ın *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri* adlı eserinde tekevvünî üslûp incelemesi başlığı altında yer verdiği Bachelard'ın düşüncelerinden geniş ölçüde yararlandığı gibi tasviri üslûp incelemesi başlığı altında sıraladığı ifadenin anlam boyutu, sözdizimi, ifadenin ve dil malzemesinin fonksiyonu, norm ve sapma başlıklarına riayet edilecektir.

3.1. Dil Malzemeleri

3.1.1. Sözcük ve Sözcük Gruplarının Seçimi

Sezer Ateş Ayvaz hikâyelerini fazlalıklarından arınmış, duru bir dille yazar. Hikâyelerinde büyük ağırlıkla Türkçe kökenli kelimeler kullanır. Dile yerleşmiş

yabancı kökenli kelimelerin yerine onların Türkçe karşılıklarını kullanmayı çoğunlukla tercih eder: *şüphe* yerine *kuşku*, *imkânsız* yerine *olanaksız*, *fark etmek* yerine *ayrımamak*, *kaybetmek* yerine *yitirmek*, *hatırlamak* yerine *anımamak*, *hissetmek* yerine *duyumsamak*, *beddua* yerine *ilenç*, *zehir* yerine *ağu*, *alev* yerine *yalaz*, *sarhoş* yerine *esrik*, *ihmal etmek* yerine *savsaklamak*, *çaresiz* yerine *umarsız*, *muhallif-marjinal* yerine *aykırı* gibi.

Çoğunlukça bilinmeyen, yaygınlaşmamış Türkçe kökenli kelimelere hikâyelerinde hayat verir: *usanç*, *erinç*, *ayrık*, *kanıksamak*, *kotarmak*, *yalpalamak*, *eprimek*, *salınım*, *ölgün*, *ışma*, *uçarı*, *eğreti*, *kuşatma*, *ürkünç* gibi. Günümüz belediyelerinde meydan, cadde, sokak, park, tesis vb.ne ad verme göreviyle çalışan kişilere *yer adı arayıcıları*, hoparlöre *ses büyültücü* şeklinde orijinal isimler bulur. *Melusine ya da Çılgın Aşk* hikâyesindeki yer adı arayıcılarının çiçeklerin bilinen isimlerini değiştirip onlara renkleriyle uyumlu isimlerle seslenmeleri Sezer Ateş Ayvaz'ın sözcük seçme ve yaratma ediminin hikâye kişilerindeki tezahürüdür.

Sezer Ateş Ayvaz'ın gerçek hayattaki her türlü dayatmacılığa karşı tavır almak refleksi dili kullanma ediminde görülmektedir. İnsanlara esas gerçekliği gösterebilecek sözcüklerin eril dilde olmadığını düşünen yazar sözcük ve sözcük grupları seçimini bu doğrultuda gerçekleştirir, hatta bazı hikâyelerinde meydan, cadde, sokak, park, tesis vb.ne verilen adların seçiminde politik davranıldığını bizzat dile getirir. *Melusine ya da Çılgın Aşk* hikâyesindeki yer adı arayıcılarının günlerce düşünerek buldukları bir belde ismini müdürlerinin beğenmemesi ve yukarıya şirin gözükmek için içinden tertemiz, billur ırmakların geçtiği, insanın kavga etmeyi asla düşünemeyeceği şipşirin, yemyeşil beldeye kahramanlık sıfatı bulmalarını istemesi siyasi otoriteye hizmet eder. *Mektup Kutuları Bomboş* hikâyesinde apartmanlara verilen *Mutlu*, *Huzur*, *Zafer*, *Barış*, *Onur*, *Uğur* gibi isimler aslında ülke insanının mevcut durumunu yansıtmamakta, sadece insanların kendilerini öyle zannetmesine hizmet etmektedir. *Bir Akşam Yemeği* hikâyesindeki *Neşeli Berber* ismi de aynı türdendir. *Kraliçe Love You* hikâyesinde deniz kıyısında mavi bir belde olan *Sarıyer*'e rengini sarıdan alan bir isim verilmesine tepki duyulur:

“Kasabamız adını bir renkten almış, sarı renginden, neden kırmızı değil, yeşil, mavi değil bilinmiyor, üstelik denize de kıyısı var, mavi olmalı ya, hayır sarı. Kasaba dedik de kasaba değil aslında. Ülkenin en önde gelen kentinin sahil beldelerinden. Güler yüzlü bir göğü, serin rüzgarı var, kıyıda çay bahçeleri, çeşmeleri var, merkez görevi

gören geniş ve upuzun dere ve derenin bitişi hurçın bir deniz.” (Ateş Ayvaz 2008a: 47).

Sezer Ateş Ayvaz’ın dilinin karakteristik özelliği olan şiirselliğe kelime/ek/ses tekrarları, köklerinde ses benzerliği bulunan kelimeler ve ikilemeler büyük ölçüde katkı sağlar. *Alacakaranlık* hikâyesinde *şöyle-geriye, bir-hiçbir, bakınca-yalnızca-yollara-oysa-başka, okudum-vurdum, kendimi-şimdi, şeyler-soğuklar-anahtar-sınırlar-ayrılıklar, şey-şeyler-her, an-dayatan* kelimelerindeki benzerlikler ve *ne çok* ile *sınırlar* kelimelerinin tekrarı ile şiirsellik yakalanır: “*Çok garip, şöyle bir geriye bakınca, hiçbir şey bulunamaz. Yalnızca okudum ve tozlu yollara vurdum kendimi. Oysa şimdi ne çok suç, ne çok yasak... Soğuklar değil, başka şeyler... sürgü, anahtar, naylon, kör karanlık... sınırlar, sınırlar... her an dayatan ayrılıklar...*” (Ateş Ayvaz, 2008a: 103).

Şiirselliğe bir katkı da soyut anlamlı kelimelerden gelir. Metinlerde coşkunun arttığı bölümlerde soyut kelimelerin sayısı iyice artar. “*Kısa, anlık sevinçler var artık. Öfke ve acı uzun zamanlara ayarlı. Sonra yeniden kurmaya çabaladığımız yaşam... Umutsuzlukla umudun pamuk ipliğine bağlı olduğu geceler... En çok geceler...*” (Ateş Ayvaz, 2008a: 103) paragrafındaki *sevinç, öfke, acı, umutsuzluk, umut* kelimeleri; “*Yadırgayarak ilk kez görüyormuş gibi ona baktım. [...] Elinde çantası, dimdik duruyordu, önceleri güzel bir gülüşü vardı ama artık kaybetmiş gibi geldi bana. Yalnızlığımı, üşümüşlüğümü çoğalttı. Ne kadar ilgisiz, uzaktı duruşu bana. Gene de sevindim yanımda olmasına.*” (Ateş Ayvaz, 2015a: 125) paragrafındaki *yadırga-, güzel, yalnızlık, üşümüşlük, ilgisiz, uzak, sevin-* kelimeleri soyuttur.

Sezer Ateş Ayvaz bazı kahramanlarına isim verirken kullandığı özel adın anlamı ile adın sahibi hikâye kişinin kişilik özellikleri arasında bağlantı kurar. Kahraman adının anlamına uygun bir kişilik özelliğiyle hikâyedeki yerini alır. *Melusine ya da Çılgın Aşk* hikâyesinde Bay B.nin oturduğu evi hünerli ellerinden çıkan kıyafetlerden kazandığı parayla satın alan Müesser hala birçok kıyafet üretmesi ile isminin *eser sahibi* anlamıyla uyumlu bir hikâye kişisidir. Hikâyede Bay B.nin teyzesinin kızı Nihan’a ne olduğu tam olarak anlaşılamamaktadır. Bay B. rüyasında Nihan’a yaklaştığında onun küçük bir çocuk olup ağlaması Bay B.deki bir üzüntüyü, elbiselerin altında Nihan’la yan yanalarken Nihan’ın kocasının kaba elinin elbiseleri kaldırması ondaki öfkeyi hissettirmektedir. Fakat tam olarak Nihan’a ne olduğunun

anlaşılmaması hikâye kişinin “gizli” anlamına gelen ismiyle örtüşür (Türk Dil Kurumu Sözlükleri [TDK], 1932: s.y.).

Kraliçe I Love You hikâyesinde Dilek Apartmanı sakinlerinden Samiye Hanım temiz kadındır. Güzel börek yapar. Yeni okumaya başlayan kızlar da dahil bütün kızların ellerinden fotoroman düşürmemelerini önemli bir sorun olarak tespit eder. Boyası iyi tutmuş saçlarını eliyle geriye doğru savurarak komşularının çaylarını tazelerken onlara çok bilmiş bir edayla bakan Samiye Hanım çocuklara okulda dağıtılan süttozunun nereden geldiğini, halkevindeki tiyatro günlerini, bütün sinema sanatçılarının yaşam öykülerini söyleyip ne kadar kültürlü olduğunu göstermeye çalışır. Konuşmasının ağırlığını sürdürmek için önce bir sus payı bırakır, sonra ağır ağır harfleri iyice çatlatarak söze başlar. Onun anlatıma mizah katılarak sıralanan bu yüce özellikleri isminin anlamı olan *yüce* ile örtüşür. Kimseyi umursamadan istediğini yapan, sevgilisiyle tepedeki restorana giderek mutlu olan, ne olacak korkusu, sakınması olmayan Güler de isminin anlamı ile uyumlu bir kahramandır.

Sözcük gruplarından en çok sıfat tamlamalarını kullanan Sezer Ateş Ayvaz isim tamlamalarını da oldukça özgün bir biçimde metinlerine yerleştirir. Hikâyelerde sıfat tamlamalarının yoğun olmasında edebî sanatlardan tasvirin anlatıyı zenginleştirici, görünür kılıcı etkisi büyüktür. Yazarın sözcük öbeklerinin seçimi konusundaki tavrını ve bu sözcük öbeklerinin hikâyelerin zengin ve görünür kılınmasında yarattığı etkiyi göstermesi bakımından tamlamaları örneklendirelim: “Geride bırakılıp unutulduğu sanılan ama bedeninin bir gevşeme süresi bulmasına asla olanak vermeyen parçacıklar.. Huzur duygusunu çekip alan anlar, anılar, kül rengi zaman dilimleri. Yaşamını bir dağılımlık çemberi haline getiren zamansızlıklar.” (Ateş Ayvaz, 2000: 78).

“Yolları, ışıklı noktaları, karanlık gri kuytu köşeleri, seyyar satıcıların çığırkan seslerini, bomboş caddelerde yalpalayan sarhoş gezginleri ve sonra kokuları, yağ, küf, kan, benzin, kömür kokularını. İçimde sinsice bekleyen suçluluk duygularıyla, kendime sorular sorup duruyordum.” (Ateş Ayvaz, 2005: 82). “katılmış torağın kuru nefesi; uçurumlar kadar derin su; kurumuş, etleri çekilmiş, çatlak bir deri kalmış eller; şakrak bir savaş cephesi, doğan günün ağusu, acı yeşil sular, bir garip deniz dibi sarhoşluğu” (Ateş Ayvaz, 2015a: 39-45).

“Portakal ağacının gölgesine kurulmuş masa; cezveden taşmış kahvenin kokusu; gözlerine bir dikiş daha atılınca beliriverecek yemyeşil ceylan; lavanta kokusunu almış, kendinde dinlendirmiş beden; uysal, rahat, çok sevildiğini bilen çocuk yüzü, ceylanın

suva eğik başı, tatlı bir uykunun kuşatmak üzere olduğu beden.” (Ateş Ayvaz, 2015a: 53-60).

“Işık kümesi, gün ışığı, bahar günü, zamanın durduğu yanılsaması, dudağın kıyısı, bedenın kıvrımları, yaşamdan belediklerinin her milimetrekaresi, kendine olan saygısının yıpranması, uzun bir koridorun bitimindeki salon, uzun süren bir gecenin tüm izleri, son çizginin kıyısı, bitirilmemişliğin tedirginliği, mutsuz kadın görüntüsünün pekişmesi, terk edilmişliğin kıyısında beklenen bir yalnızlık, bir otel odasına dönmenin umursamazlığı.” (Ateş Ayvaz 2008a: 82-89).

Tamlamalar hikâyelerin tematik gücünü arttırmalarıyla da oldukça işlevseldir. *En İyi Duvar Yazıcısı* hikâyesinde Bay Tasarımcının kalabalıklar içindeki yalnızlığı, önemsenmeme, fark edilmeme ve hiçlik duygusu kullanılan tamlamalarda kendini gösterir:

“[...] caddelerde bir sırada ilerleyen insanların içinde yürürken karşıdan gelip bedeninin bir milim ötesinden, yanı başından geçen insanlarla birlikte çoğalttığı yalnızlığı dayanılmaz buluyordu. Göz göze gelmeye çalıştığı her insan, büyük bir aldırmazlıkla ileriye, nereye olduğu belirsiz bir noktaya bakıyor, adımlarını hızlandırıyor. Kulaklarındaki uğultu, ayaklarının yere basmadaki isteksizliği, bacaklarının titreyişi artıyordu o anda; kendini derin kuyulara düşen bir tüy, kimi zaman yuvarlanan, parçalanarak ufalanan yumuşak bir top olarak duyumsuyordu.” (Ateş Ayvaz, 2000: 30).

Yazarın şiirsel üslûbunun bir getirisi olarak cümlelerindeki devriklik tamlamaları da etkiler ve tamlamalarda tamlayan ve tamlananın yeri değişir ya da tamlayan ile tamlanan arasına başka sözcükler sıklıkla girer: *“en güzeli senmişsin kızların; rengi bulandı gözlerinin, onun rüyası incecik, pembe...”* (Ateş Ayvaz, 2015a: 53-60). *“Bir kahve sert, süssüz... [...] Mezarlığa açılan kavşakta soluklanacak, orada iki sıra palmye dikmiş belediye, topraklarına yerleşmemişler henüz. Öylesine taze.”* (Ateş Ayvaz, 2015a: 27).

Bilinç akışı tekniğiyle, paramparça olmuş cümlelerle yazılmış, bazıları kırık dizeler içeren, gerçeküstü şiirleri anımsatan hikâyelerde öğeleri yer değiştirmiş ya da öğeleri arasına kelime/ler girmiş tamlamaların sayısı daha da fazladır:

“Ne eski ne yeni defter bu, anahtarıyla benim olan. [...] Küçük kardeşim dolapta duran tatlı kahverengi hapların içmiş hepsini. [...] Akşam en güzel mavi kuyruklu arabayla evin önüne, kapalıydı geldim perdeleri Vesilelerin. [...] Babam demin elini tuttu annemin.” (Ateş Ayvaz, 2008a: 39-40).

“Otuz yılı aşkın ölümü mü Annenin? [...] Bunca yıl birarada evet, gene de doldurulmaz bir boşluk; odalarca odaların genişliğince.” (Ateş Ayvaz, 2000: 13).

*“Sokak köşelerinde gizlenmiş aynı sesler, gürültüler, iki delikanlının fısıldaşmaları arkamdan.
Kızların, bak, bak, başlamış taksitli satışlar,
ödemede kolaylık,
diyerek laf atmaları.” (Ateş Ayvaz, 2015a: 138).*

Hikâyelerde kelimelerin hem gerçek hem de mecaz anlamlarından yararlanılır. *Küf* kelimesinin *Çöp Çağ* hikâyesinde gerçek anlamıyla kullanırken *Açık Pembe Üçgen* hikâyesinde mecaz anlamıyla, *Kurumuş Kan Renginde* öyküsünde ise hem gerçek hem de mecaz anlamlarının her ikisiyle birlikte kullanıldığı tespit edilmiştir. *Küf* kelimesinin gerçek anlamı “nem ve ısrının etkisiyle oluşan, çoğu yeşil renkli mantar”dır. *Küf bağlamak, küf tutmak, küf kokmak* şeklinde de kullanılan kelimenin sözlükteki mecaz anlamları “unutulmak”, “bitmek, kalmamak” ve “kapalı, nemli yerler gibi ağır kokmak”tır (TDK, 1932: s.y.).

Çöp Çağ'daki kadının çöp evindeki mobilyalar, kızının öldüğü gün çiçekler, merdivenler, kızının kolları, koltuk altı, çeyiz sandıkları, tavan arası, naftalinler bile küflenir:

“Anlaşılmaz diyorsunuz. Nedir anlaşılma olan? Hayat, çürüme, çöp mü? Otuz yılı aşkın, ölümü mü Annenin? Sonraları birikti evet, hiçbir şey atmadım. Bunca yıl arada evet, gene de doldurulmaz bir boşluk; odalarca odaların genişliğince. Küflenmiş mobilyalar değil sade, her şey. Onu bulduğumuz gün, çiçekler, merdivenler, kolları, koltuk altı bile. Çeyiz sandıkları, tavan arası... Ben gene de az şey bıraktım, küflendi naftalinler bile.” (Ateş Ayvaz, 2000: 13).

Bir otoban kenarına düşen genç bir kızın hikâyesi olan *Açık Pembe Üçgen*'in başkışisi Nisan içinde zor uyuduğu baba evinin küflü, saatin yorgun devinimine ayarlı odalarına; kör bakışların, kırgın sabahların, kayıtsız sözlerin yaşamına; annesinin küllenmiş beyaz saçlarına; ablasının boğuk sesine; akşamüstülerinin bezgin konuşmalarına dönüp orada soğuk, umutsuz, yalnız, boynu bükük kalmak istemez:

“Yoksa içinde zor uyuduğu, küflü odalara geri dönecek. Orada boynu bükük yaşayan delikanlıya dönüşecek. Kör bakışların, kırgın sabahların, kayıtsız sözlerin yaşamına. Hayır dönmeyecek; annesinin küllenmiş beyaz saçlarına, ablasının boğuk sesine,

akşamüstülerinin bezgin konuşmalarına... Saatin yorgun devinimine ayarlı odalarda kalmayacak. Bir eşya gibi aynı; soğuk, umutsuz, yalnız...” (Ateş Ayvaz, 2005: 54).

Kurumuş Kan Renginde hikâyesinde sıkıcı boşluktan, sözcüklerin tutsaklığından kurtulmak, yaşamına bir değişiklik katmak isteyen anlatıcı-kadın kendini özel ders için gittiği evin yoğunlaşmış huzursuzluğunda, dağılmayan karamsarlığında, küflü havasında daha da kötü hisseder. Kendini evden dışarı attığında İstanbul’un bakımsız, kirli, fakir köşelerinden yayılan yağ, küf, kan, benzin, kömür kokularını düşünür (Ateş Ayvaz, 2005: 82).

Deyimler çoğunlukla mecaz olma özellikleriyle anlatımı zenginleştirici unsur olarak kullanılmalarının yanı sıra. hikâye kişilerinin bunalımdaki durumlarının ve tekdüze yaşamdan kurtulma çabalarının somutlaştırılmasına, görünür kılınmasına hizmet eder: *ucuz kurtulmak, sesi sedası çıkmamak, sıkı fıkı olmak, ayak bağı olmak, yara almak, duyguya kapılmak, tehdit altında olmak, son vermek, üstesinden gelmek, karar vermek, aklından geçmek, terk etmek, olacağına varmak, işleri tıklarında gitmek.*

Sezer Ateş Ayvaz hikâyelerinde en çok durum zarfları, ikinci olarak zaman zarfları yer tutar. Durum zarfları kahramanların duygu durumlarını, psikolojilerini aydınlatmada oldukça etkili bir biçimde kullanılmalarının yanı sıra özgünlükleri ve orijinallikleri ile metinlerin şiirselliğinde önemli bir yere sahiptir. *Uzaklıklar/Yakınlıklar* hikâyesinde baba ve kız ile ilgili durum zarfları babanın korkutuculuğunu, kızın ürkekliğini ortaya koyar. Aile ve çocukluk temasının etkili bir şekilde işlenmesine katkı sağlar: “[...] *kaşlarıyla gözleri neredeyse iç içe ve suçlayarak bakıyor. [...] Gözlerimi sıkı sıkıya yummuştum. [...] Gözlerimi açtığım an, yenik düşeceğimi biliyordum.*” (Ateş Ayvaz, 2000: 91-92). *Günde* hikâyesinde kız çocuk ve Anjel teyze ile ilgili olarak kullanılan zarflara bakıldığında bu iki kişinin birlikteyken ne kadar mutlu olduklarının vurgusunun iyice arttığı fark edilir: “*Caddelerden koşarak geçiyoruz ve sen başımı dik tutuyorsun. Kahkahalarla gülerek sıçratıyoruz suları. Ayaklarımız ıslanıyor, ben su birikintilerine korkmadan basıyorum. [...] Yanımdasın diye çekinmeden uzatıyorum kollarımı damlalar her yerime değsin istiyorum. Elele gölcüklerden atlıyoruz, sıçrattığımız her suda bağırtıyoruz bir ağızdan.*” (Ateş Ayvaz, 2000: 129-130).

Zaman zarfları vaka zamanın tespitinde okura önemli ip uçları sunar. *Yüzün, Yalnızlığın Senin*’de vaka zamanının tamamı hikâyeye yerleştirilen zaman zarfları ile hesaplanır: “*bahar günü, gecenin sonlarında, kısa sürede, en az iki saat, aylar boyu,*

ertesi sabah, bütün gün, dün akşam, öğleden sonralarında, sabahları, gündüzleri, gece, akşamları, bir akşamüstü.” (Ateş Ayvaz 2008a: 82-89).

3.1.2. Cümle Türleri ve Söz Dizimi

Sezer Ateş Ayvaz’ın hikâyeleri yüklemine göre cümleler açısından değerlendirildiğinde fiil cümlelerinin isim cümlelerinden daha yaygın olduğu görülür. Upuzun bir öğeler silsilesinin bir fiile bağlanması şeklinde değil, kısa kısa fiil cümleleri ile fiil yoğunluğun arttırıldığı paragraflar meydana getirilir. Hikâye kişilerinin devinimsizlikten yahut kendini hep aynı salınımına bırakan özgürlükten yoksun bir devinimden -bunun sebebi erkek egemen ve kapitalist dünya düzenidir- bunalmış olduğu hikâyelerde fiil cümlelerinin hem yaygın hem de yoğun kullanılması, fiillerin iş-oluş-hareket-durum bildiren kelimeler olduğu düşünüldüğünde, hikâye kişilerinin bunalımdaki durumlarının ve tekdüze yaşamdan kurtulma çabalarının somutlaştırılmasına, görünür kılınmasına hizmet eder. Sezer Ateş Ayvaz bunu “*geçekliğin dille, ayrıntı ve imgelerle sahici kılınması*” şeklinde ifade eder (Akdemir, 2015: 14).

Eşik hikâyesinin tutuk, silik hikâye kahramanı liseli gencinin baskı ve korku altında geçen ve hep aynı olan hayatını değiştirmek istediği satırlarda kullanılan *düşle-*, *çalış-*, *kazan-*, *yaşayabil-*, *yakalayabil-*, *ilişebil-* gibi fiiller bu türdendir: “*Onlardan biri olarak düşledi kendini, çalışsa para kazansa, hiç değilse iş çıkışlarında, hafta sonlarında yaşayabileceği bir serbestliği yakalayabilse, korkusuz ilişebileceği bir yeri olabilseydi?*” (Ateş Ayvaz, 2000: 9-10).

İsim cümlelerinin daha çok bir tanımlama, açıklama yahut tanıtım yapmak amacıyla kullanıldığı görülür. Ek fiilin hikâye ekiyle oluşturulan isim cümlelerinde ek fiil eki kullanılırken ek fiilin geniş zaman ekiyle oluşturulan isim cümlelerinde ek fiil eki genellikle düşer: “*Aynur için sabah, yıllarla savrulmuş parçaları toparlamakta zorlandığı, aynaya bakarken elini yıkadığı, ocağı yakarken saçlarını taradığı, telaşlı bir iç sıkıntısıyla ne yaptığını bilmediği anların toplamı.*” (Ateş Ayvaz, 2015a: 99). *Yüzün, Yalnızlığın Senin* hikâyesinde isim cümlesi şeklinde kurulan beden tanımlandığı cümle oldukça özgündür: “*Titrek ışıklarıyla kendini unutuşun bir bekleyişe dönüştüğü yerd, bedeni.*” (Ateş Ayvaz 2008a: 83). *Yaz Perdeleri* hikâyesinde pencerenin tanımı şöyledir: “*Hem dışa karşı gizlenmenin, hem de dışarıya açılmanın bir yoludur pencereler.*” (Ateş Ayvaz, 2000: 85). Genellikle bilimsel

yazılarda nesnel anlamlarıyla kullanılan tanım cümleleri burada edebî üslûba paralel olarak öznel bir tanımlama şeklinde kullanılmıştır. *Kozmos ve Kaos* hikâyesinde telefonun tanımı şöyledir: “*Yanı başımda zararsız gibi görünen bu kutu, beni her an izleyen, denetleyen ikinci varlığımı sanki. Bana sıkı sıkıya yapışık ve beni bir an kendimle bırakmayan, o iğrenç soluğundan asla kurtulamayacağım bir karasabandı.*” (Ateş Ayvaz 2008a: 58).

Vardır yüklemi ile kurulan isim cümlelerinde genellikle yüklem düşürülür ve bu cümleler eksiltili cümle şeklinde kullanılır: “*İnsanın derin bir yalnızlığı duyumsadığı durumlar vardır. Başka insanların varlığının, hatta kalabalık içinde olmanın bile azaltıp yok edemediği kimsesizlik anları... Bunalmış gibi, ama daha yoğun, daha çaresiz, kendi içindeki ıssız boşluğa gömüldüğü... [...] Öyleydi loş ev, bir dehlizdi sanki*” (Ateş Ayvaz, 2005: 75).

Tamiris’in Gözleri hikâyesinde otel odasının tanıtıldığı paragrafta ek fiilin hikâye ekiyle oluşturulan isim cümleleri kullanılır: “*Öğlesonrası, sıcağın dışarıda kaldığı otel odasındaydık. Gösterişli, birbirleriyle uyumlu ama kişisiz eşyalarla döşeliydi oda, loş ve sessizdi. Dört bir yana saçılmış şarap rengi lekeler vardı, duvarlarda, yatak örtüsünde, yer döşemesinde...*” (Ateş Ayvaz, 2005: 37).

Öğelerin sıralanışına göre cümle yapılarına bakıldığında hikâyelerin büyük bir bölümünü yazarın şiirsel diline paralel olarak devrik cümleler oluşturur. Şiirselliğin ve coşkunun arttığı satırlarda devrik cümlelere eksiltili cümleler eşlik eder:

“*Düşündüm ki büyüdüm artık. Her zamankinden iki gündür. Geçen arabaları sayıyoruz caddeden soldan geçenler benim. Hiç hoşlanmadım artık bu oyundan. Annem de bilmiyordu öğrendi. Bütün oteller İstanbul Palas. Yatmadan, daha rahatım dedi, onu beklemeden.*” (Ateş Ayvaz, 2008a: 43).

“*Saate bakıyoruz sık sık. Az zaman, yazıma, sayıma ya görüşe ya temelli görüşe çok zaman... Yetişemezsek, zamanlara, bir şeylere, ona... Yitirme korkusu, hep içerden dışarıya, bitmeyen. Dışarda günlere, gecelere, dakikalar kurgulu, içerde mevsimlere, adreslere, isimlere... Bitmeyen bir yolculuk bizimkisi.*” (Ateş Ayvaz, 2008a: 105).

“*Neşeli sesin dolaştığı bütün eski resimler eskiyor, bütün adresler, bütün duygular: Gülücükli kareler... sevgili üçgenler... güvenli çemberler...*”

Dışlerini kenetleyip susmaktan başka çare yok! Pencereye bakmalı mesela, dışarıya, uzakta bir balkonda dalgalanan çamaşırlara, gri dumanları dışarıya üfleyen

bacalara... Rüzgarlı bir günle çalkalanan midesinden gırtlığına bir yutkunmayla...
(Ateş Ayvaz, 2015a: 25).

“Öyle çok su yutuyordu ki uçurumlara sürüklenirken.

Aşağıya!

DİBE!

En...

Attı kulaçlarını.” (Ateş Ayvaz, 2015a: 40).

Sezer Ateş Ayvaz sözdizimini bozduğu cümlelerle dili farklı bir kullanım şekline sokarak *“insanların en melankolik, yenik anlarını, hüznelerini arabeske, abartıya, melodrama düşmeden öyküleştirir.”* (Tosun, 2013: 100). *“Coşkulu bir dil ve bakış açısı tutarlığıyla iyice incelmış, rafine bir duyarlılıkla sahiplenimi kolay, nitelikli metinler üretmeyi başarır. Hikâyelerde bazı bölümler oto kontrolsüz bir ruh boşalımı şeklindedir.”* (Tosun, 2006a: 178). Bu bölümlerde coşku iyice artar. *Melusine ya da Çılgın Aşk* hikâyesinde coşkunun en yüksek dereceye çıktığı, Bay B.nin ruh boşalımı şeklinde nakledilen bölümden alınan aşağıdaki satırlar sadece bir kurallı soru cümlesi dışında tamamen devrik ve eksilteli cümlelerle yazılmıştır:

“Ah Melusine, içimin böyle titreyişi yoktu eskilerde, ellerimin durduk yerde ısınması, kor olması gözlerimin. Ne sen ne sıcacık ışıklar saçan güzel başın, odayı sekişin uçtan uca yok ediyor içimdeki korkuyu, iliklerime dek yayılan, ansızın o parlaklık içinde yitivercek, kaybolacakmışsın korkusunu. Işık söndü işte, pencere dilsiz bir karanlıkta şimdi. Dışarıya mı çıkacak? Apartman kapısını gözledi, hayır, kimsecikler yok. Uykuya mı? Bu zamanda yatamaz Melusine, uyuyamaz çünkü. Yüreğine ansızın yayılveren bir sevinç gibi tekrar yandı ışık. Gölge pencereye yaklaştı, durdu. Dışarıya bakıyor Melusine. Nereye, buraya mı? Bana mı bakıyor yoksa? Pencereden kopsam, kaçsam gerilere. Boşuna çaba olur, Melusine varlığımın ayırtına varmış çoktan, buraya, bana ısrarlı bakışından belli. Böyle uzun bakmasının anlamı ne? Bir çağrı olmasın? Bana gönderilen gizli bir çağrı? Pencereden uzaklaştı Melusine, ışığın ardına, içerilere çekildi. Birazdan ışığı da söndürür, kaybolur karanlığı bırakarak. Melusine... çekinme bilmezdim önceleri, yüreğimin ardında esrik... içimdeki uçarı coşku alır götürürdü beni, anlık bakışlar, duygular, aşklar. Nasıl da kolaycacık biterdi gün... Ama şimdi, şimdi koşamam, gelemem sana, bakışlarımı bile çıkaramam açığa, özlemimi hiç... inatçı bir komşu, pusuda bekleyen bir aşık olamam.” (Ateş Ayvaz, 2008a: 16-17).

Ateş Ayvaz, hikâye boyunca *di’li geçmiş zaman eki*, *hikâye kipi eki* ve *ekfülin hikâyesini* kullanırken, *şimdiki zaman eki* kullanmaya başladığı bölümde devrik

cümlelerin sayısını iyice arttırır. Okuyucunun, Bay B.nin iç dünyasıyla en yakınlaştığı bölüm burasıdır.

3.1.3. Bağdaştırmalar

Normalde iki sözcük belli mantıksal, anlamsal nitelikleri bağdaştırılarak bir araya getirilir. Fakat nitelikleri mantıksal ve anlamsal açıdan uyuşmayan iki sözcük bir araya getirilirse bu, alışılmamış bağdaştırmadır (Aksan, 2005: 8-9).

Bir edebî metinde “*göstergelerin ustaca, özgün bir biçimde bir araya getirilmesi*” ile oluşan alışılmamış bağdaştırmalar yoluyla, “*geniş bir düşünce-tasarım-duygu-görüntü yumağı oluşur.*” (Geçgel, 2005: 202). Böylece metin, yaratılan değişik tasarımlarla birlikte okura duygu/düşünce zenginliği yaşatır ve güçlü bir anlatıma erişir.

Sezer Ateş Ayvaz’a göre dilin kurallarını bozup onu başka anlatım şekillerine koymak, kelimelerin anlamlarını sabitliğinden kurtarmak edebiyat sanatının olmazsa olmazıdır. Bu olmazsa olmazın metinlerde uygulanmasının bir yolu alışılmamış bağdaştırmalardır. Alışılmamış bağdaştırmalar eseri estetik duyuş açısından zenginleştirdiği gibi içinde yaşanan dönemin dayattığı toplumsal ve medyatik imgelerin gerçekliğine inanan insanlara sunduğu aykırı gerçeklikle onları şaşırtır, onlarda bir şok etkisi yaratarak esas gerçekliğin farkına varılmasına hizmet eder.

Sezer Ateş Ayvaz alışılmamış bağdaştırmaları oluştururken teşhis ve teşbih sanatından, sıfatlardan bolca yararlanır. *Teşhis*, *Teşbih* ve *Tasvir* bölümlerinde örnekler detaylandırılacağı için bu bölümde hikâyelerde yer alan belli başlı bağdaştırmaların sıralanmasıyla yetinilmiştir:

İncecik soluk, kızgın soluk, kurumuş kan rengi, kişiliksiz eşyalar, kırık dökük bir müzik, kararsız tutuk notalar, mutsuz gurur, uğultulu bir yalnızlık, acıyı kanatmak, usanmaz zerrecikler, ateşin ılık sesi, basık yüzlü ev, zamanın gölgeleri, buruk bir perçem, kararsız bir gülüş, karmaşık bir yumak, yulgin çapaklı ses, kırılıp dökülmüş sevgiler, buğulu bir uzaklık, kibirli mutsuzluk, bezgin bir boşluk, zırlı homurtu, eskitilen özlem, yorgun devinim, akşam ışığına bulanmış oyuncak, güneşin kızgın soluğu, suların sıcak rahmi, dazlak bir köşe, kemikli esmerliğini çoğaltan bilek, eskitilmiş nem kokusu, ölü gözü kadar donuk bilyeler, sırtkan mavi gözler, küstah siyah bıyıklar, ağzında yapışkan bir acılık, çıplak çığlık, camsı ışıltılar, kurumuş kan rengi, su içen saçlar, ölümcül koku, taşıtların terli buğusu, ılık kimsesizlik, dilsiz bir

karanlık, içini yalazlayan korku, ürkünç uzantı, zamanın kıyısı, soğukkanlı gülüş, bilinçsiz bir nokta, sorumsuz bir dağınıklık, ürpertici acelecilik, çelişik bir yan yanalık, gergin bir sessizlik, kaypak bir kahve, üzgün bir mavi, hırpalanmış genç bir erkek sesi, mutsuz kırıntılar, kadınlığını eskitmek, uyumsuzluğun uyumu, uyanmasız derin bir uyku, sevinçleri yenileyebilmek, gülüşünü sunmak, sıçrayan rakamlar...

3.1.4. Dil Sapmaları

Sapma; gerek sözcüklerin ses ve biçim özelliklerinde, gerekse dilin sözdiziminde bilinçli olarak değişikliklere gitmeyi, dilde bulunmayan yeni sözcük ve anlatım biçimlerini kullanma eğilimini içerir. Bu yönüyle “*edebiyatın aslında alışılmamış, normal dilden uzaklaşma sayılması gerektiği*” ilkesine dayanan yapısalcılık kuramının inceleme alanına girmektedir (Aytaç, 2003: 159). Sanatçı sapma eğilimiyle dile yeni bir güç kazandırmayı, göstergeleri ses ve anlam açısından daha etkili kılmayı, okuyanın/dinleyenin zihninde yeni tasarımlar ve duygu değerleri oluşturmayı amaçlar (Aksan, 2005: 9). Sezer Ateş Ayvaz’ın hikâyelerinde dil sapmaları eğiliminin sebebi de tam olarak budur. Yazar, erkek egemen kültür ve kapitalizm tarafından oluşturulmuş toplumsal ve medyatik imgelerle örülü eril dili tahrif edip yeniden düzenleyerek okuyanın zihninde yeni tasarımlar ve duygu değerleri oluşturmak ister. Bazı kelimelerinin yazımını bilinçli olarak değiştirdiği, cümlelerinin sözdizimini bozduğu dili adeta yeniden üretir.

Okuyanın zihninde yeni tasarımlar ve duygu değerleri oluştururken kullandığı komutlu dille okurun arınmasına izin vermez. “*Buyurgan, mızraklı seslerle donanmış biçemi[yle] öykü kahramanlarının birer pharmakoi olup günahları yüklenip okuru temize çıkarmasına, arınmasına*” (katharsis) yardım etmez (Büyükdağ, t.y.: 3-5).

“Zaten o da yapmış”, “bak onun da annesi ölmüş” deme rahatlığını okurun elinden alır. Tam tersi okura “sen de böyle yapmıştın”, “senin de annen öldü/ölecek” der. Bu uyarıcı biçem, okuru, kendi yaşamını anımsamaya, kendini kendine karşı ifşa etmeye zorlar. Pharmakos arayan çağın insanına pharmakoi’nin kendisi olduğunu söyler. Böylece Sezer Ateş Ayvaz Rilke’nin o muazzam sözünün izini sürer: “Yalnız içteki yakındır, başka her şey uzak.” (Büyükdağ, t.y.: 3-5).

Olağan noktalama ve yazım kuralları dışında yazılan *Gölge Denizati* hikâyesi yazarın komutlu dilinin ve buyurgan, mızraklı seslerle donanmış biçeminin en çok yansıdığı hikâyesidir. Birinci kişili anlatımla yazdığı hikâyesinin içine serpiştirdiği

“düştüm, gördüm, dedim, battım, çıktım, yüzdüm, ağladım, seyrettim, korkma dedim, sev dedim, arkana bakma git dedim, toprağa çıktım” filleri bu türdendir.

Bu noktada *katharsis* ve *pharmakon* kavramlarını açmak faydalı olacaktır. *“insanların kaderleri o kadar sıkı bir şekilde birbirlerine bağlıdır ki, insanlar başkalarının hatalarından acı çekerler.”* (Ross, 1994: 446). Bu nedenle insanların hatalarından arınması gerekir. *“Katharsis insanın parçalanmış bütünlüğünün yeniden kurulmasıdır, etik bir arınmadır, rasyonel akla davettir, ahlaksal iyiyi doğru akılla bulmadır, kaderin rastlantısallığına ve hayatın bilinmeyenlerine karşı cesaretle savaşımadır, özgürleşmedir, yeniden değer ve kişilik yaratmadır.”* (Can, 2006: 68). *Katharsis* Sezer Ateş Ayvaz’ın tam olarak aradığı şeydir, onun dünyadaki kötülüklerin ortadan kalkmasını sağlamak için yazdığı reçete de iradenin özgür kalmasını sağlamak koşuluyla birebir aynıdır.

Thamus’un yazıya bakışı onun bir devadan çok mevcut durumu daha da kötü hale getirecek bir şey olduğu yönündedir:

“Yazının mucidi olarak geçen zanaatlar tanrısı Theuth dönemin Mısır tanrısı Thamus’a bulduğu yeni sanatlarla beraber yazıyı da sunar. Theuth’e göre yeni bulduğu bu sanat öyle bir şeydi ki, Mısırlılar bununla hem daha bilgili insanlar olacaklar hem de geçmişlerini kaydederek yaşamlarına hâkim olacaklardı. [...] Yani yazı Theuth tarafından bir deva olarak, olumlu bir anlamda nitelenir. [...] Thamus, yazı hakkında Theuth’le aynı fikirde olmaz. Thamus’a göre harfleri kullananlar artık belleklerini işletmeyecektir. Çünkü hatırlama işi artık düşünenin değil yazının işidir. İnsanların hatırlamayı içsel süreçlerle değil dışarıdan sembollerle yapacaklarını düşünür. Artık öğrenciler gırtlaklarına kadar, harfler sayesinde çoklaşan sanılarla dolacaklar asıl hakikatlerden uzak kalacaklardır.” (Özden, 2015: 4-5).

Bu iki farklı yorum *pharmakon* kelimesinin hem deva hem zehir anlamına gelen ikircikli bir yapı oluşturmasına sebep olur. Söz konusu deva-zehir ikircikliğinin fark edilmesi çok önemlidir. Yazı ne devadır ne de bir zehirdir. Ama aynı zamanda o hem devadır hem de bir zehirdir. Sezer Ateş Ayvaz’ı yazının mucidi olarak bilinen zanaatlar tanrısı Teuth’la aynı safta tutmak mümkündür. Sözcükleri dünyanın tüm kapılarını açabilecek güçte gören, sözün büyüyle dünyayı değiştirebileceğine inanan Sezer Ateş Ayvaz için yazı bir devadır.

Ancak onun kastettiği yazı içinde yaşanan zamanın dayattığı yazı değildir. Yazar günümüzde dayatılan toplumsal ve medyatik imgeler yüzünden insanoğlunun yaradılışında, özünde var olan kolektif imgeleri kaybedip esas gerçeklikten koptuğunu, daha da trajik olarak başka bir gerçekliğe geçtiğinin ayırında bile olmadığını düşünür.

Belleğini yitirmiş, hayat tarafından tutsak kılınmış, dünyayı ve geleceği göremeyen insanlara sanat ve edebiyatla gerçekleri göstermek ister. Bu karmaşık ve kaotik ortamda insanlara esas gerçekliği gösterebilecek sözcüklerin eril dilde olmadığını, feminist yaklaşımıyla bu eril dilin kadını da ikinci plana ittiğini düşünen Sezer Ateş Ayvaz bir yandan bütün zihinleri, bilinçaltılarını hatta rüyaları bile dolduran, erkek egemen kapitalizmce oluşturulmuş toplumsal ve medyatik imgelerle savaşırken bir yandan da sayısız yeni imge kullanır. Ona göre erkek egemen kapitalizmin bir enstrümanı olan eril dille yazılan yazı bir zehirdir. Eril dilin kurallarını bozup onu başka anlatım şekillerine koymadıkça, kelimelerin anlamlarını sabitliğinden kurtarıırken aynı zamanda cümlelerin söz dizimsel sabitliğini de bozmadıkça, yeni sayısız çağrışım ve imge bulmadıkça yazı bir deva olamaz.

Aşağıdaki alıntılarda olağan noktalama ve yazım kuralları dışında yazılan kelime ve cümlelerle dil sapmalarının örneklerinin verildiği satırlarda anne kaybının verdiği derin acı, umutsuz aşk, yok edilen çocukluk, gençlik ve kadınlık gibi duygu ve durumların yoğunluğu kullanılan şiirsel dille iyice arttırılır. Metinlerden bir cümle hatta bir kelimenin dahi çıkarılması veyahut kelimelerin yerlerinin değiştirilmesi bile hikâyenin gücünü eksiltir:

““Kes sesini,” diyordu, fısıltularla, ilençle ilerleyen, karşısında ne varsa ele geçirip kendine dönüştüren yalanın sesi, “konuş- ma, inan-ma, söyle-me, sen değilsin bu toprakların dili, odalara, sandıklara saklan, ayışığı unut, geceye yayılan korkulara kapıl, söyleme-unut isteklerini, kadınlar çıplak bedenlerini karanlıklarda saklasın,” diyen buyurgan sesleri duyuyordu annem!” (Ateş Ayvaz, 2015a: 10).

“Yeni doğan bir çocuğun ellerini bırakmak, birbirine sarılmış iki insanın arasındaki boşluğu soğutmak, birlikte yaşamaların sonuyla, yeni gün arasındaki uçurumlara d ü ş m e k ! Gibi...” (Ateş Ayvaz, 2015a: 19).

“...DÜŞTÜM!

Bir baş dönmesiyle ayağa kalktım ve yerdeki gölgemi gördüm.

...Denizde değil, topraklarda debelenen bir denizati olmuştum birdenbire.

[...]

Öyle çok su yutuyordu ki uçurumlara sürüklenirken.

Aşağıya!

DİBE!

En...

Attı kulaçlarını.” (Ateş Ayvaz, 2015a: 39-40).

“Durgun bir su-yun içinde a-yak-la-rı...” (Ateş Ayvaz, 2015a: 53).

“Dur dediler, ma, me diye, konuştular benimle. Gülme, sesini yükselt-me, seviş-me, yakın-ma, coş-ma! Koş-ma!” (Ateş Ayvaz, 2015a: 132).

“Ah Sevilay; ah S harfi, iki yuvarlak uğruna yuvarlanan, dön köşeyi- Me- ma!.. Ama gömleğinin altında saklanan pır-pır yürekle ne kadar gidebilirsin uzağa. Korkularınla...?” (Ateş Ayvaz, 2015a: 133).

Dil sapmalarına özgün bir örnek *Tamiris'in Gecesuçları* kitabında karşımıza çıkar. Hikâyelerinde bazen yazarın kendi sesi bazen anlatıcının sesi bazen de hikâye kişinin iç sesi olarak varlık gösteren; Batı fallosantrizmi, gelenek ve erkek egemen yapıca oluşmuş eril dilin karşısına bir savaşıcı olarak çıkarılan Tamiris metaforunda yer alan *tamir*'in, onun bozuk bir düzen ve bu düzence oluşturulmuş bozuk dili *tamir etmek* misyonuna denk düştüğü şeklinde bir yorum yapmak mümkündür. Kelimeye Türkçede bulunmayan *-is* eki getirilir. Yazar olağan olmayan bir yazım şekli kullanarak okuru düşündürür, şaşırtır, okurda şok etkisi yaratır, onu gerçekleri yadsıyan, gerçeklere meydan okuyan sanatının içine çeker. Böylelikle dayatılan toplumsal ve medyatik imgeler yüzünden yaradılışında, özünde var olan kolektif imgeleri kaybedip esas gerçeklikten koptuğunun, daha da trajik olarak başka bir gerçekliğe geçtiğinin farkında bile olmayan okura sanat ve edebiyatla gerçekleri göstermek ister.

Gecesuçları, *çiftillilik*, *ketenhelvacı*, *birarada*, *öğlesonrası*, *tavanarası*, *sonesik*, *zik zak*, *ayışığı* kelimelerinin yazımını bilinçli olarak değiştirir. Kök ve ekleri yeni kökler ve eklerle birleştirerek *görevcil*, *kötücüllük*, *üşümüşlük*, *yalıtılmışlık*, *belirlenmişlik*, *uyanmasız*, *zamanhane* gibi TDK sözlüğüne girmemiş ve olağan dilde olmayan yeni sözcükler kullanır. Toplumda erkeklere atfedilen delikanlılık sıfatını *Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak* hikâyesinde *deri ceketli delikanlı* ifadesiyle anne için, *Açık Pembe Üçgen* hikâyesinde boynu bükük delikanlı ifadesiyle bir genç kız olan Nisan için kullanarak toptancı anlayışı kırmak ister.

Yazarın iç içe geçmiş iki hikâye şeklinde kaleme aldığı hikâyelerinde hikâyenin birini italik olarak yazmazken diğerini italik olarak yazması da onu alışılmış biçimsel kalıpların dışına taşır. Bu biçimsel özellik anlam kapalılığı olan hikâyelerde okurun hikâyeyi anlamlandırabilmesine bir nebze yardım eder.

3.2. Edebî Sanatlar

3.2.1. Teşbih

Anlatıma sanatsal bir söyleyiş katan edebî sanatlar aynı zamanda anlatılanları elle tutulur, gözle görülür bir hale getirerek okurun zihninde varlık ya da kavramların daha net bir şekilde yerleşmesini sağlar. Teşbih “*Aralarında bir ya da birden fazla benzerlik bulunan iki şeyin birini diğerine benzetmektir. [...] Teşbihin temel amacı anlatımı somutlaştırmak ve güçlendirmektir. [...] Dolayısıyla teşbihler her zaman sanat amacıyla yapılmaz, mutlaka bir beceriyi ya da hüneri yansıtmazlar. Ancak şahsî bir tasarrufu yansıtan etkileyici ve doğru benzetmeler orijinal olmak şartıyla sanat değeri taşıyabilirler.*” (Saraç, 2013: 16).

Sezer Ateş Ayvaz’ın benzetmeleri kendine özgü, etkileyici ve orijinal olmalarıyla sanat değeri yüksek türden benzetmelerdir. Yaşlılığın kısa ve dilsiz bir hüzne benzetildiği *Kraliçe I Love You* hikâyesinde etkileyici bir kullanım ortaya konur (Ateş Ayvaz 2008a: 47). *Kozmos ve Kaos* hikâyesinin başkişisi adamın tüm yaşamını bir kaosa çeviren telefon özgün bir biçimde *kara gölgeye; kara aygıtı; adamın avucunu adeta yakan ateşten canavara; adamı her an izleyen, denetleyen ikinci bir varlığa; adama sıkı sıkıya yapışık ve onu bir an kendiyse bırakmayan, iğrenç soluğundan asla kurtulunamayacak bir karabasana; büyüdü bir yaratığa; adamın ürkünç uzantısına* benzetilir. Telefonun sesi orijinal bir şekilde parazite benzetilir:

“*Kentin uğultusunu arkamda bıraktım, otobanda hızla ilerliyorum. Radyoyu açtım, koltuğuma yaslandım. Altımda beton yol, sağda solda ağaçlar eriyor. Gaza her basışımda müziğin yükselişlerini daha çok duyar gibiyim. Notalar bir ırmaktan usul usul akıyor sanki, birden yükseliyor sonra, delice bir ritme ulaşıyor, ben de işte tam o sıra dingin notayı nefesimi tutarak bekliyorum ve turmanan ilk tınıda basıyorum gaza. Önceleri kulaklarımla bacaklarım arasında uyum sağlayamadım, ilk yükseliş anını kollayamıyor, bacaklarıma iletmekte geç kalıyordum. Müziğin ritmine uymuş giderken cebimdeki siyah kutudan bir parazit duyuldu, sonra karımın sesi; masayı hazırlamıştı, kokulu mumlardan almam için uyarıda bulunuyordu bana. Küçük kutudan bu kez kızımın sesi iyi geceler diledi, biraz sonra yatacağı.*” (Ateş Ayvaz 2008a: 55).

Melusine ya da Çılgın Aşk hikâyesinde Bay B.nin evi bir sığınağa, *Kapı Tokmağı*’nda yazmak oyuna benzetilir. *Çingene Kızı Marya*’da pişmanlık duygusu yüreği kemiren bir kurda benzetilir. *Şarkılar Bizi Söyler* hikâyesinde gelinlerin aynı kıyafeti giyme yönünden askerlere benzetilmesi evliliğin bütün kadınları mahkûm ettiği benzer tutsaklığı göstermesi bakımından fonksiyoneldir. *Açık Pembe Üçgen*

hikâyesinde Nisan'ın babasının incecik dudakları acıtıcı, azarlayıcı sözleriyle bıçağa benzetilir.

Tamiris'in Gözleri hikâyesinde hilkat garibesine, gölgeye, kambura, heykele benzetilen piyanist kocanın kamburu karanlık bir tümseğe, gövdesi derisi soyulmuş yılan etine benzetilir. Kahraman anlatıcı yazar kadının dünyaca ünlü mozaik müzesinden aldığı kataloga baktığı ayrıntısının verilmesiyle benzetmede kullanılan kambur unsurunun yazarın doğduğu yer olan Hatay'daki Mozaikler Müzesi'nde bulunan Bahtiyar Kambur (Hatay Valiliği, 2011: 61) mozaiginden esinlendiği görülür. (EK-3b Hikâyelerde anlatılanları yansıtan fotoğraflar) Hikâyede piyanistin intihar eden karısı ağlayan bir çocuğa, kaçıp kurtulmak isteyen bir hayvana, kadının bedeni külçeye benzetilir.

Narlıkapı Çıkmazı hikâyesinde Esmâ Hanım'ın ahşap evinin her parçasını ayrı ayrı sarsıp geçen trenler kurgulu hayat düzeneğinin saatine benzetilir. Evinin duvarlarını titreten tren sesine göre yapacağı işleri düzenleyerek yemek saatini, çocuklarının uykularını, kocasının gelişini hesaplayan Esmâ Hanım düzenin tam istediği gibi bir kadın olarak ailesine kendini adar, fakat küçükken tren raylarının kenarında oyuna dalan, trenlere el sallayan oğlu Kenan'ın evinden alınıp cezaevine götürülmesine engel olamaz. *Raylarda Makas* hikâyesinde tepelerden kıvrılarak sinsice gelen bir yılan benzetilen trenler, erkek egemen ve kapitalist dünya düzenini imler. Aynı hikâyede hayat kadının göğsünün üzerindeki ura, dolayısıyla kansere benzetilir.

Kurumuş Kan Rengi hikâyesinde anlatıcı kadın kendine kapanmış bir çıkmaz sokağa benzeyen kentte kendini kapana kısırılmış bir fareye benzetir. Aynı hikâyede Nihan evin içinde soğuk, umutsuz ve yalnız yaşamasıyla eşyaya, Nihan'ın annesi ise sessizliğiyle gölgeye benzetilir. *Sacit İçin Dünya* hikâyesinde Mahinur mahzun ve bitkin duruşuyla ceylana benzetilir. *Zik Zak* hikâyesinin başkahramanı abla çalıştığı atölyenin evli olan sahibi Halim'le yaşadığı ilişki sonucunda hamile kalır ve Halim tarafından kimsenin görmeyeceği bir eve bebeğiyle birlikte yerleştirilir. Kendini uyuz bir hayvan misali bir kulübeye hapsedilmiş gibi hisseden kadın eniğiyle kapana kısılan köpeğe benzetilerek toplumda kadının düştüğü zor durum çarpıcı bir şekilde yansıtılır.

Kod Adı Fare hikâyesinde açlık grevlerinin yapıldığı, ölüm oruçları tutulan, işkencelere maruz kalınan, mahkûmların kitaplarının toplanıp yakıldığı hapisaneler,

insan psikolojisinin anlaşılması için çok önemli olduğu genel geçeriyile meşrulaştırılan fare deneyi düzeneklerine benzetilerek teşbih sanatı işkence temasının etkili bir biçimde vurgulanmasına, somutlaştırılmasına hizmet eder. Sezer Ateş Ayvaz'ın benzetmeleri edebî olmalarının yanı sıra işlevsel bir karakter taşır.

3.2.2. Teşhis

Anlatımın sanatsal yönünü desteklediği gibi anlatıda yer alan varlık ya da kavramları daha görünür kılan teşhis, “*İnsan dışındaki canlı ve cansız varlıklar ile soyut duygu ve düşüncelere insana özgü özellikler ile duygu vermek*” tir (Saraç, 2013: 26). Sezer Ateş Ayvaz hikâyeleri incelendiğinde yazarın hem varlıkları hem de kavramları kişileştirdiği görülür.

Kişileştirilen cansız varlıklar olarak göstereceğimiz *Yaz Perdeleri* hikâyesindeki perde ve *Kozmos ve Kaos* hikâyesindeki telefon yazarın bu sanatı kullanma şeklinin özgünlüğünün ortaya çıkarılması açısından oldukça spesifik örneklerdir.

Perde:

“O anda ayımsadı ki, salon penceresinin tül perdesi, komşu pencerenin perdesiyle bir yakınlaşıp bir uzaklaşan bir ritim tutturmuş. Önce pencerenin pervazından dışarıya yavaşça yükselip komşu pencerenin perdesiyle buluşuyor, orada biraz oyalanıp kendi penceresine dönüyordu. Ve sonra kendi kendine uyumlu bir salınım tutturmuşken ansızın usulca uçarak uzaklaşıyordu.

[...]

Genç kadın izlediği ritmin giderek hızlandığını fark etmekte gecikmedi, perdeler birbirleriyle pek sıkı fıkı olmuşlardı. Ama ne var ki, o bu sırdaşlığı gözlemlemeyecek kadar yorulmuş, gözkapaklarının ağırlığına yenik düşmüştü.” (Ateş Ayvaz, 2000: 86).

Yukarıdaki alıntıda tül perde *ritim tutturmak, oyalanmak, dönmek, salınım tutturmak, sıkı fıkı olmak, sırdaşlık kurmak* gibi insana ait özelliklerin yüklendiği cansız varlıktır. Hikâyenin devamında hikâye kişisi kadının salonunun penceresinin tül perdesi komşunun penceresinin perdesiyle ilişkisini ilerletir. Kişileştirilen bu varlıklar imgeye dönüşür. Tül perde kadını, komşunun perdesi erkeği imler. *İmgeler* bölümünde perdeler bu yönleriyle değerlendirilecektir.

Telefon:

“Elim cebimde, avucumu adeta yakan bu ateşten canavar beni her an izleyen, denetleyen ikinci varlığımı sanki. Bana sıkı sıkıya yapışık ve beni bir an kendimle bırakmayan, o iğrenç soluğundan asla kurtulamayacağım bir karabasandı.” (Ateş Ayvaz 2008a: 58).

“Aygıt yeni yerine de alıştı, sesi sedası çıkmıyordu. Böylece bir-iki yer değiştirmeye cebimdeki yaşamından kurtulmuştum.” (Ateş Ayvaz 2008a: 60).

“Büyülü olduğuna kuşku olmayana kara kutunun benden oç almasına son vereceğim.” (Ateş Ayvaz 2008a: 61).

Yukarıdaki alıntıda canavar, karabasan, kara kutu olarak isimlendirilen telefon izlemek, denetlemek, bırakmamak, soluk almak, alışmak, sesi sedası çıkmamak, yaşamak gibi insana ait özelliklerin yüklendiği cansız bir varlıktır. *“Toplumsal tarihimizin işaretlerini taşıyan Kozmos ve Kaos öyküsü, ‘kozmo dünya’nın getirisi ürünlerin birer bağımlılık haline gelerek hayatımızı nasıl kaosa dönüştüreceğini” - hikâye kişisi adam telefona bağımlı hale gelmek zorunda kalmıştır ve üzerine bir karabasan gibi çöken telefon hayatını kaosa dönüştürmüştür- “bunlar yüzünden insanın nasıl bir körleşme ve kötüleşme haline bürüneceğini” -adamın bir hiç oluşunu hiç önemsemeyen uzun yıllarını geçirdiği dostları, arkadaşları ve karısı böyle bir körleşme ve kötüleşme haline bürünmüşlerdir- “görünümlerin meydan okuduğu, ayarttığı durumların egemenliğinin, aşırı anlam yüklenmiş her şeyin anlamsızlaştığını; iletişimin kendi kanallarının bile iletişimsizliğe davetiye çıkardığını” -hikâyedeki iletişim aracı olan aşırı anlam yüklenmiş telefon bu iletişimsizlik davetiyesinin örneğidir- “dünya ne kadar zenginleşirse, doğa ve erdem ne kadar tüketilirse insanın o kadar geleceksiz kılındığını otuz yıl öncesinden, görünürde bir veri yokken” dile getirmesiyle Sezer Ateş Ayvaz’a öngörüsü yüksek bir yazar olma özelliği kazandırır (Öztop, 2008: 10).*

*Kozmos ve Kaos hikâyesinin devamında adam telefonu eline alıp seyretmeye, onunla konuşmaya, ona uyarılarda bulunmaya başlar. Ama ne yaparsa yapsın telefon kendi bağımsız, taviz vermez kişiliğini, yaşamını korur. Nesnelere bu denli kişilik yakıştırma davranışı *Parkamı Seviyorum* hikâyesindeki kapitalist düzenin insanı sömüren çalışma şartlarından bunalmış, yaşadığı zamanın gerçekliğini kabul etmeyen adamında üniversite yıllarından kalma parkaya yöneltilir:*

“beş yıldır hiç kullanılmayan parkam. Ne çok birlikte olduk seninle, ne çok ağladık, sevindik. Derslere girdik çıktık, muhallebicide sevgilimi bekledik uzun uzun. Tartışmaktan başka önemli bir şeyin olmadığını sandığımız gecelerin ilerlemiş saatlerinde, yorgun ama coşkulu bir ılıkığı yaşadık.” (Ateş Ayvaz, 2008a: 34).

Bütün Oteller İstanbul Palas hikâyesinde küçük kız çocuğunun onu ele vermeyecek, yüreğinin sırlarını sakladığı mavi kaplı defteri de kişileştirilen nesnelereindir. *Kişilik yakıştırma* ifadesi “*kişilik yakıştırmadaki cömertliği*” şeklinde Sezer Ateş Ayvaz’ın *Belirlenmiş Yakınlıklar* hikâyesinde bizzat kendisi tarafından üretilen bir sıfat tamlamasıdır (Ateş Ayvaz, 2000: 56).

Belirlenmiş Yakınlıklar’ın kadını geniş caddelerdeki kalabalığa karışıp, bilinçsiz bir nokta olarak savrulduğunda pasajlarda sergilenen her nesneye elleriyle dokunmak, onların ruhunu hissetmek ister. Modernizm aklının ihanetine uğranılan, bütün anlamların yitirildiği bir dünyada akıl ile ruh arasında gelgitler yaşayan kadının ruhu aklıdan her zaman bir adım önde olmak koşuluyla yaşamını her ikisi ile birlikte sürdürmeye karar vermesiyle hikâye biter.

Sezer Ateş Ayvaz’ın hayata bakış açısı bilim ve sanatın odağında yer alır. Bilim ve sanat onun için hep birlikte çıkılan yolculuklar olur, yazar biri için diğerinden hiç vazgeçmez. Yazarın bu bakış açısı *Belirlenmiş Yakınlıklar* hikâyesinin başkahramanı kadına sirayet ettiği gibi hem bu hikâyenin hem de bütün hikâyelerin yapısal, tematik, sanatsal ve teknik bütün özelliklerinde tezahür eder. Yazar hikâyelerinin bütün unsurlarını -yazar, kahraman, olay, bakış açısı, zaman, mekân, tema, dil ve üslûp- çok kuvvetli bir şekilde özdeşleştirir ve yapıda tam bir bütünlük sağlar. Sıralanan unsurların hepsi temanın hizmetindedir. Bu, hikâyelerin tematik gücünü çok yüksek bir seviyeye ulaştırır. Bütün bunların üzerine eklenen şiirsellik hikâyelerin yazılış sürecinde yoğun bir işçilik sergilendiğini göstermektedir.

Kişileştirilen varlık ve kavramların hikâyedeki temalarla bağlantılı olarak koşuşturmalı büyük kent insanının, kadınların ve çocukların hayatında çok etkili bir yere sahip olduğu görülür. Söz gelimi *Çapraz Sorgu* hikâyesinde “*Bu şehrin kolları hiç kucaklamadı beni, insanları anlamadı, yolları benimsemedi güçsüz adımları*” (Ateş Ayvaz, 2015a: 122) ifadesinde kişileştirilen şehir, insana kalabalıklar içinde yalnızlıklar yaşatan, onu yutan, yok oluşa götüren bir mekândır. Aslında suçlu şehir değil şehri o hale getiren kapitalist düzendir. Bu noktada okuyucu zaten psikolojik bir derinliğe sahip olan hikâyede sosyolojik ve felsefi bir sorgulama içine de girer. Ateş

Ayvaz'ın hikâyelerinde toplumsal ve felsefi arka plan muhakkak bulunur. Bunda yazarın toplumsal sorunlara duyarlı kişiliğinin yanı sıra üniversitede aldığı sosyoloji eğitimine dayanan sosyolog kimliğinin etkisi vardır.

Sığınak hikâyesinde “*Duvara asılı saat, evin her yerinden duyulabilen ritmiyle, kuşatıcı bir tutsaklık duygusu veriyordu insana. Saat, diğer eşyalarla birlikte soluk alıp veren evin, iç sesiydi. Saatin tik takları dışardan yalıtılmışlığın dinginliği, gecenin erdemi, zamanın soluğuydu sanki.*” (Ateş Ayvaz, 2000: 61) satırlarında kişileştirilen saat, insanı dakikalara kurgulu yaşatarak onun eve giriş-çıkış saatlerini ayarlayan kapitalist düzenin göstereni olmasıyla yine hikâyeye psikolojik, sosyolojik ve felsefi arka planların yerleştirilmesini sağlar. *Çingene Kızı* Marya hikâyesinde “*Evlerin, sizi iyi çocuk olmanız yolunda uyaran akşam sıcaklığı, [...] gözlerinizi kara tahtalara dikip, sıralarda sessiz oturmanızı tembihleyen ziller.*” (Ateş Ayvaz, 2000: 110) ifadeleriyle kişileştirilen ev ve ders zili de aynı mahiyettedir.

Sehpa hikâyesinde “*Önce genç kız, sonra küçük kız sesimizi saklandıkları yerden bulup çıkardık*” (Ateş Ayvaz, 2000: 83) ifadesinde kişileştirilen ses; *Sacit İçin Dünya* hikâyesinde kocasınca aldatılan Nigar Hanım'ın “*masum ve kırık bakış*” (Ateş Ayvaz, 2015a: 66) ifadesinde kişileştirilen bakışı; *Soneşik* hikâyesindeki yaşlı annenin “*İçinde saklanarak bekleyen, kıvranarak bakan Züleyha'nın gözleri*” (Ateş Ayvaz, 2005: 71) kişileştirmesi; *Yeryüzü Taksim* hikâyesinde “*Durağanlığa asla yer vermeyen, coşkulu, kederli, uçarı deniz, içten içe hep bir kaynaşma, ötelere gitme, açılma isteği veren, uzaktan geleni ağırlayan dalgalar, vapur düdüklelerinin, hep bir şeylere çağıran tok sesi*” (Ateş Ayvaz, 2000: 19) ifadesinde kişileştirilen deniz, dalgalar ve vapur düdükleleri; *Çağrılmadan Gelen* hikâyesinde “*Sonsuz hazlar vadeden, bir çift gözdü şehir... Gözlerinden biri açık diğeri kapalıydı. İstanbul, kimi zaman açık olan gözüyle bakıyordu ona.*” (Ateş Ayvaz, 2015a: 145) ifadesiyle kişileştirilen İstanbul teşbih sanatının orijinal ve özgün bir biçimde uygulandığı varlık ve kavramlardır.

Günün aydınlık kucağında ifadesinde gün, *suların derin ve dingin karnında* ifadesinde su, *suların sıcak rahminde* ifadesinde yine su, *odanın yaşlı görünümü* ifadesinde oda, *sabırlı gülümseyiş* ifadesinde gülümseyiş, *saatin hırçın zili* ifadesinde saat, *gecelein yorgunluğu* ifadesinde gece, *kararsız bir gülüş* ifadesinde gülüş, *yılgın çapaklı ses* ifadesinde ses, *kibirli mutsuzluk* ifadesinde mutsuzluk, *bezgin bir boşluk* ifadesinde boşluk, *dudaklarının kıvrımından başlayıp gözlerine yürüyen ağlama isteği*

ifadesine ağılama isteği, *su içen saçlar* ifadesinde saçlar, *nefretin odanın duvarlarında yankılanan sesi* ifadesinde nefret teşhis sanatının uygulandığı varlık ve kavramlar arasında yer alır.

3.2.3. İmge

Farklı söyleyiş, yeni imgelerin yaratılması ile mümkündür. “*Sanatkâr[ın] gördüğü[nün] ve seyrettiği*”nin kendine “*ruhî dünyasında*” yaşattıklarının kelimele dökülüşü olan imajlar “*eserde ilk defa üretilen şeylerdir.*” (Aktaş, 2014: 101). Bachelard bu imgelerin “*insanlığın en karanlık devirlerine ait tecrübelerin*” temsilcisi olduğunu söyler. İçinde bulunduğumuz çağın insanları “*bu karanlık dönemlere ait hususi bir tecrübenin, yani bir büyük özün devamı durumundadır.*” (Aktaş, 2014: 103). Kelime ve kelime gruplarının düz anlamdan ayrılması şeklinde de ifade edilebilecek imgeler, insanlığın en karanlık dönemlerde yaşadığı tecrübenin, büyük özün devamı olmalarıyla, hikâyelerinde kullandığı imgesel dille insanlığın kolektif imgelerine, farklı bir söyleyişle insanın esas gerçekliğine ulaşmaya çalışan Sezer Ateş Ayvaz için çok büyük öneme sahiptir.

Sezer Ateş Ayvaz dünyanın günümüzdeki “*kaotik ortamında*” bireyin kendine dayatılan ve artık çoktan içselleştirdiği “*toplumsal, medyatik imgeler*” yüzünden kendi içindeki esas imgeleri yani “*insanlığın kolektif imgelerini*” kaybettiğini düşünür (Öztop, 2006: 5). Ateş Ayvaz’ın esas imge ya da kolektif imge dediği şey Bachelard’ın insanlığın en karanlık devirlerine ait tecrübelerin sembolü ve insanın büyük öze bağlantısı anlamına gelen imajdır. Ateş Ayvaz insan bilincinin ve bilinç altının yaralandığını, insanın bu sakatlanmış varoluşuyla büyük öze, içindeki esas imgelere ulaşamayacağını düşünür. Batı toplumlarının akılcı, ilerlemeci ilkelerine duyduğu inançla sanattan bilime, günlük yaşamdan politikaya, bilinçaltından tüm bilgi paradigmalarına dek yaralı bir bilincin izdüşümünü yaratan “*periferi*” ülkelerinin modernitenin değerlerine göre belirlediği şimdiye, geleceğe ve geçmişe ilişkin imajlarının yarattığı kaosun eleştirel bir bakış açısını, irdelenmeyi ve sorgulanmayı beklediğini ifade eder (Ateş Ayvaz, 1992: 1).

Olup bitenleri, dünyayı, geleceği daha iyi anlamak konusunda sanatı, edebiyatı gerçeğe hayattan daha yakın bulan yazar “*toplumsal, medyatik imgelerin boyunduruğundan*” hem kendini hem de hikâye kişilerini kurtarmak ister (Öztop, 2006: 5). Bu anlamda hayata, onun değerlerinin dayattığı ve kabul ettirdiklerine, içinde

yaşadığımız çağın kabul ettiği insan gerçeğine muhalif, sorgulayıcı, didikleyici bir tavır olması; zihinleri, bilinçaltını ve rüyaları dahi doldurmuş olan imgelerin tutsağı olmayan aykırı bir dil kullanması gerektiğine inandığı hikâye türüne özel bir önem veren Ateş Ayvaz (Öztop, 2006: 5) bu konudaki düşüncelerini şöyle dile getirir:

“Evet, şimdiye dek, var olan gerçekliğe karşı çıkmada, dünyanın ve insanın parçalanmış gerçekliğini anlamlandırmada en elverişli tür öykü geldi bana. Sanki edebiyatın en asi çocuğu oymuş, on beş yaşın evden kaçmalarına, görünenin ardındakilerini sezdirmelere, en çok o denk gelebilirmiş diye düşündüm. Hâlâ böyle düşünüyorum. [...] Yazmak, dönüşmek için önemli bir çabadır, herkes için.” (Öztop, 2008: 10).

Hayatın halihazırdaki düzeneğini, insanı kimliksizleştiren modern hayat kurgusunu sıklıkla eleştirdiği, gelenek ve erkek egemen yapıca sakatlaştırılan varoluşları gözler önüne serdiği hikâyelerinde bir yandan toplumsal ve medyatik imgelerle savaşırken bir yandan da dili yaratıcı bir etkinliğe dönüştürerek sıradan dil unsurlarına hayat verir; zengin çağrışım ve imgelerle doldurduğu, bazı kelimelerinin yazımını bilinçli olarak değiştirdiği, cümlelerinin sözdizimini bozduğu dili adeta yeniden üretir:

“Bireysel tarihteki ben'in sen olabilmesi için dilin çok katmanlı ve imgesele açık olması gerektiğini düşünüyorum [...] yazarken duyguların zihniyle ve çağrışımlarla yürüyor edebiyat. Hayatın geliştirdiği bir şey dil, yazma dili; sözcükler, cümleler, kurmaca, sonra bilinçle düzenleniyor. Benim benimsediğim öykü anlayışı gerçekliği dille, ayrıntı ve imgelerle sahici kılmaya çalışan ama arka planı önemseyen, çözülme anlarıyla öykünün yapısını yıkarak, anlamı mümkün olduğunca derinleştirmek isteyen bir öykülemeyi yeğliyor.” (Akdemir, 2015: 14).

diyen yazar günlük sıradan gerçeklikleri bozarak okurda toptancı anlayışa karşı bir yabancılaştırma yaratır ya da sıradan gerçeklikler arasından yaşamın gizemlerinin süzülmesini, okurun olaylara epifanik (gerçeği sezen) anlar olarak bakabilmesini sağlar (Matthews, 2004: 75-76).

Hikâyelerinde estetik bir duyuşun peşinden gitmeyi hiç bırakmayan Sezer Ateş Ayvaz imgesele açık, çağrışımlarla ilerleyen, çok anlamlı, yoğun bir dil kullanır. Şiirsel dilinin oluşmasında imgeler çok önemli bir yere sahiptir. İmgeleri Salman ve Hakyemez'in hikâyede olmazsa olmaz olarak sıraladıkları “özlülük, yoğunluk, şiirlik, haslık, yadırgatıcılık” özelliklerine sahiptir (1997: 12). Hikâyelerindeki anlatım mecaz, imge ve sembollerle zenginleşir.

“Siyah ciltli defter, saat, gün/güneş ışığı, akşam kızılığı, kirli sarı ölgün ışık, kırmızı ışık, ayışığı, mum ışığı, cam mum kabı, ayna, kelebek, tırtıl, mavi ciltli defter, deniz, mavi fırıldak, mavi rüzgargülü, mavi yağmurluk, kapı tokmağı, çingiraklı kapı, oyuncakçı, mızık, buzlaşma, buzlu cam, pamukhelvacı, ketenhelvacı, pembe saten parçası, pembe bluz, pembe eşarp, pembe şeffaflık (gecelik), evlilik yüzüğü, paramparça yüz, sabahlık, tüy, pencere, perde, sehpa, dantel, sarısabır çiçekleri, vazo, saksı, lavanta kokusu, anne kolu, el, eldiven, tren, makas, ur, yılan, ateş, su, ayn, kuru dal, reyhan, Tamiris, körlük, kül, kuş, zik zak, barbunya tanesi, balık, fare, fare düzeneği, kurbağa sesi, telefon, telefon ziline sesi, saat, saatin tik tak sesi, pürüzlü ve yorgun kadın sesi, kadınların hep aynı tınıdaki inlemeye bezeyen sesi, anahtar şingirtisinin sesi, banyo kapısının gıcirtılarının sesi, gardırop kapısının inleme sesi, belgesel anlatıcısının sesi, parka, dolap, iskemle, ev, cadde, beton, martı sürüsü, ceylan, zarf, otobüs, yarasa, eşik, çöp, tavanarası, plak fabrikası, bıçak gibi incecik dudak, açık pembe üçgen, kurumuş kan renginde saç, sarı saç, topuz, kızıl saç, koyu karanlık kumral saç, vişne çürüğü rengi saç, kahve, kahve rengi, kaplumbağa, denizati, gölge, ibis kuşu, hüt hüt kuşu, padişah, ay, güneş, mor köpük, kum tanesi, tenor, mektup kutusu, asker, öğretmen, bekçi, okul çantası, zırhlı homurtu (tank)” olmak üzere yüz on dört adet kelime/kelime grubu imgesel boyutta kullanılmıştır. Dinî ve mitolojik anlamlar ihtiva eden on iki adet kelime/kelime grubu “Melusine, Hera, Fortuna, Sefira, Rima, Karie, Asi Nehri, Hızır, İlyas, Yakup, Yusuf, Züleyha” da bu sayıya dahil edildiğinde sonuç yüz yirmi altıya çıkar.

Melusine ya da Çılgın Aşk hikâyesinde Bay B. her gece geç saatlere kadar birlikte olduğu kitapları, içki kadehi ve siyah ciltli defterini alışmışlığın verdiği güven duygusu ile sever. Yazar, simgesel olarak daha çok olumsuz çağrışımlarla yüklü olan siyah rengi bu alışılmış çağrışımının dışında verimliliği, doğurganlığı, umudu, bolluğu, yaşama sevincini, neşe ve heyecanı temsil eden çağrışımlarıyla kullanır. “tüm dinlerde yaratılış öncesini de simgeleyen ve Empedockles'e göre toprağın rengi olan siyah, köklerinde verimli toprağın, doğurganlığın, bolluğun rengi olup yaşamsal gücü de simgeleyerek olumlu yan anlamlar da kazanmaktadır.” (Mennan, 2002: 78) Bay B.nin gece geç saatlere kadar birlikte olduğu defteri adeta onun neşesi, yaşama sevincidir. Onunla eşsiz yerler keşfetmesi siyah renkteki umudu, heyecanı, bu güzel yerlere yeni isimler türetmeleri de doğurganlığı, verimliliği, yaşamsal gücü yansıtır:

“Kapının kolunu itecekken siyah ciltli defterini unuttuğunu ayımsadı. Döndü, yaprakları incitmekten korkarmışçasına usulca evine yürüdü. Gece geç saatlere dek birlikte olduğu defterini nerde bırakmış olabilirdi? [...] kitapların ve içki kadehinin hemen yanında duruyordu defter. Gecenin serüvenini düşündü; kitapları, kadehi ve defteriyle değişik iklimlerde gezinmiş, eşsiz yerler keşfetmişlerdi, bu güzel yerlere duyulmamış güzellikte isimler yakıştırmışlardı. Tümü defterin açık kalmış sayfasında görüliyordu şimdi. Defterdeki diğer isimlere karışıklarını düşünerek defteri kapadı, sevgiyle gülümsedi... Keyifle işine yollandı.” (Ateş Ayvaz, 2008a: 12).

Bay B.nin odasının kirli sarı, ölgün ışığı devinimsizliği simgeler. Melusine'nin odasının penceresinden süzülen, cinsel bir imge olarak da kabul edilebilecek ışığın kırmızı ile betimlenmesi ise kırmızının, genel olarak diriltici, uyarıcı, kışkırtıcı, canlılık verici, yüreklendirici, teşvik edici, yaşam enerjisi veren, elde etme ve etkin olma arzusu uyandıran özellikleriyle Bay B.nin yıllar süren devinimsizliğinden kurtulma hayalini simgelemek içindir: *“Evin geniş ferahlığı içinde loş bir sığınak gibi duran küçücük odanın dağınıklığına göz gezdirdi.” (Ateş Ayvaz, 2008a: 12).*

“Bay B. ikinci kadehin sonunda, o an gördü kocaman kırmızı lekeyi. Çok yakında, hemen karşısındaydı. Işık, karşı apartmanın üçüncü kat penceresinden süzülüyordu. Bay B. elindeki kitabı bırakıp daha dikkatlice baktı. Ne güzel bir kırmızılıktı pencereden yayılan. Pencerenin bir kanadı açıktı, kapanmamıştı perdeler. Bir gölge belirdi, ışığın içinden geçip kayboldu. Bir kadın gölgesi miydi geçen? Gözlerini pencereden çektiğinde ayımsadı odasının kirli ışığını... ne kadar ölgündü. Oysa o kırmızı ışık, nasıl da büyüleyiciydi. Gözleri yoruluncaya dek baktı, ışığı kaybetmekten korkarak uyuyakaldı.” (Ateş Ayvaz, 2008a: 14).

İç içe geçmiş iki hikâyeden oluşan *Aynalarda Yaz*'da her iki hikâyede de yağmur ve kar sembolleri eş zamanlı olarak kullanılır. Birinci hikâyenin sonunda kar beklenirken ikinci hikâyeye yağmurla bitirilir. Ateş Ayvaz'ın hikâyelerinde yalnızlığıyla, yabancılığıyla, iç çatışmalarıyla bunalan modern dünya insanı ile hüznü yağmur sıklıkla karşılaşılan bir ikiliktir. Çocuk-yetişkin henüz yağmur gelmeden onun ince ıslaklığını hissederken ruhi anlamda bir arınmayı, yağmuru bluzunun pembeliğine yakıştırırken -ki pembenin kırmızının doymamış tonu olarak kahramanın ruhundaki doymamışlıkla uyumlu olduğunu düşünmek mümkündür- ruhi anlamda dönüşerek bir tamamlanmayı/bütünlenmeyi arzulamaktadır:

““Nikâh günü yağmur yağıyordu,” dedi çantasından sigarasını çıkarırken, “aklımda kalan tek ayrıntı bu.” “Bütün bir günden kalan en yoğun anım, yağmur, bir de çokça güldüğüm.” “Bak inanmayacaksın,” dedim, “birazdan yağmur gelecek, şimdiden o ince

ıslaklığı hissediyorum, hem yağmur bütün öykülere yakışır, seni masada oturuşuna, saçlarının dağınıklığına, benim giysimin pembeliğine bile... sonra denize, denizin üzerinde zor duyulur yankısına, birazdan kalkıp gidecek oluşumuza...”²¹

[...]

Ahşap evin bahçesinde, çimenlerin üzerinde sofralar kuruldu. Gelin eteklerini tutup yürüyebiliyordu ancak. Aile resimleri çekildi, gelinle damat bir ağacın altında birbirlerine sarılarak poz verdiler. [...] Akşama doğru yağmur yağdı, arabanın üzerinde unutulup islandı bebek...” (Ateş Ayvaz, 2008a: 28-29).

Kar sessizliğiyle konuşan, suskunluğuyla bireyi esas konuşmaya, içini dökmeye kışkırtan, böylelikle bireyin belleğini harekete geçirip onu geçmişe götüren bir semboldür. Aynı zamanda yağdığı yeri ve yağdığı yerdeki kişiyi yorgunluklarından, hüznlerinden arandıran, temizleyen, örten, saklayan, unutturan anlamları da vardır. Bu anlamlarıyla modern dünyanın bütünlenemeyen, yaşadığı an’da mutlu olamayan, geleceğe dair umudu olmadığı için mutluluğu geçmişte arayan, mevcut şartlar buna izin vermediği için geçmişteki gibi de yaşayamayan yalnız bireyine önemli bir sığınak olmaktadır. *Aynalarda Yaz*’ın çocuk/yetişkini hem birinci hem de ikinci hikâyenin sonunda karın yağmasını isteyerek yorgunluklarından, hüznlerinden arınmaya çalışmaktadır:

“Sabah gözünü açtığında, küçük odadaydı, eski odası kendisinini gene. Ağlamayı düşünerek uyuyakaldı yeniden. Odaya alışması uzun sürecekti, sonraları daha az arar oldu kadını, yokluğuna alışmıştı. Bari kar yağsa diyordu yüzünü cama dayayıp bakarken. Buğulu şekiller çiziyordu ve çok istiyordu kar yağmasını. Yağacağını, yılbaşında mutlaka yağacağını umdu, her yer kar olacaktı, her yerde kar var olacaktı.” (Ateş Ayvaz, 2008a: 32).

“Adımlarımı hızlandırdım, karanlık çökmüştü. Onu yanı başımda sanıyordum, kalabalıklarda aradım, dönüp ardıma baktım, yoktu. Bari kar yağsa dedim. Bembeyaz bir kente uyansak yarın. Kar yağsa... dolu dolu. Hiç dinmeyecek bir şarkı tuttursa. Karanlıkta parıldasa beyaz, gri gece... Her yeri beyaza boyasa... beni... yolları... öykümüzü...” (Ateş Ayvaz, 2008a: 33).

Denizi ve maviyi çok seven biri olan Sezer Ateş Ayvaz hem deniz hem de maviyi hikâyelerinde simgesel anlamları ile kullanır. Bu iki unsur hikâye kişilerinin

²¹ Alıntının bu bölümünün italik yazılmamasının sebebi orijinal metne sadık kalınarak metnin biçimsel özelliğini olduğu gibi yansıtmak istememizdir. İç içe geçmiş iki hikâyeden oluşan *Aynalarda Yaz* hikâyesinde çerçeve hikâye italik olarak yazılmazken, çerçeve hikâyenin içine yerleştirilen ikinci hikâye italik olarak yazılmıştır.

psikolojisinin daha iyi anlaşılmasını sağlar. *Melusine ya da Çılgın Aşk* hikâyesinde Sevgi'nin bluzundaki mavi renk psikanalitik anlamda Bay B.nin gerçekleşmemiş hayallerini simgeler. Freud'un okyanussal duygusunu anımsatan bir tamlık özlemi Bay B.nin bu özlemle birlikte şekillenmiş emellerini karşılar.

Bütün Oteller İstanbul Palas'taki kız çocuğun defterinin rengi olan mavi onun çalkantılı ruhunun ihtiyacı olan sakinlik ve dinginliğe, temizlenmeye, serinlemeye, beslenmeye olan ihtiyacına uygun olarak seçilmiştir. Bu renk çocuğun melankolik yapısıyla, yaşadığı dünyadan uzaklığıyla, içine kapanıklığıyla uyumlu bir renktir. Maviyi ve denizi çok sevmesi de bu rengin simgesel çağrışımlarını akla getirir:

“O mavi kaplı deftere başladığım gün, her şeyi yazmaya karar verdim. Beni ele vermeyecek defterim, kimsenin göremeyeceği bir yere sakladım işte. Ne eski ne yeni bir defter bu, anahtarıyla benim olan. Bir orda bir buradaydı dün bir yere sakladım yüreğimin sırlarını ona.” (Ateş Ayvaz, 2008a: 39).

“Siyah, sınırsız karanlığın, kötülüğün, kirliliğin, yangın ve ölümün rengidir. Siyah renk ışığı emer ve yansıtmaz. Bu nedenle daha çok gecenin, şeytanın, pisliğin, nefretin, uğursuzluğun, mutsuzluğun, acı çekmenin, suçun, günahın (cennetten kovulduklarında Adem ile Havva'nın giysilerinin rengi siyahtı) rengi olarak kabul edilir. Gece görülen rüyalarda siyah, tüm öteki renklerin görünmez olduğu, tüm ışıkların yok olduğu karanlıklarda, kaos, karmaşayı, kötülüğü, uğursuzluğu, korkuyu, bilinçaltını ve ölümü çağrıştırır.” (Mennan, 2002: 77-78).

Kraliçe I Love You hikâyesinde denize kıyısı olan ama adını sarıdan alan kasabanın mavili bir isminin olmasını isteyen anlatıcı; *Bizim Denizimiz Değil* hikâyesinde Seyfi Beylerin penceresinden görünen uysal, kıpırtısız, masmavi denizin özlemini çeken çocuk; *Bütün Oteller İstanbul Palas* 'ta yüreğinin sırlarını mavi kaplı defterine saklayan çocuk; *Çöp Çağ*'da kafesteki küçük mavi kuşu tavan arasına kilitlenerek annesi tarafından cezalandırılan çocuk; *Gecesuçları*'nda hayatta nesne değil özne olmasını istediği kadına gözlerindeki maviyi çoğaltmasını telkin eden anlatıcı-iç ses; *Aynalarda Yaz*'daki Kumsal Çay Bahçesi'nin kapısında rüzgara göre renk renk dönem mavili fırıldaklar, *Çingiraklı Kapı*'daki mavi rüzgargülü; *Uzaklıklar/Yakınlıklar*'daki mavi yağmurluk hikâyelerde sıklıkla kullanılan mavinin tezahürüdür.

Bütün Oteller İstanbul Palas'ta çocuğun babasının tayininin deniz olmayan bir yere çıkmasından dolayı taşınmaları ile tırtılını kaybetmesi aynı güne denk gelir. Taşınmalarından dolayı çok sevdiği denizi, arkadaşlarını, sevgilisini kaybedecek olan

çocuk aynı gün tırtılını da kaybeder. Tırtılının aslında kaybolmadığını, kelebek olup uçtuğunu babasından öğrenen çocuk ruhunu kaybetmiş gibidir. Kelebek çocuğun ruhunun simgesidir.

Aynı hikâyede eşinin eve gelmemesi yüzünden ruhsal bir çöküntü içine giren, çocuklarıyla yeterince ilgilenemeyen, ilaç şişesinin hepsini içerek intihar eden annenin duygulu şiirler yazdığı defterinin renginin siyah olması onun bu ölümü isteyen ruhuyla uyumludur. Şiir defterinin sıfatı olarak kullanılan siyah rengin uğursuzluk, mutsuzluk, acı çekme, korku gibi çağrışımları kadının duygularına açıklık getirir. İyi bir anne olamadığı için çok üzgündür. Çocuklarına karşı şefkatlidir. Eşinin dönmesini beklemekten öylesine yorulmuştur ki artık vazgeçer. Çünkü umudunu kaybetmiştir. Siyah ciltli bir deftere duygulu şiirler yazar.

Kraliçe I Love You hikâyesinde denize kıyısı olan, güler yüzlü bir göğe sahip beldeye mavi değil de sarı bir isim verilmesinde renklerin simgesel anlamlarından yararlanır. “*Renklerin en derini, en özdeksizi olan mavi renk göğün, havanın, gölgenin, suyun, durgun denizlerin rengi olarak en serin, en soğuk renktir. Sakin ve dinginlik veren bir renk olan mavinin [...] temizleyen, besleyen ve serinleten*” anlamları vardır. Bu anlamlarıyla düzenin insanlara reva gördüğü hayatla çelişir. Bu reva görülen hayat, “*tipik ilahi bir renk olan mavinin derinliğe güçlü eğiliminin tam zıddı olarak tipik dünyevi bir renk olan sarı[nın] asla derin bir anlama sahip olama*”masıyla örtüşür (Mennan, 2002: 88 ve 91). Dünyevi meşgalelerin peşinde koşuşturan, koşuşturmak zorunda olan belde insanları geçim, çoluk çocuk kaygısı, elverişsiz çalışma şartları gibi sebeplerle derin düşünecek bir zaman ve ortam yakalayamaz.

“*Kızarıarak pembeleşen beyaz gül, aşkın [...] sembolü*” dür (Mennan, 2002: 96). Kraliçe’nin tepede bahriyeli sevgilisiyle yemek yemeye gittiğinde saçlarında olan pembe eşarabın *Melusine ya da Çılgın Aşk*’ta cinsel bir obje olarak nitelendirilebilecek pembe saten parçasıyla benzer bir işlev yüklendiği görülür. Kraliçe’nin saçında pembe bir eşarp olduğu ayrıntısının verilmesinin hemen arkasından bahriyelinin Kraliçe’nin elini tuttuğu bilgisinin verilmesi ve bunların da ardından Şükran Hanım’ın kızı Necla’nın evde yalnızken sevgilisi Mehmet’le buluşmayı hayal ederken yatak odasında elleri saçlarında aynadaki genç kız masumluğundaki yüzüne kraliçe şuhluğu katması ayrıntısına dayanılarak bu pembe renkli eşarabın cinsel duyguları harekete geçirdiği söylenebilir. *Eldiven Öyküsü* isimli hikâyede karısını seven ama sevgisini

biraz olsun anlatmayan, kadın geceleri pembe şeffaflıklar içindeyken arkasını dönüverip bakmayan, göremeyen Orhan Bey düşünüldüğünde de yine pembe rengin aşkı ve cinselliği simgelediği görülür (Ateş Ayvaz 2008a: 92).

Esasında üç erkek kahramanı olan *Fortuna* hikâyesinde evliliğin özgürlükleri kısıtlayan yapısını, memleket insanının sanatla olan bağının zayıflığını, savaşmak zorunda bırakılan insanın kendini tanıyamaz hale gelmesini, kalabalıklar içinde yalnızlığı, zamandaki hızın insana verdiği korkuyu, uğultusu, koşuşturması içinde yaşadığı şehrin güzelliklerini keşfedemeyen insanı yaratan verili düzene karşılık gelen bir metafor olan Fortuna, elindeki dümenle insanların yaşamını yöneten, kör talihi simgeleyen Yunan tanrıçası olmasıyla mitolojik bir simge olarak hikâyedeki yerini alır. Fortuna'nın karşısına tezat olarak elinde şemsiyesi, bembeyaz elbisesi, beyaz kurdeleli ve geniş kenarlı şapkasıyla, gözleri uzaklarda, düş kadar güzel, inanılmaz, büyüleyici, isimsiz bir kadın çıkarılır. İsimsiz kadın hikâyede verili düzeni kabul etmeyişin -hem de erkek kahramanlardan daha kararlı bir şekilde- simgesi olur.

Hera'nın Öfkesi'nde Hera, önce yüzü paramparça olmuş, sonra da yüzünü yitirmiş bir kadındır. Paramparça yüz metaforu, kadının erkek egemen düzence kendine atfedilen rollerin içinde kimliğinden, benliğinden hep vazgeçmek durumunda kalması ve kendisini unutması anlamına gelir.

Çöp Çağ'daki acılı kadının çocukluğunun geçtiği evin tavan arası bilinçaltının imleyicisidir. Birçok şeyin biriktiği bu yerde annenin ceza verip kilitlediği oyuncaklar ve kızın ölen küçük kuşunun kafesi de vardır. Tavan arası, kadının baba evinde biriktirdiği ve ilerde ruh sağlığını yitirmesine etkisi olan bilinçaltını imlerken, çöp ev kadının baba evi ve koca evinde yaşadıklarından sonra çürüyen ruh sağlığını imler.

Ayışığında Görmek hikâyesinde üç kız kardeşten en küçük olanı yeni evlidir. Henüz evliliğin ağır yükleri altında ezilmese de sol eline taktığı evlilik yüzüğü sol elin bütün devinimlerini yönetmeye başlamış gibidir. Evlilik yüzüğünün ıslıl ıslıl parlaması ataerkil yapının gücünü imler.

Nesnelere yoğun simgesel anlamların yüklendiği *Aykırı Bir Gece Işığı* hikâyesinde muma uygun olmayışıyla betimlenen cam kap verili düzence kadının hapsedildiği formu, kalıbı; mum ise kadını, verili düzen karşısında kadının yapabileceklerini imler. Cam kabın kırılması kadının kendine dayatılan her türlü forma, kalıba karşı farkındalığının başlamasıdır. Böylece mum/kadın, ışığını

güçlendirir. Cam kabın kendine uygun olmayan formu yüzünden -bu form fallosantrik-kapitalist sistemin kadına biçtiği rolün gösterenidir- mumun ipliğinin eriyen sıvıya batarak ateşinin sönmemesi için kadının biraz çabalması, hiç değilse yanma süresini uzatması gerektiğine vurgu yapılan hikâyede, özgürleşebilmesinde, mutlu olabilmesinde bizzat kadının kendisinin de sorumlu olduğu vurgulanır.

Sehpa hikâyesinde ev sahibi kadın evindeki sehpanın gündüz saatlerinde hep aynı yerde halının göbeğini ortalamasına, yerini terk etmemesine dikkat eder. Akşam saatlerinden itibaren ve özellikle gece, salonun dikdörtgeni içinde gezinirken -bu dikdörtgen verili düzenin kadını hapsedtiği ev için imleyicisidir- üzerindeki dantel ya oldukça kenara kayar ya da yerini bütünüyle kaybeder. *Sehpa* ev içinde nesneye dönüşen kadını, üstündeki dantel erkek egemen kültürce kadına atfedilen rolleri imler.

Son Gün hikâyesindeki kadın, annesinin usul sesini özlediğinin ayırına vardığında, hep onun aynı sözleri kafasından geçer: “*İstanbul buzlaşıyor, insanlar yürüyerek geçiyor boğazdan, küçücük bir çocuk buzun üstünde deliye dönüyor, biraz ötesindeki pamukhelvacıya kayıyor, dudağının kıyısında bir gülücük.*” (Ateş Ayvaz 2008a: 107). Burada *buzlaşma* metaforu kent yaşamının kalabalıkları içinde yalnız, zamanın hızı, kovalamacası içinde birbirine bakmayan, birbirini görmeyen, mekanikleşmiş insanların duygularındaki soğukluğu imler. Anne buzlaşmadan etkilenmeyecek, içindeki sıcaklığı koruyacak tek varlığın çocuk olduğunu bilir fakat çocuklar da büyüyeceği için çözüm kendi içinde çözümsüzlüğü üretir. Bilinçli olarak yazım sapması yapılan pamuk helvacı ise kaybedilen çocukluğun gösterenidir.

Parkamı Seviyorum hikâyesindeki keten helvacı da *Son Gün* hikâyesindeki pamuk helvacı ile aynı mahiyettedir. *Aynalarda Yaz* hikâyesinde Kumsal Çay Bahçesi'nin kapısının önündeki *fırıldaklar*, *rüzgargülleri*, *Çıngıraklı Kapı* hikâyesinin adındaki *çıngıraklı kapı* -bu kapı önünde duran şenlikli sopa olarak tanımlanan seyyar oyuncakçı nedeniyle çıngıraklı olma özelliği taşır- oyuncakçıdaki mavi *rüzgargülü* yine *Son Gün* hikâyesindeki pamuk helvacı ile aynı anlamı taşıyarak kaybedilen çocukluğun göstereni olur. Rüzgargülü *Çıngıraklı Kapı* hikâyesinde önce dönerek rengini kaybeder. Sonra yitirdiği rengi yeniden bulur. Dönüşümün imleyicisi olan bu durum kadına yüklenen kötü anlamların önce unutulması, kaybedilmesi, sonra kadının esas kimliğine ulaşması ile aynı özelliği taşır. Kötü anlamların unutulması kör olmayı gerektirir. İmgelerle savaşılan Tamiris bu nedenle bir kör bilicidir. *Sessiz Sokakların Askerleri* hikâyesindeki Aynur bu nedenle Saramago'nun *Körlük* kitabını okur.

Raylarda Makas hikâyesinde tepelerden bir yılan gibi kıvrılarak sinsice gelen trenler, erkek egemen ve kapitalist dünya düzenini imleyen bir metafordur. Kentin gövdesini hızla yarararak makas değiştiren bu trenlerin tekerlekleri, çevik zikzaklarıyla ortadan ikiye ayırdıkları kenti dirençsiz bırakırlar. Kansere dönüşen kent yaşamı, hikâye kişisi kadının göğsünün üstündeki ura dönüşür. Makasın kesen, kanatan bir alet olarak düşünülmesi mümkündür. Hikâyede insanların sessiz ve kıpırtısızca savaşı seyretmesini amaçlayan komite erkek egemen ve kapitalist dünya düzenini temsil ederken raylarda hızla makas değiştirerek bir kentten başka bir kente silah, kan ve ölüm götüren trenler ise birilerinin istediği düzeni dünyaya yayma görevini üstlenir. Tepelerden bir yılan gibi kıvrılarak sinsice gelen trenler *Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak* hikâyesindeki Sabah'ın çok yakınına ne zaman, nasıl sokulduğu, hangi yollardan, gecenin hangi kuytularından sürünerek geldiği anlaşılmayan yılanı hatırlatır.

Narlıkapı Çıkmazı hikâyesinde Esmâ Hanım'ın ahşap evinin her parçasını ayrı ayrı sarsıp geçen trenler felaketin, kara haberin imleyicisidir. *Mektup Kutuları Bomboş* hikâyesinde geçen barbunya tanesi düşünce özgürlüğünü imler. 1980'lerde cezaevlerine atılan gençlerin susturulan düşünceleri anne ve babalar tarafından bir barbunya tanesi olarak o zamanların çocuklarının avuçlarına sıkıştırılır. O yıllarda susmak zorunda kalınanlar bir alacalı barbunya sayesinde geleceğe taşınmış olur. Sezer Ateş Ayvaz kendisine yöneltilen “[...] duvarlar ve duvarların ardıyla düş birliğini anlatır mısınız?” sorusuna verdiği yanıtta barbunya tanesinden bahseder:

“Duvarlar, duvarların ardındakiler hep var. 1980'lerde; 12 Eylül'de “içeridekiler” derdik onlara ama dışarıdakiler, içeride bırakmak zorunda olduklarının bilincindeydi. Hapishanede olanların varlığıyla aslında kendilerinin de içeride yaşadığının bilincindeydi. İçerisi ve dışarıyı bir aradaydı kısacası. Evet o günlerin öykülerini de yazdım. Hapishanede olma gerçeği, içeridekinin izini kaybetme acıları, ironik arama bulamama durumları da var kitapta. O günlerin duygularıyla oluştu bazı öykülerin gövdeleri ama sadece 12 Eylül dönemini anlattıklarını sanmıyorum. Umudunu yitirmek zorunda kalan bir toplumun “Mutlu Mağazası” levhası gibi rüzgârda başıboş sallanışı ve bugünü de var... Yoksa o alacalı, mucizevi barbunya tanesini fırlatmazdım çocuğun avuçlarına. O çocuk büyümüştür belki, o günlerin acılarını yaşayan bir kuşağın çocukları büyümüştür çoktan. Onların anne babaları ne denli susmak zorunda kalırsa kalsın, bir barbunya tanesini sıkıştırmıştır çocuklarının avuçlarına, çok şiir dizesi, öyküler saklanmıştır o avuçlarda, bugüne, geleceğe kalan! Buna inanıyorum. İnanmak istiyorum belki de...” (Akdemir, 2015: 15).

Tamiris'in Gecesuçları isimli kitabın adındaki *Tamiris* kelimesi ilk etapta okurda bir kişi adı izlenimi uyandırır da (İnci, 2016: s.y.) esasında kitaptaki bütün hikâyelerde yazarla beraber dolaşan, soluk alan, hem yazarın hem de hikâye kişilerinin imgeleriyle savaşıp duran bu mücadelecinin bir metafor olduğu anlaşılmaktadır. Ateş Ayvaz'a göre dünyanın günümüzdeki "*kaotik ortamında*" birey kendine dayatılan ve artık çoktan içselleştirdiği toplumsal, medyatik imgeler yüzünden kendi içindeki esas imgeleri yani "*insanlığın kolektif imgelerini*" kaybetmiştir (Öztop, 2006: 5). Yazar "*toplumsal, medyatik imgelerin boyunduruğundan*" hem kendini hem de hikâye kişilerini kurtarmak ister (Öztop, 2006: 5). Bu imgelerle *Tamiris'in* varlığıyla savaşıma gücü bulur. *Tamiris* kimi hikâyelerde yazarın yerine geçer ve hikâye kişisi olurken kimi hikâyelerde ise yazar *Tamiris* olur. *Tamiris'in* hikâyedeki sesi anlatıcı/yazarın kendi iç sesi, vicdanı olur.

Kendisine yöneltilen "*Tamiris'i bir özel ad, kişi adı zannediyordum ilk duyduğum zamanlarda. İsmi geçtiği öykü, kitabın ortasında yer alsada kelimenin anlamı son öyküde karşımıza çıkıyor: İmgelerle savaşıp yenik düşen kör bilici. Bu metaforik tanımları biraz aralar mısınız?*" sorusuna yazarın verdiği yanıt okuyucuya ışık tutar:

"İmgelerle savaşan kör bilici, bütün öykülerde dolaştı benimle birlikte, soluk aldı, hem benim hem de öykü kişilerinin imgeleriyle savaşıp durdu boyuna. Görünümlemlerle hesaplaşmanın bir metaforuydu, Tamiris. Çünkü kördü O. Bir öykü kişisi de sayılabilir pekâlâ. Kimi öykülerde benim yerime geçip baktı öykü kişilerine, kimi öykülerde ise ben, Tamiris oldum, kapattım gözlerimi. Kendi içimdeki imgeleri, insanlığın kolektif imgelerini bulmak için. Günümüzde, bize dayatılan medyatik imgelerin kuşatılmışlığından kurtulmak istiyordum çünkü. Dünyanın bu kaotik ortamında, bize dayatılan ve içselleştirdiğimiz imgelerle, Tamiris'in varlığıyla, savaşıma gücü buldum. Toplumsal, medyatik imgelerin boyunduruğundan bir ölçüde kurtulmak istedim. Bu mücadelenin göstereni idi Tamiris." (Öztop, 2006: 5).

Batı fallosantrizmi, gelenek ve erkek egemen yapıca oluşmuş eril dilin karşısına bir savaşçı olarak çıkarılan bu metaforun adında yer alan *tamir'in*, onun bozuk bir düzen ve bu düzence oluşturulmuş bozuk dili *tamir etmek* misyonunu karşıladığı şeklinde bir yorum yapmak mümkündür. *Tamir* gibi sıradan kelimelere hayat vererek hikâyelerini zengin çağrışım ve imgelerle dolduran Ateş Ayvaz, dili adeta yeniden üretir ve sıradan gerçeklikler arasından yaşamın gizemlerinin süzülmesini sağlar.

İmgelerle savaşıyor kör bilici Tamiris, yenik düşmesiyle günümüz yazarının içinde bulunduğu durumu simgeler:

“Devletin, politik kültür yönelişlerinin ve temalarının meşrulaştırılmasına katılmamak için geri çekilen, kendi kabuğuna dönen aydın yazar -geri çekildiği yer elbette toplum dışı değil, politik ve popüler kültürün dışında kendisine bir yer bulma sahası ve edimidir- epistemolojik bir kopuşla sanatın bir öznesi, özgül bir alanın sahici öznesi durumuna gelir.” (Ateş Ayvaz, 1992: 1).

Mitolojik, felsefi ve dinî simgelerin yer aldığı *Kahve Rengi Öykü*'de kitaptaki bütün hikâyelerde yazarla beraber bir iç ses olarak hikâye kişisi haline gelen Tamiris'in Sefira olduğu açıklanır. Sefira dünyayı sözcüklerle değiştiren hikâye ustası, gezgin olarak tanıtılır. Yahudi Tasavvufunda Tanrı'nın tecellisi olan *“sefirot”*un yayılmasını sağlayan on kanaldan her biri olan sefiralar, insan tipinin ilk örneği anlamına da gelen *“sefirot”*a ulaşmayı sağlayan kanallar olarak düşünüldüğünde Ateş Ayvaz'ın hikâye kişisi haline gelmiş bu iç sese Sefira adını vermesi, onun insanın kendi içindeki esas imgelere, insanlığın kolektif imgelerine ulaşma çabası olarak yorumlanabilir (Demirci, 2015: 19).

Okurun alımlamasına göre anlam çoğalmasına oldukça müsait olan hikâyedeki satır aralarına sıkıştırılan *“Evren yirmi iki harften oluşmuş olabilir mi? Ve on kutsal sayıdan.”* (Ateş Ayvaz, 2005: 110-111) cümleleri Yahudi kabalasında Tanrı'nın bütün mahlukatı yaratırken kullandığı yirmi iki gizli hikmet yolu olan yirmi iki harfi hatırlattığı gibi, *“Tanrı'nın evreni sayılar vasıtasıyla düzenlediği, en genel tarifıyla birlik (Tanrı) ve çokluk (dünya) arasındaki zıtlığın uyumunun sayılarla sağlanabileceği ve bu sayede bedene hapsolmuş ruhun özgürleşebileceği, bunun için bilim ve sanattan yararlanılması gerektiği inancını taşıyan Fisagorcular”*ı da düşündürür (Birand, 1958: 17). Fisagor öğrencileri bin bir zahmete katlanıp en zor sınavlarla sınıandıktan sonra *“uzun bir merdiveni tırmanarak masallardaki gibi renk renk döşenmiş, duvarlarında yirmi iki sırrı belirten nakış semboller, harfler ve sayılar bulunan bir odaya ulaşır”* ve burada esas gerçekliği bulup tanrısal güçle birleşirler (Hançerlioğlu, 1973: 16).

İmgelerinin çıkış noktasının tasavvuf mu felsefe mi yahut herhangi başka bir şey mi olduğu okurun alımlamasına göre ve hatta yazarın bazen kendisine göre bile değişiklik gösteren, hikâye yapısının içinde adeta bir gizilgüç gibi derin anlam katmanları yaratan bu özellik yazar için yazma serüvenini yaratıcı bir etkinliğe

dönüştürür. Bu serüven fisagorcuların en sonunda ulaştığı uzun merdiven gibi, hikâyelerini sabırla, eli ve parmakları ve hatta kağıtlar yorulana dek birçok kez yeniden yazan, harfleri çoğaltmaktan bıkip usanmayan, dünyadaki her şeyin işaretlerden, harflerden başlayıp sözcüklerle anlam kazandığı inancı ile zamana karşı durmaya, hayatı değiştirmeye çalışan yazarı insan arketipinin imgelerine ulaşma yolunda heyecanlandırır: “[...] *hepsi de dünyanın tüm kapılarını açabilecek güçte, tılsımlı sözcükler. Sözün büyüü... bu büyüyle değiştirilebilen hayat... Ne güzel, düşünmesi bile heyecan verici, dünyayı sözcüklerle dolaşıp değiştirebilecek hikâyeye ustaları.*” (Ateş Ayvaz, 2005: 111).

Yine dinî, mitoljik ve felsefi imgelerin kullanıldığı *Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak* hikâyesinde hikâyeye kişileri, Hz. Musa ve Hızır kıssasında geçen, temas edip de diriltmediği hiçbir şeyin bulunmadığı, su kaynağı anlamına gelen “*ayn*”nın suyu ile kelimelerin yıkanması; tasavvufî manada “*tasfiye ve riyazetin neticesinde kalpte meydana gelen nur*” anlamına gelen reyhan ile yüreğin temizlenmesi; binlerce kere yerle bir olan kentin yıkıntıları arasındaki ateşin içinden kadınları kurtarabilecek olan kelimelerin “*aynü’l-hayât*” yahut “*âb-ı hayât*” (TDV, 1988b: 1-3) ile yıkanması gerektiğini düşünmeleri ile inanç söylemlerinin, mitolojik ve yazınsal göndermelerin etkisinden tam olarak kurtulamamışlar, kendileriyle tam olarak yüzleşememişlerdir. Fakat ölüm döşeğinde iken elinde kalan tek şey olan gururuna sınıksız sarılarak kızına doğduğu topraklara, geçmişine gitmesini söyleyen anne, hikâyesini nasıl anlatırsa öyle yaşayacağını, bu yüzden çok dikkatli yazmasını öğütleyen Rima ve kadınlara zoru dayatan bir dünyada şu ya da bu şekilde geliştirdiği yöntemlerle baş eden Nilüfer; tıpkı dünyadan kovulmayı bile göze alan Hera, annesinin ölümüyle önce sanrıya düşen ama sonunda kendisine mutluluk masalları anlatacak tek kişi olan annesinin yerine hikâyelerini koyan *Son Gün*’ün yazar kadını ve imgelerle savaşan kör bilici Tamiris gibi zamana, ölüm pahasına yaşamın sınırlarına direnen kahramanlardır.

Rima’nın Nilüfer’e dikkatli olmasını, hikâyesini nasıl anlatırsa öyle yaşayacağını, harfleri unutmasını, önce reyhanla yüreğini temizlemesini, Hızır ve ayn demesini sonra hikâyesini yazmasını söylemesi Ateş Ayvaz’ın daha önceki hikâyeye kitabının son hikâyesi olan *Kahve Rengi Öykü*’deki Sefira’yı hatırlatır. Hikâyede dünyayı sözcüklerle değiştiren hikâyeye ustası olarak tanıtılan Sefira da önce sözcükleri şimdiki zamandaki anlamlarından kurtarmalı, suyla yıkayarak temizlemeli, sonra yazmalıydı. Hikâyede geçen Hızır ve İlyas, Asi Nehri, ayn, yılan, ateş, ağaçlara

sarılmış kolların çözülmesi, reyhan duası gibi dini ve mitolojik şahsiyetler ve öğeler kadının kötü yazgısını değiştirmesi için gerekli olan şifreler olarak sıralanır. İnsanoğlunu, dünyanın kaotik ortamında kendisine dayatılan ve artık içselleştirdiği “toplumsal, medyatik imgelerin boyunduruğundan” (Öztop, 2006: 5) Hz. Musa ve Hızır kıssasında geçen “ayn”ın suyuyla (TDV, 1988b: 1-3) yahut Asi Nehri’nin ölümsüzlük suyuyla (Arpacı, 2019: s.y.) yıkanan harflerin, kelimelerin kurtaracağına inanılır. Rima bunun için Nilüfer’den harfleri unutmasını, yüreğini reyhanla temizlemesini ister. Reyhanla arınma, temizlenme Hz. İsa’nın “Ayn Şems” şehrinde kuyudan çektiği suyla çevreyi tertemiz yıkayıp dua etmeye başladığında ona en başta eşlik eden reyhan ve zeytin ağaçlarını hatırlatır.²²

Rima’nın Nilüfer’den ağaca sarılmış kollarını çözmesini istemesi şiir ve ateş tanrısı olarak bilinen ve Defne’nin bir ağaca dönüşmesine sebep olarak ona kendi topraklarında sürgünlük yaşatan “Apollon”un²³ esaretinden kurtarma isteği şeklinde yorumlanabilir. Hikâyede ateşin düşman olarak nitelendirilmesi, erkeklerin damda yaktıkları ateşe hem sararmaya yüz tutmuş hem de meyveye durmuş dalı atmaları bu yorumu destekler.

Kadının mevcut şartlardaki çaresizliğinin gözler önüne serildiği *Zik Zak* hikâyesinde hem baba hem de koca evinde yazgısı değişmeyen kadınlar için kurtuluş hikâyesinin adı da olan zik zak metaforunda gizlidir. Zik zak metaforu hikâyenin yer aldığı kitabın adı olan *Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak* ifadesindeki kül metaforu ile de bağlantılıdır. Erkek egemenliğine dayalı kapitalist düzenin yaktığı ateşte yanan ve küle dönen kadınlar, yüzyıllardır esas gerçekliğinden, esas kendinden koparılmış, benliği unutturulmuş olarak yaşamaktadır. Kadının kendi olabilmesi, hayatın öznesi haline gelebilmesi, kendi içindeki imgelere, insanlığın kolektif imgelerine ulaşması ancak zik zak çizmesiyle mümkündür. Aynı metaforu hikâyelerin çok anlamlılık özelliğinden dolayı mevcut toplumsal şartlarda ruh sağlıklarını yitiren, intihara meyilli kadınların yürürken sendelemesi, sağa sola savrulması, düşmek üzere olması, sarhoşluk, sanrı hali olarak değerlendirmek mümkündür.

Bir Akşam Yemeği hikâyesinde iki taş arasında duruyor olmasından insanlarca öldürüldüğü anlaşılan fare ile *Kod Adı Fare* hikâyesinde tekrar karşılaşılır. *Kod Adı*

²²<https://www.facebook.com/0031Hatay/posts/1790465291059161/> (Erişim Tarihi: 28/01/2021).

²³ https://tr.wikipedia.org/wiki/Apollon_ve_Dafni (Erişim Tarihi: 30/01/2021).

Fare'de hali hazır hayat düzeneğinin imleyicisi fare düzeneği *Çapraz Sorgu* hikâyesinde yerini insanı yutan, yok eden büyük kent düzeneğine, belgesel anlatıcısının tok sesi ise yerini kent insanının, işverenlerin çaresiz, yoksul bir insana, hatta bir ağabeyin zor durumdaki bir kardeşe karşı kayıtsızlığına, soğukluğuna bırakır.

Sezer Ateş Ayvaz'ın hikâyelerinde eller daima kadının erkek egemen ve kapitalist düzende çektiği acıların, düş kırıklıklarının, fiziki ve ruhsal yorgunluklarının göstereni olur. İmgesel boyutta kullanılan bu kelimeye *Yüzün, Yalnızlığın Senin* hikâyesinde ayrıntılı bir şekilde yer verilir:

“Eli, elleri yanı başına usulca düştüğünde, kendi halinde kalakaldığında bakardı yabancı bir nesne gibi eline ve ağlama isteği, sonsuz bir ağlama isteğiyle dolardı. Bu yalnız, çaresiz ve umarsız nesne O'ydu işte ve ona baktıkça kendine bakıyordu. Hiç dinmeyecek bir ağlamaya kapılıyordu, en çok da yatakta, ansızın, ansızın oluyordu, gözlerinin birden bu küçücük ele ilişmesi öne hüznün, sonra bitimsiz bir acıma duygusu veriyordu.” (Ateş Ayvaz 2008a: 83).

Uzaklıklar/Yakınlıklar hikâyesinin başkişisi kadının annesi de pürüzlü ve yorgun sesiyle, üzgün ve soluk yüzüyle, iki yana düşmüş çaresiz elleriyle yazgısına boyun eğen kadının imleyicisidir. Kadının bu noktada kendi çocuğunun küçücük ve yumuşacık ellerini anımsaması, annesinin iki yana düşmüş çaresiz ellerinin aslında bir zamanlar küçücük ve yumuşacık eller iken verili düzende bu hale getirilmesine karşı çıkışın güçlü bir betimleyeni, sessiz bir çığılığıdır.

Ateş Ayvaz'ın hikâyelerinde genel olarak kadının yorgunluğu en çok ellerden anlaşılır. *Eldiven Öyküsü* hikâyesindeki hikâye başkişisi kadın ellerini her ne kadar gül sularıyla, limonlarla ovup gecede dinlenmeye bıraksa da eller kendini hep ele verir. Ellerle ilgili verilen ayrıntı, kadının eldiven tekini kaybetmesinden duyduğu şiddetli huzursuzluğunun sebebinin, evlilik hayatının kendinde yarattığı yorgunluk, bezginlik duygusunu ele veren ellerini hep görmek durumunda kalması şeklinde açıklanmasına olanak sağlar. Eldiven, kadının gün gün, saat saat eskiyen kadınlığının farkına varmasını engelleyen, onun evliliğinin ilk yıllarındaki mutluluğun özlemiyle yaşamasına yardım eden bir eşya olarak yorumlanabilir.

Hülya Soyşekerci'nin *Okuma Yolculukları* isimli eleştiri kitabında Sezer Ateş Ayvaz'ın *Aynalarda Yaz* kitabını kritik ettiği bölümde eldiven eşinin kaybedilmesini *“tek (ve yalnız) kalma trajedisini etkili bir biçimde anlatan bir metafor”* (2010: 137) olarak açıkladığı görülür. Hikâyede bu ellerin uzak ülke iklimlerinin bakımlı, pürüzsüz

ellerine uymadığı belirtilerek ülkelerin gelişmişlik seviyesinin kadının rahatlığı üzerindeki etkisine de vurgu yapılır. Yazarın ellerle ilgili olarak verdiği bu ayrıntılar kadının mutsuzluğunun dille, ayrıntı ve imgelerle görünür kılınmasını sağlar. “*İmgesel planda şiire çok yakın duran ayrıntılar, aynı zamanda soyutu elle tutulurcasına belirginleştirir.*” (Lekesiz, 2012: 84).

Aynalarda Yaz hikâyesinde iç dünyasında yalnız, ebeveyn ilgisini yeterince görmeyen kız çocuk için “*Sen ne hoş çocuksun, akıllısın hem de, çok güzel elâ gözlerin var.*” diyen yengesinin elleri nemli bir sıcaklık anlamına gelir. Böylelikle kelime sevgi, şefkat, ilgi, sıcaklık, ılıkılık anlamlarını da yüklenmiş olur. Kumsal Çay Bahçesi’nin girişinde çocuğun ayaklarının üzerinden ılık ılık akan kumlar da aynı mahiyettedir. Aynı anlamlar *Penceresi Geniş Bir Oda* hikâyesinde dereye girip üşüterek hastalanıp ateşi çıkan küçük kız çocuğunun başının altındaki anne kolunda tezahür eder. Bu kol onu “*bütün güvensiz uykulardan koruyabilir [...] Boşluklardan, uçurumlardan, gerçekleşmiş ve gerçekleşmemiş korkulardan.*” (Ateş Ayvaz, 2000: 99). Ateş Ayvaz’ın birçok hikâyesinde dolaşan bu kız çocuğunu *Günde* hikâyesinde yanağından öpen Anjel teyzenin lavanta kokusu ve *Açık Pembe Üçgen* hikâyesinde babanın sert bakışlarından, bıçak gibi incecik dudağından fırlayan sözlerinden korumak isteyen annenin lavanta kokusu da güvensiz uykuları, gerçekleşmiş ve gerçekleşmemiş korkuları öterler.

Ateş Ayvaz’ın hikâyelerinde perde; kapatma, gizleme, saklama anlamlarıyla bir metafora dönüşür. *Yaz Perdeleri* hikâyesinde perdenin tanımı şöyle yapılır:

“*Perdeler ne çok şey örter, önce pencereleri sonra pencerelerin ardını, evlerin, odaların içini, olup biten her şeyi...*

Hem dışı karşı gizlenmenin, hem de dışarıya açılmanın bir yoludur pencereler. Gündüz perdeleri arasından bir çocuk başı ya da kadın bedeni dışarıya sarkar. Sonra akşam ışıklarıyla kendine çekilen evlerin gece perdeleri çekilir yalıtılmışlığın dokusuyla...

(Ateş Ayvaz, 2000: 85).

Aynı hikâyede kendilerini tam olarak güvende hissedemeyen, birbiriyle sıcak ilişkiler kuramayan, ilişkileri belli bir uzaklık, yapaylık taşıyan, kendine duyarlı bir dünya içinde, gizini dışarıya vermeyen insanlar perdeyi bir saklanma aracı olarak kullanır. *Penceresi Geniş Bir Oda* hikâyesinde uyku saati yaklaştığında tül perdelerin üstüne çekilen kalın perdeler dış dünyayla iletişimi tamamen koparmasıyla hikâyede mekânı bütünleyen başat bir unsur olarak okur karşısına çıkar.

Kurumuş Kan Renginde hikâyesinde solgun perdelerle sımsıkı kapatılan pencereler kadının ev içine hapsedilmesini destekleyen bir araçtır. Erkek egemen-kapitalist düzenin bir enstrümanı olan perdeler bu düzenin tıkır tıkır işlemesine hizmet eder. Gündüz saatlerinde yoğun çalışma şartlarından gözünü açamayan insanlar, gece saatlerinde de perdelerini kapatıp televizyonda izlemeleri istenen programlarla oyalanarak toplumsal ve medyatik imgelerin yarattığı gerçekliği esas gerçeklik zannetmelidirler.

Hikâyelerde imgesel boyutta kullanılan bir diğer kelime penceredir. *Hep O Yerde* hikâyesindeki hapishanenin yukarıdaki ulaşılamayan penceresi asla bir genişliğe açılmaz. Pencereden hapishanenin yatağına vuran cılız ışık mahkûmun geçmiş ve gelecek düşlerini belleğinden çekip alır. *Alacakaranlık* hikâyesindeki okulda öğretmenin korku veren bakışlarından öğrencilerin gözlerini kaçırdığı sınıf penceresi de hayatın ve coşkunun parlak renklerine, çocukluğun, oyunların ve sokağın seslerine asla açılmaz. *Penceresi Geniş Bir Oda* hikâyesindeki kadın kendisine penceresi geniş bir oda ararken, mevcut kültürel, ekonomik ve toplumsal şartlarda her türlü güzellikten mahrum bırakılan insanın göstereni olur.

Sezer Ateş Ayvaz'ın hikâyelerinde ışık da imgesel boyutta kullanılan bir kelimedir. *Aynalarda Yaz* hikâyesinde pencereden süzülen incecik ışıkla aydınlatılarak betimlenen mekânda ışık yengenin silkelenmesini, kendine gelmesini, ne durumda olduğunu ve ne aradığını fark etmesini sağlayan bir uyarandır: “*Sabah yataktan isteksizce doğruldu [...] Pencerenin perdelerini açtı, incecik bir ışık odaya, yataktan çantasının üzerine süzüldü. İyice geriye itti pencerenin açık kanadını. [...] Pencereden çekilip yatağa oturduğunda aynada yüzünü gördü kadın; yabancı, şaşkın, kendinden ve yaşamındaki büyük değişimden ürkmüş.*” (Ateş Ayvaz, 2008a: 23-24). Genellikle ışıkla birlikte yer alan ayna uyarını da kadının içinde bulunduğu durumun göstereni olur. Aynada görülen yüz, hikâye kişinin mevcut durumunu fark etmesini sağlar.

Parkamı Seviyorum hikâyesinde pencereden vuran incecik ışık adamın ne durumda olduğunu ve ne aradığını fark etmesini sağlayan bir uyarandır. Bu uyarın sayesinde kendisine ve yaşadığı şehirdeki güzellikleri tatmaya ayıracak hiç vakti olmadığını fark eden adamın dolabının dibindeki parkasını görmesi ile yazar geriye dönüş tekniğini kullanır ve kahramanına geçmişi, geçmişteki güzellikleri anımsatır.

Ayışığında Görmek hikâyesinde babasını arayan kızlar babalarını evi terk ettiğinde değil esas olarak çocukluk yıllarına dayanan iletişimsizlikle kaybettiklerinin idrakine ay ışığı sayesinde varırlar. *Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak* hikâyesinde erkek egemen düzenin sesi yalanın sesine benzetilirken aynı zamanda bu düzen buyurgan sesiyle Nilüfer'in annesine farkındalığı arttırıcı bir işleve sahip olan ay ışığını unutmasını dikte eder (Ateş Ayvaz, 2015a: 10).

Aykırı Bir Gece Işığı hikâyesinde kadın mum ışığının uyarıcı etkisiyle unutmak zorunda bırakıldığı her şeyin bedeninin bir “*gevşeme süresi bulmasına asla olanak vermeyen parçacıklar*” olduğunun farkına varır (Ateş Ayvaz, 2000: 78). Burada unutturulan şey kadınlıktır. *Yüzün, Yalnızlığın Senin* hikâyesinde pencereden süzülen ışığın uyarıcı etkisiyle kısıtılmışlığının ayırdına varan kadın mutluluğu evinin dışında da araması gerektiğini anlar.

Karar Anı hikâyesinin Nora'sı da evinde bir ışık kümesi içinde ayna karşısında otururken yüzünü kaskatı kaplamış maskeyi yüzünden sıyırıp atmak ister. Işık farkındalığı arttıran bir uyarıcı olarak yer alırken ayna kadının içinde bulunduğu durumu idrak etmesini sağlayan bir uyarandır:

“Bir ışık kümesi içindeydi. Nora, yıllarca bütün anlamlara açık olmuş, kendi anlamını yitirmiş yüzüne bakıyordu şaşkınlıkla. Ne zamandır ayna karşısında olduğunu bilmeden, korkutucu bir kendinden geçişle, bakıp duruyordu. Yüzünü kaskatı kaplamış, sıyırıp atmak istediği maskeye...”

Bir rolden diğerine savrulmuş, pek çok kadını cömertçe konuk etmişti bu yüz. Onların dudaklarıyla gülümsemiş, gözleriyle ağlamış... Kederle, öfkeyle kararmıştı. Kendini yitirişin bir maskeye dönüştüğü yerd artık yüzü; solgun, çizgileri belirsiz.

Ani bir kararla çıktı evden, elinde küçücük bir valiz, unutup kaybettiği sesini, yüzünü... Kendini bulabileceği bir başka kente gidecekti.” (Ateş Ayvaz, 2005: 84).

Hikâyelerde imgesel boyutta kullanılan bir diğer kelime sestir. Genellikle hikâye kişilerine tutsaklık, bıkkınlık, bunalım, çaresizlik duygusu veren anlamıyla kullanılan bu imge sadece yağmurun sesi olduğunda olumlu anlama gelir. Bunun sebebi yağmurun hikâyelerde sık sık karşılaşılan kadının çocukluğunda serüven duygusunu besleyen bir uyarıcı olmasıdır. Ayrıca daha önce değindiğimiz arındırma, temizleme gibi imgesel anlamları da bu sebebe dahil edilebilir.

Sesin imgesel boyutta en etkili kullanıldığı hikâye, seslerle örülü bir labirentte sadece seslere duyarlı, seslere tutsak yaşadığını söyleyerek hikâyeye başlayan

kahraman anlatıcının naklettiği *Sığınak* hikâyesidir. Hikâye kişisi kadının seslere tutsaklığının başlangıcı gençliğinde çalıştığı güzellik merkezine gelen kadınların hep aynı tınıdaki ses tonlarından duyduğu rahatsızlığa dayanır. Aynı tınıdaki ses tonu geçmişten bu yana hem fiziki özellikleri hem de kişilikleri şekillendirilmiş kadınlara empoze edilen tarihsel ve kültürel kodların gösterenidir. Kadın çalıştığı güzellik merkezini bırakarak sızlanmaya, iniltiye benzeyen bu ses tonundan kurtulduğunu zanneder. Fakat bu sefer de evliliğinde anahtar sesine duyarlı hale gelir. Kocasının eve geldiğinin habercisi olan anahtar sesi, kadın için kocasını beklediği kutsal bir sığınak olan evde onu hüznü bekleyişlere tutsak eder. Evin her yerinden duyulabilen saatin sesi ise ona kuşatıcı bir tutsaklık duygusu verir. Bu tutsaklık duygusu, mevcut toplumsal şartlarca insanların eve giriş-çıkış zamanlarının, yemek saatlerinin, uykuya geçiş saatlerinin, yataktan kalkma zilin ayarlandığı, tekdüze yaşama duyulan tepkinin gösterenidir. Kadın en sonunda yok olmanın sesine dönüşmek ister. Kadındaki yok olma isteği geçmişten bu yana üzerine yapışan, yakıştırılan geleneksel düzence oluşturulmuş kimlikten kurtulma isteğidir.

Hikâyede olumlu anlamların yüklendiği tek ses yağmurun sesidir:

“Bütün istediğim yağmurun sesi olmak. Çocuklar gibi yağmurun altında, ıslanmış ve serüven duygusu dipdiri koşuşturmayı gerçekleştirmek. Yağmurun sesini her duyduğumda, pencereye koşuyorum. Gece ve gün, geçmiş ve an, istenen bir geleceğe doğru parlıyor, o küçük su birikintilerinde ayakları ıslanmış bir düşe doğru sıçrayıp duruyorlar.

Bir sese dönüşsem diyorum, önce yok olmanın sesine..

Beton zeminde dinlenen bir yağmur perisine..” (Ateş Ayvaz, 2000: 63).

Kadın kendine yüklenen bütün bozuk anlamlardan kurtulmak için önce yok olması gerektiğinin farkındadır. Sonra da içindeki esas imgeleri, insanlığın kolektif imgelerini aramalıdır. Onun bu farkındalığı, ürettiği imgesel boyutta sayısız kelime ile dili adeta yeniden üreterek insanları toplumsal ve medyatik imgelerin kuşatmasından kurtarmak isteyen Sezer Ateş Ayvaz’ın hikâye ile insanlara esas gerçekliği gösterme misyonuna denk düşer.

Yazarın hikâyelerinde fotoğraf çerçeveleri kadınları ve çocukları esaret duygusuyla, korkuyla, derin acıyla çevreleyen bir metafordur. *Sehpa* hikâyesinde evin duvarındaki evlilik fotoğrafı bulunan çerçeve kadının evlendikten sonra ev içindeki

esaretinin imleyicisidir. Kadın evlenirken fotoğraf çerçevesi içine kapatılır. Evlendikten sonra fotoğraf çerçevesi ev olur ve kadın bu sefer de eve kapatılır. *Eşik* hikâyesinde Cumhuriyet Anıtı önünde çekilen aile fotoğrafında anne önde çocuklarıyla gülerek poz verirken belli belirsiz bir gülümsemeye yüzünü yumuşatmaya çalışan baba ise arkada kollarıyla hepsini içine alan bir yarım daire oluşturmuş olarak betimlenir. Eve asılan fotoğraf çerçevesinin içinde yansıtılmaya çalışılan mutluluk tablosu aslında ev içinde yerini şiddetli korkulara, derin acılara bırakır.

3.3. Anlatım Teknikleri

3.3.1. Tasvir

Eserlerinde modernizmle birlikte postmodern özellikler de gördüğümüz Sezer Ateş Ayvaz, çok uzun tasvirler yerine kısa ama fonksiyonel tasvirleri tercih eder. “*Bir postmodern romanda uzun uzadıya mekân tasviri yapıldığını tespit etmek imkânsızdır. Çoğu zaman mekâna ait çok genel özellikler verilir okuyucuya ve geri kalanını okuyucunun kendi zihninde oluşturması beklenir.*” (Özot Somuncuoğlu, 2012: 2283). Çoğu hikâyede tasvirler, psikolojik tahlillere bir ön hazırlık aşaması oluşturma özelliği taşır. “*Bu tür tasvirlerde, görünümü verilen mekânın özellikleri tahlil için hareket noktası yapılır.*” (Sazyek, 1998: 115). Yazarın dış dünya tasvirinde, kahramanlarının iç dünyası ve bu dünyada yaşanan çalkantıların etkili olduğu görülür. Ateş Ayvaz’ın olay akışını kesmeyen, kısa ve fonksiyonel betimlemeleri oldukça başarılıdır.

Melusine ya da Çılgın Aşk hikâyesinin başkişisi Bay B. yalnızlığına bir çare bulmaya çalışır fakat ahlak kurallarının dayattığı yaptırımlardan kaynaklanabilecek kötü duygulara katlanmaktansa evindeki yalnızlığa razıdır. Freud’un geliştirdiği psikanalize dayanan eleştiri Bay B.nin evinde hayaller kurarak, düşlere dalarak yaşadığı kısmi doyumunu tam olarak açıklar:

“İnsanların birtakım istekleri, itileri vardır, ama toplum içinde yaşadıklarından dış gerçekliğe uymak zorunluluğunu duyar ve bu isteklerini serbestçe tatmin edemez, aksine bunları bastırmaya, örtmeye bakarlar. Ama ister cinsel alanda ister başka alanda olsun bu itilerden, isteklerden vazgeçmek zordur. Bundan ötürü insan gerçek hayatta kavuşamadığı bu zevkleri hayal kurma yoluyla elde etmeye çalışır.” (Moran, 1999: 151).

Bay B.nin evinin karanlık koridorlarıyla, ılık kimsesizliğiyle, alışmış olduğu eşyalarının hissettirdiği güvenle tasvir edilmesi onun orada rahatlayan, gevşeyen ruhu ile uyum içindedir:

“Çok geçmeden evinin karanlık koridorlarını, ılık kimsesizliğini, koltuğunu özledi. [...] Anahtarlarını çıkarırken mutluysa sadece. O'nun tarafından açılan kapı, kapının yanı başında duran terlikler, mutfaktaki küçük masa, pencere kenarındaki sardunyalara, evin hoş geldin diyen ılıklığı...” (Ateş Ayvaz, 2008a: 15).

Penceresi Geniş Bir Oda hikâyesinin “giysilerimi çıkardıkça giyiniyorum sanki” diyen çocuğunun odasının tasviri için kullanılan *yersiz, yurtsuz, sevinç barındırmayan, çırılçıplak* sıfatlarından da anne baba geçimsizliğinin olduğu bir evde ebeveynleriyle iletişimsiz bir çocuğun ruh hali yansır:

“En dipte küçük mü küçük bir oda benimki; buzlu camlı kapısı olan. Cezaların ve sevinçlerin gizlice yaşandığı bir sığınak. ... odadaki eşyalar ilk kez gözüme çarpıyor; yersiz yurtsuz gelişigüzel yan yana getirilmiş, seçilişlerinde hiçbir sevinç barındırmayan eski kokulu eşyalar bunlar, tahta cam ve kumaş yığınları. Gözlerimi her açışında odayı biraz daha soyuyorum. Kesin hatlarla başlayan ve biten dört duvarla, oda çırılçıplak kalıyor sonunda.” (Ateş Ayvaz, 2000: 97-99).

Kurumuş Kan Renginde hikâyesinde adı Huzur olan bir apartmanın üçüncü kat dokuz numaralı dairesinde bir hayat kadını ve onun kızına küçük bir dünya kurarak onları burada tutsak bir halde yaşatan adamın tasviri şöyledir: “gece karanlığını sabaha taşımış, yorgun uykulardan çıkamamış bir adam. Dağınık, kapalı bir yüz, sabaha uyanamamış sert bakan gözler.” (Ateş Ayvaz, 2005: 73). Yaşanılan evin tasvirinde kullanılan sıfatlar anne ve kızın fiziksel ve ruhsal portelerini yansıtır: “Solgun perdelerle sımsıkı kapalı pencereler, yıpranmış eşyalar, meşinimsi renklerle salonu pervasızca kuşatmış mobilyalar... irkilten bir kuş ötüşü, keskin, kulak tırmalayan. Tozlu, karanlık bir hava.” (Ateş Ayvaz, 2005: 74).

Aynalarda Yaz hikâyesinin iki başkahramanından biri olan yenge ince, güzel, ileri yaşlarında kot pantolon giyen, gözlerinin kenarında çizgiler olan, sarı saçlı, genellikle gözleri donuk ve dalgın biridir. Gençliğinde etek giydiği, kırmızı dudakları olduğu ve beyaz bir elbise giydiği bilgisi verilir. Ateş Ayvaz'ın kısa ama çok fonksiyonel olan fiziksel tasvirleri yengedeki değişimi anlatmak içindir. Gençliğinde kocasına tutkuyla âşık olan yengenin kocasından ayrıldıktan sonra takındığı kayıtsız tavır diğer kadın kahramanı şaşırtır. Yenge bu durumu kendindeki olgunlaşma olarak nitelendirir:

“gene ince, gene güzel, yıllar onu yıpratmamış sanki... “Seni kot pantolonla görmemişim hiç,” dedim, “kafamdaki görüntüne uymuyor.” Belli belirsiz gülümsedi dalgın, uzaklardaydı gözleri. “Bu görüntünün dışına çıkmak çok kolay,” dedi. “Gözlerim, gözlerimin kenarlarındaki çizgiler, burada yılgın oturuşum... uyuyor mu geçmişe, geçmişin görüntülerine?” (Ateş Ayvaz, 2008a: 20).

“gözleri donuk ve dalgındı.” (Ateş Ayvaz, 2008a: 23).

“eteğinin üzerinde beyaz bir iplik parçası gördü, eliyle itti yere, elini çantasının üzerine yerleştirdi sonra.” (Ateş Ayvaz, 2008a: 25).

““Başka biri var tabii şimdi,’ dedi. Sesini duyunca soluğumu bırakarak yüzüne baktım. Sesinin kayıtsızlığı, yüzündeki umarsız ifadeye nasıl da uyuyordu.” (Ateş Ayvaz, 2008a: 26).

“İnsan yaşadıkça umarsızlığı öğreniyor, en çok umarsızlığı; sevgide, aşkta, tutkularında bile... Olgunlaşmak, yaşam deneyi bu galiba...” (Ateş Ayvaz, 2008a: 27).

“Dudağındaki kırmızılığı ve beyaz elbisesini ayırsadı kadının.” (Ateş Ayvaz, 2008a: 28).

Aynalarda Yaz hikâyesinde mekân olarak betimlenen meydandaki Belediye Halk Pazarı’nda kentsel dönüşüm sorunları göz önüne serilir: ““Belediye Halk Pazarı, giysiler, eşyalar... aklına ne gelirse... çirkinliklerin birbiri içine yığıldığı kocaman bir labirent, girince kayboluyorsun.” “Meydanı küçültmüş iyice,” dedi, “her şeyi, her şeyi kuşatmış, evleri, ağaçları, o küçücük büfeyi, çeşmeyi”” (Ateş Ayvaz, 2008a: 20). Pencereden süzülen incecik ışıkla aydınlatılarak betimlenen mekânda ışık yengenin silkelmesini, kendine gelmesini, ne durumda olduğunu ve ne aradığını fark etmesini sağlayan bir uyarandır: “Sabah yataktan isteksizce doğruldu [...] Pencerenin perdelerini açtı, incecik bir ışık odaya, yataktan çantasının üzerine süzüldü. İyice geriye itti pencerenin açık kanadını. [...] Pencereden çekilip yatağa oturduğunda aynada yüzünü gördü kadın; yabancı, şaşkın, kendinden ve yaşamındaki büyük değişimden ürkmüş.” (Ateş Ayvaz, 2008a: 23-24).

Kayıp Bürosu hikâyesinde yer alan betimlemeler dayatmanın her türüne karşı bir başkaldırı niteliğinde kullanılmış olup fonksiyonel bir özelliğe sahipken, kadının hiçbir dayatmadan etkilenmeyerek kendini yeniden inşa etmesine hizmet eder:

“Kayıp bürosunda yan yana gelerek birer numarayla kayıtlara geçen biz kayıp vakaları, ortak serüvenimizi aydınlatmaya karar veriyoruz. Bunun için önce dışarıya, caddelere, kendimizi daha iyi görebileceğimiz bir uzaklığa ulaşmamız gerek.

Caddenin karşı yakasında, ellerinde kaybettikleri yakınlarının fotoğrafları olan kalabalığa karışıyoruz.” (Ateş Ayvaz, 2000: 41).

Kraliçe I Love You hikâyesinin geçtiği beldenin tasviri, dayatmacılığa hizmet eden belde isimlerine dikkat çekmek için fonksiyonel bir şekilde yapılır:

“Kasabamız adını bir renkten almış, sarı renginden, neden kırmızı değil, yeşil, mavi değil bilinmiyor, üstelik denize de kıyısı var, mavi olmalı ya, hayır sarı. Kasaba dedik de kasaba değil aslında. Ülkenin en önde gelen kentinin sahil beldelerinden. Güler yüzlü bir göğü, serin rüzgarı var, kıyıda çay bahçeleri, çeşmeleri var, merkez görevi gören geniş ve upuzun dere ve derenin bitişi hırçın bir deniz.” (Ateş Ayvaz 2008a: 47).

Kozmos ve Kaos'taki betimlemelere bakıldığında kullanılan sıfatların adamın uğultulu kent hayatından ve monotonluktan bunalan ruhunu tasvir eder nitelikte olduğu görülür. *Beton* sıfatı, verili düzenin şartlarında hava kararınca kadar süren çalışma saatleri nedeniyle doğada bulunamayan; baharı, güneşi, kuş cıvıltılarını, yaprakları, rüzgârı, temiz havayı hissedemeyen modern çağ insanının adeta grileşmiş ruhuna karşılık gelir. *Delice, dingin, tırmanan* sıfatları arasındaki uzak anlamlılıktan yararlanılarak yaşamdaki monotonluktan kurtulmaya çalışan adam için farklı bir devinim oluşturulmaya çalışılır. Bu özellikleriyle betimlemeler oldukça işlevseldir. Telefona siyah kutu benzetmesinin yapılmasında siyah rengin daha önce açıklanan olumsuz çağrışımından yararlanılır.

Ateş Ayvaz'ın hapisane betimlemesi hep aynı sıfatlarla sağlanır. *Alacakaranlık* hikâyesinde “*Önce adımı, baba adımı, sonra çocukluğumu bile sordular. Şimdi iyiyim biraz, en çok gözlerime söz geçiremiyorum. Bir rengin bu kadar çirkin yüzlerce tona ayrılabilceğini bilmezdim. Kirli, paslı, donuk gri... Dört duvar, kapılar, demir örgü...*” (Ateş Ayvaz, 2008a: 102) şeklinde resmi çizilen hapisane *Hep O Yerde* hikâyesinde de aynı şekilde resmedilir: “*Önce sağımda duvara yaslanmış ranzalar görürdüm. [...] Kirli, pas renginde ve soğuktan duvarlar, dokunmazdım. Pencere yukardaydı ve asla bir genişliğe açılmazdı.*” (Ateş Ayvaz, 2000: 42).

Hep O Yerde hikâyesindeki asla bir genişliğe açılmayan hapisane penceresi gibi *Alacakaranlık* hikâyesindeki okulda öğretmenin korku veren bakışlarından öğrencilerin gözlerini kaçırdığı sınıf penceresi de hayatın ve coşkunun parlak renklerine, çocukluğun, oyunların ve sokağın seslerine asla açılmaz. Çocuklar küçük

yaşta sırtlarına yüklenen ağır çantalarla özgürlüklerini, çocukluklarını yaşayamadan büyür. Okulları hapishaneye benzeten Ateş Ayvaz *Zik Zak* hikâyesinde okulu betimlerken hapishaneleri betimlerken kullandığı sıfatların aynısını kullanır:

“Sevilaayyyy, neredesin?”

Nerdesin? O Kapkara önlükleri giyip giyip

çirkinleştiğimiz, bacaklarımızı ve önlükleri çekiştirip çekiştirip kapatmaya

çalıştığımız, o sert yüzlü, o sert bakışlı öğretmenlerin karşısında küçülüp

küçülüp yok olduğumuz, beton bahçelerin, beton okulların, gri, pas duvarların ortasında mısın, sen hâlâ? Nerdesin?” (Ateş Ayvaz, 2015a: 130).

Bizim Denizimiz Değil hikâyesinde betimlenen Muazzez Hanım ve hikâyenin başkişisi küçük kızın annesinin fiziksel özellikleri onların ruhsal özelliklerini yansıtır. Muazzez Hanım’ın kestane rengi, alındaki kesilip kakül haline getirilmiş saçları ile annesinin başının üzerinde küçücük bir top olmuş topuzunu, şakaklarından iyice gerilmiş saçlarını kıyaslayan çocuk abajurun kiraz rengi saçaklarının altından vuran ışığın en çok Muazzez Hanım’ın kestane rengi saçlarında oynadığını, annesinin topuzunda ise donduğunu düşünür. Annesinin de sınıksız topuzunu çözmesini ve sarı saçlarının görünmesini ister. Muazzez Hanım saçlarında oynayan ışık gibi neşeli, mutlu bir kişidir. Kızın annesinin ruhu ise şakaklarından iyice gerilmiş saçları gibi gergindir.

Mevcut erkek egemen toplumsal şartlarda bir kız çocuk olarak büyümenin zor ve sancılı sürecini yaşayan *Şarkılar Bizi Söyler*’in Vidan’ı çocuk bedenindeki değişimleri saklayarak, utanılması gereken bir şey görerek büyüdüğü için evlendiğinde dahi bedeniyle bütünleşemez. Vildan ve Vildan gibi birçok çocuğun bedeninin “*Kendilerine aykırı ikinci bir varlık*” (Ateş Ayvaz, 2008a: 77) şeklinde betimlenmesi özgünlük ve orijinalliği ile dikkat çeker.

3.3.2. Geriye Dönüş

Modernleşme sonrasında kronolojik zaman anlayışı yerine psikolojik zaman anlayışı ön plâna çıkmış, insanın karmaşık dünyasının, iç gerçeğinin anlaşılmasında iç içe geçmiş zaman kavramı oldukça faydalı olmuştur. Psikolojik zaman ya da iç zaman olarak adlandırılan bu akronik özellikli zaman anlayışının yer aldığı hikâyelerde geriye

dönüş tekniğinden sıklıkla yararlanılır. Geriye dönüş tekniği ile içinde bulunulan andan bir anda geçmişe gidilebilir ve hikâye kişilerini üzerinde etkisi olan olaylar ya da durumlar açıklanabilir. Böylelikle vaka zamanında cereyan eden olayların nedenselliği ortaya konmuş olur. Sezer Ateş Ayvaz *Melusine ya da Çılgın Aşk*'ta an içindeki yaşantısıyla sunduğu Bay B.nin hayatında çok önemli bir yeri bulunan, rahatlayabildiği tek sığınak olan evine nasıl sahip olduğunu anlatmak için geriye dönüş tekniğini kullanmıştır:

“Halası Müesser Hanım'ın İstanbul kadınlarını giydiren hünerli ellerinin emeği ev. Yıllar yılı göz nurunu sabırlı gülümseyişine katarak bluzlar, döpiyesler, mantolar dikmişti Müesser Hanım, yarattığı giysilerin gururunu yüzünde taşıyarak bir kış günü satın almıştı evi. Önce Bay B.'nin babasına, sonra da kendisine kaldı ev.” (Ateş Ayvaz, 2008a: 11).

Ateş Ayvaz hikâyede Bay B.ye rüya gördürmek yoluyla geçmiş anlatarak, aynı tekniği kullanır. Bay B.nin teyzesinin kızı ile ilgili olarak yaşadığı acı durumunun yıllar önceki mevcudiyeti bu teknik ile ortaya konmuştur. Geriye dönüş tekniğinin kullanıldığı satırlar şöyledir:

“Düşünde Nihan'ı gördü, teyze kızını, yıllar öncesi gibi küçüktü, uzun saçlarında beyaz kurdeleler, gülüyordu saçlarını savurarak. El ele tutuştular, limon kolonyası kokuyordu Nihan. Kirpikleri upuzun, kıvrık kıvrıktı. Islak taranmıştı saçları, salınarak yürüyüp geçiyordu yanı başından. Bir kadın gibi tıpkı. Dönüp bakıyordu ona. Yaklaşmak için bir adım attığında hemen o an küçük Nihan oluyor, ağlıyordu.

Sonra halasını gördü. Hep öyle yaşlı eller kumaşları okşuyor, gerili iplere asıyordu elbiseleri. Upuzun koridor dışında elbiseler her yedeydi, odaların genişliğince asılmıştı iplere. Bay B. yüzlerce elbise içinden odalardan odalara çömelerek geçiyor, yüzüne, başına degen elbiselerin arasında doğrulamıyordu. Nihan'ı gördü o sıra, yan yanaydılar, elbiselerin altında. Kaba bir erkek eli belirdi birden çektik onları, Nihan'ın kocasıydı.” (Ateş Ayvaz, 2008a: 14).

Aynalarda Yaz hikâyesinin yengesinin kendisine de yazgı olan annesinin kötü kaderi kaderine işaret eden satırlarda geriye dönüş tekniği kullanılır: *“Kendi annesinin de kedileri sevmediğini söyledi kadın. İyi bir kadıncağızdı oysa, ağzı var, dili yok, dört kız büyüttü yalnız başına, her güçlüğe direnerek. [...] Sonra kadın, babasının kitaplar yazdığını, annesini terk ettiğini söyledi”*. (Ateş Ayvaz, 2008a: 26).

Parkamı Seviyorum'da Adam'ı geçmişe götüren parka kronotopu ile geriye dönüş tekniği kullanılır:

“Ne çok birlikte olduk seninle, ne çok ağladık, ne çok sevindik. Derslere girdik çıktık, muhallebicide sevgilimi bekledik uzun. Tartışmaktan başka önemli bir şeyin olmadığını sandığımız gecelerin ilerlemiş saatlerinde, yorgun ama coşkulu bir ılıklığı yaşadık. Eskiyeceğini, beğenilmeyip bir köşeye atılacağını hiç düşünmediğim parkam...” (Ateş Ayvaz, 2008a: 34).

Aynı hikâyede pencereden vuran incecik ışık adamın ne durumda olduğunu ve ne aradığını fark etmesini sağlayan bir uyandır. Bu uyaran sayesinde kendisine ve yaşadığı şehirdeki güzellikleri tatmaya ayıracak hiç vakti olmadığını fark eden adamın dolabının dibindeki parkasını görmesi ile yazar geriye dönüş tekniğini kullanır ve kahramanına geçmişi, geçmişteki güzellikleri anımsatır:

“Her sabah olduğu gibi dolabın önündeyim. Karım benden önce kalkmış, radyoyu açmış, kahvaltı hazırlıyor. Dolabın arkalarına –iyice karanlık- bir göz attım, oradaydı. Yatak odasının penceresinden incecik bir ışık vuruyordu içeriye. Pencereye gidip kalın perdeleri çektim. Bu kış gününden umulmayacak bir güneş vardı dışarıda. Parklar ne güzeldir şimdi, ya deniz... El ele tutuşup İstanbul’u keşfe çıkardık, bitimsiz konuşurduk kıyılar boyu. Ketenhelvaciya, simitçiye, çocuklara gülümserdik. Birbirimizde hayatı severdik. Sonra bu kadar mutluluğu çok görüp –hayatın acı gerçekleri de vardı- kavga ederdik.” (Ateş Ayvaz, 2008a: 35).

3.3.3. Bilinç Akışı

Bilinç akışı tekniği, içinde bulunulan an’dan geriye ya da ileriye doğru zaman sıçramaları yaparak geçmiş, şimdi ve geleceğin iç içe geçmesine, geçmişle dolu olan bilincin hem yaşadığı anda olması hem de geleceğe dönüklüğü ile yekpareliğinin oldukça başarılı bir şekilde yansıtılabilmesine olanak tanır (Kale, 2015: 92).

Hikâye kişilerinin psikolojisinin derinleştirilmesine imkan sağlayan bu tekniği Sezer Ateş Ayvaz’ın *Bütün Oteller İstanbul Palas*, *Çöp Çağ*, *Düş Kapısı* ve *Zik Zak* hikâyelerinde görüyoruz. *Bütün Oteller İstanbul Palas*’taki başkahraman kız çocuğun bölünmüş, bütünlüğünü yitirmeye adım adım yaklaştığı anlaşılabilir ruhıyla tam olarak örtüşen bu teknik hikâyenin anlaşılmasını zorlaştırırsa da huzursuz bir ailedeki çocuğun ruh acılarının oldukça yoğun bir şekilde yansıtılabilmesine olanak sağlayarak kullanılış amacını gerçekleştirmiştir.

Çöp Çağ, baba evinde, ardından da koca evinde çektiği acılardan sonra son olarak üniversite öğrencisi kızını 1 Mayıs olaylarında kaybeden bir kadının

parçalanmışlığının, bilinç akımı tekniğinin ruh sağlığını yitirmiş bireylerin iç dünyasını yansıtmaya elverişli yapısıyla kurgulandığı bir hikâyedir.

Düş Kapısı ölümcül bir hastalığa yakalanan bir annenin kendi evini bırakıp kızlarının yanına gelerek alzaymırın etkisindeki belleğinde yıllara, günlere, bütün zamanlara doğru hiç bitmeyen bir yolculuğa çıkmasının hikâyesidir. Son günlerini kah uyur kah uyanık olarak geçmişteki öfkelerini, sevinçlerini, aşklarını içeren düşler kurarak geçiren bu annenin bütün zamanlara doğru akan belleğini en iyi yansıtabilecek teknik olan bilinç akışı başarılı bir şekilde hikâyeye tatbik edilmiştir.

Zik Zak, “*korkuyorum artık beni anlayamayacak aklımın hızla kayışından*” diyerek hikâye boyunca sürekli kız kardeşi Sevilay’a seslenip duran bir ablanın bilincinden akanları okuduğumuz bir hikâyedir (Ateş Ayvaz, 2015a: 129). Bu abla ve kız kardeş Ateş Ayvaz’ın hikâyelerinin birçoğunda karşılaştığımız kız çocuk/genç kız/kadın’ın bileşkesidir. Sert bakışlı öğretmenler karşısında siyah önlüklerini çekiştirerek bacaklarını kapatmaya çalışan, erkeklerle göz göze geldiklerinde utanıp utanıp gülen Sevilay ve ablasında, *Şarkılar Bizi Söyler* hikâyesinin akşam gezmelerinde eteklerinin hınzır esintisiyle mutlu olan, belli belirsiz ruj sürerek, erkek bakışlarının farkında gizliden gizliye haz saklı gülüşler savuran Melek ve onun arkadaşı Vildan’ı ile *Çingene Kızı Marya*’daki oğlanlarla oynayarak itişip kakışan, neşeli neşeli gülüp göz kırpan, gözlerin ta içine bakan kız çocuğunu ve onun arkadaşı Marya’yı görürüz.

Bacaklarını bitıştır, karnını içine çek diyen, bir gözüne far bir gözüne yıllarla yerleşmiş mutsuzluğu sürmüş bir kadın olarak betimlenen edebiyat öğretmeni ve bacakların görünmeyene kadar eteğini ört diyen tarih öğretmeni -okul ve öğretmenler verili düzenin en güçlü enstrümanlarıdır- namusu kirlenen Nursel’i ölüme sürükleyen kültürel ve toplumsal yapı yüzünden korkular biriktiren Sevilay, sevgilisi Murat’la börekçide buluşmaya gittiğinde yüreğinin gömleğinin altında pır pır saklanmasıyla *Kraliçe I Love You*’daki Necla’yı anımsatır. Aynı yapı *Çingene Kızı Marya* hikâyesinde kız çocuk ve Marya’ya gözlerini kara tahtaya dikip sessiz oturmalarını tembihleyen ders zili olarak karşımıza çıkar. Sezer Ateş Ayvaz’ın yukarıda isimlerini zikrettiğimiz hikâyeleri postmodern edebiyat akımının metinler arasılık özelliğini barındırmalarıyla bilinç akışı tekniğinin vakanın anlaşılmasını zorlaştıran dezavantajını ortadan kaldırmaktadır.

3.3.4. Üst Kurmaca

Postmodern yazını temsil eden önemli bir kullanım olan üst kurmacada kurmaca ile gerçeklik arasındaki sınıra dikkat çekilir. Metnin yazılış süreci anlatının ana sorunsalıdır. Yazar, okura, okuduğu metnin kurgusal olduğunu kabul ettirir, bakış açısı sürekli değişir, hikâye içinde hikâye anlatılır. Metnin bu özelliğinin bir uzantısı olarak okurun çok önemsendiği, kurguda ayrıcalıklı bir yere sahip olduğu görülmektedir (Aktulum, 1999: 41).

İç içe geçmiş iki hikâyeden oluşan *Aynalarda Yaz* hikâyesinde birinci vaka hikâyenin başkahramanının norm karakterle buluşarak geçmişte beraberken yaşadıklarını norm karakterin de yardımını alarak yazıya dökmesi, ikinci vaka ise yazıya dökülenlerdir. Böylelikle hem birinci hikâye hem de ikinci hikâyenin yazılma süreci okurla paylaşarak okuduğu metnin kurgusal olduğu bilgisi okura hikâyenin başında verilir.

Kapı Tokmağı, hikâyelerinde kurgu ile gerçeği birleştiren, hikâyenin yazılış serüvenini okura ileten ve bu sürece okuru da dahil eden, iç içe geçmiş hikâye tekniğini sıklıkla kullanan Sezer Ateş Ayvaz'ın eserlerini inceleyenlere önemli ip uçları veren bir hikâyedir. *Kapı Tokmağı*'nda yazar bir önceki hikâye kitabındaki *Melusine ya da Çılgın Aşk* hikâyesinin yazılma sürecini anlatır. Pembe saten bir kumaş parçası Ateş Ayvaz'da *Melusine ya da Çılgın Aşk* hikâyesini yazma isteği uyandıran bir nesne olur. *Kapı Tokmağı* isimli hikâyenin çıkış noktasının ise yazarın her gün işe giderken gördüğü eğimli yolun sonundaki ev mi, Müesser halasının boğaz kıyısındaki ahşap evi mi, belleği mi, düş gücü mü olduğu bizzat kendisi tarafından dahi tam olarak bilinemez. Kurgu ile gerçeğin bu denli iç içe geçtiği hikâyede yazara oyun gibi gelen yazma serüveni ondaki özgürlük ihtiyacına denk düşen bir çabadır. Sezer Ateş Ayvaz okura okuduğu metinlerin kurgusal olduğunu açık bir şekilde gösterir.

Son Gün hikâyesi, annesi kötücül bir hastalığa yakalanan yazar kahramanın, beyaz kâğıdı önünde geçmişi anımsayarak kâğıda yazacaklarını mırıldanmasıyla başlar ve hikâyenin bu mırıldanmalardan yazılmaya başlandığı zamana kadarki süreç okura iletilmiş olur.

Annesinin ölmesiyle onunla yaşadığı çocukluğunu da kaybettiğini anlayan Nilüfer isimli anlatıcı/yazarın bulanıklaşan belleğinden bulup çıkaramadığı geçmişinin sırlarını çözmek ve annesinin yaşam hikâyesini yazmak amacıyla doğduğu eve gidip

orada yaşayan Rima'dan dinlediği hikâyeyi temize çekmesiyle oluşan bir hikâye olan *Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak* da hikâyenin yazılış sürecinin okuyucuyla paylaşıldığı bir hikâyedir.

3.3.5. Metinler Arasılık

Postmodern edebiyatın önemli bir özelliği olan metinler arasılık kavramını ortaya atan kuramcı Julia Kristeva'dır. Bu görüşe göre “*Her metin bir alıntılar mozaiği gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümüdür.*” Açık ya da kapalı bir biçimde her metin daha önce yazılmış metinlerden izler taşır. Önceki metinleri anımsatır (Aktulum, 1999: 41).

Sezer Ateş Ayvaz hikâye içinde hikâye anlatılan, bir hikâyenin kendi içinde bir diğer hikâyenin erittiği ve dönüştürdüğü hikâyelerinde postmodernizmin metinler arasılık özelliğini sıklıkla kullanır. *Kapı Tokmağı* hikâyesini *Melusine ya da Çılgın Aşk* hikâyesinin ana dayanağı yapar. *Melusine ya da Çılgın Aşk*'ta Bay B.nin elinde tuttuğu pembe saten kumaş parçasını tutan kişinin esasında her iki hikâyenin de yazarı olan Ateş Ayvaz olduğu *Kapı Tokmağı* hikâyesinde anlaşılır. Yine Bay B.nin halası olarak bildiğimiz Müesser Hanım'ın da esasında yazarın halası olduğunu aynı hikâyeyeyle anlarız. Pembe saten bir kumaş parçası Ateş Ayvaz'da *Melusine ya da Çılgın Aşk* hikâyesini yazma isteği uyandıran bir nesne olur. Yazar, Bay B.yi bir eve yerleştirip yaşatmanın verdiği özgürlük duygusundan çok hoşnuttur.

Tamiris'in Gecesuçları kitabındaki *Kahve Rengi Öykü*'de kitabın yazılma süreci ve kitaptaki bütün hikâyelerde yazarla beraber bir iç ses olarak hikâye kişisi haline gelen Tamiris'in Sefira olduğu açıklanır. Sefira dünyayı sözcüklerle değiştiren hikâye ustası, gezgin olarak tanımlanır. Ateş Ayvaz'ın biyografisi göz önüne alındığında kendisi özdeşleşen anlatıcı-kadın-yazar *Kahve Rengi Öykü*'nün anlatıcı-kadın-yazarı bu özelliğiyle *Aynalarda Yaz* kitabındaki Hera, *Son Gün* hikâyesindeki anne, *Tamiris'in Gecesuçları* kitabındaki *Tamiris'in Gözleri* hikâyesinin Tamiris'i ve bir sonraki hikâye kitabı *Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak*'la aynı ismi taşıyan ilk hikâyenin erkek egemen kapitalizmce yazılan yazgısı yüzünden *çift dilliliğe* mahkûm olan anlatıcı/yazarı Nilüfer ile özdeşleşir. Bu kahramanların ortak hayali toplumsal medyatik imgelerle oluşturulmuş herkesin bildiği bir dille konuşup yazgısına boyun eğmek değil, insanlığın kolektif imgeleriyle örülü, çoktan unutulmuş sır bir dile ulaşip insanı esas kendine kavuşturmadır.

Bahçe İskemleleri hikâyesi bir bitmemişlikle sonlandırılır. Yazar *Bahçe İskemleleri* hikâyesinin devamını bir sonraki hikâye kitabı *Kahve Rengi Öykü*'nün içine yerleştirerek okurun karşısına çıkarır. *Düş Kapısı Son Gün* hikâyesini tamamlar. *Son Gün* hikâyesinde hastalığı iyice kötüleyen annenin *Düş Kapısı*'nda ölümüne şahitlik edilir. İstanbul'un yüksek, kocaman binalarını ve çocuksuz, insansız halini sevmeyen *Düş Kapısı*'nın annesi, *Son Gün*'ün buzlaşan İstanbul'unda içindeki sıcaklığı koruyacak tek varlığın çocuklar olduğuna inanan annesiyle örtüşür. *Zamanhane*'de adliye memurunun istemesi üzerine annesinin ölüm ilamını çıkarmak üzere nüfus müdürlüğüne giden kadının ismi hikâyede geçmese de verilen bilgiler onun bir önceki hikâye olan *Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak*'taki Nilüfer olduğunu gösterir.

Yazarın dördüncü hikâye kitabında yer alan *Postacı ve Küçük, Kumral Bir Zarf* hikâyesi yazarın ikinci kitabı *Yeryüzü Taksim*'deki *Küçük Kumral Bir Zarf* hikâyesini deşifre eder niteliktedir. İlkinde anlaşılamayanlar bu hikâyeye açığa çıkar. *Postacı ve Küçük, Kumral Bir Zarf* hikâyesi, *Küçük Kumral Bir Zarf* hikâyesini kendi içinde eritmiş, dönüştürmüş bir hikâyedir.

Önceki hikâye *Mektup Kutuları Bomboş*'un kahramanlarından olan Talat'ın Akif'le arkadaş oldukları ve hapisanede yapılan işkence yüzünden öldüğü *Sessiz Sokakların Askerleri* hikâyesinde anlaşılır. *Kod Adı Fare* hikâyesindeki hâlihazır hayat düzeneğinin imleyicisi fare düzeneği *Çapraz Sorgu* hikâyesinde yerini insanı yutan, yok eden büyük kent düzeneğine bırakır. Yine *Kod Adı Fare* hikâyesindeki belgesel anlatıcısının tok sesi ile *Çapraz Sorgu* hikâyesindeki kent insanının, işverenlerin çaresiz, yoksul bir insana, hatta bir ağabeyin zor durumdaki bir kardeşe karşı kayıtsızlığı, soğukluğu aynıdır.

Zik Zak, “*korkuyorum artık beni anlayamayacak aklımın hızla kayışından*” diyerek hikâye boyunca sürekli kız kardeşi Sevilay'a seslenip duran bir ablanın bilincinden akanları okuduğumuz bir hikâyedir (Ateş Ayvaz, 2015a: 129). Bu abla ve kız kardeş Ateş Ayvaz'ın hikâyelerinin birçoğunda karşılaştığımız kız çocuk/genç kız/kadının bileşkesidir. Sert bakışlı öğretmenler karşısında siyah önlüklerini çekiştirerek bacaklarını kapatmaya çalışan, erkeklerle göz göze geldiklerinde utanıp utanıp gülen Sevilay ve ablasında, *Şarkılar Bizi Söyler* hikâyesindeki akşam gezmelerinde eteklerinin hınzır esintisiyle mutlu olan, belli belirsiz ruj sürerek, erkek bakışlarının farkında gizliden gizliye haz saklı gülüşler savuran Melek ve onun

arkadaşı Vildan, *Çingene Kızı Marya*'daki oğlanlarla oynayarak itişip kakışan, neşeli neşeli gülüp göz kırpan, gözlerin ta içine bakan kız çocuğu ve onun arkadaşı Marya görülür.

Hikâyede Sevilay'a bacaklarını bitiştir, karnını içine çek diyen, bir gözüne far bir gözüne yıllarla yerleşmiş mutsuzluğu sürmüş bir kadın olarak betimlenen edebiyat öğretmeni ve bacakların görünmeyene kadar eteğini ört diyen tarih öğretmeni kurgulanmış düzenin uygulayıcısıdır. Bir vaka parçası yoluyla namusu kirlendiği için Nursel isimli bir genç kızın ölüme sürüklendiği bilgisi verilen hikâyede mevcut kültürel ve toplumsal yapı yüzünden korkular biriktiren Sevilay, sevgilisi Murat'la börekçide buluşmaya gittiğinde yüreğinin gömleğinin altında pır pır saklanmasıyla *Kraliçe I Love You*'daki Necla'yı anımsatır. Aynı yapı *Çingene Kızı Marya* hikâyesinde kız çocuk ve Marya'ya gözlerini kara tahtaya dikip sessiz oturmalarını tembihleyen ders zili olarak karşımıza çıkar. Sezer Ateş Ayvaz'ın yukarıda isimlerini zikrettiğimiz hikâyeleri postmodern edebiyat akımının metinler arasılık özelliğini barındırmalarıyla bilinç akışı tekniğinin vakanın anlaşılmasını zorlaştıran dezavantajını ortadan kaldırır.

Hikâyelerde tespit ettiğimiz dünyaca bilinen müzikler, tanınmış şarkıcılar, tanınmış yazarlar, tanınmış şairler, bilinen şiirler ve masallar, dini hikâyeler Ateş Ayvaz'ın eserlerindeki metinler arasılık özelliğini gösteren diğer unsurlardır:

“Çocuk bu akşamlardan birinde kadının en sevdiği sesin Charles Aznavur olduğunu öğrendi. [...] Radyodaki ses, Adamo deyince kadın çocuğa eğilip fısıldıyordu: Her Yerde Kar Var” (Ateş Ayvaz, 2008a: 27).

“Adagio bir müzikti seçtiğimiz, mum ışığında büyüdü bir yumuşaklık yayılıyordu çiçeklerden [...]” (Ateş Ayvaz 2008a: 62).

“Ayaza kesmiş hava, gri gökyüzü ve zihninde sabahtan beri dönüp duran aynı mısralar; Haşim'dem: Cananın o günkü hali eyvah. Eyvah benim o günkü halim.” (Ateş Ayvaz, 2005: 30).

“Bizim evde Zeki Müren'in şarkıları duyulur en çok...” (Ateş Ayvaz, 2005: 61).

“Kendine bakma! Bırak orda, gizlinde, Yusuf'a aşkla bakan Züleyha kalsın!” (Ateş Ayvaz, 2005: 71).

“Deriden, geniş yüzeyin üzerine attı çantasını, yanına mektupları ve bir dosya bıraktı: Peer Gynt: Henrik" Ibsen.” (Ateş Ayvaz, 2005: 85).

“Kapıları tek tek açmalısın, daraldığında Hızır'ı çağır, denizde Hızır, karada İlyas! de!” (Ateş Ayvaz, 2015a: 10-11).

“Parkta, ılık bir hava, radyodan adagio müzik.” (Ateş Ayvaz, 2015a: 27).

“Rahmanihof'u açtım, sesini... sonuna dek.” (Ateş Ayvaz, 2015a: 29).

“Kadınlardan biri, daha genç olanı, bir teybe basıp inetti şarkıyı: Leyla, bir özge candır.” (Ateş Ayvaz, 2015a: 35).

“Birlikte doyumsuz tartışmalara gireceğiz, “Sümbül Hanım ha” diyecek, “Roza Lüksemburg onaylar mıydı bu hareketinizi, pasifist olmuşsunuz siz. Duygularınıza yenilmiş, olmaz işler yapmışsınız!”” (Ateş Ayvaz, 2015a: 94).

“Hemen ardından, kadehine uzandı, bir gece önceden açık kalmış sayfalarıyla, sehpa dura kitabını alıp, okumaya daldı; Saramogo: Körlük.” (Ateş Ayvaz, 2015a: 110).

“İstiklal Marşı'nın baştan sona okunmaya zorlandığı tutukluların ayaklarının dibindeydi ama görülemezdi kolayca.” (Ateş Ayvaz, 2015a: 115).

“Nazım Hikmet şiirlerini bir kitap yapalım,’ dedi, oturduğu yerden güçlkle kalkarken.” (Ateş Ayvaz, 2015a: 117).

Aşağıda, epigraf olarak hikâyelerin başlarına sağa dayalı şekilde yerleştirilen alıntılarının yazımında metnin orijinaline sağdık kalınmış, metinler biçimsel özellikleriyle de dikkatlere sunulmak istenmiştir:

“Tutabilseydi beni yaşamın eşikte

Bir yüz verirdim

Bir görünüş bulurdum sana.

Ama değil.

Hint Serenadı” (Ateş Ayvaz 2008a: 82).

“Zaten maskelerin ardında biri ya da diğzerinin bulunmadığını kim bilebilir ki? Onların buluşmasına tanık olan birileri mi var? (Gerçek kişiler) onlar, orada olmadıklarının farkında bile değildirler. Oysa onların orada olduklarını bilen biri varsa o da dilyetisidir.

Jean Baudrillard” (Ateş Ayvaz, 2005: 18).

“Özne kendi dışında etkindir.” İ. Kant (Ateş Ayvaz, 2005: 36).

“Çabukluk savaşın özüdür.” SUN TSE (Ateş Ayvaz, 2005: 51).

*“Ve sabah bunları bir bir kendime anlatacağım
Yakubun gene bir yokluğa doğru büyüyen içinde.”*

Edip Cansever (Ateş Ayvaz, 2015a: 141).

3.3.6. Laytmotif

Bir edebî eserin tutarlılık özelliğine sahip olması, okurun esere yaklaşımını olumlu yönde etkiler. Okur eseri daha fazla bir ciddiyetle ele alır. Laytmotif, *“herhangi bir tavır, hareket veya sözün eserde çeşitli vesilelerle birçok kez tekrar edilmesidir”* (Çetişli, 2014: 134). Sezer Ateş Ayvaz’ın hikâyelerindeki laytmotifler aynı duygu durumuna düşen birçok hikâye kişisinde görülmeleriyle hikâyelerin tutarlılığını arttırır. Hikâye kişilerinin psikolojilerinin analiz edilmesine de imkan tanıyarak eserin çok katmanlı anlam yapısının ortaya çıkarılmasına ve psikanalitik açıdan değerlendirilmesine katkı sağlar.

Yazarın hikâyelerinde yağmurdan kendini sakınmama, yüzünü rüzgara verme ve rüzgardan kendini sakınmama davranışları bir laytmotif olarak tekrar eder. Yağmurdan kendini sakınmama davranışıyla dikkat çeken ilk hikâye kişisi yazarın ilk hikâye kitabının ilk hikâyesi *Melusine ya da Çılgın Aşk*’ın başkışı Bay B.dir: *“İnatla açmadı şemsiyesini; yağmur yüzünü, saçlarını ıslattı. Telaşsız, kararlı adımlarla yürüdü [...]”* (Ateş Ayvaz, 2008a: 15). *Aynalarda Yaz* hikâyesinin kadını da caddede yürürken kendini yağmurdan sakınmaz: *“Yağmur yüzümü, saçlarımı ıslattı, esirgemedim, ellerime, giysime, çantamın içindeki kağıtlara değsin istedim.”* (Ateş Ayvaz, 2008a: 32). Çantasının içindeki kağıtlarda çocukluğunun hikâyesi yer alır. Burada kağıtların yağmurdan sakınılmaması davranışı düş kırıklıklarıyla, derin bir yalnızlıkla, ebeveyn-çocuk iletişimsizliğiyle geçen çocukluk hikâyesinin çok daha

farklı yaşanması isteğine tekabül eder. Çocukluk döneminde yaşananların önemini vurgulayan Freud:

“yazarı yazmaya iten asıl şeyin bastırmak zorunda olduğu duygu, düşünce ve istekleri olduğunu ve bunları bir şekilde ortaya koyduğu eseri aracılığıyla tatmin ettiğini savunur. Bu bağlamda yazarın kaleme aldığı eseri yazarın bilinçaltında saklı kalmış duygu, düşünce ve isteklerin vb. sembollerini taşıyan bir belge değeri kazanır ve psikanaliz tedavisindeki bir hastanın sözleri gibi ele alınabilir.” (Parlakpınar, 2012: 13).

Sezer Ateş Ayvaz’ın daha çok kadın, aynı zamanda erkek hikâye kişilerindeki kendini yağmurdan sakınmama davranışını doğuran psikolojik sebep, birçok hikâyesinde yer alan çocuk kahramanın yağmurun oluşturduğu su birikintisinde ya da evlerinin yanındaki dereye oyun oynayarak beyaz çoraplarını ve ayakkabılarını kirletmesi yüzünden kaşları çatılan, yüzleri korkutucu ifadeyle yasaklar koyan anne ve baba olarak görünmektedir. Tabi bu suçun sadece anne ve babaya yüklenmesi mümkün değildir. Anne ve babanın mevcut durumunu yaratan erkek egemen ve kapitalist düzenin bu suçta büyük bir payı vardır. Anne ve babalar düzenin evdeki uygulayıcılarıdır. Okuldaki uygulayıcı öğretmenken, cezaevleri de düzenin bir enstrümanıdır.

Sığınak hikâyesindeki kadın bütün arzusunun çocuklar gibi yağmurun altında, ıslanmış ve serüven duygusu dipdiri bir koşuşturmayı gerçekleştirmek olduğunu söyledikten sonra şöyle devam eder: *“Yağmurun sesini her duyduğumda, pencereye koşuyorum. Gece ve gün, geçmiş ve an, istenen bir geleceğe parlıyor, o küçük su birikintilerinde ayakları ıslanmış bir düşe doğru sıçrayıp duruyorlar. Işık ve ses, orda, O su evinde, oynaşp duruyorlar.”* (Ateş Ayvaz, 2000: 63). *Günde* hikâyesindeki kadın çocuğunu dünyaya getirdiği esnada çocukluğunda birlikte yağmurlarda eğlendiği Anjel teyzesini, yağmurun sesini, caddelerdeki yankısını ve yüzündeki serin ıslaklığını özler:

“Yağmur serpiyor usul usul, önce saçlarımızda sonra kumlarda ıslaklığımı çoğaltıyor durmadan. [...] Biz hiç korkmuyoruz yağmurdan. [...] Caddelerden koşarak geçiyoruz ve sen başını dik tutuyorsun. Kahkahalarla gülererek sıçratıyoruz suları. Ayaklarımız ıslanıyor, ben su birikintilerine korkmadan basıyorum. Ansızın bastıran yağmurun suçluları sanki biziz. [...] Üstümüz ıslandıkça suçumuz çoğalıyor ve serüven tadı artıyor gülüşümüzde. Yanımdasın diye çekinmeden uzatıyorum kollarımı ve damlalar her yerime değsin istiyorum. Elele gölcüklerden atıyoruz, sıçrattığımız her suda bağıryoruz bir

ağızdan. *Ve koşuyoruz anneye, annenin azarlayan ama sevecen bakışlarına [...]*” (Ateş Ayvaz, 2000: 129-130).

Parkamı Seviyorum'un adamı üniversite öğrenciliğinden kalma parkasını yıllar kadın sonra giyip dışarı çıktığında insanların manalı bakışlarına aldırmadan yüzünü rüzgara verip yoluna devam eder: “*Her sabah arabamla gittiğim yolu yürümeye başladım. İnsanların bana bakışlarından anlamlar çıkarıyor ama doğrusu onların onaylamalarını beklemiyordum. Yüzümü rüzgara verip ellerim ceplerimde, eski bir türküyü mırıldandım.*” (Ateş Ayvaz, 2008a: 37). *Kozmos ve Kaos* hikâyesindeki adam bir açık hava bahçesine oturduğunda rüzgarın yüzünü hafifçe okşayan esintisine bırakır (Ateş Ayvaz 2008a: 56). *Plak Fabrikası*'nın adamı da yüzünü sert rüzgara verenlerdendir (Ateş Ayvaz, 2015a: 29). *Fortuna* hikâyesinin kahramanları olan üç adamın yüzünü, yüzünün ateşini rüzgarın serin soluğu okşar, nemli bir ılıklik bırakır (Ateş Ayvaz 2008a: 65). Ruhun ve aklın çatışmaları arasında gelgitlerin yaşandığı *Belirlenmiş Yakınlıklar* hikâyesinde akıl köşe başlarında yüze vuran rüzgardan sakınmayı öğütler: “*Havanın ılıkliğine aldırmadan, gömleğimin üst düğmesini kapatıyorum. Sabahın nemli serinliği, köşe başlarında yüze vuran rüzgar, sakınmasız yakalayabilir bedenimi. Bir elim gömleğimin yakasında, yavaşça dönüyorum köşeyi.*” (Ateş Ayvaz, 2000: 55).

Uzaklıklar/Yakınlıklar hikâyesinde Sarıyer Fırıncısı'nda ekmek kalmayınca ekmek almak için Büyükdere'ye gitmek üzere minibüse binen kız çocuğu yüzünde minibüsün camından gelen esintiyi hissederek: “*Camdan gelen esintiyi yüzünde hissetti çocuk, dışarıya, denizin karanlık sularına baktı, bu soğuk esinti içinde heyecanla kıpırdayan duyguyu besleyip çoğalttı, adına macera denilen bir şeye çok yaklaştığını duyumusuuyordu.*” (Ateş Ayvaz, 2000: 93). *Bahçe İskemleleri*'nin çocuğu bedenini rüzgara katıp koşarken (Ateş Ayvaz, 2000: 103) *Penceresi Geniş Bir Oda* hikâyesindeki kız çocuğunun dereye girip gene üşütmüş olduğu, hastalandığı, ateşinin çıktığı, okul gidemeyeceği bilgisi verilirken (Ateş Ayvaz, 2000: 98), aynı çocuk *Çingene Kızı Marya* hikâyesinde Marya'ya “*Arkadan esen delice rüzgara kapılıp koş Marya.*” (Ateş Ayvaz, 2000: 110) telkininde bulunur. Dereye inip sularla oynamakta son bir kararsızlık yaşadktan sonra derenin buzlu sularını hissetmeye başlar:

“*Sabah erkenden silinip parlatılan pabuçların içine kirli su birikmiştir, beyaz çoraplar içinde ıslak lekeler... O andan itibaren pişmanlık bir kurt gibi kemirir yüreği. Önce kollarımız ve bacaklarımızın hızı kesilir sonra gözlerimizin ışığı söner. Olacaklar*

bellidir; öfkeyle bağırın anneler giderek üzüntülü sonra küskün bakar. Arkadaşlar yanında, onların en iyi çocuklar oldukları yolunda serzenişler çoğalır. En kötüsü; sinemanın ak perdesine düşecek filmler kayar gider ellerimizden, iki hafta üst üste.” (Ateş Ayvaz, 2000: 110-111).

Çingene kızı Marya iki kitap sonra *İkinci Kaptan* hikâyesinde Cani olarak okur karşısına çıkarılır:

“Okula giderken, “Hadi Cani,” dedim, “dereye girelim.” Hemen sıyırdı pantolon paçalarını. İkimiz de girdik derenin sularına.

Ne iyi arkadaş bu, onunla, ıslak giysilerle eve dönme korkusunu, bembeyaz çoraplardaki ıslak lekeyi, akşam annenin yüzündeki o korkutucu ifadeyi, misafirlerin yanında iyi çocuk olamamanın utancını... hepsini... unutursun, aldırmasın hiçbir şeye.” (Ateş Ayvaz, 2015a: 48-49).

Küçük Kumral Bir Zarf ile Postacı ve Küçük, Kumral Bir Zarf hikâyelerinde kış mevsiminde bazı zamanlar biraz üşütmüş olan kız çocuğunun okula siyah pelerinli bir postacının sırtında gönderildiği öğrenilir:

“Küçük kız, bu oyun alanına girip üşütmüş azıcık, öksürüyor, soğuk havalarda başlayan bu öksürük ilerlememeli. Aslında sağlıklı bir çocuk O, kolayca hastalanmıyor. Ama nazenin, bakanda kırılıverecekmiş duygusu uyandıracak kadar ince. Postacıya haber salınıyor hemen. Sabah okul saati, uzun peleriniyle postacı kapıda, babasıyla konuşuyor. Çocuğu sırtına almadan önce, eğilip hatırını soruyor. [...]

Garip bir saygıyla, incitmekten korkar gibi, ama sıkıca tutuyor bacıklarını çocuğun, iki yandan.” (Ateş Ayvaz, 2000: 107).

“Pencereden dışarıya bakınca “Bu hasta çocuk nasıl gidecek okula,” dedi babam.

Postacı, bir saat sonra evimizin önündeydi.

[...]

Bu narin kız nereden çıktı şimdi, nasıl bir zarf ki bu; hangi adrese götürülecek diye düşünüyor, içinden.

Çocuk adamla birlikte gideceğini anlayınca utandı, okulun önünde arkadaşları güle oynaya çantalarını fırlatıp, koşar yuvarlanırlarken karların kucağında, o nasıl adım atacağını düşündü okul kapısına.” (Ateş Ayvaz, 2015a: 73-74).

Alıntılardan anlaşılacağı üzere Sezer Ateş Ayvaz’ın aynı davranışı bir laytmotif olarak tekrar eden hikâye kişilerinin bu psikolojilerinin altında yatan sebep çocuklara çocukluklarını, büyüklere yetişkinliklerini yaşatmayan, onları hep bir iç sıkıntısı, pişmanlık, utanç, çaresizlik duygusu içinde bırakan özelde ilgisiz, iletişimsiz,

korkutucu, kural koyucu anne-baba figürü, tümelde buyurgan, otoriter erkek egemen ve kapitalist düzendir.

3.3.7. İroni

Parçalanmış modern çağ insanının trajik durumunu yansıtmaya en elverişli tekniklerden biri ironidir. İroni, “*umarsızlığın ve yabancılaşmanın katı bir bilinci ile bunlara karşı uysal ve iyi ayarlanmış bir hoşgörüyü bir araya getiren modernist hiddet nöbetlerinden türemiş bir sanatın işaretidir.*” (Connor, 2005: 166). İronist kişi yaşadığı toplumun “*kendini hatalı türden bir insana*” dönüştürmüş olabileceği ihtimalinden endişe duyar ve bu yüzden bir “*köksüzlük*” hissederek kendinden sürekli şüphe duyar (Rorty, 1995: 116). Okuyucuya okuduğu metnin bir kurmaca olduğunun sürekli hatırlatılması da bir tür ironidir. (Somuncuoğlu Özot, 2012: 2280). İroninin en bilinen tanımı ise “*söylenenin tam karşıtını kastetme*”dir (Oruç, 2006: 12).

Sezer Ateş Ayvaz’ın ironiyi kullandığı hikâyelerde, anlamlar ve ilişkileri konusunda bir karasızlıkla birlikte yaşamaya, saçma gördükleri dünyayı kabul etmeye çalışan hikâye kişileri modernist hiddet nöbetlerini tam anlamıyla yaşarlar. *Parkamı Seviyorum* hikâyesinin başkahramanı adam verili düzen karşısında huzursuz, mutsuzdur ama biraz da olsa düzen içinde rol yapabilmeyi başararak yaşadığı saçma dünyayı kabul etmeye çalışır. Fakat biraz da olsa rol yapabilmeyi başarmak adamın bir iç huzur, dengeli bir duygu hali yakalayabilmesine yetmez. Bir şirkette çalışan adam işe gitmek üzere hazırlanırken dolabının en dibinde duran üniversite yıllarından kalma parkasını görünce üniversite yıllarına döner ve anda yaşayamadığı mutluluğu geçmişte arar. Parkasını giydiğinde huzursuzluğundan, mutsuzluğundan kurtulacağına inanmaya çalışır fakat yaşadığı zamanın toplumsal koşulları böyle bir başkalaşmaya izin vermez. Huzursuzluğunun, mutsuzluğunun parkasını giyince son bulacağına inanmaya çalışması hikâyedeki ironidir. Adamın hikâyesinin sonunda gözyaşları hiç bitmeyecekmiş gibi ağlaması ironistin çaresizliğinin gösterenidir.

Aynı çaresizlik *Kozmos ve Kaos* hikâyesinde kurtulmaya çalıştığı telefonunu bir dolaba kilitleyen şirket çalışanı adamda da görülür. “*Teknolojik gelişmelere uyum sağlayamayan kahramanın durumunu kara mizah tadındaki öykülerle dile getiren yazar, hüznün ağırlıklı öykülerine, “kara” olsa da gülmece ve ironinin rengini ekl[er].*” (Soyşekerci, 2010: 137). *Bir Akşam Yemeği* hikâyesinde kadının balıkçıdan yemek için

aldığı balığa karşı duyduğu suçluluk ironistin, yaşadığı toplumun kendini hatalı türden bir insana dönüştürmüş olabileceği şüphesi ile aynıdır.

Mektup Kutuları Bomboş hikâyesinde solcu üniversite öğrencileri olan Ayşe, Nesrin ve anlatıcı kayıp olan arkadaşları Talat'ı bulmak için kadın pazarlama işi ile uğraşan Sümbül Hanım'dan yardım isterler. Hikâye içine yerleştirilen vaka parçasında hikâye kişisi üç kız geçen kış üniversite çıkışında polis otosuna bindirilerek Sansaryan Han'da öğrenciler, işçi kızlar ve düşmüş kadınlarla birlikte müteferrika denilen küçücük bir odaya tıkdıklarında Ayşe düşmüş kadınlarla aynı yere koyulduğu için “*Alın bunları yanımızdan! Ne hakla bu yere birlikte tikiyorsunuz bizi!*” (Ateş Ayvaz, 2015a: 93) diye avazı çıktığı kadar bağır. Fakat bir yıl sonra Talat'ı bulmak için kadın pazarlama işi ile uğraşan bir kadından yardım istemek zorunda kalması ironiktir. İçine düştükleri duruma hem koskoca bir kahkahayla gülmek hem de ağlamak isteyen kahraman anlatıcı tam bir ironiste dönüşür.

Kahraman anlatıcının bu hikâyede kendisinden haber alınamayan, bir sonraki hikâye *Sessiz Sokakların Askerleri* hikâyesinde öldüğü bilgisine ulaşılan Talat'ın, Sümbül Hanım'dan yardım istemelerini çok eleştireceğini düşündüğü satırlar ironinin şiddetinin en yükseldiği yerdir:

“Demir kapılar açılıp, gün ışığına çıkacak Talat, yaramaz bir çocuk gibi bir türlü dinginliğe kavuşamayan hareketli bedeniyle koşup gelecek yanımıza, heyecanla konuşup eleştirecek bizi. Birlikte doyumsuz tartışmalara gireceğiz, “Sümbül Hanım ha” diyecek, “Roza Lüksemburg onaylar mıydı bu hareketinizi, pasifist olmuştunuz siz. Duygularınıza yenilmiş, olmaz işler yapmışsınız!”” (Ateş Ayvaz, 2015a: 93-94).

Sessiz Sokakların Askerleri hikâyesinin başkışisi Doktor Aynur sabah evden çıkılmadan önce kahvaltı hazırlamanın ve daha birçok şeyi yetiştirmenin telaşıyla koştururken, kocası mühendis Raşit Bey'in rahat tavırları ironik bir biçimde eleştirilir. Tıraş losyonunu bir kahvaltıdan önce, bir de sonra, iki kez süren Raşit'in tek yaptığı tıraş olmak, giyinmek ve kızı Aslı'yı uyandırmaktır. Aslı'nın mız mız uyanışları, masada olur olmaz hırçınlıkları sabahları Mühendis Raşit Bey'in keyfini hiç bozmaz çünkü o çalıştığı şirkete gitmeden önce ailesiyle kahvaltı yapmayı iyi bir baba ve koca olmanın gereklerinden sayar. Yani Raşit Bey'in ailesiyle sabahları kahvaltı yapması karısına ve kızına bahsettiği bir lütuftur. Aynur arabasıyla işe giderken radyo istasyonundan gelen çalgınca eğleniyor sanısı veren adamın zorlama kahkahaları ironinin şiddetini arttırır. Aynur dispansere kulaklarının uğuldaması şikâyetiyle gelen

yaşlı adamın yüzünün donukluğu, aşırı bir sabırla durgunlaşmış elleri, günlerce kıpırtısız oturabilir hale gelmiş kaskatı bedeni karşısında şaşkına döner. Yaşlı adamın esas problem teşkil eden bu durumuna değil de kulaklarına bakacak olması, tipik bir ironistte olduğu gibi, Aynur'un yaşadığı zamana yabancılaşan katı bilincini iyi ayarlanmış hoşgörü ile bir araya getirmesi durumudur. Dispanserdeki odasının penceresinden gördüğü yemyeşil çayırın, uçuşan kelebeklerin mevcut şartlarda hiçbir zaman hayatında olamayacağı gerçeği ironinin şiddetini daha da artırır.

İroninin söylenenin tam karşıtını kastetme anlamı da Ateş Ayvaz'ın hikâyelerinde yer yer görülür. *Kraliçe I Love You* hikâyesindeki erkek egemen aile ve evlilik algısı içinde sıkışmış Dilek Apartmanı kadınları evlerinden divanları atıp koltuk alarak, konuk odalarına büfe koyarak, fotoroman okuyarak, çocukları için birbirinden aspirin isteyerek yaşayıp giderler. Yazarın ironi katarak eleştirdiği Samiye Hanım temizdir ve güzel börek yapar. Kızların fotoroman okumalarının önemli bir sorun olduğunu saptar. Boyası iyi tutmuş saçlarını eliyle geriye doğru savurarak komşularının çaylarını tazelerken onlara çok bilmiş bir edayla bakar. Çocuklara okulda dağıtılan süttozunun nereden geldiğini, halkevindeki tiyatro günlerini, bütün sinema sanatçılarının yaşam hikâyelerini söyleyip ne kadar kültürlü olduğunu göstermeye çalışır. Konuşmasının ağırlığını sürdürmek için önce bir sus payı bırakır, sonra ağır ağır harfleri iyice çatlatarak söze başlar. Samiye Hanım'ın isminin anlamı ile komşularına yüksekte bakan kişiliği uyumludur.

İroninin söylenenin tam karşıtını kastetme anlamı ile kullanıldığı diğer hikâyelerden *Şarkılar Bizi Söyler* hikâyesinde trende geçen vaka parçasında bir adamın karısına sertçe çıkışması ve yolculardan onay beklemesi, kadının hem kocasına hem de trendeki diğer yolculara karşı kendini savunmaya çalışması, trendeki yolcuların ne de olsa *kentli* olmalarından dolayı karı-koca arasındaki ilişkiye karışmamaları gerektiğini *biliyor* olmaları ve kadının kocası tarafından düşürüldüğü zor duruma seyirci kalmaları ironik bir biçimde eleştirilir.

Plak Fabrikası hikâyesinde Taner'in sevgilisi Katya salatada maydanozdan nefret eder ve Taner salatanın üzerine incecik kıyılmış maydanoz koymasını defalarca söylediği halde bunu yapmaz. Taner maydanozlu salata yaptığında da yemez. Kadın-erkek ilişkisini aynı şeyleri sevmeye, aynı şeylerden hoşlanmaya indirgeyen, paylaşmayı aynı salatayı sevmek olarak algılayan Taner'in durumu anlatıma katılan ironiyle ortaya konur.

Sacit İçin Dünya hikâyesinde gündüzlerini metresi Mahinur'da gecelerini karısı Nigar Hanım'la yaşadığı evinde geçiren Avukat Sacit Bey'in bir hukukçu olarak bir kadını kurtarması ama metresi yapması, diğer kadını ise terk etmemesi ama aldatması hem trajik hem de ironik bir biçimde gözler önüne serilir.

Aynalarda Yaz, Şarkılar Bizi Söyler, Son Gün, Kapı Tokmağı, Kahve Rengi Öykü ve Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak hikâyeleri okuyucuya okuduğu metnin kurmaca olduğunu gösteren hikâyeler olmalarıyla metinlere ironik bakılmasını sağlar.

3.3.8. Mektup

Mektuplu anlatım yazarların zaman zaman başvurdukları bir yöntemdir. Bir hikâye bazen tek bir mektubu içerdiği gibi bazen karşılıklı iki mektubu da ihtiva edebilir. *“Anlatı türlerine bir çeşni kazandırmak, alışılmışın dışında başka ifade yolları aramak, kurmaca karakterlerin iç dünyalarını ilk elden okura sunmak gibi amaçlar”* (Yivli, 2016: 92-93) taşıyan bu teknikle Sezer Ateş Ayvaz'ın sadece *Alacakaranlık* hikâyesinde karşılaşmıştır.

Cezaevindeki hikâye kişinin yaşadığı zorluklar, bu durumun iç dünyasına yansımaları mektup tekniği sayesinde açığa çıkarılmıştır. İç içe geçmiş iki hikâye şeklinde sunulan hikâyenin çerçeve hikâyesinde cezaevindeki yakınına ziyaret etmek için görüş saatine yetişmeye çalışan ailenin dramı acıları, korkuları yansıtılırken, mektup şeklinde nakledilen iç hikâye ise tutuklu hikâye kişinin acılarını ve korkularını yansıtır.

3.3.9. Günlük

İnsanın bir nevi iç konuşmasının yazıya dökülüşü olan günlükler hikâye kişilerinin iç dünyalarının, olaylara bakış açılarını yansıtmaya oldukça elverişli bir tekniktir.

“Anı ya da günlük biçimini kullanan öyküler, kendilerini kurmaca olarak değil de gerçek olayların bir anlatımı gibi göstererek –elbette bu, uzlaşım sal bir kabul gerektirir– metne gerçeklik duygusu katmak ister. Bu tür öyküler, sözde bir anı defterinin bir bölümü olarak ya da bir güncenin bir ya da birkaç gününün aktarılması olarak karşımıza çıkar.” (Yivli, 2016:94).

Sezer Ateş Ayvaz'ın 1987 *Akademi Kitabevi Öykü Başarı Ödülü*'nü alan hikâyesi *Bütün Oteller İstanbul Palas*, hikâyedeki ailenin en büyük kızının tarihsiz

olarak tuttuğu günlük biçiminde yazdığı tek hikâyesidir. Kızın gözünden mavi kaplı bir deftere mutsuz bir aile yaşamının kaydedildiği her bir günün bir bölüm olarak nakledildiği hikâyede birçok vaka kronik zaman akışına uymayan bir şekilde karışık olarak sıralanır. Yirmi iki bölümden oluşan hikâyede ruh bütünlüğünü kaybetmeye adım adım yaklaştığı, günlüğündeki zaman zaman kişilik bölünmesiyle yazılan cümlelerden hissedilen çocuğun ruhsal çöküntüsü bu teknikle beraber bilinç akışı tekniğinin de kullanılmasıyla tüm gerçekliğiyle açığa çıkarılır.

3.3.10. Monolog

Bilinçdışında kişisel kat ve ortak kat olmak üzere iki kat bulunur. “*Kişisel kat bebeklik döneminin ilk anlarına uzanır. Ortak kat ise bebeklik döneminin öncesine gider, atalarımızın yaşamının kalıntılarını kapsar. Ortak kat ortak bilinçdışıdır.*” (Jung, 2006: 154). Sezer Ateş Ayvaz ortak bilinçdışı yerine insanlığın kolektif imgeleri ifadesini kullanır. Günümüzde insanoğluna dayatılan erkek egemen ve kapitalist düzeninin oluşturduğu toplumsal ve medyatik imgeler yüzünden kaybedilen ortak bilinçdışını, insanlığın kolektif imgelerini bulmak ister. İç monologlar, bilincin, bilinçaltının ve bilinç dışının kaynaklarından beslenen bir akış olduğu için Sezer Ateş Ayvaz’ın insanlığın kolektif imgelerine ulaşmak hayaline oldukça uygun bir tekniktir.

Melusine ya da Çılgın Aşk hikâyesinde iç monolog tekniğinin kullanıldığı satırlar şöyledir:

“Gecelerini pencerenin önündeki koltukta, gözlerini karşı evin üçüncü kat ışığına terk edip geçiriyor Bay B. Üç kez daha gördü Melusine’i bu gece, şimdiden iki kez geçti ışığın içinden. Telaşlı gibi, sekişinde bir acelecilik, dağımlık. Ah Melusine, içimin böyle titreyişi yoktu eskilerde, ellerimin durduk yerde ısınması, kor olması gözlerimin. Ne sen ne sıcacık ışıklar saçan güzel başın, odayı sekişin uçtan uca yok ediyor içimdeki korkuyu, iliklerime dek yayılan, ansızın o parlaklık içinde yitiverecek, kaybolacakmışsın korkusunu. Işık söndü işte, pencere dilsiz bir karanlıkta şimdi. Dışarıya mı çıkacak? Apartman kapısını gözledi, hayır, kimsecikler yok. Uykuya mı? Bu zamanda yatamaz Melusine, uyuyamaz çünkü. Yüreğine ansızın yayılıveren bir sevinç gibi tekrar yandı ışık. Gölge pencereye yaklaştı, durdu. Dışarıya bakıyor Melusine. Nereye, buraya mı? Bana mı bakıyor yoksa? Pencereden kopsam, kaçsam gerilere. Boşuna çaba olur, Melusine varlığımın ayırtına varmış çoktan, buraya, bana ısrarlı bakışından belli. Böyle uzun bakmasının anlamı ne? Bir çağrı olmasın? Bana gönderilen gizli bir çağrı? Pencereden uzaklaştı Melusine, ışığın ardına, içerilere çekildi. Birazdan ışığı da söndürür, kaybolur karanlığı bırakarak. Melusine... çekinme bilmezdim önceleri, yüreğimin ardında esrik... içimdeki uçarı coşku alır götürürdü beni, anlık bakışlar,

duygular, aşklar. Nasıl da kolaycacık biterdi gün... Ama şimdi, şimdi koşamam, gelemem sana, bakışlarımı bile çıkaramam açığa, özlemimi hiç... inatçı bir komşu, pusuda bekleyen bir aşık olamam.” (Ateş Ayvaz, 2008a: 16-17).

Ateş Ayvaz, hikâye boyunca *-di’li geçmiş zaman eki, hikâye kipi eki ve ekfülin hikâyesini* kullanırken, iç monolog tekniğini *şimdiki zaman ekiyle* kurduğu cümleyle başlatır. Bu bölümde devrik cümlelerin sayısı iyice artar. İç monolog tekniği *“okuyucuyu, kahramanın iç dünyasıyla karşı karşıya getiren bir yöntemdir. Yöntemin uygulandığı bölümlerde yazarın -daha doğrusu anlatıcının- varlığı ortadan kalkar; muhtemel yorum ve açıklamalar, okuyucuya bırakılır.”* (Tekin, 2016: 208).

Okuyucunun, Bay B.nin iç dünyasıyla en yakınlaştığı bölüm burasıdır. Yazarın varlığı ortadan kalkmış, *“anlatıcının sesiyle, karakterin kendi kendine konuşması iç içe geçmiş [kahraman, yazar ve okur birleşmiştir.] Aynı paragrafta hem üçüncü tekil şahıs anlatılır (anlatıcı ses) hem de karakter kendi kendine (iç ses) konuşur.”* (Tosun, 2001: 68). Yazar-anlatıcı, tek ve sadece onunla yetinilir bir kişi değildir artık. Yazar, ben ve o anlatıcılarını bir arada kullanarak Bay. B.’nin duygu coşkunuğunu farklı kişiler aracılığıyla farklı bakış açılarından birkaç kez odağa getirmeyi başarır. Bu yöntem Ateş Ayvaz’ın üslûbunun karakteristik özelliklerindedir.

Parkamı Seviyorum’daki modern dünyanın olumsuz etkileri karşısında yenilmiş, pasifleşmiş ve iç dünyasına çekilmiş adam da mutluluğu geçmişte ararken, kendinin oraya götürebileceğini sandığı parkasıyla ilgili düşüncelerini bir monolog ile aktarır:

“Ne çok birlikte olduk seninle, ne çok ağladık, ne çok sevindik. Derslere girdik çıktık, muhallebicide sevgilimi bekledik uzun. Tartışmaktan başka önemli bir şeyin olmadığını sandığımız gecelerin ilerlemiş saatlerinde, yorgun ama coşkulu bir ılıkliği yaşadık. Eskiyeceğini, beğenilmeyip bir köşeye atılacağını hiç düşünmediğim parkam...” (Ateş Ayvaz, 2008a: 34).

3.3.11. Diyalog

Modern anlatılarda esere müdahale etmemek, anlatılanı okuyucuya olduğu gibi yansıtmak amacı ile diyalog yönteminden sıklıkla yararlanılmıştır. Diyalog *“olayın gelişiminde rol oynar; kahramanın psiko-sosyal konumlarının açıklanmasına yarar; anlatıma doğallık izlenimi verir, düşünce ve felsefelerin yansıtılmasını, etkileşimini sağlar; farklı kişilerin bir araya gelmesine, dolayısıyla farklı kültür ve konuşmaların,*

üslûpların ortaya çıkmasına vasıta olur; metnin muhtemel ağırlığını hafifletir.” (Tekin 2016: 201).

Sezer Ateş Ayvaz diyalog yöntemini kullandığı hikâyelerinde bu yöntemden olayın gelişmesi, kişilerin psiko-sosyal durumlarının açığa çıkarılması, düşünce ve felsefelerinin yansıtılması noktalarında istifade eder:

“Sık sık gelir misin buralara?” “Hayır,” diyorum. “Çok çok yılda bir, ne zamandır ilk kez geliyorum. Öylesine dağıttılar her şeyi, değişiyor her yer, her yer çirkinleşiyor üstelik. Gittikçe biraz daha kaybediyorum denizin kokusunu, sesleri, yüzleri... gelmemek çok daha iyi.” “Böylesi bir nostalji için çok gençsin.” “Nostalji için yaşın önemi yok.” “Çok bilmiş sen de.” Coşkuyla savuruyor kahkahasını, ben de katılıyorum, dirseklerimizi masaya dayayıp ellerimiz yüzlerimizde, gülüyoruz birbirimize bakarak. Son iki kahkaha arasında, “Biliyor musun,” diyorum, “şu halinle iyice içinden çıkılmaz yapıyorsun öykümü.” (Ateş Ayvaz, 2008a: 22).

Aşağıdaki diyalogda anlatıcının diğer kahramanla kurduğu diyaloga kendi iç konuşmalarını da dahil etmesi hem bir doğallık, samimiyet yakalama hem de tekniği özgün olarak kullanma noktasında anlatımı güçlendirir:

“Seni kot pantolonla görmemiştin hiç,” dedim, “kafamdaki görüntüüne uymuyor.” Belli belirsiz gülümsedi dalgın, uzaklardaydı gözleri. “Bu görüntünün dışına çıkmak çok kolay,” dedi. “Gözlerim, gözlerimin kenarlarındaki çizgiler, burada yılgın oturuşum... uyuyor mu geçmişe, geçmişin görüntülerine?” Çevreye bakışını sürdürüyordu, sözlerinin devamı gibi işaretledi karşıyı. “Orası mı,” dedim, “Belediye Halk Pazarı, giysiler, eşyalar... aklına ne gelirse... çirkinliklerin birbiri içine yığıldığı kocaman bir labirent, girince kayboluyorsun.” “Meydanı küçültmüş iyice,” dedi, “her şeyi, her şeyi kuşatmış, evleri, ağaçları, o küçücük büfeyi, çeşmeyi, çeşme var mıydı orada?” “Bilmiyorum,” dedim, “bilmiyorum, unutmuşum birçoğunu... ne zamandır... bu denizi, deniz kıyısını, kumsalı... kumsalı bile...” (Ateş Ayvaz, 2008a: 20).

Diyaloglar genellikle alışlageldiği gibi alt alta ve konuşma çizgileri kullanılarak yazılmak yerine yan yana tırnak işareti kullanılarak yazılır. Aşağıdaki diyalogda ise karşılıklı konuşmalar alt alta sıralanmıştır fakat yine konuşma çizgisi kullanılmayarak tırnak işareti ile aktarma tercih edilmiştir:

“Beni sizi almam için gönderdiler.” [...]

“Adın ne senin?”

“Nasıl buldun beni?”

“Uzak mı eviniz”

“Hayır çok uzak değil,” [...] “Sen ne hoş çocuksun, akıllısın hem de, çok güzel elâ gözlerin var.” (Ateş Ayvaz, 2008a: 21).



4. SONUÇ ve DEĞERLENDİRME

Sezer Ateş Ayvaz'ın hikâyelerinde psikolojik derinliğin yanı sıra toplumsal ve felsefi arka plan muhakkak bulunur. Metinlerde psikoloji, sosyoloji ve felsefe birlikte yapılandırılır. Bunda yazarın toplumsal sorunlara duyarlı kişiliğinin yanı sıra üniversitede aldığı sosyoloji eğitimine dayanan sosyolog kimliğinin etkisi vardır. Yazar, sosyal bilimlerin hangisiyle uğraşırsa uğraşsın edebiyata olan ilgisini hiçbir zaman kaybetmez. Yazarın bilim ve sanatla birlikte ilerleyen hayata bakış açısı eserlerine yansır. Üniversite yıllarında kadın araştırmalarına da yönelmesi, ileride yazacağı hikâyelerinde kadın temasının alt yapısını zenginleştirir.

Sezer Ateş Ayvaz her ne kadar olay hikâyesi kaleme alıyor olsa da eserlerinde olaydan çok olayın hikâye kişilerini düşürdüğü durum ön plana çıkartılır. Bu anlamda hikâyeleri Türk edebiyatında 1930'lu yıllarda ön plana çıkan Çehov tarzı hikâyelerle benzerlik gösterir.

1950 Kuşağı Varoluşçularının tek bir gerçekçilik olmadığı, gerçekliğin görüldüğünden daha derin ve karmaşık olduğu temel tezi Sezer Ateş Ayvaz'ın da temel tezidir. Erkek egemen ve kapitalist dünya düzeninin dayattığı toplumsal ve medyatik imgeler yüzünden insanlığın kolektif imgelerinin kaybedildiğini düşünen yazar, eril dili yeni kullanma biçimlerine sokarak ve yeni imgeler yaratarak gerçeklerin derin ve karmaşık katmanlarını sanat ve edebiyat aracılığıyla göstermeye çalışır. Dayatılan gerçekliğe karşı çıkmada, dünyanın ve insanın parçalanmış gerçekliğini anlamlandırmada en elverişli türün hikâye olduğunu düşünür.

Sezer Ateş Ayvaz Türk edebiyatında 1980'li yıllarda görülen, hikâye türünde yazılan fakat şiire yaklaşan ve dili ana öge haline getiren kısa hikâyeler kaleme alır. Etkili bir seçme ve sıkıştırma işlemi ile bütün fazlalıklardan arınan hikâyeleri kısa fakat oldukça yoğundur. Biçimsel ve üslûpla ilgili yönleriyle şiir türünün pek çok özelliğini taşıyan hikâyeleri Türk edebiyatına kazandırmıştır.

1956 doğumlu Sezer Ateş Ayvaz'ın ilk hikâye kitabı *Aynalarda Yaz*'ın yayımlandığı yıl 1988'dir. Bu kitaptaki hikâyelerde yoğun olarak kullanılan postmodern unsurlar, yazara Türk edebiyatında 1990'lardan sonra hikâyelerinde posmodern unsurları baskın olarak kullanan ilk yazarlar arasında olma özelliği kazandırır. *Aynalarda Yaz* kitabı, edebiyatımızda 90'lar ve sonrası hikâye anlayışının

ilklerindedir. Hikâyelerinde hem modernizmin hem de postmodernizmin etkileri görülen Sezer Ateş Ayvaz bu tutumunu sonraki çıkardığı üç hikâye kitabında da devam ettirir. Hikâyeleri nedensellik ve tarihsel gerçeklik bağından hiç kopmamalarıyla modernist karakter taşıırken postmodern karakterden uzaklaşmış olur. Bütündeki, zaman ve mekândaki kırılma ve parçalanmanın postmodern anlatıya kattığı şizofrenik karakterin hikâyelerinde görülmesi ise yazara postmodern bir kimlik kazandırır. Modernizmin zıtlaştığı geçmişe arkasını dönmeyen yazar bu tutumuyla da postmodern çizgide yer alır.

Sezer Ateş Ayvaz'ın hikâyelerinde genellikle tek bir karakter ve birkaç duygu veya durumun sebep olduğu duygular dizisi vardır. Hikâyelerde olayın karakter üzerinde bıraktığı duygular ve karakterin düştüğü durum önemlidir. Yazarın dört hikâye kitabında yer alan toplam altmış beş hikâyesinin otuz dokuz tanesi tek bir zincir halinde nakledilen vaka tipinde, yedi tanesi iki veya daha fazla vaka zincirinden meydana gelen vaka tipinde, on dokuz tanesi bir vakanın bir başka vaka içine yerleştirilerek sunulduğu vaka tipinde kaleme alınmıştır. Kırk altı hikâyenin klasik olay örgüsüne, on dokuz hikâyenin helezonik olay örgüsüne sahip olduğu saptanmıştır. Bazı hikâyelerde yer yer boşluklar bırakan yazar bazılarını ise bir bitmemişlikle sonlandırır. Yazar bu boşluklar ve bitmemişliğin tamamlanmasını okura bırakarak okur alımlamasını hikâyeye dahil eder ve böylelikle alımlamaya göre çok anlamlılığa uygun yapıda hikâyeler vücuda getirir.

Kadınlar, çocuklar ve erkeklerden oluşan hikâye kişileri sosyal ve psikolojik durumlarıyla modern çağ insanının yalnızlığını, mutsuzluğunu ve bunalımını temsil eder. Bu yönleriyle 1950 Kuşağı Varoluşçularının yalnızlık, mutsuzluk ve bunalımlarıyla biri diğerine benzeyen, diğerini tekrar eden kişileriyle benzerlik gösterir. Genellikle ismi kullanılmayan hikâye kişilerine aynı kadın, adam, çocuk, anne, baba olarak birçok hikâyede rastlanır. Hikâye kişilerinin isminin olmaması erkek egemen/kapitalist düzende kendi olamayan bireyin kimlik oluşturamaması yahut adları farklı olsa da hepsinin düzenin dayattığı aynı yazgıyı yaşamak zorunda olmaları durumunu yansıtır. İsmi olan hikâye kişilerinin ise adlarının anlamı ile psikolojik ve ruhsal özellikleri, mevcut durumları genellikle birbiriyle uyumludur. Hikâyelerin tematik gücünü oluşturan asıl kahramanların karşısına hasım güçler olarak çıkarılan ve sayıca çok az olan norm karakterler erkek egemen/kapitalist dünya düzeniyle uyumlu kişilerdir.

Yazarın şahıs kadrosunda en büyük yeri kadınlar doldurur. Erkek egemen/kapitalist düzen içinde ezilen kadınlar, dayatmaların farkında olan ve olmayan kadınlar ve öz benliğine ulaşan kadınlar okurların dikkatine sunulur kadın durumları hakkında farkındalık yaratılmaya ve bilinç oluşturulmaya çalışılır. Yazarın kendisiyle özdeşleşen, toplumu daha yaşanabilir bir hale getirmeye çalışan yazar kimlikli kadın kahramanları öz benliğine ulaşan kadınlar kategorisinde yer alır.

Erkek kahramanların çoğunluğunu erkek egemen kültürün kendilerine verdiği sınırsız erkele karısını aldatan, karısı ve çocuklarını ezen kişiler oluşturur. Bir kısmı ise kapitalizmin yarattığı modern hayat kurgusu içinde sıkışıp kalmış, bunalımda kişilerdir.

Çocuk kahramanlar hikâyelerde erkek egemen/kapitalist düzenin eziciliği altında büyürler. Düzenin uygulayıcıları evde yasak koyucu ve ceza verici anne-babalar, okulda öğretmenler olarak gösterilir. Düzenin bir diğer uygulayıcısı cezaevleri ise hikâyelerin diğer kahramanları olan gençlerin geleceğini yok eden yerler olarak ön plana çıkarılır. Çocuk kahramanların bir diğer büyük sorunu anne-baba huzursuzluğu ve kavgalarının olduğu evlerde iletişimsiz, yalnız büyümeleri, bazen de ruh dengelerini yitirmeleri ya da evden kaçarak intihara sürüklenmeleridir.

Sezer Ateş Ayvaz toplam altmış beş hikâyesinden kırk tanesini tek anlatıcılı hikâye olarak kaleme alırken yirmi beş tanesinde çok anlatıcı kullanır. Otuz üç hikâyesinde çoğulcu bakış açısı kullanmıştır. Bunlardan on sekizi Prof. Dr. İsmail Çetışli'nin *asıl çoğulcu bakış açısı* olarak adlandırdığı türdendir. Yazar bir hikâye kişisini çocukluğu ve yetişkinliği ile bir arada ya da bir olayı yaşamadan önceki hali ve yaşadktan sonraki haliyle tek hikâyede yaşattığı için kahramanın bir olaya farklı zamanlardan, farklı mekânlardan, farklı bir olgunlukla, farklı bakış açısıyla bakmasını sağlar. Bu sayede hacimce kısa olan hikâyelerde anlam yoğunluğu yakalanır. Dünyaya ve hayata bakış açısı yazdıklarını etkileyen, hatta kendisi de hikâye kişileriyle birlikte hayatın öznesi olma mücadelesi veren yazar hikâyelerine kendi bakış açısını da yerleştirerek *asıl çoğulcu bakış açısını* daha da zenginleştirir.

Birinci ve üçüncü kişi anlatıcıya göre nadir kullanılan ve başarısı Abrams'ın ifadesiyle bir *virtüöz performans* gerektiren ikinci kişi anlatıcıyı kullandığı hikâyelerde temayı yoğun bir şekilde işlerken şiirselliği de yakalayan yazar bu anlatıcı tipini ustalıkla kullanmayı başarır. Anlatıcı ve bakış açısı zenginliğine sahip hikâyeler

okuru çok katmanlı bir düşünme sürecine sokup etkin kılar ve okurda üst düzey bir farkındalık ve bilinç oluşturur. Aynı zamanda anlatıcı ve bakış açısı seçiminin yerindeliği ile hikâyede yaşanan bir olay ya da duygu durumunun benzerini yaşayan okurlara kendini sorgulama mecburiyeti hissettirir. Okurun arınmasına, kendini rahatlatmasına izin vermez, onu olumlu anlamda bir dönüşüme davet eder.

Sezer Ateş Ayvaz'ın vaka zamanları belirlenen altmış beş hikâyesinin on tanesinde anlatma zamanı tespit edilmiştir. Zamanda kronolojiye riayet edilen hikâyelerin sayısı elli yedi iken akronik sıralama ile zamanın olduğu hikâyelerin sayısı sekizdir. Hikâyelerinde görülen zaman dilimleri bir günün çeyreği, iki gün, üç gün, dört gün gibi bir haftayı geçmeyen süreleri kapsadığı gibi doğumdan ölüme bir insan ömrünün geçtiği uzun bir zaman dilimini de yansıtabilmektedir. *Soğuk bir kış gecesi, kasım, bir bahar günü, yazın başları, nisan, 21 Mayıs günü, gece, 7.05, öğleden sonra, dün akşam, üçüncü gün* gibi zaman ifade eden kelimeler zamanın tespitinde okuyucuya ipuçları verir. Hikâye kişilerinin psikolojik/iç zamanı onların parçalanmış iç gerçekliğini ortaya çıkarmada çok önemlidir. Geriye dönüş, bilinç akışı, atlama ve ayrıntılandırma ile zamanda genişleme, daralma ve sıçramalar oluşturulur. Bazı hikâyelerinde kronotop kullanarak zamanı ve mekânı aynı karede birleştirip karakterin belleğini harekete geçiren yazar bir eşya mekânla vaka zamanını geçmişe götürür. Hikâyelerinde gün, ay, yıl cinsinden tarih belirtmeyen yazarın bazı hikâyeleri 1980 sonrası Türkiye'sini yansıtır. *1970'li yılların sonuna doğru, karartma geceleri, 12 Eylül, 13 Eylül, Eylül'ün on beşi* gibi zaman bildiren ifadeler ve hikâyelere yansıyan *12 Eylül* olayları arasında bağlantı kurularak net bir tarihe ulaşılabilir.

Hikâyelerdeki dış mekân; semtleri, caddeleri, sokakları, meydanları, parkları, bahçeleri, denizi ve boğazıyla İstanbul'dur. Coğrafyası, şehirleşme, alt yapı ve güvenlik sorunları ile resmedilen İstanbul, hikâyelerin tematik gücüne hizmet ederken Sezer Ateş Ayvaz'a bir İstanbul hikâyecisi kimliği de kazandırır. İstanbul'un ışıklı caddeleri önemsenmeyen, fark edilmeyen, yalnızlaşan, yabancılaşan, parçalanmış modern çağ insanını oyalayan bir mekân olarak yer alsa da birbirine bakmayan, birbirini görmeyen insanların yürüdüğü bir mekân olmasıyla parçalanmış modern çağ insanına çözüm üretmez. İstanbul caddelerinde bütünlenemeyen hikâye kişileri gözlerini denizin ufuk çizgisine dikip orada daha güzel bir hayat olduğu düşünür kurarak modern çağ insanının çaresizliğinin göstereni olurlar.

İç mekânlar ev, otomobil, minibüs, otobüs, tren, kafe, pastane, okul ve hapishanelerdir. En sık karşılaşılan iç mekân olarak karşımıza çıkan evler yaşadığı çağ ve toplumla bütünlenemeyen, yalnızlaşan, yabancılaşan, parçalanmış modern çağ insanına bir sığınak; mumlu, müzikli masaların hazırlandığı nostaljik/romantik bir alan; çocukların omuzlarının ve ruhunun ağır yüklerle doldurulduğu, kadınların tutsak edildiği bir yer; çocukluk anılarının yaşandığı ahşap bir yapı olarak yer alır. Otomobil, minibüs, otobüs ve trenler erkek egemen- kapitalist düzenin insanları karşı karşıya bıraktığı bunalım, korku, yalnızlık, hiçlik duygusu, kadın temalarına hizmet eden mekânlardır. Kafe ve pastaneler geçmişte yaşanmış ikili ilişkilerdeki yitmiş zamanların ve sevgilerin, ayrılıkların, kopuşların ilişki sahiplerince sorgulanmak istediği yerler olarak karşımıza çıkar. Hikâyelerde, dayatılan düzenin en güçlü enstrümanları olarak görülen okullar çocukların, hapishaneler gençlerin özgürlüklerini kısıtlayıcı/yok edici mekânlardır.

Sezer Ateş Ayvaz'ın hikâyelerinde 1950 kuşağı Varoluşçularının temalarına sıklıkla rastlanır. Toplumcu gerçekçiliğin yorumuna, kent-insan çatışmasına, kadın-çocuk sömürüsüne, birey ve ahlak algısına, gelenek ve hayat anlayışına mahsus konularda ise 1970'li yıllarda yazan kadın yazarların belirledikleri temalarla devam eder.

Ele alınan bireysel temalar devinimsizlik, huzursuzluk, yalnızlık, hiçlik duygusu, bunalım, kaçış, özgürlük, çaresizlik, suçluluk, aşk, acı, kadın, İstanbul, adaletsizlik, işkence ve dayatmadır. Feminist ve antikapitalist bir kimliğe sahip olan yazarın hikâyelerinde en çok işlediği bireysel tema kadın ve dayatmadır. Kadın ve dayatma temaları erkek egemen ve kapitalist dünya düzeninin yarattığı problemlerin odağında işlenir ve her iki tema hem kendi arasında etkileşime geçerek hem de diğer bireysel ve sosyal temalarla iç içe geçerek birbirleriyle bağlantılı bir şekilde hikâyelerin içine yerleştirilir. Kadın, erkek egemen düzenin kendine uygun gördüğü rolleri yerine getirerek nesneleşme, özne olamama boyutuyla işlenir. Erkek kahramanlar da söz konusu düzenin sakatlaştırdığı varoluşlarıyla ele alınır. Bütün hikâye kişileri hem erkek egemen hem de kapitalist düzence şekillenen modern hayat kurgusunda güzellikleri yaşamaktan mahrum bırakılırlar. Çocuk kahramanlar da bu düzenin buyurgan yapısı yüzünden çocukluklarının yok edilişi yönüyle işlenir.

Hikâyelerde yer alan sosyal temalar aile ve doğadır. Aile ev içinde yaşanan iletişimsizlik, huzursuzluk, acı ve korkunun odağında işlenir. Ailede çoğu zaman baba

ezen, anne ve çocuklar ezilen yönleriyle öne çıkarılır. Doğa teması ise kapitalist düzenin sebep olduğu betonlaşma yüzünden doğanın yok edilişi ve yine bu düzence kurgulanan uzun çalışma saatleri ve yetersiz ekonomik seviye yüzünden insanın doğadaki güzellikleri yaşayacak vakit ve para bulamaması yönüyle işlenir.

Sezer Ateş Ayvaz'ın bilim ve sanatla birlikte ilerleyen hayata bakış açısı gerçek hayatta olmasını arzuladığı insanı temsil eden hikâye kişilerine sirayet ettiği gibi hikâyenin yapısal, tematik, sanatsal ve teknik bütün özelliklerinde de tezahür eder. Kendisi de hikâye kişileri ile hayatın öznesi olma mücadelesi veren yazar hikâyenin bütün unsurlarını -yazar, kahraman, olay, bakış açısı, zaman, mekân, tema, dil ve üslûp- çok kuvvetli bir şekilde özdeşleştirir ve yapıda tam bir bütünlük sağlar. Sıralanan unsurların hepsi temanın hizmetindedir. Bu, hikâyenin tematik gücünü çok yüksek bir seviyeye ulaştırır. Bütün bunların üzerine eklenen şiir türüne yakınlık hikâyelerin yazılış sürecinde yoğun bir işçilik sergilendiğini göstermektedir.

Sezer Ateş Ayvaz hikâyelerini fazlalıklarından arınmış, duru bir dille yazar. Ağırlıkla Türkçe kökenli kelimeler kullanır. Cümleleri çok uzun değildir. Tüm bunlara rağmen kullandığı dil imgesel olduğu için ve iki veya daha fazla vaka zincirinden meydana gelen ya da iç içe geçmiş iki hikâye şeklinde sunulan bazı hikâyelerinde zamanı kronolojik düzenlediği için bir anlam kapalılığı söz konusudur. Hikâyelerin anlaşılması için üst düzey bir bilgi birikimi ve dikkat gereklidir. Edebî hayatında yazınsal-estetik bir duruş sergileyen sanatçının hikâyeleri bu özellikleriyle geniş kitlelerce okunup anlaşılacak türden değildir.

Yazarın dilinin karakteristik özelliği olan şiirsellik kelime/ek/ses tekrarları, soyut anlamlı kelimeler, devrik ve eksilteli cümleler, olağan olmayan yazım ve noktalamalarla sağlanırken; hikâyelerin tematik gücünü arttırmalarıyla oldukça işlevsel şekilde kullanılan edebî sanatlar ve anlatım teknikleri de özgünlükleri ve orijinallikleriyle dilin şiirselliğinde önemli bir yere sahiptir.

Sezer Ateş Ayvaz hikâyeleri en büyük gücünü imgelele açık çok katmanlı dilinden alır. Çıkış noktası okurun alımlamasına ve hatta yazarın bazen kendisine göre bile değişiklik gösteren imgeler hikâye yapısının içinde derin anlam katmanları yaratır. Kendi alımlamamıza göre hikâyelerde toplam yüz yirmi altı adet imgesel boyutta kullanılan kelime/kelime grubu belirlenmiştir. Yazar, erkek egemen ve kapitalist yapının dayattığı toplumsal ve medyatik imgeler yüzünden yaralandığını düşündüğü

toplum bilincini iyileştirmeye, sakatlandığını düşündüğü insan varoluşunu yeniden inşa etmeye çalışır.



KAYNAKÇA

1. İncelenen Hikâyeler

Ateş Ayvaz, S. (2000). *Yeryüzü Taksim*. İstanbul: Cem Yayınevi.

----- (2005). *Tamiris'in Gece Suçları*. İstanbul: Can Yayınları.

----- (2008a). *Aynalarda Yaz*. İstanbul: Can Yayınları.

----- (2015a). *Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak*. İstanbul: Aylak Adam Yayınları.

2. Yararlanılan Kaynaklar

a. Kitaplar

Abrams, M. H. (1999). *A Glossary of Literary Terms* (7. Edition). USA: Heinle&Heinle.

Akay, A. (2005). *Postmodernizm*. İstanbul: L&M Yayınları.

Aktaş, Ş. (2005). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş* (7. Baskı). Ankara: Akçağ Yay.

----- (2014). *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.

Aktulum, K. (1999). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınları.

Akyüz, K. (1995). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Aytaç, G. (2003). *Genel Edebiyat Bilimi* (1. Baskı). İstanbul: Say Yayınları.

Birand, K. (1958). *İlkçağ Felsefesi Tarihi*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.

Can Öykü Antolojisi. (2007). *90 Yazar 90 Öykü*. İstanbul: Can Yayınları.

Connor, S. (2005). *Postmodernist Kültür*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Çetin, N. (2015). *Roman Çözümleme Yöntemi* (14. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.

- Çetişli, İ. (2014). *Metin Tahlillerine Giriş/2 Hikâye Roman Tiyatro* (4. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Demirci, K. (2015). *Yahudi Mistisizmi veya Kabalacılık İnançlar ve Tarih* (1. Baskı). İstanbul: Ayışığı Kitapları.
- Duruel, N. (Edt.). (2018). *Genç Olmak 80 Yazardan 80 Öykü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Eagleton, T. (2004). *Edebiyat Kuramı Giriş* (Çev: T. Birkan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hançerlioğlu, O. (1973). *Başlangıcından Bugüne Kadar Mutluluk Düşüncesi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- İleri, S. ve Sarısayın, A. (Edt.). (2014). *İlk Gençlik Çağına Öyküler Üçüncü Cilt*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Jung, C. G. (2006). *Analitik Psikoloji* (2. Baskı). (Çev: E. Gürol). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Karabulut, Ö. (Edt.). (2014). *Emek Öyküleri*. İstanbul: Nota Bene Yayınları.
- Karabulut, R. (Edt.). (2014). *Öyküden Çıktım Yola*. İstanbul: Aylak Adam Kültür Sanat Yayıncılık
- Karaömerlioğlu, M. A. (2019). Türkiye’de Köycülük. İçinde A. İnsel (Edt.), *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Kemalizm Cilt 2* (ss. 284-297). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kolcu, A. İ. (2005). *Tanzimat Edebiyatı 2 Hikâye ve Roman*. Ankara: Salkımsöğüt Yayınları.
- Külahlıoğlu İslam, A. (2004). Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesi. İçinde R. Korkmaz (Edt.), *Yeni Türk Edebiyatı 1839-2000 El Kitabı* (ss. 311-345). Ankara: Grafiker Yayıncılık.
- Lekesiz, Ö. (2006). *Kuramdan Yoruma Öykü Yazıları*. İstanbul: Selis Kitaplar.
- Moran, B. (1999). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* (1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Megill, A. (1998). *Aşırılığın Peygamberleri* (1. Baskı). (Çev: T. Birkan). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Öğüt, H. (Edt.). (2008). *Kadın Öykülerinde İstanbul*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Öğüt, H. (Edt.). (2011). *Kadın Öykülerinde Doğu*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Ömer, M., Soyşekerci, H. ve Emre, G. (Edt.). (2014). *Kadınların Ruh Acıları*. İzmir: Nezih-Er Yayınları.
- Öncel, S. (1978). *Decameron Öykülerinde İnsan Anlayışı*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Önderoğlu, N. (Edt.). (2014). *Karla Karışık Kış Öyküleri Seçkisi*. İstanbul: Alakarga Yayınları.
- Örik, N. S. (1933). *Roman ve Hikâye Hakkında Bir Kalem Denemesi*. İstanbul: Varlık Neşriyat.
- Özdemir, İ. (Edt.). (2016). *Canımı Yakma!* İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Poe, E. A. (2004). Kompozisyonun Felsefesi. İçinde H. Su (Edt.), *Teori ve Eleştiri* (ss. 105-116). Ankara: Hece Yayınları.
- Rorty, R. (1995). *Olumsuzluk, İroni ve Dayanışma* (1. Baskı). (Çev: M. Küçük-A. Türker). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ross, W.D. (2011). *Aristoteles* (1. Baskı). (Çev: A. Arslan). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Sancak, J. (Edt.). (2009). *İstanbul Öyküleri Antolojisi*. İstanbul: İkaros Yayınları.
- Solak, Ö. (2020). *Cumhuriyet Dönemi Türk Öyküsü*. İstanbul: Paradigma Akademi.
- Son Otobüs. (2010). *Son Otobüs Öyküleri*. İstanbul: Pupa Yayınları.
- Soyşekerci, H. (2010). *Okuma Yolculukları*. İstanbul: Pupa Yayınları.
- Şahin, S. ve İkiz, T. (Edt.). (2018). *Aşk Mektupları*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2001). *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* (9. Baskı). İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Ünver, M. (2003). *Hurûfilik ve Kur'an*. Ankara: Fecr Yayınevi.

Wellek, R. ve Warren, A. (2011). *Edebiyat Teorisi* (Çev: Ö. F. Huyugüzel). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Woolf, V. (1995a). *Bir Yazarın Güncesi* (1. Baskı). (Çev: F. Özgüven). İstanbul: Oğlak Yayınları.

Woolf, V. (1995b). Sanatın Dar Köprüsü. İçinde H. Salihoğlu (Edt.), *20. Yüzyıl Edebiyat Sanatı* (ss. 88-99). İstanbul: İmge Kitabevi.

b. Sözlükler ve Ansiklopediler

Erhat, A. (2015). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Necatigil, B. (1978). *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Yalçın, M. (Edt.). (2010). *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

c. Süreli Yayınlar ve Makaleler

Akarpınar, R. B. (2004). Sûfi Kültüründe Sembollerin Yeri ve Önemi Hakkında Bir Deneme. *Türkbilig Dergisi*, (7), s. 3-19.

Akdemir, G. (2015, Mayıs). Sezer Ateş Ayvaz'dan "Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak". *Cumhuriyet Kitap Eki*, (930), s. 14-15.

Aksan, D. (2005). Şiir Dili. *Dil ve Edebiyat Dergisi*, (1), s. 1-13.

Allen, W. (1997, Mart-Nisan). İngilizcede Kısa Öykü. (Çev: Y. Salman). *Adam Öykü Dergisi*, (9), s. 35-44.

Anonim (2005, Haziran-Temmuz). Öykü Soruşturma. *İmge Öyküler Dergisi*, (3), s. 148.

Anonim (2013, Nisan-Mayıs). Soruşturma. *Dünyanın Öyküsü Dergisi*, (8), s. 142.

Aslankara, M. S. (2007, Aralık). Kitaplar Adası Öykü Zamanı. *Cumhuriyet Kitap Eki*, (1318), s. 28.

Ateş Ayvaz, S. (1994, Nisan). Milli Mücadele'de yeniden doğuş ve 'Küçük Ağa'. *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, (161), s. 34-37.

----- (2004, Ağustos). İyiyi özlemenin sırça köşkü. *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, (261), s. 65.

- (2005a, Ocak). Leyla Erbil'in 'Cüce'si: Tarihsel varoluşun seyirliği. *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, (266), s. 44-45.
- (2005b, Haziran-Temmuz). Öykünün Sıfır Derecesi. *Hece Öykü Dergisi*, (9), s. 80-81.
- (2006, Eylül-Ekim). "Sanatın muhalif yanını çok önemsiyorum". *Eşik Cini Dergisi*, (5), s. 126-129.
- (2007a, Aralık-Ocak). Postmodern Bellek. *Hece Öykü Dergisi*, (24), s. 161.
- (2007b, Şubat-Mart). Öykünün Sınırları Dünyanın Sınırlarıdır. *Notos Öykü Dergisi*, (2), s. 65.
- (2008b, Mart-Nisan). hayatı güzelleyen öyküler. *Eşik Cini Dergisi*, (14), s. 16-17.
- (2008c, Nisan). Kadının yazıda kendini göstermesi sürecinin etkin biçimde başlama noktasıdır "12 Mart". *Varlık Dergisi*, s. 14-15.
- (2012a, Aralık-Ocak). Sırrımsın, Sırdaşımsın... *Dünyanın Öyküsü Dergisi*, (6), s. 105-107.
- (2012b, Haziran-Temmuz). Kalp ve Tüy. *Dünyanın Öyküsü Dergisi*, (3), s. 173-175.
- (2015b, Haziran-Temmuz). "Nasıl Anlatırsak Öyle Yaşarız Hikâyemizi". *14 Şubat Dünyanın Öyküsü Dergisi*, (9), s. 131-132.
- Ayvaz, Ü. (1996, Mart-Nisan). Hikâyeden Kısa Hikâyeye. *Adam Öykü Dergisi*, (3), s. 128-129.
- Barbarosoğlu, N. (2005, Şubat-Mart). Değişim İsteğinin Odağındaki Öyküler: Ağda Zamanı. *Hece Öykü Dergisi*, (7), s. 52-55.
- Başat, İ. M. (2012, Nisan-Mayıs). Küçük Öykücünün Evrimi ve Günümüzdeki Özellikleri. *Dünyanın Öyküsü Dergisi*, (2), s. 70-76.
- Can, A. (2013, Ocak-Haziran). Romanda Zaman Meselesi. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, (9), s. 107-137.
- Can, H. (2006, Ocak). Aristoteles'te Katharsis Kavramı. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, (2), s. 63-70.

- Canbaz, F. (2007, Aralık-Ocak). Kadın Yazını: Hikâyede Posmodern Feminizm. *Hece Öykü Dergisi*, (24), s. 110-122.
- Coşkun, B. (2011, Winter, Volume 6/1). Halide Nusret Zorlutuna'nın Romanlarını Kronotopik Okuma. *Turkish Studies*, s. 883-898.
- Geçgel, H. (2005, Mart). Çanakkaleli Bir Şair: Ece Ayhan ve Şiiri. *Çanakkale Araştırmaları Türk Yılığ*, (3), s. 189-209.
- Meyerhoff, H. (2004, Aralık-Ocak). Kısa Öykü. (Çev: A. Ünal). *Hece Öykü Dergisi*, (6), s. 79-86.
- İleri, S. (2015, Şubat). Yazdıklarımı Sana Gönderiyorum. *Radikal Kitap Eki*, (726), s. 4.
- Kale, Ö. (2015, Nisan). Edebiyatta Bilinç Akışı Tekniğine Başvurulma Sebepleri Üzerine Bazı Dikkatler. *Humanities Sciences*, (2), s. 88-93.
- Koçak, M., Ateş Ayvaz, S. ve Okyay, L. R. (2005, Aralık – 2006, Ocak). Nezihe Meriç'le. *İmge Öyküler Dergisi*, (6), s. 60-77.
- Lekesiz, Ö. (2005, Şubat-Mart). 70'li Yıllarda Türk Öykücülüğü. *Hece Öykü Dergisi*, (7), s. 37-41.
- (2012, Haziran-Temmuz). Öykü ve Ayrıntı. *Dünyanın Öyküsü Dergisi*, (3), s. 83-84.
- Matthews, B. (2004, Aralık-Ocak). Kısa Hikâyenin Felsefesi. (Çev: Ü. Ümare Yazar). *Hece Öykü Dergisi*, (6), s. 73-78.
- Mennan, Z. (2002). Günlerin Köpüğünde Renkler ve Çağrıştırdıkları. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 19, (2), s. 75-99.
- Mert, N. (2004, Aralık-Ocak). 1950 Kuşağı: Varoluşçular/Bunalımcılar. *Hece Öykü Dergisi*, (6), s. 38-45.
- Michaels, L. (1997). Gelenek ve Kısa Öykü. (Çev: A. Özdek). *Adam Öykü Dergisi* (12), s. 116.
- Özer, S. (2012, Nisan-Mayıs). Kısa Hikâyede Mitleştirme Dili. *Dünyanın Öyküsü Dergisi*, (2), s. 106-112.
- Özot Somuncuoğlu, G. (2012, Summer, Volume 7/3). Postmodern Roman'da Anlatıcı Zaman ve Mekân Yapısı. *Turkish Studies*, s. 2275-2286.

- Öztop, E. (2006, Şubat). Sezer Ateş Ayvaz'la "Tamiris' in Gecesuçları" nı Konuştuk. *Cumhuriyet Kitap Eki*, (434), s. 4-5.
- (2008, Ekim). Sezer Ateş Ayvaz'la "Aynalarda Yaz" ı Konuştuk. *Cumhuriyet Kitap Eki*, (973), s. 10.
- Sağlam, Rabia (2012). Derrida ve Dworkin Arasındaki İlişki: Yapıbozum ve Yargıç Herkül. *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 61(1), s. 275-320.
- Salman, Y.-Hakyemez, D. (1997). Öykülemenin Öyküsü. *Adam Öykü Dergisi*, (12), s. 5-15.
- Sazyek, H. (1998, Ocak/Şubat). Halit Ziya Uşaklıgil'in Öykücülüğü. *Adam Öykü Dergisi*, (14), s. 113-123.
- Sönmez, Zeynep (2012, Ekim-Kasım). Küçük Dev Tür: Kısa Öykü. *Dünyanın Öyküsü Dergisi*, (5), 178-179.
- Şakar, C. (2004, Aralık-Ocak). 50 Kuşağının Öykü Serüveni. *Hece Öykü Dergisi*, (6), s. 50-55.
- (2006, Şubat- Mart). Öykünün Kendine Yabancılaşması. *Hece Öykü Dergisi*, (13), s. 87-92.
- Taşdelen, Vefa (2007, Aralık-Ocak). Postmodernizm Üzerine. *Hece Öykü Dergisi*, (4), 50-70.
- Tek, Z. (2013, Winter, Volume 8/1). Ziya Osman Saba'nın Şiirlerinin Kronotop Bağlamında İncelenmesi. *Turkish Studies*, s. 2583-2604.
- Tosun, N. (2001, Ekim-Kasım). Hikâyede Anlatıcı Ses. *Hece Öykü Dergisi*, (47), s. 61-70.
- (2006a, Şubat, Mart). Tamiris'in Gecesuçları Sezer Ateş Ayvaz. *Hece Öykü Dergisi*, (13), s. 178-179.
- (2006b, Eylül-Ekim). Öykü ve Roman Farklılaşması Üzerine Tanımlar Mecazlar Aforizmalar. *Eşik Cini Dergisi*, (5), s. 44-48.
- (2007, Aralık-Ocak). Hikâyede Bir İmkân Olarak Postmodern Açılım. *Hece Öykü Dergisi*, (4), s. 71-85.
- (2008, Mart-Nisan). Sesler ve Yüzler: Nursel Duruel Öykücülüğü. *Eşik Cini Dergisi*, (14), s. 90-94.

----- (2013, Nisan-Mayıs). Kaybedenlerin Şarkısı: Sezer Ateş Ayvaz. *Dünyanın Öyküsü Dergisi*, (8), s. 100-102.

Yıldıran Genç, B. (2009, Şubat-Mart). Hüzünlü ve Yalnız Kadınlar. *Notos Edebiyat Dergisi*, (14), s. 126-127.

Yivli, O. (2016, Haziran). Modern Türk Öyküsünde Alt Türler (1890-1950). *Erdem İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, (70), s. 85-103.

d. Tezler

Ateş Ayvaz, S. (1992). *Türk Romanında Değişen Bir Paradigma: Politik Roman* (Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Fırdolaş, D. (2010). *Murat Gülsoy Romanlarında “Zaman” Kavramının Psikolojik Verilerle Açıklanması* (Yüksek Lisans Tezi). Fırat Üniversitesi, Elazığ.

Gezeroğlu, S. (2015). *Nezihe Meriç’in Öykülerinde Kronotop (Zaman-Uzam)* (Yüksek Lisans Tezi). Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Nevşehir.

Dinçer, Elif (2010). *Edebî Eserlerde Bakış Açısı Yöntemi ve Türk Hikâyeleri Üzerine Bir Uygulama* (Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi, İzmir.

Kuşdemir, A. (2008). *Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “Huzur” Romanında Dil ve Üslûp* (Yüksek Lisans Tezi). Kırıkkale Üniversitesi, Kırıkkale.

Oruç, O. (2006). *Oğuz Atay’ın Romanlarında İronik Dil* (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Parlakpınar, M. (2012). *Aslı Erdoğan’ın Öykü ve Romanlarının Psikanalitik Yöntemle İncelenmesi* (Yüksek Lisans Tezi). İnönü Üniversitesi, Malatya.

Şen, N. (2016). *Fürüzan’ın Hayatı ve Edebî Eserleri* (Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.

Zambak, F. (2007). *Türk Romanında Mekân* (Yüksek Lisans Tezi). Muğla Üniversitesi, Muğla.

e. Sempozyum Bildirileri

Balamir, D. (2019). *Giovanni Boccaccio’nun Decameron Adlı Eserinde Yapısal Çerçeve*, ASEAD 5. Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu Bildirileri, Antalya, s. 88-93.

Turinay, N. (1996). *Klasik Romana ve Leylâ ve Mecnun'a Dair*, Fuzûlî Kitabı 500. Yılında Fuzûlî Sempozyumu Bildirileri, İstanbul Büyük Şehir Belediyesi, s. 223-244.

f. İnternet Kaynakları

Arpacı, N. (2019) Orontes. *Yazı Atölyesi*. <https://yaziatolyesi.com/haftanin-hikâyesi-orontes-asi-nehri-efsanesi.html> (Erişim Tarihi: 05/12/2021).

Ateş Ayvaz, S. (2017). Sezer Ateş Ayvaz ile Türk edebiyatında Aydınlanma'nın izleri üzerine... *Sol Kültür*. <http://haber.sol.org.tr/kultur-sanat/sezer-ates-ayvaz-ile-turk-edebiyatinda-aydinlanmanin-izleri-uzerine-221668> adresinden alınmıştır. (Erişim Tarihi: 29/10/2021).

Büyükdağ, B. (t.y.). Badiou'nun Anabasis'i ve Sezer Ateş Ayvaz Öyküleri. *Academia*. https://www.academia.edu/11428817/BADIOUN%C3%9CN_ANABAS%C4%B0S%C4%B0_ve_SEZER_ATE%C5%9E_AYVAZ_%C3%96YK%C3%9CLER%C4%B0 adresinden alınmıştır. (Erişim Tarihi: 02/03/2020).

Eylem, A. (2015, Şubat). Külün Tadı. *Thelemetekkesi*. <http://thelemetekkesi.blogspot.com/2015/02/kulun-tadi.html> (Erişim Tarihi: 05/12/2020).

Hatay Valiliği. (2011). Hatay Konuşan Mozaikler. http://www.hatay.gov.tr/kurumlar/hatay.gov.tr/belgeler/ekitaplar/hatay_konusan_mozaikler.pdf (Erişim Tarihi: 02/12/2021).

İnci, Ayçin (2016, Mayıs). İmgelerle Savaşan Kör Bilici, Sezer Ateş Ayvaz. <https://ipeklimendil.wordpress.com/2016/05/08/imgelerle-savasan-kor-bilici-sezer-ates-ayvaz/> (Erişim Tarihi: 01/06/2021).

Özden, A. (2015). Deva ya da Zehir olarak 'Pharmakon': Bir Derrida İncelemesi. *Academia*. https://www.academia.edu/10101373/Deva_ya_da_Zehir_olarak_Pharmakon_Bir_Derrida_%C4%B0ncelemesi (Erişim Tarihi: 10/12/2021).

Öztürk, Ö. (2018, Nisan). Melusine, Melusina (Avrupa Folkloru) <https://ozhanozturk.com/2018/04/03/melusine-melusina-avrupa-folkloru/> (Erişim Tarihi: 30/10/2021).

- Tekin, M. (2016). *Roman Sanatı I Romanın Unsurları*. Ankara: Ötüken Neşriyat.
<https://studylibtr.com/doc/5903578/397612393-mehmet-tekin-roman-sanata%C3%AC-%C3%A2%C2%B1> (Erişim Tarihi: 16/12/2021)
- Tosun, N. (2020, Mayıs). Sait Faik: Hayata, Yalnızlığa, Avareliğe Övgü.
<http://www.neciptosun.com/YaziAyrinti.asp?SAYFA=7&ID=67> (Erişim Tarihi: 10/12/2021)
- Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (1988a).
<https://cdn.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/17/C17023383.pdf> (Erişim Tarihi: 17/02/2020).
- Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (1988b). <http://islam-portal.com/ansiklopedi/dia/ayrmetin.php-idno=d170499.htm> (Erişim Tarihi: 29/10/2021).
- Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (1988c).
[https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/1/ab-i-hayat%20\(1\)%20-%20TDV%20Islam%20Ansiklopedisi.pdf](https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/1/ab-i-hayat%20(1)%20-%20TDV%20Islam%20Ansiklopedisi.pdf) (Erişim Tarihi: 12/05/2021).
- Türk Dil Kurumu Kütüphanesi (2021).
http://katalog.tdk.gov.tr/search?query=Ate%C5%9F%20Ayvaz,%20Sezer&fi_eld=author&isOriginal=false (Erişim Tarihi: 16/02/2020).
- Türk Dil Kurumu Sözlükleri (1932). <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 25/11/2022).
- Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü Ahmet Yesevi Üniversitesi <http://teis.yesevi.edu.tr/> (Erişim Tarihi: 29/11/2021).
- Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü Ahmet Yesevi Üniversitesi
<http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/ates-ayvaz-sezer> (Erişim Tarihi: 25/11/2021).
- Yıldırım, U. (2019, Ekim). Sezer Ateş Ayvaz-Tamiris'in Gecesuçları. *Bodoslamadan Kitap*. <http://kitaplardan anlamayanadam.blogspot.com/2019/10/sezer-ates-ayvaz-tamirisin-gecesuclar.html> (Erişim Tarihi: <https://sozluk.gov.tr/21/01/2021>).



EK-1a Sezer Ateş Ayvaz ve Ailesi



Sezer Ateş Ayvaz ve annesi (S. Ateş Ayvaz, kişisel iletişim, Aralık 12,2021)



Sezer Ateş Ayvaz ve kardeşi
(S. Ateş Ayvaz, kişisel iletişim, Aralık 12,2021)

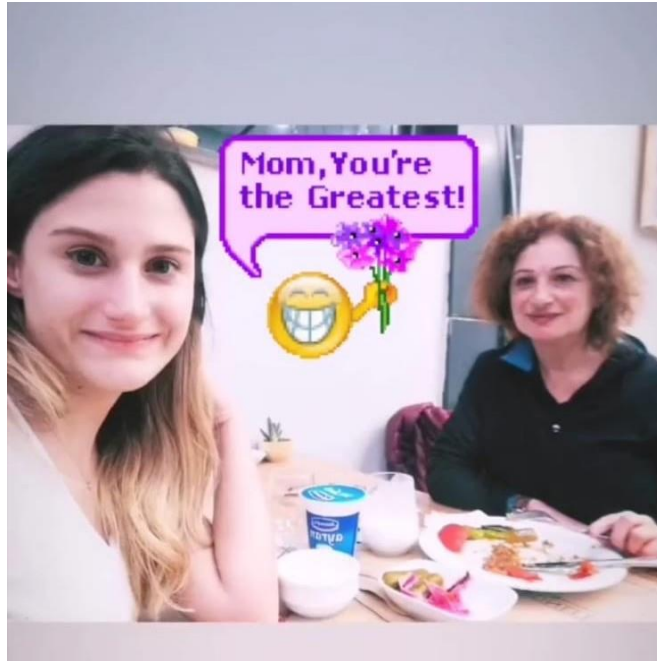


Eşi Ülkü Ayvaz'la, Venedik'te
(S. Ateş Ayvaz, kişisel iletişim, Aralık 12,2021)

EK-1b Sezer Ateş Ayvaz ve Ailesi



Ateş ailesi (S. Ateş Ayvaz, kişisel iletişim,
Aralık 12,2021)



Sezer Ateş Ayvaz ve kızı Öykü (S. Ateş Ayvaz, kişisel iletişim,
Aralık 12,2021)

EK-2a Sezer Ateş Ayvaz'ın Sanat ve Edebiyat Çevresi



Sezer Ateş Ayvaz Kâmuran Şipal'le birlikte (S. Ateş Ayvaz, kişisel iletişim, Aralık 12,2021)

Nezihe Meriç'le

Melike Koçak-Sezer Ateş Ayvaz-Leyla Ruhan Okyay



İmge Öyküler Dergisi'nde yer alan fotoğraf
(Koçak, Ayvaz ve Okyay, 2005/2006: 60)

EK-2b Sezer Ateş Ayvaz'ın Sanat ve Edebiyat Çevresi



Nilüfer Belediyesi ve Kütüphanesinin Nezihe Meriç etkinliklerinden
(S. Ateş Ayvaz, kişisel iletişim, Aralık 12,2021)



Türkan Saylan Öykü Ödülü Toplantısı (S. Ateş Ayvaz, kişisel iletişim, Aralık 12,2021)

EK-2c Sezer Ateş Ayvaz'ın Sanat ve Edebiyat Çevresi



Mehmet Zaman Saçlıoğlu, Sezer Ateş Ayvaz, Nursel Duruel Galata Kulesi önünde
(S. Ateş Ayvaz, kişisel iletişim, Aralık 12,2021)



Berat Alanyalı, Jale Sancak, Sezer Ateş Ayvaz, Nursel Duruel, İnci Aral tramvayda
(S. Ateş Ayvaz, kişisel iletişim, Aralık 12,2021)

EK-2d Sezer Ateş Ayvaz'ın Sanat ve Edebiyat Çevresi



Ayşe Sarısayın, Füzuzan, Sezer Ateş Ayvaz, Nilüfer Kaya
(S. Ateş Ayvaz, kişisel iletişim, Aralık 12, 2021)



Füzuzan, Kâmuran Şipal, Selim İleri, Sezer Ateş Ayvaz, Ayşe Sarısayın, Birsen Ferahlı
(S. Ateş Ayvaz, kişisel iletişim, Aralık 12, 2021)

EK-2d Sezer Ateş Ayvaz'ın Sanat ve Edebiyat Çevresi



PEN Kadın Yazarlar (S. Ateş Ayvaz, kişisel iletişim, Aralık 12,2021)

EK-2d Sezer Ateş Ayvaz'ın Sanat ve Edebiyat Çevresi



Sezer Ateş Ayvaz Nazım Hikmet Akademisi öğrencileriyle
(S. Ateş Ayvaz, kişisel iletişim, Aralık 12, 2021)

EK-3a Hikâyelerde anlatılanları yansıtan fotoğraflar



Sezer Ateş Ayvaz Antakya'da (S. Ateş Ayvaz, kişisel iletişim, Aralık 12, 2021)



Sezer Ateş Ayvaz'ın doğduğu ev, Affan (S. Ateş Ayvaz, kişisel iletişim, Aralık 12, 2021)

EK-3b Hikâyelerde anlatılanları yansıtan fotoğraflar



Limon ağacının altında, Antakya (S. Ateş Ayvaz, kişisel iletişim, Aralık 12,2021)



Hatay'daki Mozaikler Müzesi'nde bulunan Bahtiyar Kambur mozaigi (Hatay Valiliği, 2011: 61)

ÖZGEÇMİŞ

Lisans : Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi
Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı Türkçe Öğretmenliği Bölümü
2000 - 2004

Yüksek Lisans : Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Yeni Türk Edebiyatı Bölümü (Tezli)
2018 - 2022

Çalıştığı Kurum : Milli Eğitim Bakanlığı
2005 - Devam

Yayımları : Kayabaşı, Ş. (2021). *Sezer Ateş Ayvaz'ın Şahsi ve Edebî Hayatı*, Ulusal Yunus Emre Öğrenci Sempozyumu Bildirileri, Düzce, s. 187-199.

Kayabaşı, Ş. (2022). Sezer Ateş Ayvaz'ın Öykülerinde Dünyayı Sözcüklerle Değiştirmek İsteyen Hikâye Ustaları. *Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12 (1), s. 139-153.