

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

MÜGE İPLİKÇİ'NİN ESERLERİNDE
DİL VE ÜSLUP

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
Duygu Melekşah ÖZTAŞ

Danışman
Yrd. Doç. Dr. Öznur ÖZDARICI

Temmuz-2015

KIRIKKALE

ÖNSÖZ

Roman ve hikâye tahkiyeli metinler arasında en gelişmiş iki türdendir. Anlatı türleri, sözlü mirastan yazılı mirasa kadar insanın temel ihtiyaçlarından haz duygusunu vermiş ve en güzel arınma yolu olmuştur. Anlatılar insanın bizatihi kendisini ele aldığından, kendini en iyi ifade etme aracı olan dil, her eserde büyük bir önem arz etmiş; hatta sözlü ya da yazılı bütün anlatıların belkemiğini oluşturmuştur. Dili kullanma sanatı olan üslup ise insandan insana; hatta metinden metne farklılık gösterebilen bir mahiyete bürünebileceğinden dil ve üslup hep iç içe değerlendirilegelmiştir. Çünkü dil, görüldüğünden çok daha farklı anlamlara gelebilmekte; hatta anlam ötesi anlamlarda vücut bulabilmektedir. Dilin niteliğini değiştiren en büyük etken üsluptur. Bir yazarı yazar yapan, onu diğerlerinden farklı ve önemli kılan en etkili değerdir üslup. Bir anlatıda kullanılan bütün kelimeler ayrı ayrı önemlidir. Kelimelerin seçimine kaynaklık eden ise yazarın üslubudur. Öyle ki aynı konuyu pek çok yazar farklı biçimde ele alabilir. Buna neden olan unsur ise kişisel tarih ve onun yönetip ve eğittiği üsluptur. Müge İplikçi son dönem yaşayan yazarlar içerisinde dil ve üslup bağlamında önemli bir yere sahiptir. Bu çalışmada yazarın dil ve üslubu çerçevesinde hikâye ve romanları incelenmiştir.

Çalışma yöntemini öncelikle Müge İplikçi'nin hikâye ve romanlarında var olan bütün dil malzemelerinin incelenerek tespit edilmesi, tespit edilen bu dil malzemesinin birbiriyle olan ilişkisinin incelenip tahkiyeli metinlerin özellikleri de göz önünde bulundurularak değerlendirilmesi oluşturmaktadır. Bu bağlamda yazarın hangi dil malzemesini ne amaçla seçmiş olabileceği değerlendirilip, kelimelerin sözlük anlamı, sözlük anlamının dışında kullanılan anlamları, yazarın üslubu çerçevesinde ele alınmıştır. Kullanılan dil malzemelerinden hareketle yazarın üslubu hakkında genellemelere varılmıştır.

Dil malzemeleri incelenirken dilde gerçekleşen anlam kaymaları, edebi sanatlar, dilin zaman, mekân ve kişiler ile ilişkisi -zaman, mekân ve kişi seçiminin dile nasıl yansıdığı ve dili nasıl değiştirdiği- dil sapmaları, şekil tercihleri -dile bağlı olarak yazı tipi, rengi, puntosu, incelik ya da kalınlığı- dil ve üslupla bağlantılı olarak anlatıcı ve bakış açıları, imge ve semboller, dilbilgisi öğeleri -kelime türleri, cümle çeşitleri- dilin çeşitli işlevleri, dil ile iç içe olan psikolojik unsurlar, atasözleri ve deyimler, metinlerarası geçişler ve kullanışlar gibi pek çok unsur değerlendirilmiştir.

Müge İplikçi, dil ve üslup açısından kendi özgünlüğünü oturtmuş bir yazardır. Roman ve hikâyelerinde bu anlamda bir olgunluk göze çarpar. Onun sosyal konulara ve haksızlıklara göz yumamayan tavrı, pek çok eserinde görülen kadın ve çocuklara yapılan zulme tahammül edemeyen bakış açısı oldukça dikkat çekicidir. Bu haliyle edebî bir çerçevede oluşturduğu eserleri de önem arz etmektedir. Geleneksel anlatı türlerinin açısını değiştirerek ve kurallardan öte bir tarz oluşturarak yazmış olduğu eserler dikkate değerdir. Bu çalışma, yazarın edebî nevideki kalem çalışmalarını dil ve üslup açısından incelemeyi hedef almıştır.

Bu çalışmanın "*Giriş*" bölümü "*A. Üslup Bilimi ve Müge İplikçi'nin Üslubu Hakkında*" ve "*B. Müge İplikçi'nin Hikâyeciliği ve Romancılığı Hakkında*" olmak üzere iki bölümden oluşmuştur. Birinci bölümde, üslup biliminin tarihi gelişimi ve üslup biliminin temelleri farklı kaynaklardan alıntılarla değerlendirilmiştir. İkinci bölümde ise teorik bilgiler ışığında yazarın hikâyeciliği ve romancılığı ele alınmıştır. Ayrıca dil ve üslubun birbiri ile ilişkisi açıklanıp yazarın eserlerinde nasıl ele alındığı dile getirilmiştir.

Çalışma, "*Müge İplikçi'nin Eserlerinin Dil ve Üslup Açısından İncelenmesi*" başlığı ile tek bir bölüm olarak ele alınmıştır. Yazarın yayınlanmış olan altısı hikâye, altısı da roman türünde yazılmış on iki farklı eseri çeşitli başlıklar halinde dil ve üslup açısından incelenmiştir. Eserlerde tespit edilen dil malzemeleri, edebî anlamda tahlil edilerek ortaya konmuştur. Bu bağlamda üslup özellikleri de belirlenmiştir.

Çalışmanın "*Sonuç*" kısmında yapılan incelemeler doğrultusunda yazarın dil ve üslup özellikleri ile ilgili genellemelere varılmıştır.

Çalışmanın "*Bibliyografya*" bölümünde ise incelenen ve yararlanılan eserler, makaleler ve tezler belirtilmiştir.

Tez çalışmam boyunca maddi ve manevi olarak yanımda olan aileme, hatalarımı görmemde bana yardımcı olan değerli meslektaşım Özgen UÇAR'a ve bu çalışmayı hazırlamam konusunda desteklerini esirgemeyen, hatalarımı hoşgörü ile karşılayıp düzeltmem için elinden geleni yapan, değerli vaktini benim için ayıran danışmanım, saygıdeğer hocam Yrd. Doç, Dr. Öznur ÖZDARICI'ya sonsuz teşekkürü bir borç bilirim.

Kırıkkale / 2015

Duygu Melekşah ÖZTAŞ

ÖZET

Müge İPLİKÇİ, Türk edebiyatının yaşayan en önemli kadın yazarlarından biridir. O; romanlarında, hikâyelerinde, köşe yazılarında, söyleşilerinde ve hatta deneme tarzı yazılarında kadınların bir toplum için ne kadar önemli olduğunu ve onların karşılaştığı ya da karşılaşılabileceği sıkıntıların neler olabileceğini kendine has üslubuyla dile getirmiştir. Bu bağlamda, yazarın dil ve üslup olarak orijinal söyleyişlere yönelen etkili bir kalem olduğu da söylenebilir. Yazar, sadece kadınları değil, çocukluktan gençliğe oradan yetişkinliğe ve yaşlılığa uzanan bir çizgide toplumun pek çok kesiminden farklı bireyleri başarılı bir biçimde eserlerine konu etmiştir.

Yazın hayatına hikâye yazarı olarak başlayan ve ilk hikâye kitabı "*Perende* (1998)" ile birlikte edebiyat dünyasına adım atarak çağdaş Türk öykücülüğünün önemli isimlerinden biri olan Müge İplikçi, pek çok edebiyat ödülü almış ve eserlerini yazmaya özgün bir yazar olarak devam etmiştir. İlk kitabı "*Perende*"den sonra beş hikâye kitabı ve altı da roman türünde eseri yayınlanmıştır. Bunların dışında deneme, anı, çocuk kitabı türlerinde de eserler vücuda getirmiştir. Yazarın eserleri pek çok dile çevrilmiştir. Bu tezde, Müge İplikçi'nin kendine has dil ve üslubu; romanları ve hikâyeleri üzerinden incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Dil, üslup, hikâye, roman, inceleme.

ABSTRACT

Müge IPLIKCI is one of the most important alive women writers of Turkish literature. She tells how important the women are in the society and the problems which they confront or will be able to confront with her own unique style in her novels, stories, columns, interviews, and even articles in the style of essay. Thus, in consideration of her language and style it is even said that she is an effective writer who likes writing original essays. She writes about not only women but also several people coming from different parts of the society in the line from their childhood to their youth and then from adulthood to old age.

Müge IPLIKCI, who is one of the important names writing modern Turkish stories by starting her literary life as a story writer and by taking a step to the literary world with her first story book "*Perende*(1998)", gets lots of literary rewards and keeps writing her works as a modern writer. After her first book "*Perende*" she publishes five story books and six works in the form of novel. Except for these she writes literary works in the type of essay, memory and children's books too. The literary works of the writer are translated into many languages. In this thesis, the own unique language and style of Müge Iplikci are analysed on her novels and stories.

Keywords: Language, wording, story, novel, examination.

KISALTMALAR

A.Y.	: Arkası Yarın
C.	: Cemre
Ci.	: Civan
C.K.	: Columbus'un Kadınları
Çev.	: Çeviren
K.	: Kafdağı
K.Ö.A.	: Kısa Ömürlü Açelyalar
K.Y.	: Kül ve Yel
P.	: Perende
S.	: Sayı
Sa.	: Saklambaç
ss.	: Sayfa sayısı
yay.	: Yayınları
Y.Ş.	: Yalancı Şahit
T.H.A.	: Tezcanlı Hayalet Avcıları
t.y.	: Tarih yok
T.Y.	: Transit Yolcular
TDK	: Türk Dil Kurumu
v.b.	: ve benzeri
v.s.	: ve saire

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
KISALTMALAR.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
GİRİŞ.....	1
A. ÜSLUP BİLİMİ VE MÜGE İPLİKÇİ'NİN ÜSLUBU HAKKINDA.....	1
B. MÜGE İPLİKÇİ'NİN HİKÂYECİLİĞİ VE ROMANCILIĞI HAKKINDA...6	
1.MÜGE İPLİKÇİ'NİN ESERLERİNİN DİL VE ÜSLUP AÇISINDAN İNCELENMESİ.....	8
1. 1. PSİKOLOJİK UNSURLARIN DİL İLE İLİŞKİSİ.....	8
1.1.1. Psikolojik Unsurların Kişilerin Kompleksleri Açısından İncelenmesi.....	8
1.1.2. Psikolojik Unsurların Dile Şekil Olarak Yansıması.....	14
1.1.3. Psikolojik Unsurların Eleştiri Olarak Yansıması.....	17
1.1.4. Tevarüs Eden Yazgı ve Psikolojik Yansımaları.....	19
1.1.5. Psikolojik Arınma.....	20
1.1.6. Rüyaların Dil ile İlişkisi.....	21
1.1.7. Psikolojik Hastalıklar ve Diğer Psikolojik Unsurlar.....	24
1.2. DİL VE EDEBÎLİK.....	30
1.2.1. Dilin Yükselişe Geçtiği Bölümler.....	30
1.2.2. Devrik Cümleler ve Şiirsel İfadeler.....	34
1.2.3. Dilin Çeşitli İşlevlerde Kullanılması.....	37

1.3. EDEBİ SANATLAR	40
1.3.1. Teşbih	40
1.3.2. Telmih	45
1.3.3. Tenasüp	49
1.3.4. Teşhis ve İntak	51
1.3.5. Kalb	52
1.3.6. İmge, Sembol ve İsim Sembolizasyonları	53
1.4. ANLATIMDA KULLANILAN DİL MALZEMELERİNİN İNCELENMESİ	66
1.4.1. Betimlemeler (Tasvirler)	66
1.4.2. Sıfatlar ve Tamlamalar	76
1.4.3. Zarflar	81
1.4.4. Fiiller ve Fiilimsiler	84
1.4.5. Zaman	88
1.4.6. Mekân	95
1.4.7. Kişiler	101
1.4.8. Bakış Açıları ve Anlatıcılar	106
1.4.9. İkilemeler, Kelime Tekrarları ve Yansıma Sözcükler	111
1.4.10. Noktalama İşaretleri	122
1.4.11. Ahenk Unsurları	124
1.4.12. Norm Sapmaları	129
1.4.12.1. Dil Sapmaları	129
1.4.13. Tanımlamalar ve Tanıtımlar	135
1.4.14. Cinsellik ve Küfür İçeren Kullanımlar	136
1.4.15. Soyut ve Fantastik İfadeler	141
1.4.16. Atasözleri ve Deyimler	144

1.4.17. Çeşitli Kelime Oyunları ve Cümle Tercihleri.....	146
1.4.18. Metinlerarasılık.....	155
1.4.19. Alışılmış ve Alışılmamış Bağdaştırmalar.....	159
1.5. DİL VE ELEŞTİRİ.....	162
1.5.1. Erkekler ve Kadınlar İçin Yapılan Eleştiriler.....	162
1.5.2. Genel Durumlar , Olaylar İçin Yapılan Eleştiriler.....	166
1.6. ANLATIM TEKNİKLERİ.....	174
1.6.1. Diyalog.....	174
1.6.1.1. İç Diyalog.....	174
1.6.1.2. Dış Diyalog.....	178
1.6.2. Bilinç Akışı Tekniği.....	182
1.6.3. Geriye Dönüş Tekniği.....	186
SONUÇ.....	188
BİBLİYOGRAFYA.....	190
A. İNCELENEN ESERLER.....	190
1. Hikâyeler.....	190
2. Romanlar.....	190
B. YARARLANILAN KAYNAKLAR.....	191
1. Kitaplar.....	191
2. Makaleler.....	193
3. Tezler.....	195

GİRİŞ

A. ÜSLUP BİLİMİ VE MÜGE İPLİKÇİ'NİN ÜSLUBU HAKKINDA

Türk edebiyatı, yaratılış destanlarından epik destanlara, mesnevilerden masallara, efsanelere ve sayısını fazlasıyla artırabileceğimiz çeşitli türlere kadar, aşama aşama ilerleyen ve her aşamada bir önceki ile kucaklaşıp kendini yenileyerek türlerin en güzel örneklerine ev sahipliği yapan edebî bir gelenek ve kültürel mirastır. Gerek sözlü gerek yazılı edebiyatımız, kültürel bir miras çerçevesinde nesilden nesle aktarılmış ve gelişimini her daim artırarak devam ettirmiştir. Türlerin birbirinden kopuk bir mahiyette olmadığı, bilakis birbirlerini destekleyerek gelişimlerine katkıda bulundukları da göz ardı edilemez bir gerçektir. Bu türler içerisinde roman ve hikâyenin önemli bir yeri vardır. *"Bildiğimiz anlamdaki gerçek dünyayı, gerçek zaman, mekân, motif, durum, olgu ve kişileri yansıtan roman, ilk kez Ortaçağ'ın sonlarında görülmeye başlanmıştır. Ancak roman türünden önce hem doğuda hem batıda anlatı ihtiyacını karşılamak üzere gerçekçi özellikler taşımayan, hayal, abartı ve tasarlama ürünü masal, fabliyo, destan, halk hikâyesi gibi başka ürünler vardı."* (Çetin, 2006: 13). Destanların Türk edebiyatındaki yeri düşünülürse romancılık geleneğine kadar bu türün adeta roman nevinin alt yapısını oluşturan bir yapı sergilediği anlaşılabılır. Ayrıca yalnız destanların değil; halk hikâyelerinin, geleneksel Türk tiyatrosunun, mesnevilerin de roman ve hikâyenin gelişimine önemli katkılarda bulunduğu söylenebilir. Türk edebiyatında özellikle İslamiyet'in kabulünden sonra Doğu edebiyatının edebî geleneğinin hâkim olduğu görülürken, Tanzimat yıllarından sonra modern anlamda Batı kaynaklı anlatıların etkili olmaya başladığı görülür. Tanzimat'la gelen Batı edebiyatı furyası kendini sosyal hayatta, siyasette ve tabi olarak da dil ve edebiyatta gösterir. *"XIX. asırda, fikrin tekâmülü, şüphesiz hadiselerin yardımı ile, daha çabuk olur ve yenilik, hayatın her safhasına şâmil geniş bir mânâ ve mahiyet alır."* (Tanpınar, 2008: 70). Tanzimat'tan önce geniş ve değerli bir edebî geleneğe sahip olan Türk edebiyatının yazar ve şairleri, bu dönemden sonra geçmişi ile ilişkilendirdiği yeni türleri denemekten geri kalmayacaktır. Tanzimat Edebiyatı başta olmak üzere, Servet-i Fünûn ve hatta Fecr-i Âti gibi edebî devirler yeniliğin örneklerini vermekte gecikmemişlerdir. Roman ve hikâye türlerinin ilk örneklerinden sonra, teknik anlamda, bilhassa Tanzimat edebiyatından sonraki edebî dönemlerde daha iyi eserler verilmiştir. Bu dönemdeki yenileşme hareketleri, Milli Edebiyat

devrindeki sade dil hareketini de içine alarak gelişimini sürdürmüştür. Bu türler, asıl gelişimini Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte tamamlamaya başlamışlardır. Cumhuriyet devri Türk edebiyatı gerek teknik, gerekse konu seçimi ve işleyişi bakımından roman ve hikâye türlerinin gelişiminde doruk noktasını oluşturmuştur. Çeşitli edebî geleneklerin de etkisiyle türlerin çeşnisi artmış ve farklı yönelişlere doğru gidildiği de görülmüştür. Bu yönelişlerden bazıları, Milli Edebiyat'ın dilini ve anlayışını devam ettiren roman ve hikâye, toplumcu gerçekçi roman ve hikâye, postmodern roman ve hikâye vb. dir. Günümüzde de bu iki tür hâlâ gelişmekte ve yazarlar tarafından tercih edilerek başarılı örnekleri verilmektedir.

Edebi eserler incelenirken eserin yazılmış olduğu dönemin göz önünde bulundurulması önemli olacaktır. *"Asıl olan eserin yazıldığı döneme hâkim zevk ve anlayışı ifade etmekse, bunu eserden hareketle belirlemek yerinde olur. Zira her eser yazıldığı dönemi belirleyen her türlü güç ve düşünce hareketinin etkisi altında kaleme alınır ve söylenir."* (Aktaş, 2013: 37). Bir eser yazılmış olduğu devrin dili ile iç içedir. Bir eseri vücuda getiren asıl unsur dildir. Dil yolu ile ifade imkânları kullanılır ve türler çerçevesinde edebî bir gelenek oluşturulur. Türlerin yapısını oluşturan en küçük parçalar dil vasıtası ile anlam bulur ve birbiri ile bütünleşir. Nizamı sağlayan da onu özgün bir yapı haline getiren de dildir. *"Bu varlığın fonksiyonlarını yerine getirebilmesi için kendisine özgü bir düzeni olmalıdır. Bu düzen doğal olarak anlatımla gerçekleşmiştir. Anlatımda dilin rolü açıkça ortadadır."* (Aktaş, 2013: 40).

Dil, anlam ve anlam ötesi bağlamlarıyla çok çeşitli ve çok sesli bir yapı teşkil eder. Bir edebî eserin dili onun en önemli özelliğidir; çünkü dil, vermek istenen asıl unsurun taşıyıcılığını yapar ve istenen her şeyi görünür kılar. Dil vasıtası ile okuyucu gitmediği yerlere gider, oraları görür; tanımadığı insanları tanır hale gelerek onların kişilikleri ve hayatları hakkında bilgi sahibi olur. Dil sayesinde okuyucu eylemlerin bir perdede canlanmasına şahit olur. *"Dil, gerçek hayatta var olan bu eylem ve olguların sözle ifadelendirilmesine dayanır. Bir bakıma bu eylem ve olguları resmeder."* (Süphandağı, 2011: 79). Dilin imkânları yazarın elinde anlam bulur. *"Romancı, sıradan dil unsurlarına hayat vermeli, kanatlandırmalı, onu zengin çağrışım ve imgelerle doldurmalı, dili adeta yeniden üretmelidir."* (Çetin, 2006: 259). Böylece *"Dilin gelişimi burada öznenin konumuna paralel bir seyir izler."* (Süphandağı, 2011: 78). Bu anlamda yazarın en önemli özne olduğu sonucuna varılabilir. Dilin imkânlarını çeşitlendiren de niyetleri belirleyen de yazardır. Ancak şu da belirtilmelidir ki yazardan öte, ölçülemeyecek kadar geniş bir okuyucu muhayyilesi ve imge dünyası vardır. *"Dil bu anlamda istikrarlı bir anlama sahip olarak görülmez. Ancak her kelimenin dile gelir gelmez, bizdeki verili bir karşılığının olduğundan söz edilir."* (Süphandağı, 2011: 85). Elbette hiçbir

kelimenin sözlük anlamı geri plana atılamaz; ancak dilin dilden de öte bir anlam dünyası olduğu da görmezden gelinemez. Bir dil incelemesinde yazarın vermek istedikleri ile kastedilmeyen anlamlar ancak okuyucunun muhayyilesinde vücut bulabilir. *"Malzemenin yüklenebileceği fonksiyonlar gramer kitaplarında ve sözlüklerde ifade edilmiştir. Bunlara amaca uygun biçimde düzenlenmesi anlaşmanın gerçekleşmesini sağlar. Ancak satrançta alışılmamış ve o güne kadar pek görülmemiş oyun ve hamlelerle karşılaşmak mümkündür. Dil de böyledir. Gramer ve sözlüklerin henüz tespit etmediği biçimde dile ait unsurların kullanıldığını görmekteyiz. Bunlar, ilk ortaya çıkışlarında bir bakıma kural dışıdır. Zamanla dilin geleneğine mal olabilirler."* (Aktaş, 2002: 16). Bu durum dilde karşılaştığımız alışılmış ve alışılmamış bağdaştırmaları doğurur.

"Bir edebî eser, takdim edilirken, birbiri içinde kenetlenmiş üç önemli teknik ile donatılmaktadır. İfade, edebî dil, üslup... Edebî metnin ifadesi, onun edebî diline ait özellikleriyle anlatılabilir ve edebî dil de, metnin üslup özelliklerini gündeme getirir." (Önal, 2008: 23). Bütün bunlar dil çerçevesinde oluşan özelliklerdir. İfade, söz boyutunda yazarın dilidir. Üslup, dilin tüm imkânlarını kullanma sanatıdır. Edebî dil ise dilin her türlü işlevinden, kullanılan sanatlara; anlamların yüklendiği küçük dil parçalarından farklı bilim dallarına kadar uzanan hareketli bir yapı sergiler. Dil ile edebiyat ilişkisi düşünüldüğünde edebiyatın farklı bilimlerle iç içe olabileceği çıkarılabilir. Örneğin biyografiler dil çözümlemelerinde ve edebî eserin anlaşılmasında önemli bir yere sahiptir. Bunun nedeni yukarıda da bahsedilen eser-yazar ilişkisinin öneminden gelir. *"Bir edebî eserin ortaya çıkmasına sebep olan onun yaratıcısı yani yazarıdır; bunun için edebî incelemelerde en eski yerleşmiş metotlardan biri, eseri, yazarın şahsiyetini ve hayatını göz önünde bulundurarak incelemektir."* (Wellek-Warren, 1983: 93). Bunlardan biri de psikolojidir ki, hem yazarın diliyle hem de kişilerin seçimiyle paralel gider. Psikoloji eserin dilini, bakış açısını ve kişileri belirlemede en önemli etkenlerden biridir. *"'Edebiyat psikolojisi' deyince yazarın nasıl bir insan olduğunu, bir edebî eserin nasıl yaratıldığının veya edebî eserlerde karşımıza çıkan psikolojik insan tipleri ile bunların davranış özelliklerinin ve nihayet, (seyircinin tiyatrodaki etkilendiği gibi), edebiyatın okuyucular üzerindeki etkilerinin incelenmesi anlaşılır."* (Wellek-Warren, 1983: 101). Psikoloji dil ve üslup incelemesi yapılırken mutlaka başvurulması gereken bir bilim dalıdır. Yazarın seçimleri ve niyetleri; hatta kurgunun dil ve üslup boyutundaki yapısı psikoloji bilimiyle yakından ilişkili olabilir. *"Edebî eserde onun yaratıcısının ruhu da bulunur. Üslûp, yazarın şahsiyetinin, kişiliğinin ve iç dünyasının önemli bir yansımasıdır. Çünkü, yazar kendi mizacına uygun bir dilsel ifade dünyası kurar. Bu*

bakımdan üslûbun kaynağında ilim dalları arasında sanat merkezli bir ilişki ve sanatkârın ruhsal yapısı vardır." (Karabulut, 2012: 1). Edebiyatın diğer bilimlerle ilişkisi çerçevesine felsefe, resim, mimari, müzik vb. bilimler de eklenebilir. Bununla birlikte üslubu müstakil bir dal olarak da görebiliriz. "Üslubun hem biçimi hem içeriği esas alışı itibariyle üslup bilim, edebiyatın ve dilin kesiştiği bir noktada yer alan ayrı bir daldır. Çünkü üslup metinden yola çıkarak ondaki malzemedен hareketle metnin özelliklerini açıklar." (Kuşdemir, 2008: 5).

Dili bir sanat haline getiren en önemli faktör elbette üsluptur. *"Üslubu dilden ayrı düşünmek mümkün değildir." (Aktaş, 2002: 11). Üslup yazara özgü bütün kullanışlardır. Üslubun canlılığı dil ile sağlanır. Bir yazarın kendi kendini gerçekleştirebilmesi üslubuna bağlıdır. Bu nedenle özgün bir üsluba sahip yazar hem kendinden öncekilerin bir kopyası olmayacak hem de kendi orijinallliğini gerçekleştirecektir. Aynı zamanda üslubu edebî geleneğe bağlı bir teknik olarak da görebiliriz. Yani bir yazarın üslubuna katkı sağlayan en önemli kaynaklardan birisi hiç şüphesiz yazarın içinden gelmiş olduğu edebî gelenektir. Elbette bu durum yazarın kendinden öncekileri taklit edeceği manasına gelmez. Bu durum yazarın beslenebileceği bir kaynak olarak görülebilir.*

Üslup ilk olarak dil içerisinde kelimelerin anlamlarına yönelik kullanım tarzıdır. Kelimelerin asılları ve anlambirimcikleri üzerinden farklı kullanışlar ortaya çıkar. *"Her göstergenin , daha yerinde bir söyleyişle her kelimenin bir manası bir de kullanıldığı yerde kazandığı değer veya değerleri vardır. Dilde yalnız mana söz konusudur, üslup incelemesinde ise daha ziyade göstergenin söylem içinde kazandığı bu değerler üzerinde durmak gerekir." (Aktaş, 2002: 18). Burada devreye elbette "kelimelerin yananamları ve duygu değerleri" (Aktaş, 2002: 29). girecektir.*

Günlük dilin herkes için kullanıma ayrılmış kısmından çok herkes için olmayan anlam yüklü kısmı üslup incelemelerinde önemli bir yer teşkil etmektedir. *"Yani tabii dilin imkânlarından şartlarından bir ayrılma, bir sapma söz konusudur. İşte üslup incelemesi bir sapmanın sınırlarını, sebeplerini ve şartlarını belirli prensipler etrafında izâha gayret sarfeder." (Aktaş, 2002: 31). Üslup dil ile iç içe bir inceleme alanı olduğu için dilin kendine özgü işlevleri de üslup incelemesi açısından önemli olacaktır. Bu bağlamda dilin işlevleri arttıkça ve kullanım alanı genişledikçe üslup çeşitlenecektir. Dilin işlevleri bir bütünlük arz eden edebî bir metin içerisinde incelemeye yönelik malzeme verir. Bu nedenle "Her metin beraberinde yazılı ve sözlü bir söz servetini getirir." (Aktaş, 2002: 50).*

Üslup incelemesinde üzerinde durulan iki önemli inceleme alanı bulunmaktadır. Bunlar tasvirî ve tekevvünî üslup incelemeleridir. Şerif Aktaş, "*Edebiyatıta Üslûp ve Problemleri*" isimli eserinde bu iki inceleme alanını ayrıntılı bir biçimde anlatmaktadır. Her iki inceleme alanına da bu çalışmada yer verilmiştir. "*Tasvirî üslup incelemesinin kaynağı batı dünyasında retorik, bizde ise belagattir.*" (Aktaş, 2002: 63). Bilhassa Divan edebiyatının en önemli noktası belki de belagattir. Çünkü, "*Belâgat, bir düşünce ve duygunun yerinde ve zamanında manası en açık şekilde ve akıcı bir dille ifade edilmesidir. Kelimenin temel anlamı ulaşmak, bir şeyin son noktasına erişmek, olgunlaşmaktır.*" (Saraç, 2007: 35). Anlaşılabacağı üzere belagat, sözün en güzel biçimde yani tam zamanında ve yerinde söylenmesi esasına dayanır. "*Söz söylenilmesi gereken durumlar, ifade edilecek duygu ve düşünceler sayısız ve birbirinden farklıdır. Ayrıca bunları ifade edecek şahsın önünde de kendisinin ve karşısındakinin fikrî, zihnî ve psikolojik hâline, eğitim durumuna göre değişen ve çeşitlenen çok farklı seçenekler vardır. Söz, ifadesi kastedilen tek bir manayı birden fazla şekilde dile getirebilir. Mananın bu seçeneklerden kendisine en uygun olanıyla birleşmesi sonucu belâgat gerçekleşir.*" (Saraç, 2007: 35). Burada yazarın seçimlerinin ne kadar önemli olduğu açıktır. Çünkü, yazma noktasında ilhamdan farklı olarak tercihler devreye girecektir. Yani herhangi bir kelimenin küçük bir anlam farkıyla bir başka kelimenin yerine kullanılmasından doğabilecek estetik değeri yazarın seçimine bağlı olacaktır. O halde bir eserde kelime seçiminin ince delikli bir elekten geçmesi, estetik mahiyette konunun gereğine göre en iyi kelimenin seçilmesi ve o kelimenin söz boyutunda ufacık anlam farklarıyla -çok daha iyi bir mahiyette- kullanılması belagati ortaya çıkaracak ve söz en güzel yerde söylenmiş olacaktır. "*Tasvirî üslup incelemesinde, aynı fikri ifâde için kullanılabilecek dile ait unsurların tamamına üslûp varyantları adı verilir.*" (Aktaş, 2002: 74). Söz konusu varyantlar, yazara seçme hakkını tanıması bakımından oldukça önemlidir. Söz konusu seçimler sırasında elbette standart dil kullanışlarından farklılaşmış yapılar ve çeşitli dil sapmaları karşımıza çıkabilir. Bu nedenle "*Üslûp incelemesinde, özellikle tasvirî üslup incelemesinde normun tayini ve bu normdan ayrılan yönlerin belirlenmesi son derece önemlidir.*" (Aktaş, 2002: 106).

Bir diğer üslup inceleme yöntemi de tekevvünî üslup incelemesidir. "*Metinde konuşan insanın veya yazarın mizâcına, hayat tecrübesine ve yaratma faaliyetine ait unsurlardan kaynaklanan ve dil malzemesinin seçilmesinde olduğu gibi kullanılmasında da etkili olan hususlar da bulunmaktadır. Bunları hareket noktası alan üslup incelemesine de tekevvünî (oluşuma ait) adını vermek yerinde olacaktır.*" (Aktaş, 2002: 60). Bu durumda yazarın hayatının ve bakış açısının bilinmesi üslup incelemesi açısından önemli olacaktır.

Dil bir malzeme ise üslup eldeki malzemenin en iyi şekilde bir araya getirilerek anlamlandırılmasıdır. Müge İplikçi, kelimeleri kendine has bir üslupla bir araya getirir ve edebî açıdan zengin metinler oluşturur. Dil yazarın kaleminde yükselir, yükseldikçe edebîleşir. Bu açıdan dilin çeşitli cümleler, sıfatlar, tasvirler, edebî sanatlar, norm sapmaları, çeşitli kelime oyunları, imge ve sembol gibi pek çok farklı unsurla süslediği görülür.

İplikçi, eserlerinde oldukça dinamik bir dil kullanır. Geleneksel öykücülüğü aşarak kendine has bir üslup geliştirir. Bu noktada oldukça duru bir dil kullandığı, hangi alanda yazarsa yazsın o alanın kelimelerine, terimlerine, ağzına hakim olduğu görülür. Günlük, sıradan bir olayın görünen kısmının yanında, görünmeyen ve daha çok psikolojik unsurlar ile süslediği kısmını andan uzaklaşarak ama zamandan kopmayarak özgün üslubuyla dile getirir.

B. MÜGE İPLİKÇİ'NİN HİKÂyecİLİĞİ VE ROMANCILIĞI HAKKINDA

Roman, hikâye, anı, deneme, çocuk kitabı yazarı ve bir akademisyen olarak karşımıza çıkan Müge İplikçi'nin Türk edebiyatına yeni bir soluk getirdiği, eserlerini kaleme alırken farklı teknikleri kullandığı, dili titiz bir işçilikle örerek eserlerini vücuda getirdiği görülür. Yazarın "*Perende*", "*Columbus'un Kadınları*", "*Arkası Yarın*", "*Transit Yolcular*", "*Kısa Ömürlü Açelyalar*" ve "*Tezcanlı Hayalet Avcıları*" olmak üzere altı adet hikâye; "*Kül ve Yel*", "*Cemre*", "*Kafdağı*", "*Yalancı Şahit*", "*Civan*", "*Saklambaç*" olmak üzere altı adet de roman türünde eseri vardır.

Yazarın akademik çalışmalarını kadın sorunları üzerine yapmış olması eserlerinde bu türden problemlere de sıklıkla yer vermesine sebep olmuştur. İplikçi, hikâyelerinde ve romanlarında kadınların karşılaştığı çeşitli problemleri, toplumsal rollerini ve çatışmalarını etkili bir dille ortaya koymuştur. Yazar hikâyelerini ve romanlarını geleneksel anlatıların çerçevesinden çıkararak kendine has bir üslupla dile getirir. Yazarın eserlerinde farklı bilimlerle etkileşim kurduğu, bu bağlamda psikoloji bilimi ile yakın ilişkilerde bulunduğu görülür. Eserlerinde genel olarak kadın karakterlerin ağırlıkta olduğu da söylenebilir. Müge İplikçi'nin hikâye ve romanlarından deneme tarzı yazılarına kadar nerdeyse hemen hepsinde dişil bir sesin çılgınlıkla haykırdığını görürüz. Bu, dil ve üslup yönüyle karakterlerin yapısına

kadar işlenerek okuyucunun dikkatine sunulur. Bunun yanında yazarın ilk öykü kitabı "*Perende*" den son öykü kitabı "*Tezcanlı Hayalet Avcıları*"na kadar hikâye kişilerine bakıldığında, ilk hikâyelerindeki yoğun kadın karakterlerin son hikâye kitabına doğru biraz daha geri çekildiği söylenebilir. Erkek karakterler de kadın karakterler kadar yazarın eserlerinde yer almaya başlar.

Yazar, savunmasız bireylere karşı merhametli bir bakış açısı getirir. Çocukların sözü geçen bu bakış açısında önemli bir yeri olduğu göze çarpar. Çocuksu masumiyet yazarın pek çok eserinde geçer. Bunun yanında çocukların karşılaşılabileceği kötü muameleler, yaşadıkları sefil hayatlar ve hayata karşı savunmasız oluşları eserlerde sıklıkla karşımıza çıkar.

Yazarın hikâye ve romanları geleneksel anlatıların izlerini taşımakla birlikte teknik olarak yeniye dönüktür. Yazar, okuyucunun muhayyilesine seslenmekten kaçınmaz. Okuyucu yazarın hikâye ve romanlarını okurken her şeyi bir tabak içinde bulmaz. Yazar, okuyucunun düşünmesini destekleyen bir kurgu ile eserlerini vücuda getirir. Metinler bir rüyayı andıran geçişlerle örülür. Bazen küçük bir durum anlamını kendi içinde tamamlayan dev bir yapı haline gelir.

Yazar için kurgunun farklı kaynaklarla desteklenmesi son derece önemlidir. Bu bağlamda farklı metin türlerine atıfta bulunur, alıntılar yapar. Anlam hem ifade boyutunda hem de kurgu boyutunda güçlendirilir. Yazar, kimi zaman düz yazı ile şiirsel bir form oluşturur. Cümleler yarım bırakılır ve okuyucu tamamlamanın hazzını yaşar.

Edebî hayatına öykülerle başlayan yazarın, ilk öykü kitabı "*Perende*" 1988 yılında yayınlanmıştır. İkinci öykü kitabı "*Columbus'un Kadınları*" 2000'de, üçüncü öykü kitabı "*Arkası Yarın*" 2001'de, dördüncü öykü kitabı "*Transit Yolcular*" 2002'de, beşinci öykü kitabı "*Kısa Ömürlü Açelyalar*" 2009'da ve son öykü kitabı "*Tezcanlı Hayalet Avcıları*" ise 2013'te yayınlanmıştır. Yazarın ilk romanı olan "*Kül ve Yel*" 2004'te, ikinci romanı "*Cemre*" 2006'da, üçüncü romanı "*Kafdağı*" 2008'de, dördüncü romanı "*Yalancı Şahit*" 2010'da, beşinci romanı "*Civan*" 2012'de ve son romanı "*Saklambaç*" 2013'te yayınlanmıştır. Bu çalışmada yazarın eserleri yayınlanış tarihlerindeki kronolojik sıraya göre incelenmiştir.

1.MÜGE İPLİKÇİ'NİN ESERLERİNİN DİL VE ÜSLUP AÇISINDAN İNCELENMESİ

1. 1. PSİKOLOJİK UNSURLARIN DİL İLE İLİŞKİSİ

1.1.1. Psikolojik Unsurların Kişilerin Kompleksleri Açısından İncelenmesi

Psikoloji bilimi, edebî çalışmalarda belki de en önemli kaynaklardan biridir. Bir metne yön veren unsurlar arasında yazarın ruh hali ve seçilen kişilerin psikolojik durumları önemli bir yere sahiptir. Metindeki kişiler, belirli psikolojik özellikleri ile ön plana çıkarak dil ve üslubun şekillenmesini sağlar. *"Günümüzde edebi metinlerde işlenen karakterlerin oluşturulması ve tahlil edilmesi hususunda psikoloji pusula mahiyeti göstermektedir. Özellikle insanın bilinçaltını ve yaratım faaliyetini çeşitli yollardan tanımlamaya çalışan psikanaliz bilimi, edebiyat için önemli bir yan alan olma özelliğini sürdürmektedir."* (Atlı, 2012: 257). Bu noktada kişilerin psikolojik açıdan bazı komplekslere sahip olup olmadığı bilinirse dil ve üslup incelemeleri açısından faydalı olacaktır.

Kişilerin sahip olduğu kompleksler, metin boyunca kahramanların yanı başında durarak onların bütün hayatına tesir eder. Zaman zaman ortaya çıkarak farklı açılardan kendilerini gösteren komplekslerin su yüzüne çıkmasını sağlayan birtakım olaylar ya da durumlar vardır. Bunlar, yazar tarafından kurgu içerisinde dil ile açığa vurulur.

"Harika'nım" isimli hikâyede dünyanın farklı nimetlerinden çok yedi yaşındaki kıızıyla sürdürdüğü dingin hayatı önemseyen *Sabiha* anlatılır. Bir sabah hafif bir trafik kazası geçiren *Sabiha*, bu kaza ile beraber kendince bir düşünme evresine girer ve yolunda olmayan durumlarla yüzleşir. Ters yöne girerek kazanın olmasına neden olan kişi de *Sabiha*'dır. Kaza sırasında küçük düşmesi ve yaşamış olduğu acizlik, hayatla arasına ince bir tülün girmesine neden olur:

"Her şey durdu, Sabiha ince bir tülün ardından yaşamaya başladı."

(P., Harika'nım, s.9).

Sabiha girmiş olduğu bu düşünce dünyası içinde kendini kaybederek çıldırır. Çıldırma eylemi, ayıp olgusunun yokluğu üzerinden *"misket döktürme"* ile verilmiştir:

"Asıl sen yürü, çek arabanı diye bağırdı Sabiha karısındaki patlıcan moru adama. Ters yoldayım ve suçlu benim. N'olmuş? Kafam bozuktu. O kadar. Anladın mı? Sonra arabasının kontağını kapattı, etraftakilerin şaşkın bakışları altında bir misket döktürdü ki, Allah! (P., Harika'nım, s.11).

Sabiha'nın yolun ortasında, insanların şaşkın bakışları altında misket döktürmesi, kendi içinde bastırılmış bir duygunun açığa çıktığını gösterir. Misket oynamasının başkaları tarafından ayıplanacağı endişesini taşımamıştır. Bu saplantılı bir aşağılık kompleksinin ortaya çıkışıdır. *"Ayıp olgusu,... özerk olmayı öğrenebilme zemininden yoksun kalmış olma sonucu yaşanan utanç duygusunun 'başkalarına karşı' yaşanan şekli" (Geçtan, 2002: 143).* dir. Bu bağlamda, bağlılığı amaç edinmiş bir birey özerk olmaktan yoksun olacağı için aşağılık kompleksine girecektir.

"Şehirler Kent Olunca" isimli hikâyede anne arketipi üzerinden anne kompleksi verilmiştir. Kompleksin alt yapısını oluşturan hatırlayamama durumu, *denizaltı hastalığı* ile özdeşleştirilmiştir:

" 'Tozlu anılar arasından ilkençliğimizi hatırladım şimdi,' diye söze başladı. 'Meğerse buna denizaltı hastalığı diyorlarmış,' diye gevrek gevrek güldü." (K.Ö.A., Şehirler Kent Olunca, s.32).

Denizaltı hastalığı geçmişı hatırlama hastalığı olarak belirtilmiştir. Ekrem isimli kişi doktordan hastalığını ilk duyduğunda çok şaşırır:

"Aman efendim ne diyorsunuz siz dedi doktor; ne denizatısı, denizaltı diyorum, denizaltı" (K.Ö.A., Şehirler Kent Olunca, s.33).

Denizaltı kelimesi, denizatı biçiminde mizahi bir ifade ile ortaya konmuştur. Denizaltı, yani geçmişı hatırlama hastalığı yazar tarafından derinlik sarhoşluğu olarak da belirtilir. Hikâyede hatırlama hastalığı için psikolojik olarak anne arketipinin ön plana çıkarıldığı görülmektedir:

"Bir tür derinlik sarhoşluğu yani!" !" (K.Ö.A., Şehirler Kent Olunca, s.34).

"İşin aslı gurur galiba. Çocukluktan beri değiştiremedim. Rahmetli anneceğimin eseriyim!" (K.Ö.A., Şehirler Kent Olunca, s.35).

Anne arketipi anne kompleksini doğurmuştur. Böylece Ekrem, geçmişe takılıp kaldığından bu hastalığa tutulur. *"Deneyimlerim bana, özellikle de çocuk nevrozlarında ya da etiyolojik olarak erken çocukluk evresine dek uzanan nevrozlarda, rahatsızlığın oluşumunda annenin daima aktif bir rol oynadığını gösterdi. Fakat her halükârda çocuğun içgüdüleri bozulmuş; yabancı, genellikle korku uyandıran unsurlar olarak anne ile çocuğun arasına giren arketipler oluşmuştur."* (Jung, 2012: 24). Ekrem'in hatırlama hastalığının, anne arketipinden olumsuz etkilenmesinin bir sonucu olarak ortaya çıktığı söylenebilir. Hatırlamalar bir nöbet halinde gelir. Yakın hatıralar ya da hatırlaması kolaylaşan geçmiş, pürüzsüz bir mesafesizlik olarak tanımlanır:

"Nefessiz kaldım bir ara tıkaandım. Soğuk bir gündeki gökyüzü gibi anılar, dokunsan oracıktaydılar, pürüzsüz bir mesafesizlikte." (K.Ö.A., Şehirler Kent Olunca, s.35).

Bir eser yaratılırken, kişilerin psikolojik durumları, yazar tarafından bilinçli olarak şekillendirilir. Bunun neticesinde dil, seçilmiş kişilerin psikolojik durumları üzerinden örülür. *"Eserin yaratılma faaliyeti göz önüne alınırken Freud'un üzerinde en çok durduğu konulardan biri komplekslerdir. "Serbest çağrışım" yöntemiyle farkına varılan bu kompleksler, bilinçaltının derinlerine gizlenmiş ve kişinin çocukluktan başlayarak bütün hayatı boyunca onu etkileyen önemli oluşumlardır. Sanatçı da bilinçaltının derinliklerine inerken bu komplekslerinden faydalanarak kurmaca dünyayı yaratma yoluna gider. İşte bu komplekslerin başında cinsellik, saldırganlık duygularının kaynağı olan Oidipus kompleksi gelmektedir. Erkek çocukların babalarını rakip görerek ilk cinsel yönelimlerini annelerine karşı geliştirmeleri mantığına dayanan Oidipus kompleksi, kız çocuklarının babalarına düşkünlükleri ve anneleri ile rekabet halinde olmaları durumunda Elektra kompleksi adını almıştır."* (Atlı, 2012: 260). Her iki kompleks de roman kişilerinin tüm hayatları boyunca aşamadıkları bir sorun olarak karşımıza çıkar. Kahramanların çocukluk yıllarında başlayan psikolojik bozukluklar, yetişkinlik yıllarında da onların peşini bırakmaz.

Kişilerin ebeveynleri ile iyi ilişkileri, onların çocukluktan yetişkinliğe uzanan bir çizgide sağlıklı birer birey olmaları açısından önem arz eder. Müge İplikçi, pek çok eserinde psikoloji ilminin derinliklerinden faydalanmıştır. *"Cemre"* isimli romanında küçük bir kızın

baba merkezli bir elektra kompleksi içinde olduğu görülür. Roman, Yıldız isimli kızın büyük harflerden korkma sorunsalı ile başlar. Küçük kız büyük harfleri hiçbir şekilde kullanamaz ve onları gördüğü zaman farklı farklı anlamlar yükler. Yazar korkuyu daha iyi verebilmek için roman anlatıcısı Yıldız olmadığı halde, Yıldız'ın anlatıldığı bölümlerde büyük harf kullanmamıştır. Bu da dil vasıtası ile kompleksli ruh halinin daha iyi verilmesini sağlamıştır:

*"küçük bir kızken büyük harfler her zaman sorun olmuştur yıldız'a.
büyük harfle yazılmış büyük ifadeler de. hemen her şeyin başındayken
bunu bir hastalık olduğunu söyleyen de çıkmadı değil." (C., s.1).*

Büyüklerin almış olduğu kararlar ve hesapsızca yaşamaları, Yıldız'ın büyük harflere karşı korku duymasına neden olmuştur. Kendisine biçilen ağır yüklerle dolu hayatı yetişkinlerin "büyük" ifadelerine bağladığı için büyük olan her şeyden, bilhassa da bir sembol olarak büyük harflerden uzak durmuştur. Büyük harfler, Yıldız'ın penceresinden bakıldığında karşı konulmazlığın ve çaresizliğin sembolüdür. Ayrıca, büyük harflerin kullanılmaması bir nefretin ortaya çıkışını engelleyen etkili bir tavır olarak karşımıza çıkar. *"En önemlisi de, nefret edilen annenin bölünmüş imgesinin ve ona karşı duyduğu kendi bastırılmış nefretinin korkunç bir şekilde ortaya çıkmasını engellemeye çalışmıştır. "* (Atwood - Stolorow, 2013: 58). Bu nefret, babanın yokluğunun anneye bağlanmış olmasından kaynaklanmaktadır.

Yıldız'ın annesi bir otobüs biletcisi ile beraber yaşamaya başlayınca Yıldız'ın asıl korku sebebi de ortaya çıkar. Buna göre büyük harflerden korkma nedeni tam anlamıyla bir elektra kompleksidir. Yıldız baba yokluğunu bilinçaltına atarak daha derin bir biçimde yaşamıştır. Baba bir evin direğidir ve yuvanın güvencesidir. Babanın gidişi aynı zamanda güven duygusunun da yok oluşudur. Baba figürü "üvey baba" ile telafi edilmeye çalışılsa da Yıldız, adamı kabullenemez ve ona "amca-baba" diyerek seslenir. Burada üvey babanın "amca-baba" olarak geçmesi, kullanılan kelimelerin aslında gizli bir nefreti de beraberinde getirdiğini gösterir. Bu nefret dil ile açığa vurulur:

*"dur gitme n'olursun, diye ağlayacaktı peşinden yaşlı adamın.
amca-baba gitme dur, hiç değilse bugün gitmeseydin...." (C., s.4).*

Yıldız küçük yaşta babasını kaybettiği için elektra kompleksini aşamamıştır. Babası olmadığı için kendini korumasız ve yalnız hisseder. Bu nedenle de kendisine zarar verebileceğini düşündüğü her şeyden kaçır. Ayrıca Yıldız'ın karşısında gerçek bir baba

modeli olmadığı için annesinin yazgısını paylaşma tehdidi elektra kompleksinden sonra gelecektir. Bu noktada annesinin bir otobüs bileti ile evlenmesi onu derinden etkilemiştir.

Yıldız'ın ağabeyi ise silik bir tip olarak karşımıza çıkar. Metinde, bu silik özelliğinden dolayı "yaşlı" olarak geçer. Onda ise kuvvetli bir odip kompleksi bulunduğu söylenebilir. Bu etkiden dolayı da geriye çekilmiş bir tip olarak gösterilir. *"Odip kompleksinin etkilerini duyanlar yaşadıkları sürece bir defa bile tam olarak huzura kavuşamazlar."* (Özgül, 2004: 29). Bu huzursuzluk metnin sonuna kadar ağabeyin silik bir tip olmasında etkili olmuştur. Huzursuz bir tip olan ağabeyin roman boyunca kendini göstermemesi ve arka planda kalması, saplantılı bir odip kompleksi içinde olduğunu gösterir.

Romanın 1. bölümünde kırk bir yaşına değen Yıldız, Nimet Bor isimli bir kadının ölümüyle ilgili ifade verir. Yaşı küçükken karşılaşmış olduğu psikolojik sıkıntıların hâlâ devam ettiği görülür. Elektra kompleksine bağlı olarak büyük harf ve büyüme korkusu yine ön plana çıkmıştır:

"Ve kendisinden somut şeyler anlatması bekleniyordu. Somut şeyler, büyük harfli anlatılar demektir. Somut, elle tutulur gerçekler. Büyüklerin sevdiği kurallar. Oysa artık o da büyüktü. Kendine yetemeyecek kadar büyük. Bu büyüklüğe katlanamayacak kadar erişkin..." (C., s.27).

Romanın 7. bölümünde, Yıldız'ın elektra kompleksine bağlı büyüme korkusunun devam ettiği görülür. Yıldız'ın küçükken yaşadığı büyüklük korkusu yetişkinlik dönemlerinde de peşini bırakmamıştır. Bu durum, Yıldız'ın çocuklukta karşılaştığı büyüme ve büyüklük korkusunun bir saplantı halinde devam ettiğini gösterir. Saplanma, *"Kişinin gelişim çizgisi içindeki belli bir alanda duraklaması, diğer tüm alanlarda normal gelişme çizgisi izlerken o alanda ilerleyememesidir."* (Altınköprü, 2005: 94). Yaşanılan korku şüphesiz, büyümüş kişilerin çocuk bedenleri düşünmeden aldıkları kararlardan ve yaşadıkları ürkütücü hayatlardan kaynaklanmaktadır:

"Büyük büyük herkes ciddi ciddi büyük büyük yalanlar söylüyordu." (C., s.52).

Romanın 9. bölümünde ise Yıldız'ın elektra kompleksinin tekrar açığa çıktığı görülür. Sevdiği adam olan Yiğit'e "*baba-sevgili*" diyerek seslenmektedir. Burada büyüme korkusunun yeniden ortaya çıktığı söylenebilir. Yıldız, aşamadığı elektra kompleksi yüzünden karşılaştığı ve değer verdiği bütün erkekleri babası ile özdeşleştirerek -aslında babasının gidişine bağlı olarak ayrılığı kabullenemeyen bir çocuk edasıyla- cezalandırır.

17. bölümde ise Yıldız, hatıralarının canlandığı bir otobüstedir. Geçmiş hatırlaması elektra kompleksini yeniden açığa çıkarır. Buna bağlı olarak yine burada harfler küçülür ve büyük harfler kullanım dışı olur:

" otobüsten indi. yürüdü, ruhundaki yağmurun sesi ona hayal etmesini söylüyordu ısrarla. hayalin geçmişin ve geleceğin bütün doğrularını ele geçirmesini beklemeliydi." (C., s.123).

Yazarın kurguda yer verdiği bir başka kompleks ise "*aşağılık kompleksi*"dir. Tohumları çocukluk yıllarında atılan bu kompleksin kuramcısı Alfred Adler'dir. Ona göre, "*...her ruhsal yaşamın başında az çok bir aşağılık duygusunun yer aldığını kabul etmek gerekecektir.*" (Adler, 2013: 94). Aşağılık duygusu, bireyi çocukluk yıllarından itibaren sarar ve bu duygudan kurtulmak için çeşitli yollara sevk eder. "*Aşağılık, güvensizlik ve yetersizlik duyguları yaşamda bir amacın saptanmasını ve biçimlendirilmesini sağlar. Daha yaşamın ilk günlerinde ön plana çıkmak, anne ve babasının dikkatini üzerine çekmek, onları buna zorlamak özelliği kendini açığa vurur çocukta. Bu tür davranışlar insandaki saygınlığa kavuşma eğiliminin ilk belirtileridir, aşağılık duygusunun etkisiyle oluşur ve çocuğu çevresine karşı bir üstünlük duygusuyla donatacak bir amaç saptamaya iter.*" (Adler 2013, 96). "*Cemre*" romanında aşağılık kompleksi yine Yıldız karakteri üzerinden verilmiştir. Aşağılık kompleksi, Yıldız'ın yetişkinlik döneminde kendisini soyutlayıp başka bir "*öteki ben*" yaratmasıyla vücut bulur. Yıldız, aşağılık kompleksinin etkisiyle kendini "*Nimet Bor*" isimli başarılı bir editör olarak ötekileştirir. Bu da aşağılık kompleksinin ötekileştirme yolu ile aşılmaya çalışıldığını göstermektedir. Romanın 8. bölümünde Yıldız ile Nimet'in buluşma çayı anlatılmıştır. Bu sembolik bir buluşmadır. Aşağılık kompleksinin her iki tarafı da Yıldız'dır:

" 'Hayır. En yakınım olan sana açtım bir tek," dedi Nimet.

'Yine de onların bilmesi şart.'

'Bilemiyorum. Senden bir şey rica edeceğim...'

'Söyle.'

'Kaybolursam...'

'Kaybolursan...' (C., s.68).

Yıldız, yaşadığı aşağılık kompleksinden kurtulmak için ötekileştirme yolunu seçmiştir. Ötekileştirme ile kendisini geçmişinden kurtarma amacındadır. Bu nedenle de "öteki", başarılı bir gazeteci olan Nimet'tir. Yaşadığı kompleksin telafisini kendinde değil öteki benliğinde gerçekleştirmiştir.

1.1.2. Psikolojik Unsurların Dile Şekil Olarak Yansıması

Çeşitli ruh halleri tasvir edilirken, yazarın bilinçli olarak metni destekleyecek şekil ve yapı özelliklerine yer verdiği görülür. "*Kül ve Yel*" isimli romanda alzeymır hastası olan bir kadının ruh halini tasvir etmek için şekil unsurlarından yararlanılmıştır. Bu romanda, Fehime isimli başkahramanın alzeymır hastası olması ve bu nedenle bir bakımevine yerleştirilmesinin ardından televizyon izleyip geçmişi hatırlaması anlatılmaktadır. Fehime'nin zihin karışıklığı ve unutuşları dil içinde bir telaş halinde verilmiştir:

"Bana yardım et, diyorum. Başım dizlerinde öylece kalakalıyor, artık bedenime hükmedemiyor. Kırmızı saçlı kadın bedenimi alıyor, kâğıtlaşmış bir beden bu artık, incecik, kendi başını bedenime baş ediyor, sonra beni bir kızağa yerleştiriyor. Ağır ağır süzölmeye başlıyoruz gökyüzüne doğru." (K.Y., s.153).

"Unutkanlıkta da kuşkusuz büyük bir dikkat potansiyeli, yani ilgi vardır, ama tam değildir bu ilgi, isteksizlikten kaynaklanan bir bulanıklığı içerir ve söz konusu isteksizlik de kaybetmeyi ya da unutmayı başlatır, kamçılar ya da doğurur." (Adler, 2013: 124). Aşağıdaki örnekte her "*Hayır*." cevabı bir kaybedişi ve unutuşu içerir. Bununla birlikte her kaybediş yeni bir unutkanlığı daha doğurmaktadır. Sözcüklerin telaşı soru-cevap tekniği ile üst seviyeye çıkarılır:

"Ve bil ki, hayatımın en uzun yolculuğu bu olacak Dimi.

'Hayır' diye konuşuyor biri, ateşlerin içinden.

Hayatımın en uzun yolculuğu bu olacak, Ayla.

Ayla mı?

'Hayır.'

İnan bana bu olacak babaanne. Babaanne mi?

'Hayır.'

Seni görüyorum. Ayla mısın sen?

'Hayır.'

*Bedenim ruhumdan ayrılırken, başım dizlerinin arasında.
Kimsin?" (K.Y., s.152).*

"Cemre"de Yıldız'ın yetişkinlerden buna bağlı olarak da büyük harflerden korkması anlatılmıştır. Yazar, Yıldız'ın anlatıldığı pek çok bölümde büyük harfleri kullanmamıştır; ancak gelen ölümle birlikte hiç olmadığı kadar büyük harf kullanır. Ölüm bir nevi kırılma noktasıdır ve bu kırılış bütün harflerin büyük kullanılması ile ortaya konur:

*"2005 YILININ ŞUBAT AYINDA KUMKAPI SAHİLİNDE BİR
KADIN CESEDİNE RASTLANDI. KARAYA VURAN CESET ŞİŞMİŞ
VE TANINMAZ HALDEYDİ. ÖLÜM NEDENİ VE KİMLİĞİ
BUGÜNE KADAR HÂLÂ TAM OLARAK SAPTANAMADI." (C., s.7).*

"Yalancı Şahit" isimli romanda masumiyetin vurgusu baştan sona, eserin başlıklar halinde verilmesiyle gerçekleşir. Romandaki bölüm başlıkları bir bütün olarak çocukların masum olduğuna vurgu yapar. Müge İplikçi, pek çok hikâyesinde ya da romanında çocuk masumiyetine değinmiştir. Bu eserin diğerlerinden farkı, dil ve üslubunun daha masumane oluşudur. Yani en başta söylenebilecek şey dil ve üslup olarak bir gençlik romanına yakışan ölçüde sade olmasıdır. Eser bölümlere ayrılmıştır ve bir başlangıç bölümünden sonra her bölüme bir harf eklenerek "ENAZSİZİNKADARMASUMUZ" yazısı tamamlanır:

"E" (Y.Ş., s.14).

"EN" (Y.Ş., s.17).

"ENA" (Y.Ş., s.22).

"ENAZ" (Y.Ş., s.25).

"ENAZS" (Y.Ş., s.29).

"ENAZSİ" (Y.Ş., s.37).

"ENAZSİZ" (Y.Ş., s.45).

"ENAZSİZİ" (Y.Ş., s.50).

"ENAZSİZİN" (Y.Ş., s.60).

"ENAZSİZİNK" (Y.Ş., s.64).

"ENAZSİZİNKKA" (Y.Ş., s.72).

"ENAZSİZİNKAD" (Y.Ş., s.78).

"ENAZSİZİNKADA" (Y.Ş., s.82).

"ENAZSİZİNKADAR" (Y.Ş., s.95).

"ENAZSİZİNKADARM" (Y.Ş., s.99).

"ENAZSİZİNKADARMA" (Y.Ş., s.106).

"ENAZSİZİNKADARMAS" (Y.Ş., s.111).

"ENAZSİZİNKADARMASU" (Y.Ş., s.113).

"ENAZSİZİNKADARMASUM" (Y.Ş., s.122).

"ENAZSİZİNKADARMASUMU" (Y.Ş., s.125).

"ENAZSİZİNKADARMASUMUZ" (Y.Ş., s.130).

Çocuk psikolojisinin ele alındığı bu romanda, kelimeler harf harf vurgulanarak masumiyet ön plana çıkarılır. Büyük harflerle yazılması da sesin yüksekliğini göstermesi bakımından önemlidir.

"Civan" isimli romanın 14. bölümünde, Dumrul isimli kişinin ara sıra aklını yitirmiş bir halde, geçmişte hayatını kaybeden kızını hatırlaması anlatılmıştır. Geçmiş hatırladığı bölümlerde kızı gerçekten varmışçasına konuşturulur ve yazı karakteri *italik* olur. Yazının italik oluşu, hatırlama durumunun daha iyi verilmesi içindir:

"Babaaa... Ebe sensin. Kaçıyorum senden... Bu kızının sesiydi.

Duran yaşamdı." (Ci., s.102).

"Saklambaç" adlı romanda ise ergen psikolojisinin daha iyi verilmesi için yazar tarafından yazı renginin değiştirildiği görülür. Funda isimli genç kızın görmüş olduğu bir rüyanın anlatıldığı "*6 Funda'nın Mavi Dünyası*" (Sa., s.36). isimli bölümde yazı rengi değiştirilir. Dikkat çeken en önemli unsur, mavi rengin hakimiyetidir. Bir rüyanın anlatıldığı bu bölümde yazı rengi mavi olarak belirlenmiştir. "*Bugün modern bilim, insanın psikolojisi, kişiliği ve ruh dünyası ile renkler arasında kesin bağların olduğunu ortaya koymuştur."* (Yıldırım, 2006: 130). Mavi renk, deniz ve gökyüzünden hareketle özgürlüğün rengi olarak

bilinir. Eserde Funda isimli genç kızın özgürce hareket etmek istediği ve bu nedenle türlü oyunlar içine girdiği görülür.

1.1.3. Psikolojik Unsurların Eleştiri Olarak Yansıması

"Kül ve Yel" isimli romanda Fehime'nin bir alzeymır hastası olarak yakınlarının ilgisine muhtaç olması söz konusudur. Fehime, hastalığının da etkisiyle, olayları yakınlarının penceresinden görür. Onların bakış açısından bakar. Bu noktada bu tarz hastaların yakınları tarafından hastane köşelerine terk edilişleri eleştirilmiştir. Fehime, yalnızlığını her birini kendi canlandırdığı yakınlarının bakış açılarıyla paylaşır. Bu, metinde en çok dikkat çeken unsurlardan biridir. Görünenler Fehime'nin hatırlayışlarından ve tahmini algısından ibarettir. Yer yer metin kesilerek Fehime'nin kendisi olmayan bir dış gözle anlatım yapılır. Burada tamamen Fehime'nin hastalığından kaynaklanan zihinsel algısı ön plandadır:

"Hayır, dedi Fehime. Hayır. Fazla bir zamanımız kalmadı, hayır. Hele sesler ve ışıklar gündüzü sara, ben bir hırsız gibi kendi gecemi sarmaya başlarken içimde. Hayır." (K.Y., s.77).

Romanın sonunda Fehime'nin neden alzeymır hastalığına tutulduğu açıklanmıştır. Bir dizi psikolojik süreçten ve sınavdan geçen Fehime bu hastalığa yakalanmıştır. Bu durum da bir eleştiri ile ortaya konmuştur. Yapılan eleştiri, küçük yaştaki kız çocuklarının kendilerinden yaşça oldukça büyük adamlarla evlendirilmesine yöneliktir. Fehime'nin hastalığını tetikleyen en büyük etken "ecnebi dede" dediği yaşlı bir adamla evlendirilmiş olmasıdır:

"Bir kış gecesi idi. Bu gece gibi. Açı kınalı tetiklerini sar boynuma, demişti dede, genç geline..." (K.Y., s.195).

Küçük yaşta evlendirilen çocukların ileride pek çok psikolojik rahatsızlıkla karşılaşması kuvvetle muhtemeldir. Özellikle ülkemizde küçük yaşta evlendirilen çocukların sayısı azımsanmayacak kadar fazladır. Müge İplikçi, bu romanında, küçük yaşta evlendirilen bir çocuğun yaşayabileceği psikolojik rahatsızlıkları gözler önüne sermiştir.

"Cemre" romanında Yıldız'ın öğretmeni, Yıldız'ın annesine kızını doktora götürmesi için söylemde bulunur. Söylemin sebebi, Yıldız'ın büyük harfleri kullanamamasıdır. Bu durum, büyüklerin çocuklara anlamayan gözlerle bakıp derine inmeden teşhis koymalarından kaynaklanmaktadır. Yıldız'ın göz doktoruna götürülmesi onun bir problemi aşması açısından önemlidir. Dikkat çeken asıl durum ise küçük bir göz rahatsızlığının ironik bir eleştiri olarak Yıldız'da büyümeye neden olmasıdır:

" 'aslında sorun kesinlikle psikolojik ama yine de bir tetkik edilsin,' diyen öğretmenin tavsiye ettiği göz doktoruna gidilecekti. biraz büyüyecekti yıldız." (C., s.2).

"Kafdağı" romanında Zahide isimli kadın -tehlikeli oluşu artırılmak için- dünyada terör örgütü olarak kabul edilmiş bir yapılanmanın üyesi gibi gösterilmiştir. Burada bir eleştiri de söz konusudur. Eleştirinin kaynağı, Orta Doğu'dan gelenlerin Müslümanların terörist olduğu inancıdır.

Romanın 10. bölümünde Emel isimli gazeteci; Zahide ve onun ailesi ile ilgili gerçekleri bulmanın peşine düşmüştür. Zahide'nin terörist olarak gösterildiği bir belgeselde karşılaştığı tek gerçek ise Müslümanların bütün dünyaya terörist olarak gösterilmek istenmesidir:

"İçlerinde bir tek Zahide'nin kadın olduğu bu Müslüman tutuklular, çağın çakalları ve dahası vebaları olarak sergileniyorlardı." (K., s.69).

Eserde, terörist ilan edilenlerin teslimat yolculuğu sırasında, ilk olarak New York'tan geçirilen Zahide, burada geçmişte güzel vakit geçirdiği arkadaşı Emel ile olan anılarını hatırlar. Hatırlanan anılar güzel günlerden kalmıştır. Bu güzel günler, 11 Eylül saldırıları ile son bulmuştur. Bağlantılı olarak 11 Eylül, terör gerçeğinin yanında masum Müslümanlar için sembolik bir zamandır. Güzel şeylerin bitişini sembolize etmektedir. Bu olay nedeniyle Müslümanlar üçüncü dünyalı olarak görüldüğü için ciddi bir eleştiri vardır:

"Üçüncü dünyalı olma suçlusuydu. Farklı dinden olma suçlusuydu. Kadın haliyle bu işe kalkıştığı için daha da suçluydu." (K., s.89).

Kadınlara yapılan zorbalık, taciz ve tecavüz eleştirilmiştir. Bu eleştiri "*Yetkili*" sözcüğü üzerinden yapılmıştır:

"Güzel tokatlar yedi, bir-iki defa da tecavüze uğradı yetkililer tarafından. Hiçbir şey hissetmedi." (K., s.90).

"*Yalancı Şahit*" romanının "*EN*" (İplikçi, 2012: 17). bölümünde Yavuz isimli çocuğun ailesi tanıtılmıştır. Burada da çocuk yaşta evlenme durumu eleştirilmiştir:

"On dört yaşında evlenmişti komşu oğlu Namık'la. Evcilik oynar gibi evini süslemiş, aklayıp paklamış, evcilik oynar gibi anne olmuştu." (Y.Ş., s.17).

1.1.4. Tevarüs Eden Yazgı ve Psikolojik Yansımaları

"*Yalancı Şahit*" isimli eserde kot taşıma fabrikasında hayatlarını kaybeden insanların dramı da ele alınmıştır. Burada aileleri kot taşıma fabrikalarında çalışan çocukların büyüklerinden sonra kendilerinin de bu tarz fabrikalarda çalışmaya başladıkları görülür.

Romanın "*E*" (Y.Ş., s.14). bölümünde Yavuz isimli çocuğun tanıtıldığı görülmektedir. Tanıtım hareketli bir dille yapılmıştır. Yavuz'un hayatının acılarla dolu olması dilin mizahi oluşuyla bir ironi oluşturmuştur:

"Çetin bir doğum sınavından sonra dünyalı olmuştu." (Y.Ş., s.15).

Bunun yanında Yavuz'a tevarüs edecek yazgının da betimlendiği görülür. Betimlenen yazgı, ölümcül bir tehlike taşıyan kot taşıma fabrikasında çalışma halidir:

"Renkli yüzü dışarıya, gri havasız ve kirli yüzü içeriye dönük olan fabrika, kimseye acımaz ve eksilmelerde arkasına bakmazdı." (Y.Ş., s.16).

Bu tarz fabrikalar pek çok yerde ailelerin tek geçim kaynağı olduğu için -fazlasıyla ölümcül tehlike taşımasına rağmen- kimse çalışmayı bırakmamaktadır. Tevarüs eden ölümcül ortam, babalardan oğullara geçen ve onların ölümüyle sonuçlanan bir yazgıdır.

Anıların gen yolu ile aktarıldığı durumlarla da karşılaşırız. "Saklambaç" romanında Funda isimli genç kıza, dedesi Sami'nin anılarının gen yolu ile aktarılmış olması söz konusudur. Funda, oyun esnasında birden kendisini dedesi gibi hisseder ve buna gerçekten inanır:

"Tuhaf, çok tuhaf bir duyguya kapıldım o sırada. Eski bir günde, bir su künkünün içindeydim sanki.

Sanki ben, ben değildim. Ama bir yandan da her şey çok tanıdıktı." (Sa., s.169).

1.1.5. Psikolojik Arınma

Metinlerde bir arınma yöntemi olarak, dil boyutunda, cezalardan yararlanıldığı görülür. İlk olarak "Kül ve Yel"de bir arınma yöntemi olarak cinayet işlendiği söylenebilir. Bu cinayet gerçek anlamda bir cinayet değildir. Kelimelerle yapılan bir yanılsama halidir. Ayla isimli şahıs, Şerif adlı adamı anlatırken onu vurduğundan bahseder. Tabii bu vuruş gerçek anlamda bir cinayet değildir. Mecazi anlamda kullanılmış içten bir öldürmedir:

"Kendi içimdeki Şerif'i öyle buldum ve gözümü kırpmadan vuruverdim onu." (K.Y., s.42).

Cezanın kullanıldığı bir arınma da "Cemre"nin 1. bölümünde karşımıza çıkar. Bu bölümde Nimet üzerinden yalnızlığın getirdiği sorunlu ruh halleri tasvir edilmiş ve birliktelik psikolojisi ile özdeşleştirilmiştir. Nimet bir cezayı andıran düşler görür. Bu düşte dikkati çeken en önemli unsur ise kendi yaşamından kişilerin kötü kişiler olarak yansımasıdır. Nimet ceza arzusunu bilinçaltının de etkisiyle rüyalarla karşılar. "Kabahatlılık duygusu cezalanmak arzusunu yaratır." (Özgü, 2004: 91). Kötü olan kişiler Nimet'i cezalandırmak istemiştir. Bu da dil ile yapılan bir tür arınmadır. Cezalar söz ile gerçekleşir:

" 'Siz... Çıldırılmış olmalısınız... Beni arabamdan, evimin önünden... Aman Allah'ım... Nereye götüreceksiniz beni... Sizin... Sizin kim olduğunuzu bilmiyorum...' " (C., s.16).

"Civan"ın 4. bölümünde, Rana'nın geçmişinin küçük bir portresi çizilir. Dumrul'u nasıl unutup şimdiki kocası Saim'le birlikte olduğu üzerine Rana'nın düşünceleri verilir. İlk dikkat çeken ise Rana'nın Kurban Bayramı ile kendi kurbanlığını özdeşleştirerek kendisinden bir şeyleri feda etmek (kurban etmek) isteysidir. Kurban etme, eserde arınmaya işaretir. Bu arınma, zamanın parçalanmışlığını yeniden bütünleştirmeye yönelik bir arınmadır:

*"Bir şeyleri geri almak, olup biteni tersine çevirmek, nehrin yatağını yönlendirmek, makas değiştirmek için bir şeyleri **kurban etmek** istedi. Belki bizzat kalbini." (Ci., s.31).*

1.1.6. Rüyaların Dil ile İlişkisi

Rüyaların dil ile ilişkisi kuşkusuz Sigmund Freud'un psikanalitik kuramına dayanır. Freud, çalışmalarında bilinç, bilinçdışı, benlik vb. kavramları ortaya atarak bunların insan hayatındaki yeri ve önemi hakkında açıklamalarda bulunur. *"S.Freud'a göre, toplum tarafından hoş karşılanmayan cinsiyet ve saldırganlık duyguları bilinçaltına (subconscious) itilirler, çünkü bu tür düşünce ve istekleri sürekli bilinçte tutmak bireyde gerginlik ve rahatsızlık yaratır."* (Köprülü, 2014: 953). Bilinçaltına itilerek bastırılan duygular zamanla yoğunlaşarak kendilerine farklı bağlamlarda çıkış noktaları arar. Rüya, bastırılmış duyguların açığa çıktığı en etkili bağlamlardır. *"S.Freud, düşlerin bilinçdışını yansıtan metaforlarla dolu hikayeler olduğunu ifade etmiştir."* (Köprülü, 2014: 954). Edebî metinlerde ele alınan rüyalar, metafor düzleminde dil ile okuyucuya sunulur. Rüyaların karmaşık ve sembollerle dolu yapısı okuyucuya sunulurken dil, bu yapıya bağlı olarak metaforlarla süslenir. Dil; rüyaların yorumlanmaya açık bir hüviyette olması nedeniyle olaylara bir rüya halini andıran ani geçişlerin eşlik ettiği, kişilerin zamana bağlı olmayan bir değişime girdiği ve gerçeklik boyutunun dışına çıkıldığı unsurlarla örülür.

Üslup incelemesinde psikoloji ve felsefenin önemli bir yeri vardır. Kelimelerin yapısı ve ifade etmiş olduğu çeşitli anlamlar, psikoloji ve felsefeyi de içine alarak, verilmek istenen mesajı bir bütün içinde ortaya koyup kuvvetlendirir. Bu anlamda rüyaların edebî eserde önemli bir yeri olduğu söylenebilir. Rüya üslubu adını verebileceğimiz anlık geçişler, belirsizlik, tam olarak idrak edilememe, derin mana tam da bu noktada ortaya çıkar: *"Şu halde, edebî dil günlük dilin çeşitli kullanım şekillerinden ilk önce daha çok sayıda kelime kullanması bakımından ayrılmaktadır. Edebiyatta dilin imkanları çok daha dikkatli ve sistemli bir şekilde kullanılmaktadır."* (Warren-Wellek, 1983: 25). Kullanılan çok sayıda kelime

sözlük anlamlarından uzaklaşarak çeşitlenmekte, çeşitlendikçe anlam dünyası uçsuz bucaksız kapılara açılmaktadır. Burada devreye rüyaların karmaşası girer. Bu karmaşa aslında karmaşıkmiş gibi görünen bir düzenin yani bilinçaltının yansımasıdır. Rüya üslubunun kullanılması kişilerin iç dünyalarının ve psikolojilerinin daha iyi yansıtılmasını sağlamıştır. Karmaşa içerisindeki düzen, kendini tam olarak burada gerçekleştirir; çünkü rüyalar, pek çok çağrışımın bütünleştiği kompleks bir yapı sergiler. *"Genç bilim düşlerden daha özgün daha dikkat çekici hiçbir öğreti vermemiştir dahası hiçbir öğreti onunla kıyaslanamaz. O halk inanışları ve gizemcilik ülkesinden kazanılmış bilinmeyen bir toprak parçasıdır."* (Freud, 1994: 21-22). O halde, kişilerin iç dünyası dil boyutunda rüyalarla kucaklanmış bir üslupla açığa çıkar. Yazar bu bağlamda kişileri yansıtmaya olanağını rüya üslubunu kullanarak gerçekleştirmiştir.

"Doğum Günün Kutlu Olsun" isimli hikâyede trafik kazası yapan kahraman ve anneannesi gerçek bir zamandan koparak yaşananları bilinçdışına bırakırlar. Metinde görülen *başka bir zaman dilimine atlama* eylemi ancak rüyalarda karşılaşılabileceğimiz türden bir durumdur:

"Kontrolümden çıkan bu hız yüzünden başka bir zaman dilimine atlayabileceğimiz aklımın ucundan bile geçmedi; sadece etrafımda tek, monoton bir çizgiye dönüşmüş yaprak silsilesi ve benden gittikçe uzaklaşan anneannemin sesi. Bir süre sonra ikisini de fark edemez oldum ve Yeşilköy-huzurevi arasındaki yol bilincimden çıkıverdi." (P., *Doğum Günün Kutlu Olsun*, s.2).

"... nefes alamadım, arayış kapatacak başka bir gerçeklik aradım, saatim durmuştu..." (P., *Doğum Günün Kutlu Olsun*, s.3).

"Şakayılar" isimli hikâyede, zamandan kopan kahraman, kendini bilinçaltının kollarına bırakır ve ani geçişlerle dolu bir rüya halinin başlamasına neden olur. İnsanlar yapmış oldukları iş arasında küçük düşüncelerle zamanın boyutunu değiştirebilir. Bu an çok kısa olsa da bilincimizin dikkatini daha istemsiz bir yöne çeker. Bilinçaltının egemenliğine bırakılan düşünceler ara cümle ile verilmiştir:

"Alüminyumu parlak kapak kalktığında biliyordu ki kadın burnuna ilk önce gazete kağıdının ıslak kokusu çarpacak, pilavın akıbeti o zaman belli oldu demektir. Ama ondan önce davlumbazı ele

geçirmiş çay suyuna gidilmeli; sarıya dönmüş melamin kaptan -üç kadın oturmuş çayırın üstüne, elleri belki ama kolları yüzleri hiç seçilmiyor- üç kaşık çay demliğe. Kızlar birazdan gelirdi okuldan, o zamana kadar elini çabuk tutmalı." (P., Şakayılar, s.65).

"En sonunda geldin işte. Seni yıllardır bekliyorduk." (P., Şakayılar, s.65).

"Şalgamlar, Vitraylar ve Yolculuklar" isimli hikâyedeki kahraman, bir gezi sırasında Mersin şehrini görme fırsatı bulur. Mersin gezilerinin gerçekliğini rüyadan ayırt edememektedir. Rüya hali bir mekân üzerinden verilmiştir. Pasajda dikkat çeken unsur, kadının kocasının kendisini aldattığı düşüncesinin etkisinde kalmış olmasıdır. Bu durum onun bilinçaltına yerleşerek kendi içinde gerçeklik çatışması yaşamasına sebep olmuştur. Gerçeklik çatışması rüya ile ifade edilmiştir:

"İkinci Mersin, yıllar sonra kocamın beni iri gözlü bir kadınla aldatmasından sonra yaşandı. İlkine göre daha mı gerçek yoksa daha mı rüyaydı bilmiyorum." (P., Şalgamlar, Vitraylar ve Yolculuklar, s.109).

"Gidiyor muyum, Kalıyor muyum" isimli hikâyede, rüya görme durumu *bilinç kaybı* olarak tanımlanmıştır. Tanımlamanın sebebi, rüyaların bilinçdışını harekete geçiren bir faaliyet olmasıdır:

"Rüyalarım ve önsezilerime inanıyorum, diyeceğim ama bunun ideolojik boyutlara varan eleştirilere ulaşmasından korktuğum için sadece bir anlık 'bilinç kaybıydı' demeyi tercih edeceğim..." (C.K., Gidiyor muyum, Kalıyor muyum, s.7).

"Çay Tepsisi" isimli hikâyede, bir kadının market alışverişi sırasında bayılması konu edilmiştir. Kadın marketteki renk cümbüşü içinde kendini kaybeder ve tuhaf söyleyişleri olan birtakım malzemeler alır. Bunlardan biri de vitamin hapıdır. Vitamin hapını yuttuğu anda başka bir boyuta geçiş yapar. Hapların insan vücuduna etkileri düşünülürse farklı bir boyuta geçişin anahtarı olma görevini üstlendiği de söylenebilir:

"Birkaç dakika sonra

'Yok abla,' diyecekti, karşısındaki genç oğlan. 'Öyle değil. Biz sahiyiz.' (K.A.Ö., Çay Tepsisi, s.10).

Kadın, kendini çay tepsisi şeklindeki bir oyuncakta bulur. Burada mekân, lunaparktır. Kadın bu oyuncağa bindikten sonra korku ile bir katman daha derine iner ve böylece bilinçaltı devreye girer. Bilinçaltında ise bir boğa ile atını mızraklayan bir şövalye görür. Bu geniş bir rüya bulutudur. Rüya yorumlama, çok eskilere dayanan bir eylemdir. *"Rüyâ yorumlamanın tarihi, rüyâyı psikolojik bir fenomen olarak değil de, bedenden ayrılan ruhun kendine özgü hayatı ya da hayaletlerin çıkardığı ses ve görüntüler olarak tasavvur etmekle başlar."* (Akot, 2010: 215). Daha sonra özellikle de bilimsel temellere oturtularak psikoloji ilminin konusu olmuştur. Başta S. Freud olmak üzere, C.G.Jung ve J.Lacan gibi araştırmacılar tarafından rüya yorumlamaları konusunda çalışmalar yapılmıştır. Hikâyede rüya halinden çıkan kadın bilinç düzeyine ulaşarak kendine gelir:

"Birkaç dakika sonra

'Abla, iyi misin abla?'

Bir kolonya kokusu duymaktadır.

'Abla çantada buldum, bu kolonyayı sürdüm sana.' " (K.A.Ö., Çay Tepsisi, s.14).

1.1.7. Psikolojik Hastalıklar ve Diğer Psikolojik Unsurlar

"Her Yerde" isimli hikâyede arınma yöntemi olarak *aydınlanma*'dan yararlanılmıştır. Kahraman, insanların gerçek yüzünü görerek dünyadan uzaklaşır. Nedim Demirci isimli kişi, bir çocuğun verdiği selam ile aydınlanma anını yaşar. Bu an, insanların güler yüzlerindeki samimiyetsizliği fark ettiği andır. Ona göre insanoğlu bir şeyler saklar ve bu yüzden de samimi değildir. İnsanlardaki samimiyetsizliği ve bir şey sakladıklarını fark ederek aydınlanır:

"Ofisindeki yüzlere sunduğu umut damgalı, mesafeli-içtenlik, medeni-samimiyet markalı akıl tuzaklarına nasıl da bunca zamandır inanmış olduğunun farkına vardı. Yıllarca yaşanan ve bir türlü fark edilmeyen olayların yaşamın sadece kısa bir anında karşımıza çıkıp,

her şeyi insanın yüzüne vurduğu o ince noktaya dokunmuştu." (P., Her Yerde, s.56).

Yazar, yalnızlık duygusunu farklı hikâyelerinde işlemiştir. *"Yalnızlığı Sevmeyen Günce"* adlı hikâyede, hayatının küçük bir parçası verilen Günce'nin gelgitler içinde kaldığı görülür. Kahramanın geçmişinin anlatıldığı cümlelerde, kötü olan hiçbir şeyden bahsedilmez. Psikolojik unsurlar kelimeler üzerinden verilir:

"- Hayatını değiştirmek zor oldu mu? diye sordu Sara.

- Hayatımı değiştirdiğimi hiç düşünmedim ki.

- Yalnızlık çekmiyor musun hiç?

- Hayır, bazen üşüyorum. Sadece bazen çok üşüyorum.

- O zaman?

- O zaman karanlık, işte o zaman karanlık.

- Sonra?

- Sonrası fark etmiyor." (P., Yalnızlığı Sevmeyen Günce, s.13-14).

Konuşmada, *"hayatı değiştirmek"*, *"üşümek"*, *"karanlık"* gibi kelime ve kelime gruplarının geçmesi, kahramanın bile fark etmediği kaos, korku ve yalnızlık halini yansıtır. İnsan yalnızken üşür. Başkalarıyla beraberken ise üşüdüğünü fark etmez. İnsan hayatının karanlıklara boğulması şu cümle ile çok daha etkili bir biçimde ortaya konmuştur:

"Kimileri için başlayan bir gün, bizim için gecenin içindeki bir ses gibiydi, oturmuş, sakın." (P., Yalnızlığı Sevmeyen Günce, s.14).

Cümleden, yaşamın zaman açısından karmaşa içinde olduğu anlaşılır. Hayatı karanlığa ve yalnızlığa boğulan kahraman, geceleri bir barda çalışmaktadır. Bu durum kahramanın yine ruh halini açıklama noktasında önem arz eder:

"Gecenin ortalarına doğru, bana bir bira, diye başlayacaktım geceye. Ve ardından iki - üç masa daha dolaşacaktım; gece usulca inecekti yüreğime." (P., Yalnızlığı Sevmeyen Günce, s.14).

Yalnızlığın işlendiği bir başka hikâye "*Küçük Ev Masalı*"dır. Yalnızlık duygusu bu metinde daha yoğun bir biçimde işlenmiştir. Metne göre yalnızlık, insan ruhunu belki de en çaresiz bırakan duygulardan biridir. Bir insan yalnızlık duygusuna tam anlamıyla kapılırsa bütün algı sistemi de değişecektir. M. Ruhat Yaşar, "*Yalnızlık*" isimli makalesinde yalnızlığı şu şekilde tanımlar: "*Yalnızlık tanımlanması güç ve karmaşık bir durumdur. Her an herkes yalnız kalabilir. Bazen başkalarının yanında da kendimizi yalnız hissederiz. Yalnızlık bireyin çevresine olan güvensizliğini arttırarak uyumunu ve yaşamını zorlaştırır. Bu nedenle yalnızlık yaralayıcı bazen de öldürücü olabilir. Yalnızlık ruhsal hastalıkların ve özellikle de depresyonun oluşmasında belirleyici bir etkiye sahiptir. Yalnızlık yaş, cinsiyet ve sosyal sınıf gibi değişkenlerle yakından ilişkili olup büyük ölçüde sosyo-ekonomik yapı tarafından belirlenir.*" (Yaşar, 2007: 137). Yalnızlık duygusu, insanı kendi ile bir başına bıraktığından kişi kendi iç sesini duyar; böylece yazma eylemi bir cezbe haline gelir. Öncelikle yalnızlığın bir ruh hali olarak eşyaya yansıyışını görürüz. İnsan yalnızlığı ile küçük bir mekânı bile dolduramamıştır. Mekân içindeki eşya bile yalnız olan ruhun etkisi altına girer:

"Sahi, küçük evim. Mobilyalarımı sormayın, hatırlamıyorum, belki mutfağını, küçük yatak odasını, tazyikli sularını, içinden kıllar çıkan buzdolabını, hemen kapının yanına astığım nazar boncuğunu, kurumuş kır çiçeklerini, her cumartesi sildiğim yer parkelerini. Gene de hepsi bölük pörçük, puslu ve dışa kapalı." (C.K., *Küçük Ev Masalı*, s.18).

Yalnızlık duygusunu mekân üzerinden veren yazar aidiyet duygusunun mekân üzerinden bir tür sürgüne sebep olduğunu dile getirir. Sürgünü, masumiyete dönüşün sembolü olarak gösterir. Masumiyet ise çocukluktur:

"Sürgün nedir?

Yaşadığımız yerleri karıştırdığımız, her birinde yaşıyor oluşumuz ve sonuçta hiçbirine ait olmayışımız." (C.K., *Küçük Ev Masalı*, s.18).

"Sürgün çocukluk günlerine yeniden dönmek için açtığımız bayraktır." (C.K., *Küçük Ev Masalı*, s.19).

Masumiyetin çocuklukla özdeşleştirilmesi yazarın pek çok eserinde görülen bir durumdur. Yetişkinlikle birlikte bu duygunun kaybolması yaşama mecburiyetini ortaya atan bir köksüzlükle açıklanır:

"Eviniz, şehriniz, arkadaşlarınız hatta kederleriniz şimdiki ana yerleşmiş canlı bir tablodur. Onları sevişinizde yatan gerçeğin ne olduğunu keşfedersiniz. Hiçbir zaman bu kadar köksüz, bu kadar kimsesiz olmadığınızı fark edersiniz. Ve sonra hayatın içinde yeniden tutunmaya mecbur olduğunuzu." (C.K., Küçük Ev Masalı, s.19).

"Küçük Ev Masalı" mekân değiştirmek zorunda olup araya gerçek kilometreleri koyup gidenlerin hikâyesidir. Gidenler her yerde geride kalanları arar. Herkesi sevdiklerine, her şeyi yaşadıklarına benzetirler. Görülen bir çiçek, bir kıyafet, bir eşya; duyulan bir koku, bir heyecan geçmiştekileri hatırlatır. Bu dayanması güç, müthiş bir karmaşadır. Yazar, karmaşa halini, sürgün ile özdeşleştirmiştir.

Yalnızlık duygusunun zaman zaman şizoid kişilik bozukluğuna dayandırıldığı görülür. Şizoid kişilik bozukluğuna yönelik farklı tanımlamalar vardır. "...şizoid hastalar, çekingen, sessiz, şakadan anlamayan, tuhaf ya da garip bireyler olarak tanımlanır." (Klein-Masterson, 2013: 5). Genel olarak şizoid kişilik bozukluğu yaşayan kişiler, toplumdan kendilerini soyutlayarak yalnız kalmayı tercih ederler. Yalnızlıklarının son bulmasına da yanaşmazlar. "Kileçra Gecedeki Yalnızlık" adlı hikâyede yalnızlığını kimse ile paylaşmayan ve saklanan bir adam anlatılır. Yalnızlığı, ayrıştırılmış bir bünyede besleyen adamın karamsar dünyasını sanal dünya ile birleştirdiği görülür. Bu noktada da başarısız olup geçmişi ile karşılaştığı için anlamsız bir döngü içine girer. Karşılaşılan döngü yalnızlıktır. Hikâyenin başlığını tersten ve düzden okuma durumu da geçmişi ve geleceği birbirinden bağımsız düşünemeyeceğimizi göstermesi bakımından semboliktir. *kileçra*, *Arçelik* kelimesinin tersten okunuşudur. *Arçelik*, adamın evine yansıyan bir reklam afişidir. Yalnızlık duygusu bir eşya üzerinden verilmiştir. Yalnızlığını paylaşabileceği herhangi bir kişi ya da duygu durumu yoktur. Aşk adama göre sanal dünyaları harekete geçirecek kadar anlamsızdır. "Yani atalarının duygularını körelten savunma mekanizmalarını geliştirecek kadar zamanları olmamış gençlerin daha dolaysız yaşantıladığı, böylesine şizoid bir dünyada, aşk ve iradenin gitgide sorunlu, hatta bazılarına göre ulaşılması imkansız hale gelmesi şaşırtıcı değildir." (May, 2012: 35). Adamın dışa tamamen kapalı olan şizoid dünyasında, sosyal bağlarını bir telefon hattına bağlaması dikkat çekicidir. Kimse ile paylaşmadığı yalnızlığına eşlik eden tek şey "kileçra"dır. Son olarak kendisi ve yalnızlığı ile baş başa kalır:

"Yandılar. Söndüler. Yan. Sön. Yansön. kileçrA. Bir kırmızı bir beyaz. Aaaaa." (K.Ö.A., Kileçra Gecedeki Yalnızlık, s.69).

"O Yaz Hepimiz Bitlendik" isimli hikâyede ölüm korkusu dile getirilmiştir. Korku hali, çocukken akla gelmeyen bir durum olarak verilir:

"Ölüm çocukken aklınıza gelmez. Büyükken aklınıza geleneyse zaten ölüm denmez.

Ölüm çocukken aklınıza gelmez. Gelse de belli sembollerle gelir gider." (A.Y., O Yaz Hepimiz Bitlendik, s.31).

Ölümün akla gelmesi ölüm korkusunun varlığına işaret eder. Irvin Yalom, "*Varoluşçu Psikoterapi*" isimli eserinde ölüm korkusunu şu şekilde açıklar: "*Ölüm korkusu her zaman ve her yerde bulunur ve o kadar büyüktür ki hayat enerjisinin büyük bir bölümü ölümün inkarında harcanır. Ölüm alışkanlığı insan yaşantısında önemli bir motiftir -en derin kişisel ve içsel olaylar, savunmalarımız, güdülerimiz, rüyalarımız ve karabasanlarımızdan en açık büyük makro - toplumsal yapılara, anıtlarımıza, dinlere, ideolojilere, sakin mezarlıklara, mumyalamalara, uzaya açılmamızı, gerçekte bütün yaşam şekillerimize-zamanı doldurmamıza, oyalamalara düşkünlüğümüze, ilerleme mitine, tereddütsüz inancımıza, "başarılı olma" dürtümüze, bitimsiz şöhret arzumuza kadar uzanır." (Yalom, 2000: 70-71). Hikâyede ölüm ile yüzleşme anı gerçeklik ile anlatılmıştır. Ölüm korkusu ve düşüncesi belki de hayatın bütün evrelerinde görülür ve Irvin Yalom'un da dediği gibi neredeyse bütün yaşam alanlarımızda etkilidir. Hikâyede dikkat çeken en önemli unsur ölümün bir korkudan çok yüzleşme anı halinde anlatılmış olmasıdır.*

Ölüm korkusu "*Kırmızı Top*" isimli hikâyede de işlenmiştir. Hikâye kahramanı olan kadın bir hastane odasında beynindeki kan pıhtısını -doktorun önerisiyle- bir kırmızı top olarak algılar, bu nedenle beyni yaşama tutunmaya çalışırken görmüş olduğu halüsinasyonlar da yazıya dökülür. Halüsinasyon görmesinin bir nedeni de kadına verilen sakinleştiricilerdir. Kadın bu durumda bilinçaltının bazı oyunları ile karşılaşır. Bunlardan biri bilinçaltının önemli bir yerini teşkil eden ölüm korkusudur. "*Ölüm korkusu içsel yaşantımızda önemli bir rol oynar; başka hiçbir şeyin yapmadığı şekilde başımıza bela olur; yüzeyin altında sürekli olarak homurdanır; bilincin sınırındaki karanlık, rahatsız edici varlıktır bu." (Yalom, 2000: 49). Ölüm korkusu amansız bir hastalığın pençesine düşmüş hastalarda daha yoğun bir*

biçimde görülür. Beyindeki ölümcül kan pıhtısının kırmızı bir top olarak sembolleştirilmesi önem arz etmektedir:

"Ölmek istemiyorum. Ölmek istemiyorum işte!

Top hızla üzerime geliyor. Kaçamıyorum." (T.H.A., Kırmızı Top, s.2).

Bunlardan farklı olarak "*Perende*" isimli hikâyede anne arketipinden bahsedilir. Metinde kalıtsal özellikler dışında bazı alışkanlıkların ve takıntıların da anne ile özdeşleştirildiği görülür:

"Saçınızın neden sarı olduğu, heyecanlandığınızda neden burnunuzu çektiğiniz, yolda giderken adımlarınızı neden saydığınız ortada: Anneniz." (P., Perende, s.123).

Anne ile özdeşleşme psikolojik bir durumdur. Carl Gustav Jung, "*Dört Arketip*" isimli kitabında bu durumu şu şekilde açıklamıştır: "*Kadındaki anne kompleksi Eros'un aşırı gelişimine yol açmazsa, kız anneyle özdeşleşir ve dişilik özellikleri felce uğrar. Kız kendi içgüdüler dünyasının annelik içgüdüsünün ve Eros'un bilincinde olmadığı için kendi kişiliğini anneye yansıtır.*" (Jung, 2012: 28). Hikâyede, anne arketipinin yansımaları hem kalıtsal boyutta hem de takıntılarda ortaya çıkar.

1.2. DİL VE EDEBÎLİK

1.2.1. Dilin Yükselişe Geçtiği Bölümler

Edebî bir eser yaratılırken dil; ifade ve anlam boyutunda ne kadar estetik bir mahiyete bürünürse o kadar yükselir. Burada ifade edilen dilin yükselmesi kavramı, estetize edilmiş olan ifade gücünü ve anlam boyutunu temsil etmektedir. "*Yalnızlığı Sevmeyen Günce*" isimli hikâyede yazar, Frankfurt şehrini anlatır. Şehir anlatılırken dilin mecazlarla süslenip yükseldiğini görürüz:

"Burası güzel bir kent. Alman üslubuna uymayan bir inceliği var. Bu zarafet ta havaalanından başlıyor. Bu kentin şiir havasını koklar koklamaz, bir dizelik eski bir macera çekti içim, o anki en büyük istasyona gitmek istedim." (P., *Yalnızlığı Sevmeyen Günce*, s.12).

Kahramanın içinin çektiği şey eski bir macera dizesidir. Bunun sebebi, şehrin şiir kokmasıdır. Bir kentin şiir kokması, ilham vermesi demektir. Şehir, şiiri ve şiir yazmayı hatırlatır.

"*Şamatalı Bir Yolculuk*" adlı hikâyeye, siyah-beyaz çekilmiş bir filmin son sahnesi ile başlar. Küçük başlıklar halinde farklı sahneler geçiş yapan yazarın sonsuzluğu anlattığı bölümde dil estetik bir mahiyete bürünerek yükselir. Bu yükselişi kullanmış olduğu kelimelerden ve bununla oluşturduğu lirizmden anlarız:

"II Sonsuzluk

Gece karanlıktı. Belki de gece en karanlık olanıydı. Gece, sese açılan, sestten kaçan, sesi kovalayandı. Her hâlükârda biz yalnızdık. Yalnızlık, karanlığın ve gecenin aksine, kirli beyaz fayansların ışıkları yutup kustuğu, yutup kustuğu aydınlık bir sabah vakti başladı. Kargacık burgacık kemiklerden süzülüp balık gibi baş aşağı aktığımda, hayatımın en güzel nehriyle birlikte, dışarıya, dosdoğru dışarıya aktığımda, karşımda gözleri şehla bir kadın buldum." (A.Y., *Şamatalı Bir Yolculuk*, s.2-3).

Dilin hızlı bir yükselişe geçtiği bu alıntıda kullanılan dil, sözcüklerin literal anlamlarından çok kelimeleri anlam boyutunda yükselten daha derin manalarla yüklüdür. Buna benzer bir kullanımla "*Her Yara Kapanmak İçindir*" isimli hikâyede karşılaşırız. Hikâyede giden bir sevgilinin ardından acıklı bir haykırış dile getirilir:

"1. Gölgelerden korkarsın, gece devam ediyor. Pıhtıların çözemediği bir zamansızlık içerisinde." (K.Ö.A., Her Yara Kapanmak İçindir, s.16).

Pıhtıların çözemediği zamansızlık ölüm demektir. Ölüm, doğrudan ifade edilmeyip daha edebî bir biçimde ortaya konmuştur. Yine "*El*" isimli hikâyede, yazar, "*Soğuk bir kış geçiriyorduk.*" demek yerine "*Ayazı bol bir kış geçiriyorduk.*" diyerek daha edebî bir söyleyişte bulunmuştur:

"Elleri soğuktu. Kalbim kesik kesik attı., içim burkularak üşümüştün dedim ona. Ayazı bol bir kış geçiriyorduk." (K.Ö.A., El, s.86).

Yazar, dilin imkânlarını en üst seviyede kullanabilme yetisi ile yazmıştır. Dili ifade boyutunda zenginleştiren pek çok unsura yer vermiştir. "*Kül ve Yel*" romanında Şerif isimli kişi, bir mektup yazar ve bu mektupta kendisine seslenerek kendi kendini tanımlar. Bunu yaparken de dilin edebîlik boyutunun yükseldiği görülmektedir:

"Manolyalar savaşının içinden geçen adam..."

Manolya kokusunun içinden geçen adam...

Numen'de bir kadının gölgesinde kendini arayan adam...

Sen Şerif, karanlığın içindeki kilitsiz anahtar.

Sen hudut çizgilerini seven adam." (K.Y., s.68)

"manolya kokusunun içinden geçmek", "kadın gölgesinde kendini aramak", "karanlığın içindeki kilitsiz anahtar" gibi ifadeler edebî değeri yüksek kullanışlardır. Manolya, romanda sıklıkla karşımıza çıkar. Manolya kelimesi TDK sözlüğünde, "*1. Manolyagillerden, yaprakları alması, iri ve parlak yeşil renkte bir süs ağacı. 2. Bu ağacın çok iri, beyaz ve limon kokusunda güzel çiçeği.*" (TDK, 2011: 1622). olarak geçmektedir. Manolya, halk

arasında uğurlu çiçek olarak da bilinir. Hatta manolya diken birinin aşkı bulacağına inanılır. Şerif, manolyaların arasından ve savaşımdan geçen bir adam olarak aşkın tasvirini yapmıştır.

"Cemre"nin 2. bölümünde bir hayal-hakikat çatışması içinde sahneye büyümüş; hatta yaşlanmış olarak Yıldız girer ve biz 2005 yılında büyük harflerle verilen bir ölüm ilanının Nimet Bor'a ait olduğunu öğreniriz. Aynı zamanda Yıldız ve Nimet'in yakın iki arkadaş olduğu da ortaya konur. Bu bölümde, ölüm duygusunun vermiş olduğu hava ile özlü sözler sarf edilir. Burada dil yükselişe geçerek edebî mahiyetini artırır:

"Uykusuz kalsa da artık biliyordu, sıradan olabilmek de bir çeşnidir hayatta." (C., s.20).

*"Sarf ettiği cümlelerin sıradan bir macera filminin **ünlem cümlelerinden** oluşu sinirini bozdu. Belki de hayat buydu işte. Sıradan bir macera..." (C., s.23).*

Parçada geçen "ünlem cümleleri" ifadesi dikkat çekicidir. Heyecanı ortaya koymaktadır:

*"Nefesinde gezinen ağır kokuyu duyuyor. **Yaşlılık kokuyor vücudunda gezinen nefes**, ağzına dek onunla dolu." (C., s.24).*

"Yaşlılık kokan nefes" ifadesi tükenmişliğe işaret etmektedir. Genç bir bedenın ağzına kadar yaşlı bir nefesle dolu olması onun tükenmiş olduğunu göstermektedir. Romanın 7. bölümünde psikolojik unsurlar dikkat çeker. Dil de buna bağılı olarak ağır bir yük ile derinleşir. Dil derinleştikçe yükselir. *"Dil yükselirken, anlam azalır; arzusun nesnesi dilin yükseldiğı yerde olmadığından varılan nokta sadece boşluktur."* (Şahin, 2012: 67 - 68) Bu boşluk, ancak kişisel bir tarihle anlam bulacak olan bilinçaltıdır. Kendi kendinden kaçmanın hükmü bilinçaltı tarafından verilmektedir. Kişinin bilinç halinde bilinçaltına kendi isteğı ile inemeyeceğı düşünülürse bu boşluk ancak dil ile kapatılacaktır:

"Kendinden kaçmanın ne olduğunu iyi bilirdi. Kaçmayanları da. Ve hatta şoförün sözünü ettiği şu keçileri de... Kaskatı benliklerle yaşamının ne olduğunu da, insanlara sunulanların ne olduğunu da. Malumun sınırlarında gezmekten başka çaresinin olmadığını, olmayacağını. Normalle normal olmayanın ölümle yaşam arasındaki o incecik çizgiyle sınırlı olduğunu..." (C., s.49).

Yazarın düz cümlelerle kurduğu bu metinler -kimi zaman yazarın da tercih ettiği haliyle- alt alta konulduğunda okuyucuya şiir okuyormuş hissi verir. Dil, duygusal bir bağlamda form değiştirmiştir. Dilin imkânlarını en uç noktalara kadar kullanan yazar, klasik anlatıları reddederek şiirsel bir bütünlükle örülmüş düz yazı metinleri oluşturur.

Romanın 13. bölümünde, Yıldız, otobüste kitaba da ismini veren Cemre isimli genç bir kızla tanışır. Cemre, ona isminin türlü türlü hikâyesini anlatır. Yıldız'ın hayatın anlamına dair söylemiş olduğu sözler edebîlik açısından önem arz eder:

" 'Anladım... Büyükbaş, küçükbaş, derken dertli başlar!' " (C., s.101).

İnsanlar, hayvanların "*baş*" kelimesi kullanılarak sınıflandırılması gibi kategorize edilmiş ve "*dertli baş*" olarak nitelendirilmiştir. Hem cümle içi ahenk hem de benzetmeler açısından özgün bir söyleyiş yakalanmıştır.

"*Yalancı Şahit*" romanının "*ENAZSİZİN*" (Y.Ş., s.60). bölümünde Yavuz'un ablası ile görüşe çıkması anlatılır. Duygusal anlamda yoğunluk sağlanır ve dil daha edebî bir boyuta ulaşır. Üslup ise sadeliğini devam ettirir:

"*Sarılacak hayallerimizden başka hiçbir şeyin olmadığını anlatmadım ablama zaten anlatamazdım. **Yasaklar vardı sözcüklere giydirilmiş.** Ve bunları delebileceğim tek ama tek yer, amcamdan yeteneğini aldığımdı.*" (Y.Ş., s.61-62).

Bu cümlelerde de görüldüğü gibi orijinal ve duyguyu ön plana çıkaran kullanışlara yer verilmiştir. "*Sözcüklere yasaklar giydirme*" ifadesi oldukça orijinal bir söyleyiştir. Zorla susturulmuş dilleri temsil etmektedir.

Eserde cezaevlerindeki hücrelerde yaşanan sıkıntılar dile getirilmiş ve edebî bir biçimde anlatılmıştır. Hücrelerde tutulan kişiler masum çocuklar olduğundan dildeki edebîlik yükselişe geçer:

"*Ayaklarım yumuşak çamurun içindeydi. Her tarafım kaşınıyordu. Duvarların içinden, suyla birlikte **zamansızlık sızmış olmalıydı bana.** Garip şekiller vuruyor olmalıydı yüzüme o duvarlardan.*" (Y.Ş., s.112).

Bu cümleler arasına saklanmış kelime yalnızlıktır. Duvarlarla ve kendi ile baş başa kalma durumu söz konusudur. Yalnızlığa terk edilmiş bir masumiyet vardır. "*Zamansızlık sızmış*" ifadesi tükenmişliğe ve yalnızlığa işaret etmektedir.

"*Civan*" romanının 24. bölümünde küçük bir kızın öldürüldüğü haberinin duyulmasına yer verilmiştir. Durum öğrenildiği andan itibaren dil, edebî açıdan değer kazanmaya başlar ve bundan sonraki iki bölüm edebîliğin oldukça yükseldiği bölümler olur:

" 'Yok... Yok bu yanlış.' "

'O öldü,' dedi Solmaz fısıldayarak.

'Öldü mü? Ölmek büyüyünce olurdu hani? Bize hep böyle söylememiş miydin?' " (Ci., s.168)

Dilin edebîlik kazandığı bu bölümlerde, yazarın kendine has üslubu ön plana çıkar ve olay geri plana itilir. Dil, şekil ve mana açısından farklı bir hüviyete bürünür. Kelimeler büyük harflerden seçilir. Şekil anlam boyutunda konuşur:

"*Arkadaştlar.*

Farklıydılar.

Ama bölünmemişlerdi. Herkes onları sıralasa, parçalara bölse, birini gösterip, sen dese, ötekini gösterip, yok dese

De.

BÖLÜNMEMİŞLERDİ. Sıralanmamışlardı." (Ci., s.170)

Burada böyle bir şeklin oluşturulması tepkiyi ve sesin yükseliş durumunu ortaya koyması bakımından önemlidir. Büyük harfler sesin yükselişini sembolize etmektedir.

1.2.2. Devrik Cümleler ve Şiirsel İfadeler

Müge İplikçi edebî değeri yüksek metinler oluşturma noktasında önemli örnekler vermiştir. Edebîliği kimi zaman devrik cümleler kullanarak kimi zaman da şiirsel ifadeler tercih ederek sağlamıştır:

"Artık yatılı okul günleri bitti. Kıtlıkla eh iştelik arasına sıkışmış bir ailenin ikinci kızı. Ailesi için eğitim önemli, hem de nasıl. Rahmetli babası hep okumasını istemiş, postacılıktan emekli. Anne; hayatını çocuklarına adanmış o yorgun kadın, alabildiğine bitkin artık." (P., Geçmiş Olsun, Tamam, s.39). **Devrik cümle**

"Önce cılk sonra rayiha.

Önce ağır bir koku sonra hülasa.

Sen karanlığın içinde, sen hudutlarını seven adam.

Şerif kim? Sen misin, ben miyim?" (K.Y., s.7). **Eksiltili cümle**

Burada kelime sonlarında yarım kafiyeye yer verildiği görülür. Ahenkli bir şiir formatında yazılmıştır. Ayrıca şiirsel bir ifade olarak da eksiltili cümlelere yer verilmiştir. "Kül ve Yel" de ahenkle örülmüş şu cümleler şiirsel bir form oluşturma noktasında önemlidir:

"Uykuyla uyanıklık arasındaki kapı.

Saat kaç?

Gece yarısı olmalı.

Dışarıdaki ışıklarla bir aydınlanan, bir kararan oda.

Beton oda.

Taş oda.

Bir beyaz.

Bir siyah.

Ak ve kara.

Uykuyla uyanıklık arasındaki hayali gerçek, tüle sarılmış bellek, kapana sıkışmış bilinç.

Taş oda.

Bir ak bir kara.

Odanın içine dolan ak-kara.

*Aç geçmişin perdelerini aç, aydınlansın oda, beyaz, kapat,
karanlığa gömülsün oda siyah.*

Ak-kara taş oda.

Unutmak, hatırlamak.

Kara oda ak.

Ak oda, taş oda.

Kara oda, kor oda, taş.

Taş oda.

Alkor oda.

Akkor oda.

Taş." (K.Y. s.24).

"Yalancı Şahit"te cezaevindeki çocukların eğlenmek amacıyla söylemiş oldukları şarkılar şiirsel bir form olarak verilir. Çocukların ağzından, rap müzik formatında söylenen bir şarkının sözleri eklenmiştir:

"Yo yo

Taş atmaktır bizim işimiz

Başımıza örülen çorap bilsen nasıl pis

Bizim anamız babamız ölür fabrikada

Üç kuruluşluk karın tokluğuna" (Y.Ş., s.74).

"Civan" da yazarın devrik cümlelerden faydalandığı görülür. Özellikle de kızının ölümünü kabullenemeyen Dumrul'un küçük kızını hatırladığı bölümlerde dilin edebileştiği görülmektedir. Bu edebî mahiyet devrik cümlelerle sağlanmıştır:

"Sonra sesi kendine dönendi, kendini ve ânu şaşırtan.

Kızım.

***Ruhu bedeninden çıkan, anlardan anlar beğen kırmızı bir pelüşe dönüşendi deli. Bu ruhuyla kendi çulsuz bedeni üstüne yağandı ... Yedi yılın hiç bitmediği ağır bir ruh altında kalan. Zamanın hiç eskimediği bir acıyla katılıp kalan ... Dumrul'du o. Boşuna bu ad konmamıştı ona. Deli Dumrul. Delisin diye bekletmişti yaşam onu. O da delirmişti hikâyenin aslına uygun olarak bir yerlerinde, bir zaman. Pek çaresizdi ölüm karşısında deli."* (Ci., s.102).**

1.2.3. Dilin Çeşitli İşlevlerde Kullanılması

İnsanlar hayatları boyunca dünyayı dil vasıtası ile anlama yoluna giderler. Dil, bir algı sistemi olarak açık, açık olduğu kadar da derindir. *"Dil, insanların hem dünyaya hem de kendi iç benliklerine açılan pencereleridir. İnsanlar, bu pencereden dünyanın varlığının farkına vardıkları gibi kendi varlıklarının farkına da varmaktadırlar. Dil, insanın dünyayı algılayış mekanizmasıdır. Çünkü insan dış dünyayı dil yoluyla sembolleştirerek algılar."* (Şengül-Yalçın, 2007: 764). Algılama sürecinde dil, çeşitli işlevlere sahip bir yapı olarak karşımıza çıkar. Bununla birlikte dilin pek çok farklı işleve sahip olduğu söylenebilir. Dilin bazı işlevleri şunlardır: bilgi vermek amacı ile kullanılan *"göndergesel işlev"*, karşıdakinin söylenenleri anlayıp anlamadığını kontrol eden *"kanalı kontrol işlevi"*, sanatsal bir kaygıyla kullanılan şiirsel işlev, vb. *"Cemre"* de Hilmi isimli adamın eski eşi Hülya'yı hatırlayıp andığı cümlelerde dil, şiirsel işlevde kullanılmıştır. Şiirsel işleve bağlı olarak da dil, sanatsal bir ifade ile örülmüştür. Bu durum duygusal boyutun artırılmasında önemli bir etkiye sahiptir:

***"Gece gündüz kavuşurken demişti Hülya. Bir asker üniforması gibidir o saatte ufuktaki değişim, erken uyanmış bir dölyatağı gibidir vicdan, çapaklarıdır gecenin ruhumuzdaki kelepçe."* (C., s.84).**

Bu cümlelerdeki benzetmeler dikkat çekicidir. İlk olarak ufuktaki değişimin asker üniformasına benzetilmesi, sessiz ve hissettirilmeden geçen zamana işaret eder; çünkü asker üniforması bir nevi kamuflajdır ve düşmandan korunmak için bedenin saklı olmasını sağlar. Ufuktaki değişimin sessizce ve hissettirmeden gerçekleşmesi, böyle bir nedenden ötürü asker üniformasına benzetilmiştir. *"Dil, varlıkla onun zihnindeki karşılığı arasında bir köprü, bir*

vasıtaadır. İşte, insan, dilin bu özelliğinden dolayı etrafındaki varlıklarla bağlantı kurabilir. Bu özellikleri doğrultusunda, dil, anlatım aracı olmanın yanında dış dünyanın algılanmasını da sağlayan sembolik bir dizge olarak ele alınabilir." (Şengül-Yalçın, 2007: 753). Benzetmeler, zihinsel algı işlevi görerek sanatsal bir ifade boyutuna ulaşır.

Romanın 16. bölümünde kahramanların güzel günlerin ardından duydukları özlem dile getirilir. Duyguların yoğunlaştığı cümlelerde dil şiirsel işleve daha da yaklaşır. Yaşanmayan fakat "yaşansaydı güzel olurdu belki"ler dile getirildiği için de birleşik zamanlı filler kullanılmıştır:

"O kafeteryadan çıktığımızda ara yollarda bir kasetçide bu çocukluk türküsünü duyacaktık. Bak diyecektin sen, şarkımız çalıyor. Bundan sonra bu bizim şarkımız olsun!" (C., s.121).

Burada dilin lirik bir ifade ile şiirsel işleve yaklaşarak daha sanatsal bir söyleyişe yöneldiği görülmektedir. "Kafdağı" romanının 3. bölümünde Zahide isimli kadının ruh durumunun anlatıldığı bölümlerde dil şiirsel işleve yaklaşır. Düz yazının şiir formatına doğru kaydığı görülür:

"Karanlık ve Zahide... Gözlerini ne zaman hatırlamaları için hayata çağırırsa, küskünlükle soluyorlar, küsmüşlerdi, yoktular." (K., s.16).

Sanatsal ifadenin kişileştirme yolu ile sağlandığı görülmektedir. Gözler; çağrılan, soluyan ve küsen bir insan olarak kişileştirilmiştir. Romanın aynı bölümünde, şiirsel işlev - Zahide anlatıldığından- yer yer tekrar eder; hatta cümle başı ahenk için kelime tekrarlarından yararlanır:

"Canlısın sen, diyor başka bir ses. Uzaklardan.

Canlısın. Oğulların öldü, sen ölmedin yaşıyorsun.

Canlısın." (K., s.16).

Bu tarz bir söyleyiş ile romanın 16. bölümünde tekrar karşılaşırız. Şiir olmadığı halde cümleler için tek bir satır tercih edilen bölümler vardır. Şiirsel bir form tercih edilmiştir. Dil ise şiirsel işlevde kullanılmıştır. Burada dikkat çeken "*mahkûm*" kelimesinin her satırda tekrar edilmesidir. Bu durum hem manayı ifade ediş hem de ahenk açısından önemlidir:

"Geleceğe mahkûmsun

Yaşamaya mahkûmsun

Mahkûmsun ölümsüzlüğe

Bana mahkûmsun Sohni, ben senin Tanrınım" (K., s.148).



1.3. EDEBİ SANATLAR

Edebi sanatlar manayı ifade etme ve güçlendirme noktasında metne anlam katar. Sözcüklerin farklı boyutlarına temas ederek onları hareketlendirir. Yazar anlamı kuvvetlendirmek amacıyla çeşitli edebi sanatlardan yararlanır.

1.3.1. Teşbih

Teşbih, "*aralarında bir veya birden fazla nitelikte benzerlik bulunan iki şeyin birini diğerine benzetmektir.*" (Saraç, 2007: 129). "*Yalnızlığı Sevmeyen Günce*"de yazarın özellikle duygu yoğunluğunu belirtmek için teşbih sanatından faydalandığı görülür. Kahraman kendisini bir hülyaya benzetir. İkinci alıntıda duvarlar mermerlere benzetilmiştir:

*"Sırf bu yüzden mi, yekpare taşlar üzerinde öylece kaldım.
Üzerimden insanlar geçip gitti. Boğaz'ın dalgalarından yayılan esinti.
Sırf bu yüzden mi kendi tarihimin içinde eski bir hülyaydım. Elimi alıp
kalbime bastırdım; sırf bu yüzden mi çok dilli, buz gibi bir ıssızlıktan
bir türlü uyanamadım. Bugün de yaşıyor olmanız geçmişin izlerini
silmeye yetmiyor. Geçmişim dopdolu, kırık dostluklar kırık aşklar."
(P., Yalnızlığı Sevmeyen Günce, s.15).*

*"... mermer taklidi duvarlar..." (P., Yalnızlığı Sevmeyen Günce,
s.15).*

"*Kıskanç Kadın*"da kullanılan benzetmelerin orijinalliği dikkat çeker. Toz için "*Gri bulut öbeği*"; yıkanmaktan kısalıp rengi solmuş siyah eşofman için, "*Her seferinde çamaşır makinesine atılıp yetmiş derece ile yıkanması alışkanlık haline getirilen, bu yüzden artık dizlere tırmanmış siyah bozması eşofman*"; mavi, hafif çekik göz için ise "*Madonna göz*" ifadeleri kullanılmıştır:

*"Yeni bir sinopsis yazılmalı. Başrolde siz, eşofmanınız ve
tıpkısının aynı Madonna gözleriyle kuzeniniz kitaplarınızı paketlemeye
başladınız." (P., Kıskanç Kadın, s.118).*

"Perende" isimli hikâyede edebi sanatlardan oldukça fazla yararlanılmıştır. Teşbih sanatına örnek olarak, "*Ortalık mor alevlerle ısıt ısıt olmuştu. Kan çanağı gibi gözlerinin bana çevrilmiş olduğunu fark ettim.*" (P., *Perende*, s.120). cümlesindeki "*Kan çanağı gibi*" ifadesi verilebilir.

"Ardışkuşu" adlı hikâyede hayat, bir ardışkuşuna benzetilmiştir. Hayatın ardışkuşuna benzetilmesi, ömrün başı ve sonu belli olan kısa bir uçuş olmasındandır. "Ardışkuşu" TDK sözlüğünde, "*Karatavukgillerden, Avrupa ve Asya ormanlarında yaşayan, sırtı kahverengi, karnı ak, kuyruğu kara bir tür kuş.*" (TDK, 2011: 147). olarak geçmektedir. Anlam ilgisi hayatın bir uçuş kadar kısa olmasıdır:

"Hayatlarımız bir ardışkuşu. Hayatlarımız bir ardışkuşu, evet."
(T.Y., *Ardışkuşu*, s.27).

"Her Yara Kapanmak İçindir"de aşk bir pergele benzetilir ve metinde birkaç defa geçer. Aşkın bir pergele benzetilmesi bir çember halinde kaderin gelişini haber verir. Biz buna feleğin çemberi deriz. Aynı zamanda belirli bir sınırı ve bu sınırın aşılamayacak olmasını da temsil etmektedir:

"Bir pergeldir aşk." (K.Ö.A., *Her Yara Kapanmak İçindir*, s.16).

"Tekerlek" adlı hikâyede bazı benzetmeler yapılmıştır ve bunlar dikkat çekicidir. Bu benzetmelerle ölüm anı ağır çekim bir sahne olarak tasvir edilmiştir.

*"Gelincik tarlalarına düşer gibi düştü kafam, ellerim uçmayı
beceremeyen yavru kuşlar gibiydi, adımı terennüm etti birisi."*
(K.Ö.A., *Tekerlek*, s.83).

"Kül ve Yel"de Fehime'nin kendisi için yapmış olduğu müze teşbihi oldukça dikkat çekicidir. Kendisine acımasız bir tavırla yaklaşır:

*"Sen bir müzesin Fehime. Anıtmezar. Dimağına ağaçlar dikilmiş
bir müze. Yapraklı müze. Hayalsiz müze. İçinde eskiye ait her şeyi
barındıran ama yaşamayan, hatırlayan, unutan... Aptal kadın,
aptal..."* (K.Y., s.92).

Teşbihin dört farklı unsuru vardır. Bu dört unsur: benzeyen, kendisine benzetilen, benzetme yönü ve benzetme edatıdır. *"Teşbih sanatında en az iki, en fazla dört öge bulunur."* (Macit-Soldan, 2005: 53). Buna göre teşbihi oluşturan unsurlardan en az ikisi bilinmelidir. Müze teşbihinde benzeyen Fehime, kendisine benzetilen müzedir. Cümlelerin devamında benzetme yönü de açıklanır. Buna göre benzetme yönü; hayalsiz, cansız ve dimağına ağaçlar dikilmiş olmasıdır.

"Cemre"de ise Yıldız kendisini huzursuz bir hurdaya benzetir. Bu bakımdan oldukça orijinal bir benzetme yapıldığı söylenebilir:

*"O gün aynı zamanda kırk bir yaşına bastığını o sırada hatırladı, -geride bıraktığı kırk yılın bu cümlelerin özeti olduğunu düşünerek- rahatsız; kırk yılın üstündeki yüküyle- **huzursuz bir hurda.**"* (C., s.27).

Burada benzeyen Yıldız, kendisine benzetilen *huzursuz hurda*dır. Teşbihin benzetme yönü ise hurdaların eski bir yük -"kırk yıl" ifadesi eski olma durumunu vermiştir- olmasıdır.

"Kafdağı"nda Zahide kendini bir vebaya benzetmiştir. Bunun nedeni ise kendi çocuklarının katili olmasıdır. Çağın vebası olmak ifadesi, zamanın en mühim problemi anlamında kullanılmıştır:

" 'Ben çağın vebasıyım' "(K., s.20).

Buradaki teşbihte benzeyen "Zahide", kendisine benzetilen "veba hastalığı"dır. Teşbihin diğer iki unsuru verilmemiştir. Teşbihin diğer unsurlarının verildiği benzetmeler de yapılmıştır:

"... iradesi her şeye kadir bir guru gibi yol göstermiş, ..." (K., s.26).

"İdealistti, ayağının altından kayan zemine tutunmak isteyen çoğu üçüncü dünyalı gibi." (K., s.27).

Birinci cümlede teşbihin dört unsuru da kullanılmıştır. Benzeyen "irade", kendisine benzetilen "her şeye kadir bir guru", benzetme edatı "gibi", benzetme yönü "yol göstermek"tir. İkinci cümlede ise Zahide'nin ayağının altından kayan zemine tutunmak isteyen bir üçüncü dünyalıya benzetildiği görülür. "Üçüncü dünyalı" ifadesi sığ görüşlerle hayata

bakmayı temsil etmektedir. Benzetme yönü "*idealistlik*", benzetme edatı "*gibi*"dir. Yazar, uzun bir anlatımın gelişini belirtmek için mektup benzetmesi yapmıştır. Yazar romanın farklı bölümlerinde anlatılanların daha da somut hale gelebilmesi için benzetmeleri sık sık kullanır. Aşağıdaki teşbihlerde benzetme edatı olarak "*gibi*" tercih edilmiştir:

"... bir tren penceresine sığıştırılmış anlık bir manzara **gibi** gördüm." (K., s.100).

"Bulanık bir serap **gibiydi** çölün ortasında." (K., s.102).

"Beynim bir ur **gibiydi** Zahide konusunda." (K., s.103).

"Sesi berrak bir su **gibiydi** o anda." (K., s.106).

"Yolunu arayan bir su parçacığı **gibi** aktım yolda." (K., s.114).

"Yer yer siyah bir yılan **gibi** aktım yolda." (K., s.114).

İnsanların sözsüz iletişim kapsamında kendi algılarına göre başkalarını anlamlandırma yolunu seçtikleri görülür. Bu kimi zaman elektrik kimi zaman da etkileşim olarak adlandırılabilir; ancak bu bir algı durumudur. Metinde ilk görüş algısı mor ötesi tuhaf ışıklara benzetilmiştir:

"Nadir de bilmiş başını sallayacak, Levent'le aramda beliren mor ötesi tuhaf ilişkiyi sezmiş bir tavırla yüzüme bakacaktı dik dik." (K., s.105).

Aynı romanda farklı farklı teşbih sanatı yapılmıştır. Metinde yapılan diğer benzetmeler şu şekildedir:

"... ve **şimdisini kaybetmiş biçare gölgenin** tekiydim." (K., s.138).

"**şimdisini kaybetmiş gölge**" ifadesi, hayatın bir basamağında düşmüş ve yaşadığı halde kaybettikleri ile yok olmuş silik bir bedeni tasvir etmektedir. Bu beden Zahide'dir.

"Oturduğumuz verandayı **ölümcül bir sessizlik** kaplamıştı." (K., s.142).

"ölümcül sessizlik" ifadesi, ölüm ya da ölüm tehlikesi anında kişinin hiçbir şey duymaması, görmemesi ve sadece kendi ahvalini düşünmesi anlamında kullanılmış ve sessizlik, bu nedenle ölüme benzetilmiştir.

"Yalancı Şahit" romanında da yer yer teşbih sanatına rastlanılır. Yavuz'un resim yeteneği anlatılırken benzetmelerden yararlanılmıştır:

"Mahkememizi çizdim. Selime Öğretmen'in bize anlattığı tarzda. Mağara duvarlarına yapılmış ilk resimler gibi; mağara duvarlarına imzasını atan o mağara devri insanı gibi!" (Y.Ş., s.43).

"Civan"da merhamet hissi artırılmak için benzetmelerden faydalanılmıştır. Çocuksu masumiyet ifade edilmiştir. Burada küçük kızın göğüsleri ilkbahardaki yeşil çağlalara, derisi çocuk derisine, gamzeleri ise bebek gamzelerine benzetilmiştir:

"Kız çok gençti. İlkbahardaki yeşil çağlalar gibiydi göğüsleri. Yüzünde biraz sivilcelenme vardı ama hâlâ derisi çocuk derisi, gamzeleri bebek gamzeleriydi." (Ci., s.1).

Rana'nın kocası Saim, Rana tarafından tasarlanan bir projeye benzetilmiştir. Benzetme yönü, şık ve hoş olmasıdır:

"Bir projeydi Saim. Şık, hoş bir proje. Projenin sahibi ise Rana'ydı elbette!" (Ci., s.36).

Aşağıdaki cümlelerde canlılığı ve çeşitliliği sağlamak amacıyla benzetmelerden yararlanılmıştır. Dumrul, bir suflöre benzetilmiştir:

"Dumrul bir suflör gibi sordu." (Ci., s.59).

"Sanki birbirlerini sevmekten hiç yorulmayacaklarına dair birbirlerine söz vermiş biblo iki aşıkta." (Ci., s.67).

Burada "biblo aşık" benzetmesi oldukça orijinaldir. Bu benzetme hiç değişmeyecek olan bir durumu ifade etmek için kullanılmıştır. Romanın 13. bölümünde öfkeli kalabalığın artışı an be an anlatılmıştır. Bunun için benzetmeler kullanılmıştır. Kalabalığın "yatağından taşmış bir sel"e benzetilmesi sayı olarak fazla oluşu ifade etmektedir. Benzetilen "kalabalık", kendisine benzetilen "yatağından taşmış bir sel", benzetme edatı "gibi"dir.

"Kalabalık yatağından taşmış bir sel gibi ilerliyordu." (Ci., s.97).

"Saklambaç"ta yalnızlık ve beklemek üzerine edebi cümleler oluşturulmuştur. Beklemek uçsuz bucaksız bir sessizliğe, yalnızlık ise tedirgin bir çocuk uykusuna benzetilmiştir:

"Sonra uçsuz bucaksız bir sessizlikte beklemek." (Sa., s.7).

"Uzun ama tedirgin bir çocuk uykusuydu yalnızlık, uyutulacak oyunlar ve kayıplar." (Sa., s.8).

1.3.2. Telmih

Telmih sanatı, "Söz arasında, herkes tarafından bilinen geçmişteki bir olaya, ünlü bir kişiye işaret ederek hatırlatma yapmadır." (Macit-Soldan, 2005: 66). Telmih sanatı ile söz anlamca güçlendirilir ve mana hatırlatma yolu ile desteklenir. "Lizet, Ah Lizet" isimli hikâyenin son bölümünde herkesleşmekten kendini kurtarmış olan bireyin bunalımlı hali gözümüze çarpar. Bunu cümlelerin birbiri ardına, düşünce halinde, farklı konularla sıralanışından çıkarabiliriz. Son bölümde ise girmiş olduğu uzun bunalımlar sonucu intihar eden Amerikalı şair Sylvia Plath'ten bahsedilir. Bu da yazarın kahramanının nasıl bir bunalım ve çıkmaz içinde olduğunu göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Zira trajik yaşamı ve intiharıyla tanınan Plath, aynı zamanda yarı otobiyografik bir roman olan ve depresyonu üzerine ayrıntılı bilgiler veren "Sırça Fanus" kitabının yazarı olarak da bilinir. Hayatını farklı bunalımlar etrafında sürdürmüş olan yazar, birkaç kez intihara teşebbüs etmiştir. Son teşebbüsünü ise kendi evinde gerçekleştirmiştir. Yazar Sylvia Plath'e telmihte bulunmuştur:

" Hayatımın boş düğümleri.

Suları haliya geçmiş iki kiloluk mezgit torbası.

Düşlerim.

Bir de Sylvia Plath:

Herr God, Herr Lucifer

Beware

Beware." (P., Lizet, Ah Lizet, s.22).

"Bildik Masallar"da Reşat Nuri Güntekin'in 'Çalılık' romanına telmih yapılmıştır; fakat bu telmihin tezatlardan üzerinden yapıldığını da söylemek mümkündür. 'Çalılık' romanında başkahraman olan Feride, Anadolu'da öğretmenlik yapan idealist bir genç kızdır. Kamran'ı sevmektedir. Ayrıca görev yaptığı köyden Munise isimli bir kızı evlat edinmiştir. Yazar, karamanları tepetaklak ederek farklı bir bakış açısı kazandırmıştır.

Feride, Anadolu'da görev yapmaya gelen biraz edepsiz olmakla beraber iyi bir genç kızdır. Kedisinin ismi Munise'dir ve kediyi çoğu kez "Kaltak" diye çağırır. Babasının ismi Kamran'dır.:

"Küçük kedisi Munise'yi düşündü o sırada. Diğer adıyla Kaltak Munise'yi konukların yanında hep o kutsal adla çağırırdı kedi; Munise gel bilmem kim teyzeye patilerini göster, kuyruğunu sallama ve göz süz. Oysa evde yalnızlarken dobra bir sesle, kaltak, diye çağırırdı onu." (P., Bildik Masallar, s.106).

"Vefasız Dostlar"da ise Foucault'nun Sarkacı'na telmih yapılmıştır. Foucault'nun Sarkacı dünyanın kendi etrafında dönüşü ve sarsılmaz dengesi ile alakalı astronomik coğrafi bir bilgidir. Belki de bazı mutlulukların dengeyi bozduğu düşünülürse bir çay içiminde bile var olan denge bozulabilir:

"Çingenelerden alınmış dört gülle geldi. Ben vedalara alışkındım, elmalı kek yapmış çayı demlemiştim. Foucault'nun Sarkacı'ndan bahsetmişti bir keresinde." (P., Vefasız Dostlar, s.114).

"Sonuçta yaşamın böyle bir şey olduğuna karar verdim. Ve bir gün tüm popülerliğinin dışında -Tanrım her evin kütüphanesinde Foucault'nun Sarkacı vardı o günlerde- kitaptan yansıyan asıl sarkacın bize sunduğu o "fark ediş anının " o ve dağınık bakışları olduğunu anladım;..." (P., Vefasız Dostlar, s.115).

"Perende" adlı hikâyede, "Sühan'ın mektubu aşka götürmesi. * Söz bitip mektup Sühan'ın eline geçince; madem söz bitti o halde yalnız aşk var. Yaşamı sen bilmedin Sühan ama aşkı biliyorsun, demişti bana hatıralarım." (P., Perende, s.122). cümlesinin Şeyh Galib'in "Hüsni ü Aşk" mesnevisine işaret etmesi telmih sanatına örnek gösterilebilir.

"Kakuleli Bir Zaman"da yazarın sık sık kullandığı Furuğ isminin devrimle ilişkilendirilmesi akla İran'lı yazar, şair, oyuncu, yönetmen Furuğ Ferruhzad'ı getirmektedir. Yazarın bu yönüyle telmih sanatından yararlandığı söylenebilir:

"Furuğ, yıllar önce okuduğum bir kitapta ilk önce sayfalar arasından, ardından bir sokağın köşesinden dönüp kaybolup gitmişti. Gecenin bir vaktiydi. Benim zihnimde, benim dilimce Tahran'ın en güzel pastanesinin aynaları içinde buğulu kalmıştı gözleri. Onu vurdular mı, bir fikrim yok, bilmiyorum. Çok uzun zaman önceydi, anlayamamıştım. Onunla birlikte niceleri gibi biz de kaybolmuştuk." (C.K., *Kakuleli Bir Zaman*, s.28).

"Filistinli Hannah El - Yusuf Lübnan'dan Bildiriyor"da kahramanın kendi çocukluğundan bahsederken incir ağacı motifini kullanması dikkat çekicidir. Bu yönüyle Türk mitolojisindeki ağaç motifine de telmihte bulunulmuştur:

"Oysa incir ağaçları sonu olmayan bir başlangıçtı; ..." (C.K., Filistinli Hannah El - Yusuf Lübnan'dan Bildiriyor, s.35).

Türk mitolojik sistemindeki inanışa göre ağaç yeri ve göğü birbirine bağlayan önemli bir unsurdur. Canlılığın ve dirilmenin sembolüdür. A. Yaşar Ocak, "*Bektaşî Menakıbnamelerinde İslam Öncesi İnanç Motifleri*" isimli kitabında bu durumu şu şekilde açıklamıştır: "*Değişik toplumlarda en yaygın inançlardan biri de ağacın kutsal kabul edilmesidir. Dinler tarihçileri, insanlık tarihinin en eski devirlerinden beri, ağaç kültürünün farklı toplumlarda değişik biçimlerde kendini gösterdiği düşüncesindedirler. Ağacın yerin dibine kadar inen kökleri, göğe doğru dik bir tarzda yükselen gövdesi, gökyüzüne kadar uzanan dal ve yapraklarıyla olduğu kadar, mevsimden mevsime kendini yenilemesi ve daha pek çok özelliği sebebiyle olsa gerek, iptidai insanın birtakım dini düşüncelere sahip olmasında önemli rol oynamıştır. Bu anlamda ağaç, hayatın ve sonsuzluğun timsali olarak da kabul edilmiştir."* (Ocak, 1983: 84). İncir ağacının kökleri suyu sever. Bu nedenle harabe olmuş, yıkılmış ve su basmış yerlerde rahatlıkla yetişebilir. Yazarın kastettiği sonu *olmayan başlangıç* durumu, yıkılmış şeylerin ardından bir tür toparlanmaya ve yenilenmeye işaretir.

"*Kapı*" adlı hikâye küçük özlü sözlerle başlar. Bu cümleler kendisinden sonra gelecek olan mesnevi yüklü paragrafların habercisidir. İlk dikkat çeken unsur Mevlana Celaleddin-i Rumi'nin sık kullanılan Mevlana ismi yerine 'Rumi' isminin kullanılmasıdır. Hikâyede mesnevi hem isim hem de metin olarak geçmektedir. Hikâye içinde mesnevi okuma toplantılarına yer verilmiştir. Mevlana'nın mesnevisine telmih yapılmıştır:

"Bir başlangıç günü. Akşamı ve gecesini. Kapıyı açmaktan tereddüt etmeyelim, eşikten içeri adımımızı atıverelim." (C.K., *Kapı*, s.83).

*"Farah'ın **Rumi** tutukusu bu fırtınalı gecede kendini iyiden iyiye belli etti."* (C.K., *Kapı*, s.85).

"*Beklemek Zamanı Artırır Aysel*" adlı hikâye bir uçak yolculuğu ile başlar. Kahraman, hosteslerin yüzüne bakarak onlara Aysel ismini koyar. Böylece 1934 yapımı "*Aysel Bataklı Damın Kızı*" isimli filme ve Adalet Ağaoğlu'nun "*Ölmeye Yatmak*" isimli eserine telmihte bulunur:

"Sonradan adını Aysel koyacağım, bana Taksim Sütüş'te yediğim tavukgöğsünü hatırlatan teniyle, Bataklı Damın Kızı Aysel'inden tut da Ölmeye Yatmak'a kadar bilcümle Ayselleri çağrıştıran bir yanı var." (T.Y., *Beklemek Zamanı Artırır Aysel*, s.3).

Yazar, örnekleri yan yana virgül kullanarak vermek yerine alt alta koyarak vermiştir. Bir başka unsur ise örneklerden sonra cümlelerin büyük harfle başlamasına rağmen cümle sonlarında noktalama işareti kullanılmamasıdır. Şekil olarak şiirsel bir form yakalayan yazar, noktalama işareti kullanmayarak ve şiirinden bir mısra ekleyerek Attila İlhan'a ve onun "*Aysel Git Başımdan*" adlı şiirine telmihte bulunmuştur:

"Benimse 'Aysel git başımdan,' deyişim, içimden gizli. 'En azından şimdilik...' deyişim, sonra yüksek tonda, şaka yollu, şimdiye kadar hiç duymadığım ya da dile pelesenk ettiğim tuhaf bir fıkrayı 'yer'siz ve manasız bir biçimde ima eder gibi." (T.Y., *Beklemek Zamanı Artırır Aysel*, s.10).

"Ren Uçağı" adlı metinde Turgut Uyar'ın "Dünyanın En Güzel Arabistanı" isimli eserine de telmihte bulunulmuştur:

"Bir varmış bir yokmuş. Yeni Dünya Düzeni'nin eşiğinde meczup bir geyik varmış." (T.Y., Ren Uçağı, s.80).

"Dünyanın en güzel Arabistan'ı geliyormuş aklına geyiğin..." (T.Y., Ren Uçağı, s.80).

"Aşk Olsun; Olmasın" ismi verilen öyküde Yusuf u Züleyha hikâyesine telmihte bulunulmuştur. Hikâye modern zamanlara adapte edilmiştir. Hikâyede kişiler, Yusuf, Züleyha (Zül), Yonca ve Yonca'nın sevgilisidir. Züleyha gecenin derinliklerinde bir telefon alır. Telefon oldukça hararetle bir adamın sesi ile doludur:

" 'Hadi konuş!' diye bağıırıyordu adam.

'Kim, ne?' diye şaşaladı yine de kadın.

'Hadi konuş, söyle bakalım Zül'cüğüne bana anlattıklarını, sevgilimle yaşadığınız aşkını anlat Zül'e...' " (K.Ö.A., Aşk Olsun; Olmasın, s.50).

"Cemre"de Yıldız'ın huzur üzerinden huzursuzluğu dile getirilmiştir. Burada romanın ileriki bölümlerinde de ismi geçecek olan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Huzur" isimli romanına telmihte bulunulmuştur:

" 'Evet... Açıkçası huzur istiyorum. Küçük şeyler yani.'

'Sen huzura küçük şey mi diyorsun Cemre?' "(C., s.103).

" ...Tanpınar'ın huzursuz huzurunu ..." (C., s.122).

1.3.3. Tenasüp

Tenasüp, "Aralarında anlam bakımından -tezadın dışında- bir ilişki bulunan iki veya daha fazla kelimeyi bir ibarede toplamaktır." (Saraç, 2007: 160). "Perende" isimli hikâyede tercih edilen bir başka sanat da tenasüptür. "Cambaz", "cambazhane", "resenbaz", "ip" gibi kelimelerin cambazlıkla ilgili uygunluk yaratması bu sanatı oluşturmuştur.

"Günler" isimli hikâyede akşamın oluşunu anlatan cümlelerde kullanılan kelimeler ile tenasüp sanatı yapılmıştır. Tenasüp sanatı, akşam ve gece kelimeleri üzerinden verilmiştir:

*"Oturduğumuz odaya **akşam** **çöküyor**, ılıkça olmasa da **beynimizce akşamın geldiğini** biliyoruz..." (C.K., Günler, s.66).*

*"... İstanbul'un kalabalık **akşamına balıklama atlamak istiyor.**" (C.K., Günler, s.66).*

*"Sonra **gece indi.**" (C.K., Günler, s.66).*

*"Penceremin dışındaki kocaman çınar ikindi, akşam, derken **geceye devriliverdi.**" (C.K., Günler, s.66).*

*"Aslında gece **gölgelerinin besbelli ki gölge oyunuydu** bizlere." (C.K., Günler, s.66).*

*"**Karanlık gece silindi...**" (C.K., Günler, s.67).*

*"Hızla **akşam karasına yaklaşıyorduk.**" (C.K., Günler, s.67).*

*"Köpek sesleri ile gelen **akşam kuşları...**" (C.K., Günler, s.67).*

*"Zamanın her gün ve her gece, **her gün ve her geceden bağımsız bir biçimde...**" (C.K., Günler, s.67).*

"Yönler"de trafik ile ilgili minibüs, tali yol, ters yön, levha, viraj, rampa, dikiz aynası, şoför gibi kelimeler kullanılarak tenasüp sanatından yararlanılmıştır. Yolun ya da yönün yitirilmesi aslında mecazi bir kaybediştir.

"Yitirdiğimiz her yol için yeni bir yol vardır." (A.Y., Yönler, s.48).

"Oysa yitirilen yönlerdi yollar değil." ((A.Y., Yönler, s.48).

"Civan" adlı romanda, evlilikle ilgili kelimeler bir araya getirilerek tenasüp sanatı yapılmıştır. Evlenmeden önce ev dizmek için alınan eşyalar evlilikle ilgili tenasüp oluşturmuştur:

"Öyleyse bu evlilik serabı da yoktu. Bütün örtüler, kumaşlar, perdeler, tablolar, porselen takımları da yoktu." (Ci., s.105)

1.3.4. Teşhis ve İntak

Yazarın eserlerinde yer yer teşhis sanatına buna bağlı olarak da intak sanatına yer verildiği görülür. *"İnsan dışındaki canlı ve cansız varlıklar ile mücerret duygu ve düşüncelere insana has özellikler vermeye teşhis, konuşma özelliği olmayan bu varlıkları konuşturmaya da intak denir."* (Saraç, 2007: 121). "Günler" adlı hikâyede teşhis sanatı yapılmıştır. Çınar ağacına seslenilerek konuşması istenir ve çınar ağacı kişileştirilir. Konuşturularak da intak sanatı yapılır:

"Şimdi söyle bakalım, çınar ağacı bir gün sen de mi böyle?"
(C.K., *Günler*, s.68).

"Düğün"de kalp konuşturulur ve alegorik unsurlar devreye girer. Böylece teşhis ve intak sanatı yapılır:

"'Ağlama,' demiş Nida.

'Nasıl ağlamam,' demiş kalp. 'Ben bahtsızın tekiyim.'

'Belki de değildir,' demiş Nida." (T.Y., *Düğün*, s.23).

"Ren Uçağı" ismini taşıyan yolculuk temalı hikâyede teşhis sanatına yer verilmiştir. Uçak kişileştirilerek teşhis sanatı yapılmıştır:

"Ren uçağı aşağılarda bıraktığı nefreti, sevgiyi, aşkı ve tutkuyu ta oralarda bırakmanın muzipliğiyle küçük hava boşluklarına düşüyor ya da özellikle düşürüyor kendini." (T.Y., *Ren Uçağı*, s.79).

"Çok Sonra"da gökyüzünde ışığı ile ün salmış bir yıldız "Gebe Yıldız" olarak isimlendirilir. Bu yıldız teşhis sanatı ile kişileştirilir. Ayrıca yıldızın ışığı ile bir kızı hamile bırakması Türk destan geleneğindeki ışık motifini akla getirmektedir.

"Belirttiklerine göre o kadar yalnızdı Biçare. Gebe Yıldız'ın sesi ve ışığı dünyaya ne zaman denk düşerse öyle çoğalacak, paylaşılacak bir yazgıydı Biçare'ninki." (K.Ö.A., *Çok Sonra*, s.104).

"Kafdağı" adlı romanda teşhis sanatı yapıldığı görülür. Sorgulamalar sırasında zaman kişileştirilir:

"Zamanın içerisinde nerede duruyordum? Bu soruyu defalarca kendime sormuş olmama karşın ilk kez bu kadar net bir biçimde zamanın hiçbir yerinde durmadığımı, onunsa beni her fırsatta kısıktırak yakalamış olduğunu düşündüm." (K., s.51).

Zaman bu şekilde somutlaştırılırken teşhis sanatından yararlanılmıştır. Zamanın kahramanı yakalaması kişileştirildiğini gösterir. "Yalancı Şahit"te Yavuz'un kot taşıma fabrikasında çalışırken ölen amcasının tek fotoğrafı köstebek (hapishane müdürü) tarafından yırtılır. Bu duygu durumu edebi sanatlarla dile yansımıştır. Fotoğraf; "ömre sahip olma", "direnme", "gönlü burkulma" özellikleri ile kişileştirilmiştir:

*"Amcamın fotoğrafı ortadan ayrılmış, ayrılırken zikzaklar çizmiş, kendi **kısacık ömrüne inat**, yırtılmaya **direnmiş**, direndiği için bazı yerlerinde daha çok yıpranmış, yer yer fotoğraf kâğıdının üçüncü, dördüncü tabakası fotoğrafa yürümüş, **gönlü burkulmuş** manasız bir kâğıt parçasına dönüşmüştü." (Y.Ş., s.109).*

1.3.5. Kalb

Kalb sanatı, "Bir kelimedeki harflerin yerlerini değiştirmek, bir kelimedeki harflerin tamamını kullanarak değişik kelimeler yapmak sanatıdır. (Macit - Soldan, 2005: 69). "Civan" adlı romanda, ipin hareket halindeki durumu küçük kelime oyunları ile anlatılmıştır. Burada kullanılan kelimeler oldukça dikkat çekicidir:

*"**Organken urgan** oluverirdi. Dağıldı. **İsmi** var **cismi** yok bir **sicim** haline geldi." (Ci., s.42).*

Urgan kelimesi TDK sözlüğünde şu şekilde geçmektedir: "Keten, kenevir, pamuk, jüt gibi türlü dokuma maddelerinden yapılan ince halat" (TDK, 2011: 2419). "Organ" ve "urgan" kelimelerine dikkat edilirse r, g, a ve n seslerinin ortak olduğu görülür. Bu, cümleye bir ahenk katmıştır. Organken urgan olmak ise somuttan soyuta geçildiğinin bir göstergesidir. "İsim", "cisim", "sicim" kelimelerinde i, s, i, m sesleri ve iki kelimedede de fazladan c sesi ortaktır. Burada yazar tarafından kalb sanatı yapılmıştır. Bu durum da yine ahenk oluşturmaya bakımından önemlidir.

1.3.6. İmge, Sembol ve İsim Sembolizasyonları

Yazar okuyucunun muhayyilesine tezahür ederken sözcüklerin anlam boyutunda soyut ya da somut taraflarına değinmeyi ihmal etmemiştir. Burada devreye imge ve semboller girer. İmge bir göstergeden çok anlamı kendi içinde saklayan soyut bir ifade biçimidir. *"Dil ile anlam/lamanın ters yüz edildiği noktada imge kendisini gösterir. Ancak bu görünme somut değil, soyut bir içeriktir."* (Durmuş, 2011: 746). İmgeler, okuyucunun zihnine hitap eder ve onlarda kendini teslim edeceği kişisel bir yaşantı arar. *"Sözcüğün birincil (temel, denotative, ilk, başat...) anlamı ile ikincil (metinsel, connotative, çağrışımsal, yan...) anlamları arasındaki anlam yoğunlaşmasında doğan, ancak her ikisinden de farklı bir anlam ve anlamlama içeriğine sahip olan imgesel anlam, metin karşısındaki okurun donanımına, tasarlama yetisine bağlı olarak yayılan, genişleyen, açılan bir anlamlamayı işaret eder."* (Durmuş, 2011: 746). Sembolde ise göstergeler üzerinden anlamlandırma yolu tercih edilir. İmgenin tersine sembollerde, göstergeler işin içine girer. Kelimeler bir gösterge durumundayken bile ardında başka anlamlar gizleyebilir. Bu noktada, mana boyutunda sembollerden yararlanılır. *"Sembolde göstergenin anlamı başka bir göstergeye yükletilerek verilirken, imgede göstergeden daha çok görüntülendirilmek istenen anlam ve anlamlamanın taşınması söz konusudur. İmge, bir anlamlar dizgesidir. Durgun suya atılan taşın oluşturduğu dalgalar gibi, imge de anlamları bünyesinde toplamış durgun su gibidir."* (Durmuş, 2011: 746). Bu nedenle de imgedeki anlam bütünlüğü hiçbir zaman tamamlanmaz. İmge kişisel niyetlere bağlı soyut bir anlam sürecinden geçer. Semboller ise anlam bütünlüğünü yüzeysel ve açık olmayan bir şekilde tamamlamıştır.

"Doğum Günün Kutlu Olsun" isimli hikâyede dolmuşa binmeye çalışan kahramanın karşısına masal ülkelerinin korkunç cadılarını andıran bir kadın çıkar. Kötü olan unsur siyah (kara) rengiyle sembolize edilmiştir:

*"Kafamı kaldırdığımda, epeyce dalgın, siyah gözlüklü o ünlü modacıyı çağrıştıran alımlı bir kadın gördüm, **simsiyah**."* (P., *Doğum Günün Kutlu Olsun*, s.4)

"Uzun siyah ojeli tırnaklarıyla beni parçalaması anlık işti." (P., *Doğum Günün Kutlu Olsun*, s.4)

"Kara gözlüklü: Gözlerim, gözlerim." (P., *Doğum Günün Kutlu Olsun*, s.5)

"Kadınların günlük ya da haftalık bakımlarından biri olan parmak ve tırnak bakımı kadın için güzelliğini sergileme yolunda mühim bir adım olarak ifade edilebilir." (Özdarıcı, 2010: 63). Alıntıda kullanılan *siyah tırnak* ifadesi güzellikten çok çirkinliğe işaret etmektedir. Siyah ve kara kelimelerinden kadının kötü biri olduğunu anlarız.

Siyah renginin olumsuz bir şekilde sembolize edildiği bir başka hikâye de "*Yalnızlığı Sevmeyen Günce*"dir. Metin, Frankfurt sokaklarının yalnızlığı ile başlar ve bu başlangıç kendinden sonra gelecek olan uzun bir yalnızlığın habercisidir. Kahramanı Frankfurt'ta Saliha ile Yılmaz isimli iki arkadaşı karşılar. Bu noktada yazarın diğer eserlerinde de karşımıza çıkan siyahın güven vermeyen bir tonu devreye girer:

" Saliha beline kadar inen **gür, kuzguni** saçlarıyla bana hiç güven vermemiştir. Fakat şu da bir gerçek ki insanları sevmek için güvene gereksinimimiz yok." (P., *Yalnızlığı Sevmeyen Günce*, s.12).

Kötünün rengi siyahtır ve bu yönüyle güven vermez. İnsanların bunu böyle algılayabileceğinden yola çıkarak yine siyah rengin sevildiği düşünülürse yazarın *insanları sevmek için güvene ihtiyacımız yok* demesi dikkate değerdir. Siyah renginin geçtiği bir başka hikâye de "*Her Yerde*"dir:

"Karşısındaki kadının *siyah rimelin içine sakladığı gözlerinde de aynı tılsım vardı.*" (P., *Her Yerde*, s.55)

Gözlerin siyah bir rimel gibi yapay bir madde ile gölgelenmesi güzellik boyutunda tamlik sağlamak anlamına gelebilir. "*Sürme, rastık, kalem vs. şeylerle gözler, göz rengi, dolayısıyla gözlerdeki anlamlar daha dikkat çekici hâle getirilir.*" (Özdarıcı, 2010: 105).

"*Lizet, Ah Lizet*" adlı hikâyenin kahramanı Lizet, üniversite yıllarında masum duyguların bekçisiyken, adeta bir sıranın üst taraflarındayken, daha sonraki yıllarında bunun tam tersi oluverir. Burada kadın masumiyetinin bozuluşu anlatılır ve bu bazı sembollerle verilir:

"*Düştü başı, yer yer çatladı toprağı. Sonra uçsuz bucaksız bir sessizlik.*" (P., *Lizet, Ah Lizet*, s.18).

Masumiyetin bozuluşunu belirten semboller ise gecenin ıskalanmışlığı, jartiyer (siyah), fermuar (cinsel çağrışım)'dır. Her biri gecenin aldatılmışlığına vurgu yapar:

"Aldattığı gecesine dönüp baktı, ıskalanmış: İskalanmış bir gece daha. Geçirdi mi üstüne siyah jartiyerleri, çekti mi fermuarı, gitti mi gider aldanişı. Tamam ve bozuktur her şey." (P., Lizet, Ah Lizet, s.18).

Jartiyer, TDK sözlüğünde, "*Çorapları dizin altında veya üstünde tutmaya yarayan lastikli bağ.*" (TDK, 2011: 1244). olarak geçmektedir. Cinsel bir çağrışım aracıdır. Yazar jartiyer çorapları, bozukluğun sembolü olarak göstermiştir. "*Herkes dile düşer, kadınlar da erkekler de.*" (İrzik - Parla, 2014: 7) Yazar eleştiri amacıyla kadınları cinsel bir obje yardımıyla dile düşürmüştür. Yazarın kahraman için isim sembolizasyonunu kullandığı söylenebilir. Lizet; halk arasında güzel, hoş kişi olarak bilinmektedir. Hikâyede karşımıza çıkan Lizet isimli karakter benlik bölünmesi yaşamıştır. Bir yanı toplumun istediklerine yanıt vermek isterken bir yanı özgürlüğü istemektedir. Bu durumda kahramanın isminin bir ironi oluşturduğu da söylenebilir. Hikâyeye göre kadın, her şeyi yapabilecek güçtedir; ancak bunu engelleyen toplumlar, fikirler, beyinler ve bedenler vardır.

"*Geçmiş Olsun, Tamam*" adlı hikâyeye, iki kişinin arkadaşlığı ve bu arkadaşların kendi çevresi etrafında şekillenen sayılarıyla ilgilidir. Sayıların içinde ve tarihinde barındırdığı anlamların insan hayatına yansımaları söz konusudur. Kahraman anlatıcı, öncelikle sayıların gizemine gidecek yolu açmak için bizi Ali İhsan isimli arkadaşıyla tanıştırır ve ardından kendisi onun kız arkadaşıyla tanışır:

"Kız arkadaşı Kısmet sessiz bir insandı, en çok dikkatimi çeken yanıysa sağ elinin altı parmaklı oluşuydu. Ali İhsan bir ara mutfaktayken yanıma gelip altıncı parmak hakkında ne düşündüğümü sordu. Sonra da yanıtı beklemezsiniz kendisi yanıtladı beni: Mükemmellik ha?" (P., Geçmiş Olsun, Tamam, s.37).

Altı parmaklılık insanların el ya da ayaklarında doğuştan fazla olan parmak yapısındaki anormal durum olarak bilinmektedir. İnsanlarda altı parmaklılık kalıtsal olup anne ve babadan çocuklara geçer. Burada altı parmaklı olmak mükemmellik olarak değerlendirilmiştir. İnsanoğlunun mükemmel olması imkânsızdır. Yani bir insanın mükemmel olabilmesi için anormal olması gerekir. Ayrıca altı sayısı mükemmelliği temsil ettiği için burada '*Kısmet*'

isinin kullanılması dikkat çekicidir. Kısmet-altı-mükemmellik: önemli ölçü olarak sembolize edilir.

Hikâyede dile getirilen diğer sembolik sayı on birdir. On bir sayısı hikâyede ihlal edilen on emirden sonraki sayı olarak dile getirilir. On emir dini inanışa göre Hz. Musa'ya Sina Dağı'nda Tanrı tarafından iki taş tablet üzerinde verildiği söylenen emirlerdir:

"Şu on emri ihlal eden rakam." (P., Geçmiş Olsun, Tamam, s.37).

On bir sayısının bir başka boyutu genellikle erkeklerin ilgilendiği futbol ile ortaya konur:

"On birmiş, hadi ordan dedim. Futbol maçlarında ne diye on bir oyuncu var o halde?" (P., Geçmiş Olsun, Tamam, s.37).

Hikâyede altı sayısı üzerine dini kaynaklı bilgiler görürüz. *"Sayılar, günlük hayatta nicel değerlendirmelerin temel elemanı olarak yer alan bir işaretler sistemidir. Nicelik yönünden, zaman ve mekan üzerinden üzerinde konumlandırıran bu sistem, günlük hayatta matematiksel kullanımlarının dışına çıkarak kazandıkları değerle yeni bir kimliğe bürünür. Bu kimliğin belirleyicileri, her toplumun az çok alışverişte bulunduğu diğer toplumların kültürleri ve sosyal yaşantılarıdır. Temeli bilinmeyen zamanlarda atılmış dini inançlar, tecrübeler, esinlenmeler sayılar etrafında gelişen, nitel denilebilecek değerlerin kaynağı olarak gösterilebilir." (Bozkurt - Bozkurt, 2012: 717).* Sayılara farklı farklı anlamlar verilmesi insanlığın ortak yaşantısının ve inançlarının bir sonucudur. Bu durumun, insanın mükemmele ulaşmak istemesinden ve bunu başarabilmek için de bir ölçü tutturma arzusundan kaynaklandığı söylenebilir. Bu inanışlardan biri de dünyanın altı günde yaratılmasıdır:

" İlk günde Tanrı ışığı yarattı.

İkinci ve üçüncü günde yeri ve göğü.

Son üç günde balıktan erkeğe kadar diğer mahlukları... (Kadın şu meşum kaburgaları beklemek zorundaydı!)

Altı günde yaratılış öğretisi haftayı altı çalışma günü ve bir dinlenme günü şeklinde düzenlemeye yol açtı.

Altı yıllık işlemeden sonra tarlalar bir yıl nadasa bırakılmıyordu.

Mükemmel olduğuna inanılan meleklerin kanatlarının sayısı altıydı..." (P., Geçmiş Olsun, Tamam, s.38).

"Şakayıklar"da şakayık çiçeği iyileşmeyi, düzenli evlilik hayatını sembolize etmektedir. Şakayık çiçeği aslında dört yapraklı gelincik çiçeğidir ve genelde kendiliğinden yetişir. Kırmızı renklidir ve dokunduğunda yapraklarını bırakacak kadar narin yapılıdır. TDK sözlüğünde, "Yazın kırlarda , özellikle ekin tarlalarında yetişen, kırmızı ve otsu bitki, gün gülü." (TDK, 2011: 921). olarak geçmektedir. Edebiyatta kadın çoğu kez bu çiçek ile özdeşleştirilmiştir. Benzetme ilgisi ise bu çiçeğin narin ve hassas bir yapıda olmasındandır.

"Bir Sarı Elbise Peşinde" adlı hikâyede Carla'nın sarı elbise giymek için vermiş olduğu çaba anlatılır:

"Carla sarı bir elbise gördü, SARI ELBİSELİ CARLA OLMAK için biraz çaba gerekecek." (P., Bir Sarı Elbise Peşinde, s.99).

"Daha çok Batılı bir form olan elbise roman kahramanı kadınlar tarafından sıkça tercih edilen bir giyim unsuru olarak yerini alır." (Özdarıcı, 2010: 81). Elbisenin Batılı bir form olması Carla'nın da Batılı olması ile birleştirilmiştir. Sarı rengin metinde iyi niyet ile özdeşleştirildiği de söylenebilir. Sarı renk ilham veren bir renk olarak bilinir.

Carla tasvir edilirken masumiyeti ve şefkati temsil eden bir kişi çizilir. Başında masum çiçekler vardır ve Billy Joel'den *Honesty* isimli şarkıyı söylemektedir. Bu şarkı dürüstlük ve şefkat şarkısı olarak bilinir. Carla bu şarkı ile sembolize edilmiştir:

"Saçlarına kuru çiçekler koyuyordu, dilinde eskilerden bir şarkı: Honesty." (P., Bir Sarı Elbise Peşinde, s.97).

"Aşure"de ilk başta bir tür tatlı tarifi gibi görünen bölümler yer alır; ancak hikâyeye bir tarif arasında sıkışabilen duygular hakkındadır. Aşurenin baştan sona yapımını oluşturan adımlar bir yaştan ilerlemesi gibi yavaş yavaş ve art arda verilmiştir. Kahramanın yaşı da aşurenin yapım aşamalarının ilerlemesiyle paraleldir. Aşure hayatın sembolü olarak ele alınmıştır:

"Buğdayları bir gece önceden suya koy" (P., Aşure, s.100).

"Nohut ve fasulyeyi de" (P., Aşure, s.101).

"Düdüklü tencerenin içindeydi hepsi" (P., Aşure, s.101).

40. yaş

"İncir ve kayısıyı ayrı ayrı pişir" " (P., Aşure, s.102).

48. yaş

"Üzümler, üzümler de ayrı pişirilmeli" (P., Aşure, s.103).

"Sonra hepsi ağır ağır" (P., Aşure, s.103).

Hikâyeye ismini veren "Aşure" bir hayat sembolü olarak karşımıza çıkar. Aşure içinde türlü türlü yiyecek vardır. Tıpkı hayat gibi çeşitlilik içindedir ve bu çeşitlilik, içinde bir tür zıtlığı da barındırır.

"Perende" adlı hikâyede perende bir yaşam sembolü olarak kullanılmıştır. İnsan, hayatı boyunca baştan sona bir çember çizer ve sonunda doğduğu yere geri döner. Bu başa dönme, bir çember hayat çizgisi olarak ne kadar düzgün ise o kadar iyi geçirilmiş bir hayata işaret eder. Ancak bununla beraber belki de hiç kimse bu çemberi tam ve düzgün hatlarla çizememiştir. Feleğin çemberi denilen şey işte tam da burada devreye girecektir. Başlangıç ve sonu temsil eden bu çember bir noktadan başlayıp tekrar aynı yerde son bulacaktır:

"İlk başta beden kaslarının birinci bölümüyle gerçekleştirilen yarım daire, ardından yer minderi ve derken tüm bir yaşamı içine sığdırabilecek büyük bir çemberi çizebilmenin önemli ipuçlarını veren bir elipse dönüştü. O elipsi çizerken dünyanın yörüngesinin neden böyle olduğunu buldum: Kendimce daha ağır ve keyifli dönmenin akıllıca bir yöntemi elips." (P., Perende, s.120).

Elips ise bir imge olarak karşımıza çıkar. Özgürlüğün ve kimseye bağlı kalmamanın bakış açısı olarak kullanılmıştır. Özgürlük imgesine şu şekilde yer verilmiştir:

"Asla bir uydu istemiyordum; asla bir yerçekimi. Öte yandan elips yörüngeli alt kademeli memur statüsünde tuhaf bir ejderhaydım." (P., Perende, s.120).

Metinde müdürün anlatıldığı ve ejderha benzetmelerinin yapıldığı kısım bittikten sonra metin tamamen farklı bir boyut kazanır ve bir cambazhanenin tasviri yapılır. Cambazhane dünya imgesini yansıtmaktadır. Cambazın ip üstündeki mücadelesi insanın dünyadaki mücadelesine benzetilir. İpin ince olması zorluğun sembolü olarak karşımıza çıkar.

"Akademisyen"de kahraman tarafından tango *hayat* olarak görülür. İnsanların yaptıkları işi ne kadar sevebileceği hayat sembolü ile ortaya konmuştur:

"Tangoyu böyle yaşamaya bayılırım, o müziğin şantaların üzerinde, yolcuların yüzlerinde, dolayısıyla hayat yenilgilerinde, kk zafferlerde (kardeşim sağdı ve annem umduğumuzdan çok daha dayanıklı çıkmıştı, babamsa öfkeli, sessiz ama umutlu), kanlı bir tarih üzerindeki kk birikintilerimizin kıyılarında gezinişi." (C.K., *Akademisyen*, s.46).

"Tango benim kadere inanışımdır; tango yaparken kaderi buluşum. Ona sarılışım, sevişim, çok ama çok sıkı bağlanışım, koklayışım, sonra, sonra bulduğum gibi elimden bırakışım, git deyişim ona, git ve başka birilerine dokun şimdi, ama kısa bir süre sonra yine gel, şimdi git ama ve koklayışım, işime şekişim kokusunu."

Tango." (C.K., *Akademisyen*, s.46).

"şamatalı Yolculuk"ta kış ve yaz bir sembol olarak kullanılmıştır. İki boyuttan meydana gelmiş bir hayat, aslına bakılırsa oldukça renksizdir. Bu renksizlik duygu yoksunluğunu ifade etmek işin kullanılmıştır. Bunu ilkbaharın ilk kez geldiğinde aşkı da getirmesinden anlarız. Bundan sonra farklı bir mevsim ile gelen renk, duygu yoğunluğunu da artırır. İlkbahar bir zaman sembolü olarak kullanılmıştır:

"şehsuvar ilkbaharın insanı yoran bahar havasıydı." (A.Y., *şamatalı Yolculuk*, s.7).

"Sevgilimdi."

Her şeyim o oldu. Beni benim dilimce anladığı işin her şeyim."

Sevdiğim."

Sevdiğim." (A.Y., *şamatalı Yolculuk*, s.7).

"Zorlu" kelimesi TDK sözlüğünde "1- Güçlü, kuvvetli, şiddetli. 2- Tuttuğunu koparan, baskı yapabilecek ölçüde güçlü (kimse) (TDK, 2011: 2664). şeklinde; "Nida" kelimesi ise Ferit Devellioğlu'nun sözlüğünde, " 1- Çağırma, bağırma, seslenme. 2- Ses verme." (Devellioğlu, 2008: 833). olarak geçmektedir. Yazar, kişilere vermiş olduğu adlarla bir isim sembolizasyonu yapmıştır. Bunun nedeni Bay Zorlu isimli kişinin iyi görünen hali dışında baskı yapabilecek ölçüde güçlü ve zorba bir kişi olmasıdır. Nida ise bu tür zorbalıklara karşı sesini yükseltmek isteyen bir kişi olarak tanıtılır.

"Her Yara Kapanmak İçindir"de Marcello isimli bir adamın ölmüş eşi için yakarmalarına şahit oluruz. Aynı hikâyede Dilruba isimli bir kadının da kendisini terk etmiş kocası için acı çektiğini görürüz:

*"2. Alyansıyla -hâlâ parmağımdan çıkarmadım- dün başlayan,
bir güne yayılan ve yağmakta olan yağmura baktık caddelerdeki."
(K.Ö.A., Her Yara Kapanmak İçindir, s.18).*

Giden eşin ardından alyansını çıkarmayan kadın hayatının odak noktasına alyansını koymuştur. Giden eşi ile alyansını özdeşleştirmiştir. Bu iki acılı insan komşudur ve yolları ayrılık acısı noktasında kesişmiştir. Çivi çiviye söker hesabı birbirlerinde teselli bulmuşlardır:

"Tam alyansı bırakacaktım ki kapı çalınıverdi.

*Gelen, dört gün önce karısını kaybetmiş olan kapı komşum
Marcello'ydu." (K.Ö.A., Her Yara Kapanmak İçindir, s.21).*

Bu durum sevmeye gereksiniminden kaynaklanmıştır. "Kadınlığa, hedef seçimini etkileyen daha gelişmiş bir narsizim suçu yüklüyoruz. Buna göre kadında sevilme gereksinimi sevmek gereksiniminden daha büyüktür." (Freud, 1994: 154). Dilruba isimli kadın sevilme arzusu ile yaklaştığı Marcello Bey'in karşısında eski eşi ile sembolleştirdiği alyansını çıkarmıştır:

*"Olacak iş değil! Marcello Bey'i kolundan yakaladım ve
gözlerinin içine nice zamandan sonra ilk kez sahiden baktım. O
gözlerde bana uyan şeyler vardı. En başta da yağmur." ((K.Ö.A., Her
Yara Kapanmak İçindir, s.23).*

Her ikisi de acı durumunu ve üzüntüsünü yalnız başına atlatamayacaklarını bilerek birliktelik duygusu aramışlardır. Yakınlığı benzetme ilgisi ile kurmuşlardır. Yaşamış oldukları ikilem; kaybetmiş oldukları eşlerine ihanet etmeme ile yeniden sevip sevilme duygusudur. Bu iki duygu, her iki taraf için de bir çatışma halinde sunulur. İkilemin sembolü alyanstır. *"İkilem bizi çevreleyen ve biçimlendiren kişilik dışı güç makinesi karşısında kendimizi en güçsüz hissederken, daha büyük ve daha uğursuz seçimlerin sorumluluğunu anlamakta görevlendiriyor olduğumuz gerçeğiyle daha da keskinleşir. (May, 2012: 230). Bu iki kahramanın ikilemi tek bir noktada birleşirken birlikte olmak gibi bir seçimin sorumluluğu altında ezilirler; çünkü bu seçim onların artık var olmayan sorumluluklarına ihanet anlamını taşımaktadır. Aynı zamanda cismani bir birleşme ile içlerindeki ayrılık acısını bastırmak isterler; ancak bunu yapmaktan korkup utanırlar. "Sevgiyle birleşme olmadan insanın yalnızlığının farkına varması, utanma duygusunun kaynağıdır. Bu aynı zamanda suçluluk duygusu ve korkunun da kaynağıdır." (Fromm, 2013: 19).*

"Dün gece Marcello Bey'i esasına uygun bir biçimde, gece gibi sevdim, o da beni kendi kanı gibi." (K.Ö.A., Her Yara Kapanmak İçindir, s.23).

Birbirleri ile olma arzusu kendi içlerinde anlam kazanmıştır. *"Gerçekten de insan arzusunu oluşturan şey, kuvvet ve anlamın belirli bir biçimde birleşimidir." (May, 2012: 258).*

"Kırmızı Top" adlı hikâyede yer alan kırmızı top, beyindeki kan pıhtısının sembolü olarak verilmiştir. Bu sembol kadının hayatının muhtelif yerlerinden -kırmızı ve yuvarlak olabilecek her şey- kopup bir yumak halinde şimdiki zamanı oluşturur. Kırmızı renk burada oldukça önemlidir. *"Zaman içinde, sadece varlığı tanımada bir yardımcı gösterge olmanın ötesinde, renklerin insanların ruh dünyasıyla da ilgili olduğu anlaşılmıştır." (Yıldırım, 2006: 130).*

"Geçmişin içinden bir kırmızı top sekerek üzerime geliyor." (T.H.A., Kırmızı Top, s.3).

Hatırlanan ilk top, kadının on üç yaşındayken dedesi ve anneannesi ile gitmiş olduğu plajda, dedesinin yakalaması için kendisine attığı toptur. Bir diğeri ilk kez regl olduğu kan pıhtısıdır. Bir diğeri ise bir başka plajda picigin oynayan erkeklerin kırmızı topudur. İlacın etkisi geçtikçe hayaller de yavaş yavaş son bulur:

"Sedyenin üzerinde tavandaki beyazlığa bakıyorum şimdi. Az önce odanın bir köşesine sığılmış deniz manzarasından uzağım artık. Ama nedense hâlâ dalgaların sesini duyuyor ve yosun kokusunu hissediyorum." (T.H.A., *Kırmızı Top*, s.8).

Bütün bu hengamenin içinde halüsinasyonların içindeki plajda, bacağında protez bulunan bir adam belirir ve kadınla kısa bir sohbetten sonra kendisi ile yaşaması için teklifte bulunur. Bu adam ve onun getirdiği ışık ölümün sembolüdür. Hayat ile bağları koparmadan onunla yaşayamayacağı bir durumda kalan kadın yavaş yavaş ışığa süzülür. Bu da onun sonu olur:

"Bir ışık selinin içindeyim artık." (T.H.A., *Kırmızı Top*, s.13).

"Ruku'nun Terlikleri" adlı hikâyede Ruku isimli kadın, arkadaşları tarafından modernizmden anlamayan biri olarak görülür. Bunun nedeni ise başlıkta da yer alan terlikleridir. Terlik modernizmden uzak bir sembol olarak gösterilir:

"On beş yıl öncesi. Arkadaşlarım. Hepimiz çok genciz. Ruku'nun gencecik, incecik bedeninin tek tek eğilerek önlerine "sunduğu" terlikler. Renkli renkli çarşamba pazarından alınmış, püsküllü, çizgili, benekli terlikleri Ruku'nun. Herkesin terliklere ve Ruku'ya şöyle bir bakışı. On beş yıl öncesi. Herkesin ayakkabılarıyla salona geçişi. Ruku'nun antrede kalışı bir dizi terlikle birlikte. Ruku'nun orada kaldığını unutuşumuz. Salona yayılışımız, Ruku'yu bir başına bıraktığımız antrede." (T.H.A., *Ruku'nun Terlikleri*, s.39).

"Kül ve Yel"de yer yer küçük başlıklarla romana yön verildiği görülür. Bu başlıklardan biri "Kül"dür. Kül kelimesi yine alzheimer hastalığına paralel olarak geçmişin unutulmasına ve unutilan şeylerin bir anın kalıntısı gibi yanıp kül olmasına verilen ad olmuştur:

"Kül" (İplikçi, 2004: 25).

*"Yangından geriye küllerin kaldığını biliyoruz. **Küller artıklarıdır bir önceki anda var olan hayatın.**"* (K.Y., s.25).

Fehime'nin kendisinin yerine koyduğu bir fare imgesi karşımıza çıkar. Fare, hakikatlerin karşılığını bulduğu bir imge olarak kullanılmıştır:

" 'Fehime de kim? Ben Yelkovankuşu'nun en iri lağım faresiyim!' "
" (K.Y., s.90).

Burada dikkat çeken unsur, farenin lağımlarda yaşayan iri bir hayvan olarak gösterilmesidir. İnsan hayatının ne kadar kötü şartlarda devam ettirilebileceği üzerine oluşturulan imgesel bir kullanımdır. Aynı zamanda eğretileme ile imgesel durum güçlendirilmiştir.

"Cemre"de tuzaklarla dolu dünya büyük harflerle sembolize edilmiştir. Büyük harfler Yıldız'ın psikolojik durumuna bağlı olarak "*kötü*"nün de sembolüdür:

"*biletçinin gidişyle birlikte dünyanın bütün büyük harfleri de arkasında kurdukları tuzaklarla onu yutmaya hazır dılar sanki, koştu koştu.*" (C., s.5).

Bu korkuya paralel olarak Yıldız'ın otobüste duyduğu metalik kadın sesi büyüklük korkusunu açığa çıkarır. Konuşmalar daha da derinleşerek Yıldız'ın iç sesi olur ve onun büyüme fobisini açığa vurur:

" '... Büyümek istiyorum dedin durdun yıllarca, büyümek için ne yaptın söyle bana aynalı kadın.'

'Hiçbir zaman büyümek istemedim.'

'O halde küçük kalmak için ne yaptın?' " (C., s.98).

Büyüme kirlenmekle, küçük kalmak ise masumiyetle özdeşleştirilerek sembolize edilmiştir. Ayrıca ilk cümlede kullanılan "*aynalı kadın*" ifadesi dikkat çekicidir. Yıldız'ın iç sesi ile kendine, "*aynalı kadın*" diyerek seslenmesi, kendi kendini ötekileştirdiğini ve kendi ile yüzleşmekten kaçındığını göstermektedir. Yıldız'ın çocukken yaşadığı ve eser boyunca aşamadığı eletra kompleksinin varlığı düşünülürse burada aynanın yalnızlık, tedirginlik, güvensizlik gibi duygulara kaynaklık eden bir imge olabileceği söylenebilir. Yıldız'ın hiçbir zaman büyüme istememesi de bu tedirgin ruh hali içinde aynanın psikolojik bir yansıması olarak kendisi ile yüzleşmek istememe durumuna işaret etmektedir.

"Kafdağı"nda ekmek kokmak, hayat ile sembolize edilmiştir. Bu bağ, ekmek kokusunun insana evi hatırlatmasından kaynaklanmaktadır. Yazar, ev çağrışımı ile hayatı birleştirmiştir:

"Tırnaklarınızın içine kadar, burnunuzun en uç noktasına hatta karın deliğiniz, beyniniz, saçlarınız her yeriniz ekmek koksun istersiniz. Ekmek hayattır; bunu istersiniz." (K., s.40).

Bunların dışında Emel'in köpeği ile Emel arasında isim yönünden yalnızlığı hatırlatan bir isim sembolizasyonu yapılmıştır. Köpeğin ismi Sahipsiz'dir:

"Ben de bir sahipsizdim nihayetinde." (K., s.52).

"Yalancı Şahit"te sözcük yerine bedensel hareketle oluşturulan bir sembole yer verilmiştir. Masum çocuk akıllarının nasıl kirlendiği gözler önüne serilir. Omuzları aşağı yukarı indirmek çocuksu bir ifade ile "hayır" demektir:

"Farkında olmadan omuzlarını bir aşağı bir yukarı indirdi. Yusuf'un patlıcan moru yüzü, Yavuz'un bu halini, 'Ben bu işte yokum!' diye anladı, bir kat daha morardı." (Y.Ş., s.24).

Aynı romanda, "ENAZSİZİNNKADARMASUMU" başlıklı bölümde, Yavuz'un gördüğü rüyayı resmedişi anlatılmıştır. Çizmiş olduğu ada, masumiyet ile özdeşleştirilmiş bir sembol olarak karşımıza çıkar:

"Ada bizdik. Ada bizlerin masumiyeti." (Y.Ş., s.127).

"Civan"da, ip, farklı anlamlara gelecek bir imge olarak kullanılmıştır. Bu bölüm, yedi cümlelik bir paragraftan oluşmuştur. İp, burada çağrışımlara dayalı olarak yalnızlıktır:

"İpin hareketsizken bir gölgesi vardı ipten farklı. Çuvala benziyordu. Zaman ne olursa olsun asla uzayıp kısalmayan bir gölgeydi. Geçmişti. Tutsaktı. Yalnızdı. Zamanda mühürlenmiş olandı." (Ci., s.48).

Bir ip gölgesi üzerinden yalnızlık anlatılmıştır. İp gölgesinin hiçbir şekilde uzayıp kısılmayacak olması onun zamana direndiğini ve değişime karşı geldiğini göstermektedir. Bu durum, tutsaklık olarak ifade edilmiştir. Geçmiş ve şimdi arasındaki bağın temsilcisi ip, romanın farklı bölümlerinde tekrar devreye girer. İp devreye girince Dumrul'un an içinde geçmişle imtihanı da tekrarlar. Bu bağlamda ip önemli bir imgedir:

"Boğazına dolanan bir ip vardı. Nefes alamıyordu. Etrafında dönen duvarlara, duvarlardan yansıyan farklı bir geçmişe, o geçmişteki bir morg kokusuna taşınan hüznüne, yalnızlığına baktı bu kez." (Ci., s.151).

Burada ipin boğaza dolanması pek çok farklı biçimde ifade edilebilir. Yazar bu durumu açıklamak yerine okuyucunun hayal dünyasına bırakmıştır. Başka bir bölümde ise ipin zaman bağıntısını kuran bir sembol olarak ortaya çıktığı görülür. İp geçmişe gidecek yolu açan anahtardır. İpin tanımı yapılır:

"İp hayaller demektir onun için; belki kızı Ekin'e varacak olan yol." (Ci., s.180).

Romanda yer yer renk sembolizasyonu da yapılmıştır. Sinirlilik hali kırmızı renkle özdeşleştirilmiştir. *"Rengin psikolojik etkileri, insanın ruhsal durumu ve renklerle arasındaki ilişkiyi inceleyen araştırmalar sonucunda renklerin beyinde bazı merkezleri uyardığı ve bunun sonucunda bazı salgıların fazla salgılandığı ortaya konulmaktadır. Örneğin, kırmızı rengin adrenalini salgılamasını harekete geçirdiği ve hareketi, saldırganlığı, heyecanı ve cinsel duyguları artırdığı belirtilmektedir."* (Sözen, 2003: 57). Burada saldırgan bir tutum, sinirlilik halinin kırmızı renk ile sembolize edilmesiyle ortaya konmuştur:

*"O zaman gözlerinden daha da **sert kırmızı ışıklar** geçendi Dumrul." (Ci., s.102).*

Kırmızı renginin bir sembol olarak kullanıldığı farklı bölümler de vardır. Dumrul kızının ölümünü kabul edemediği için de hayatının pek çok anında halüsinasyonlar görür. Burada *"kırmızı su"* olarak adlandırılan kandır. *"kırmızı su"* ifadesi kanın sembolü olarak kullanılır:

"Ayaklarının altındaki beton, bir halıya dönüşüyordu şimdi. Halıda ağaçların olduğu görüntü ürküttü onu. Ağaçların arasında dolanan sıvı. Su kırmızıydı ve hızla ağaçların arasına doluyordu." (Ci., s.192-193).

1.4. ANLATIMDA KULLANILAN DİL MALZEMELERİNİN İNCELENMESİ

1.4.1. Betimlemeler (Tasvirler)

Betimleme (tasvir), kelimelerle okuyucunun muhayyilesinde oluşturulan canlılık halidir. Öyle ki yazar kelimelerle kahramanların içinde bulundukları durumları, mekânları, zamanı; hatta ruh hallerini canlandırabilir. *"Olayların geçtiği iç ve dış mekânlarla bu olayları yaşayan kişilerin "görüntü"lerini vererek kurmaca evrenin görsel alt yapısını oluşturur. Böylece anlatıcının, öyküsünün kendine özgü gerçekliği hususundaki ikna çabası okuyucuda pitoresk bir duyarlılık şeklinde karşılığını bulur."* (Sazyek, 2004: 39). Buna imkân veren kelimelerin seçimidir. Kelimelerin seçimi canlandırma işleminde oldukça önemlidir. *"Tasvirin temel özelliği, yazarın hislerine tesir eden şeyleri çizmesi ve tavırları canlandırmasıdır."* (Eren - Uzunoğlu, 2006: 22). Yazar betimleme yoluyla kurgusal bir metni hareketli bir öykü haline getirebilir.

Betimlemelerin yazarın eserlerinde sıklıkla kullanıldığı görülür. Metni canlandırıp hareketlendiren ve okuyucuda gerçeklik duygusu yaratan betimlemeler, hikâyelerde geniş yer kaplar. *"Harika'nım"* isimli hikâyede yazar, zaman ve mekândan uzak kendi gelinliğini diken kadından, Harika'dan bahseder. Harika isimli kadının gençlik yıllarının ve bugününün anlatıldığı bölümlerde orijinal tasvirler göze çarpar:

"Bunu ta belim incecikken, gelinliğin fistoları eteğime yayılırken ve ben gözlerimden yaş yerine inciler dökecek kadar gençken , kırılmaktan ölesiye çekinirken; bir tek Harika... Bir tek o vardı bunu söyleyebilecek. Bunu söylerken kendi acılarını içine akıtmış, deneyimi eksik ve pürüzsüz ciltlerden, bol deneyimli ve porsumuş memelerin alacağı intikamlardan çok ayrı; gevrek gevrek, kin ve yaşlı kokan bir sesle değil de ürkek. Söylerken: Gözlerine ilk defa sürme çeken bir genç kız heyecanıydı, gizi." (P., Harika'nım, s.9).

Metinde kullanılan ifadeler canlı ve orijinaldir. Dilin imkanlarını kullanmayı oldukça iyi bilen yazar kendine özgü bir benzetme sistemi kurmuştur. Çıkışları oldukça feminen bir tarzdadır. Bu durum bir kadının duygular yoluyla, özgürlüğüne ambargo konulmasından kaynaklanmaktadır. Metne feminist bir bakış açısı hakimdir. *"Kanımızca, feminizmin şimdiye kadar amaçladığı özgürlük ve eşitliğe karşı çıkmak için bir neden yoktur; tersine, bunların enerjik bir biçimde desteklenmesi gerekir; çünkü tüm insanlığın mutluluğu ve yaşam kıvancı, kadının rolüyle uzlaşmasını sağlayacak koşulların yaratılmasına, ayrıca erkeğin, kadınla arasındaki ilişki sorununu çözümlenecek güce kavuşmasına bağlıdır."* (Adler, 2013: 175.) Metinde bu türden bir gücü destekleyen çatışma da vardır. Bu çatışma kadınsal bir özgürlüğün feminist bir bakış açısı ile verilmesine karşın evlilik gibi bir müessesenin de işin içine katılmış olmasından kaynaklanmaktadır.

"Sevildiğimiz Günün Fotoğrafi" adlı hikâyede fotoğraflar betimlenir; ayrıca fotoğraftakileri tanıdığını iddia eden bir garson ve fotoğraftakileri tanıyabileceği düşünülen garsonun başka bir arkadaşı tasvir edilir:

"Saçları arkaya taranmış, kaşları ince, yüzü hafif tombul. Beyaz gömleğine, bordo papyonuna dikkatle bakıyorum." (P., *Sevildiğimiz Günün Fotoğrafi*, s.24).

"Her Yerde" isimli hikâyede Nedim adlı kişi araba kiraladıktan sonra adeta kamera tekniği kullanarak mercekleri şehrin günlük yaşantısına ve insanlarına değdirir. Burada kuvvetli betimlemelerle karşılaşırız:

"Arabadan indiğinde bir sürü çocuk etrafını sardı. Kentin gerçek sahipleri olan anne ve babaları gibiydiler; kahkahalar atıyor, birbirlerinin kel kafalarını sıvazlıyorlardı." (P., *Her Yerde*, s.61).

Kahramanın arabasından inişiyse kendisini çocukluk yıllarında bulması bir olur; çünkü ona bunu hatırlatan şey, etrafında masumiyetleriyle bekleyen çocuklardır. Bir hayal içinde kendini *"çocuk Nedim"* olarak görür. Sokaklarda, caddelerde hürce dolaşmak ve gezmek onu çocukluğuna götürür. Bir de şehrin henüz bozulmamış, Batı özentiliğine girmemiş havası çocukluğunu tekrar hissettirir. Metinde geçen *'Batı Çölü'* bu anlamda Batı'yı temsil etmektedir. Çöl olması bakımından kurmuş değerleri de temsil eder:

"Elindeki o küçük el. Birileri başka bir diyarda çocukluğunun en güzel masalını anlatıyorlardı ona." (P., Her Yerde, s.62).

Betimleme paragrafları özellikle de hikâyelerin giriş kısımlarında önemli bir yer kaplar. Buna örnek olarak *"Değişiyoruz Sanırım III"* isimli hikâye verilebilir. Hikâye küçük bir betimleme paragrafı ile başlar:

"Yaşlı kadın çehresiyle çarşı içini seyrediyor. Duvarları beyaza boyalı bir mutfakta, öğlen güneşini tam karşısına almış kalabalığın önünden akıp gidişine bakıyor." (P., Değişiyoruz Sanırım III, s.91).

Memnunsuz bir kütüphane memuru hakkında yazılmış olan *"Katırtırnakları Mantarlara Karşı"* adlı metin, bir memurun isyansız ve sessiz iç çığlıkları ile başlar. Söz konusu çığlıklar, haykırıışlar halinde devam eder:

"Hepimiz kaderimize bir süre sonra alayla gülümsemeyi öğreniriz." (P., Katırtırnakları Mantarlara Karşı, s.93).

Kütüphane memuresi sikkın ve bıkkın bir halde tasvir edilir. Tek eğlencesi okumuş olduğu kitaplardır:

"Ama onun kaderi yirminci yüzyılın son çeyreğinde göğüsleri pörsümüş, gözlerinin altında mor halkalar, bir kız lisesinin dökük kütüphanesine memure olarak yazılmıştı bin bir kez." (P., Katırtırnakları Mantarlara Karşı, s.93).

İlk okunduğu zaman Servet-i Fünun sanatçılarına özgü resim altı şiir yazma üslubunu hatırlatan *"Yaşlı Adam ve Deniz"* isimli hikâyede yazar tarafından küçük bir resim tablosu oluşturulmuştur. Yazar baştan sona bir tablonun boyalarını kelimelerle seçer ve sonunda ortaya canlı bir resim çıkar:

"Oturdıkları yerden zeytin ağaçları gözüktüyor. Temmuz güneşinin harareti üstlerinde. Yaşlı adamın sakallı yüzünde belirgin bir yorgunluk var. Şimdikinden çok daha yorgun. Ona ihtiyarlık hiç yakışmıyor." (P., Yaşlı Adam ve Deniz, s.112).

Bunu yaparken farklı duyu organları da işin içine girmiştir:

"İlerdeki tepelerden yayılan kekik kokusunu duymuyorlar. Ancak belli ki ihtiyar onu da gösteriyor. Küt parmakları kokunun yayılmaya başladığı noktada sabitleşiyor." (P., Yaşlı Adam ve Deniz, s.113).

"Arnavut Yenge" isimli hikâyede göç konusu bir Arnavut gelin kızı üzerinden verilmiştir. Bu nedenle yazar tarafından ilk olarak Arnavut gelinin betimlemeleri yapılır:

"Aileye giren ilk ve son Arnavut gelindi. Gençliği kibarlık ve zarafetti. Kısıklı'daki o büyük, tahta ev, üst katlarından Boğaz'ı ve Marmara'nın engebeli renklerini içeriye davet ederdi. O, bahçedeki kuyudan eve su taşıyan, kendi oğul ve yeğenlerine taze yumurtalar kaynatan, yaşlı anasına bakan ve evi çekip çeviren incecik belli, esmer güzeli Arnavut yengeydi." (A.Y., Arnavut Yenge, s.69).

Yazar asıl göçün ölüm olduğunu vurgulamıştır. Kelimelerin ve olayların görünen gerçekliğinin ardındaki sırları da ortaya koyan yazar, burada ölümü karanlığın asıl tarifi ve gerçek göçün adresi olarak göstermiştir. Irvin Yalom, "Varoluşçu Psikoterapi" isimli eserinde ölüm için: "Ölüm daha gerçekleşmemiştir; olacak bir olaydır, gelecekte bekleyen bir olay. Ölümü hayal etmek, onun için endişelenmek karmaşık zihinsel etkinlik gerektirmektedir." (Yalom, 2000: 118). der. Ölüm gerçekleşmeden ölümün düşünülmesi ve yazar tarafından bu durumun asıl göç olarak nitelendirilmesi, endişe içinde olan hikâye kahramanına işaret eder. Dünyevi bir göçle gerilim yaşamış olan Arnavut yenge, bu gerilimini gerçek göçü hissetmek ve düşünmekle genişletmiştir:

"En büyük göç, hâlâ ve hepimize karanlığın en karanlık tanımı, sonların en hası olan ölümdü çünkü." (A.Y., Arnavut Yenge, s.69).

Betimlemelerin zaman zaman klasik yapısını terk ettiği görülür. "Bir Soru" isimli hikâye, bulmaca sorularına ve matematik problemlerine benzer bir tasvir ile başlar:

"İki süs havuzunun ortasında bir bank. Bankta oturan üç yaşlı kadın. Biri mor elbiseli, biri sarışın. Birinin adı N harfiyle başlıyor. Birinin adının son harfi K. Üçüncüsünün bembeyaz saçları, adının Kenan diye biriyle birlikte anılmasını istiyor. Üç kadın yan yanayken yaşlarının toplamı 195 oluyor. Neredeyse iki asır. Dile kolay! Üstelik

sadece yaşlarıyla değil duygularıyla da iki asrı kucaklıyorlar birlikte. Son harfi K olanın yaşı, N'nin yaşının 10 eksiği, bembeyaz saçlı olanınsa 10 fazlası." (K.Ö.A., Bir Soru, s.58).

"El" isimli hikâyede, bir babanın kızının kötü bir duruma düşebilme ihtimali üzerinden yaşadığı korku anlatılır. Adamın hayal ettiği olay, on iki yaşındaki kızının tecavüze uğramasıdır. Bu düşüncesini tecavüze uğrayanın kendi kızı olma ihtimali üzerinden gerçekleştirdiği için oldukça açık bir dil kullanılır. Okuyucunun küçük kıza duymuş olduğu merhamet, "Ümraniye sapığı" olarak adlandırılan tecavüzcü için yapılan betimleme cümleleri ile birleşir. Tecavüzcü şu şekilde betimlenmiştir:

"Polisin Ümraniye sapığı diye gri dosyalarında adı geçen, genç çocuklara kent kuytularında tecavüz eden, sonra onları öldüren ve imzasını bu gencecik boyunlara derin bir bıçakla kazıyan bir hayat yolcusu. Herkes gibi bir dış görünüşü vardı, sıradan, gündelik; herkes gibiydi bakışları: donuk, uzak, yabancı." (K.Ö.A., El, s.88).

Yazar, adamın düşüncesinde olayı canlandırırken gelecek olan felaketi müjdelercesine dehşet dolu kelimeler tercih etmiştir. Büyümek ile gerçekleşecek kötülükler masumiyetin de yıkılışını simgeler:

"Çok uzak. İleriki bir zaman. Büyümek için acılar. Kan. İrin. Hatta ölüm." (K.Ö.A., El, s.89).

Bazı hikâyelerde kahramanların geçmişe döndüğü görülür. "Çatlak" isimli hikâyede bu durum kullanılır. Kahraman on beş yaşındaki gençliğine gider. Bu yaşa gittiğinde aklına gelen ilk kişi hikâyeye ismini veren Çatlak Bey olur. Hikâyede Çatlak Bey'i betimleyen cümlelere yer verilmiştir:

"Yaramaz, şımarık sayılabilecek bir oğlandı. Tuhaf esprileri, boyundan büyük laflarıyla, 'yine ne diyor bu?' diye sınıfça dönüp arkalarına baktıklarında duvarın dibinde pis pis sırtan yeniyetmenin tekiydi. Kısaca itici biri." (T.H.A., Çatlak, s.43).

Bir insanı çatlak gösteren herkesin kendine göre belirlediği sınırların başkasına göre aşılmış olmasıdır. Yani herkesin doğruları farklıdır ve bazılarına göre normal olan herhangi bir durum bir başkasına göre anormal olabilir. Yazar, bu durumu "terazi" kelimesi ile özetlemiştir. Sözü geçen terazi, normallik sınırıdır:

"O gözde bir terazi vardı. Belki bir saat." (T.H.A., Çatlak, s.45).

"Orada, Çatlak'a bakan herkesin kendine ait bir terazisi vardı. Belki bir numarası. Zamanı beklentileri." (T.H.A., Çatlak, s.45).

Göç sorununun ele alındığı bir başka hikâye de "Arı" dır. Metinde yazarın diğer hikâyelerinde çok da rastlanılmayan tarihi bir olay ele alınır. Yazar, Batı Trakya'daki Türklerin göçünü, bir babaannenin gözünden ele almıştır. Babaanne şu şekilde betimlenmiştir:

"Babaanne her zamanki gibiydi. Çok iyi, koruyan, kollayan. Hep öyleydi. Kanatsız melek. Kadının altında ezildiği altın bir kalbi vardı babaannenin; çoğunlukla kadını boğan, kadını yok eden." (T.H.A., Arı, s.51).

"altında ezildiği bir kalbi vardı" ifadesi mecazi anlamda kullanılmıştır. Kastedilen anlam babaannenin çok iyi bir insan olduğudur. Babaanne betimlenirken onun iyi yürekli olduğu belirtilmiştir ve bu etkinin artması için eksilteli cümleler kullanılmıştır:

"İyilik iyilik üstüneydi. İyilik bir zindandı artık kadın için, yoksulluk, kölelik... Yemekler, temiz yataklar, çocukların bakımı, evin derlenip toplanması..." (T.H.A., Arı, s.51).

Bu betimlemelerle okuyucunun sevgisini kazanan kadın, yetim kalan torununun ve eşini kaybeden gelininin arkasında durarak ataerkil toplumlardaki erkek egemenliğini üstlenir:

"Mırıldandı: 'Arı işte! Ah oğul ah!' " (T.H.A., Arı, s.50).

Yazarın romanlarında da sık sık betimlemelere yer verilir. "Kül ve Yel"de Fehime'nin torunu olan Ayla'nın ve yaşadığı evin yazar tarafından betimlendiği görülür:

"Ayla'ydı adı. Mahzun gözleri vardı. Kocaman manolyalı bir evde yaşıyor. Babaanesi Fehime Hanım'ı aklını yitirmeye başladığı için bakımevine yatırdığından beri yapayalnız, bu evde." (K.Y., s.32).

Ayla'nın ağzından babaannesi Fehime anlatılırken çeşitli benzetmelerden yararlanıldığı görülür. Burada da betimlemeler göze çarpar:

"Babaannem hâlâ aynı ışığın içerisinde, sessiz, kül gibi. Yangından çıkmış bir parça, yangında yanmamış bir levha babaannem." (K.Y., s.39).

Aynı romanda anne tasviri samimi bir dil ile yapılmıştır. Doğal bir ev hali canlandırılır. Kahramanların bakış açısı ile kişisel bir anne tasviri yapıldığı görülür. Kullanılan kelimelerdeki doğallık ve samimiyet bu durumu ortaya çıkarmıştır:

"Gülerken hemen dudağının yanında beliren o gamzeyi düşlemek istiyorum, mutfaktan yemenisiyle çıkarken, kızarmış balık kokusuyla birlikte mesela." (K.Y., s.75).

"Cemre"nin 1. bölümünde Nimet Bor tanıtılır ve onunla birlikte annesi, üvey babası ve üvey babasının uğruna Cemre'nin annesini terk ettiği kadın da anlatılır. Bu anlatımlar sırasında betimlemeler göze çarpar:

"Arabanın içinde, yüksek tirajlı Hürses gazetesinin, haftalık eki Sağanak Yağmuru'nu çıkaran genç, hırslı ve tuttuğunu koparan editörü Nimet Bor vardı." (C., s.9).

Nimet'in anlatıldığı bölümlerde sık sık betimlemelerden faydalandığı görülür. Nimet, yüceltilmiş bir karakter olarak karşımıza çıkar:

"Sebatkâr, hırslı ve öğrenmeye açık, genç bir kadındı Nimet; kimin önünde eğilmesi, kimin önünde dik durması gerektiğini bildi; annesinin hatalarını tekrarlamadı, tökezlemedi, tökezlese de üstünde durmadı, duraksasa da önemsemedi ve hep ileri baktı." (C., s.13).

Yıldız'ın, Nimet'in çaresizliğinden etkilendiği bir bölümde kelimelerle adeta bir resim çizilir. Yıldız'ın cam buğusuna Nimet'in adını yazdığı sahne dil ile canlandırılarak anlatılır:

"Eliyle aralayacaktır otobüs camındaki buğuyu. Önce n, sonra i, sonra m, sonra e, sonra t yazacaktır üstüne. Buğunun içindeki parmak izleriyle belirlenen o harflerin arasından bambaşka bir kent görünecektir." (C., s.49).

Zamanın geçişi ile Yıldız'ın büyümesi edebî bir dil ile anlatılmıştır. Bu durum, edebî dilin imkânları ölçüsünde betimlemeler yapılarak şu şekilde ortaya konmuştur:

"Dünya döndü. Yıldız döndü. Miraç gecesinden okyanusa düşen bir ateş topuydu sanki o anda, büyüdü. Zamana aşına bir yüzdü. Büyüdü." (C., s.51).

"Kafdağı"nda Zahide'nin çağın vebası olduğu ile ilgili gazetede bir yazı yayınlanır. Gazeteci Emel, bu yazıdaki kadını kendisi ile özdeşleştirdiği için kadının masum olduğuna inanmaktadır. Zahide'nin gazetedeki fotoğrafı Emel tarafından şu şekilde betimlenmiştir:

"Avurtları içine kaçmış gibiydi. Burnu belli belirsiz, çenesi kararlı bir insanın çenesiydi. Yüzünde konuşan tek unsurdu çenesi. Dudakları dümdüzdü. Sanki o fotoğraf çekilinceye kadar hiç açılmamış, kimseyle tek bir kelam etmemiş gibiydiler." (K., s.23).

Romanın 5. bölümünde Emel'in ev kiralama süreci anlatılır. Emel, dünyevi bir olaya daldığı için psikolojik betimlemeler arka plana itilmiştir. Bunun yerine kiralanacak ev uzun uzun tasvir edilmiştir:

"Bahçe katı, evin merdiven altına sıkıştırılmış bir müstemilatı gibi görünüyordu dışarıdan. İçeri girince bu hissi daha çok anladık. Tavanlar basık, normal bir tavana göre en az elli santim kırılmıştı; dahası asıl evdeki tozlu havanın kaynağı sanki burasıydı." (K., s.32).

"Yalancı Şahit"te kot taşılama fabrikasında çalışanların hali betimlenmiştir. Bu tür fabrikalarda çalışmak zorunda kalanların ölüm tehlikesi ortaya konmuştur. Yazar betimleme tercihini sanatsal betimlemeden yana kullanmıştır. Buna bağlı olarak da betimlemelerin yapıldığı cümlelerde dil oldukça edebîleşir:

"Kirli bir tül vardı ifadelerinde; uzak ve belirsizdi bakışları hepsinin de. İnsanı insan olmaktan alıkoyan bir bozluk." (Y.Ş., s.19).

Aynı romanın "ENAZ" isimli bölümüne duygusal bir havanın hakim olduğu söylenebilir. Bu bölümde, Yavuz isimli çocuğun polisle çatışmaya girmek istemediği halde kalabalıkta ablasını görüp yanına gitmesi ve ardından ıslanarak polisler tarafından taş atma suçuyla yakalanması anlatılmıştır. Çatışma anı şu şekilde betimlenmiştir:

"Gören, bu kurak günde ağustosböceği fırtınası çıktı sanırdı. Oysa tazyikli suyun, boz hortumu canhıraş bir biçimde yırtan sesiydi bu." (Y.Ş., s.27).

Romanın "ENAZS" bölümünde Yavuz'un girmek istemediği çatışmadan sonra suçsuz bir biçimde cezaevine gönderilişi anlatılmıştır. Çocuksu masumiyetin bir duygu olarak daha yoğun verildiği bu bölümde çocuk bedenlere yapılan yargısız bir infaz anlatılmıştır. Yargılayanların hali ve mekânları şu şekilde betimlenmiştir:

"Tavandaki ışıkların beyazı, geniş salonda neredeyse birörnek ve simetrik dizilmiş hemen her şeyin ve herkesin üstüne düşmüş illet bir beyaz saçılmıştı ortalığa." (Y.Ş., s.30).

Metinde kullanılan "beyaz illet" ifadesi yaşlanmış bedenleri ve kurumuş kalpleri temsil etmektedir. Bu bakımdan yapılan betimleme ile masumiyetin vurgulandığı söylenebilir. Söz konusu masumlüğün infazcısı olarak gösterilen hapishane müdürü -çocukların taktığı isimle Köstebek- için yapılan betimlemeler ise şu şekildedir:

"Sırıtişında muzip bir ağabey ifadesi, gözlerinde öfkesi hiç tükenmeyen beter bir baba bakışı vardı." (Y.Ş., s.54).

Aynı romanda karşılaşılan bir başka tasvir sahnesi Yusuf isimli çocuk için canlandırılmıştır. Hapishanede hücre cezası alan Yusuf'un hücreden koğuşa dönüşü anlatılmıştır. Yorgunluğu, benzetmelerden faydalanılarak tasvir edilmiştir:

"O kadar öfkeliydi ki, konuşurkenki bazı sözcükleri bulamıyor, kekeliyordu. Erkenden fırtınaya tutulmuş bir badem ağacıydı gerçekten de." (Y.Ş., s.115).

"Civan"da ise zamanın tasvir edilerek anlatıldığı görülür. Burada zamanın anılardan anılara sıçrayışı betimlenmiştir:

"Anın birçok parçaya bölünmesi, bu parçalardan bir kısmının öne çıkması, şekil tam bir bütüne tamamlanacakken kırılıp tekrar parçalara ayrılması, derken yeniden bütünleşir gibi olması ve yeniden parçalara ayrılması." (Ci., s.15).

Zamanın parçalara ayrılması anıların hatırlanması demektir. Bütünleşmesi ise geçmişin -acıların- unutulması ile alakalıdır. Rana isimli kadının eski aşkı Dumrul'u yıllar sonra karşısında görmesi nedeniyle zaman böyle bir akış içerisine girmiştir. Romanın 27. bölümünde de zaman tasvirleri yapıldığı görülür:

" 'Ne geçmiş ne de gelecek. Sadece şimdi için yaşamaya başlamalısınız artık,' dedi Fatma Hala." (Ci., s.173).

"Bu surette yeni bir geçmiş ve gelecek yaratabilme inadı." (Ci., s.173).

Romanın 5. bölümünde çocukların ip atlaması edebî ifadelerle tasvir edilmiştir. İp atlama sıradan bir ip atlamadan çok, anlamlar yüklenmiş bir oyun olarak gösterilmiştir. Bu bağlamda ip, zaman yolculuğuna benzetilir:

"Zaman yolculuğuydu ip. Sonsuzdu. Çocuklar biliyordu bunu. Çocuklar bilirdi." (Ci., s.41).

"Saklambaç"ta da betimlemelerin sıkça yer kapladığı görülür. Bunların en önemli kısmı ise Funda'nın ağzından okuldaki öğretmenleri için yapılmıştır:

"Karikatürlerden fırlamış bir adamdı bu Başmuavin İhsan Tozkoparan. Kelleşmeye başlayan bir kafa. Göbek yerinde. Yağlı bir cilt." (Sa., s.12).

Funda'nın bir ergen olarak asi bir karakter olduğu söylenebilir. Bu durum, betimlemelerde kullanılan dilin de sertleşmesine neden olmuştur. Bunlardan biri Funda'nın kendi anne ve babasına isimleri ile hitap etmesi ve onları tuhaf bir biçimde anlatmasıdır. Babası için:

"Ulu Gölge! Asık suratlı Shaquille O'Neal bozması yüce yaratık!

Adnan Bey" (Sa., s.20).

Annesi için:

"Adnan'ın aşkından hemen anne olmuş, önce abimi, sonra beni ve Cevza'yı doğurmuş, ardından da dünyanın kaç bucak olduğunu görmüş (böyle söylerdi zaman zaman, ne bileyim) Esra diye tuhaf bir kadındı." (Sa., s.21-22).

sözlerini kullanır. Öğretmeni için ise şu ifadeleri kullanarak betimleme yapar:

"Dedikoducu, kindar, zampara, yalaka ve pis bir herif. Daha ne diyeyim!" (Sa., s.18).

Bunların dışında da metin içerisinde farklı betimlemelere yer verilmiştir. Bir ses tanımı için yapılan betimleme, Türk sinemasının önem arz eden iki oyuncusu üzerinden ortaya konmuştur:

"Cüneyt Arkın'ın 'n'olamaz'ıyla Kadir İnanır'ın 'uleyy'n'i arasına sıkışıp kalmış bir sesi vardı." (Sa., s.88).

1.4.2. Sıfatlar ve Tamlamalar

Sıfatlar ve tamlamalar metin içerisinde bir çeşni oluşturarak metnin dinamik olmasını sağlar; ayrıca dili zenginleştirerek ifade boyutunda kuvvetlendirir. Sıfatlar ve tamlamalar yazarın hikâyelerinde anlatımı zenginleştiren bir unsur olarak karşımıza çıkar. "*Değişiyoruz Sanırım II*" isimli hikâyede niteleme sıfatlarının kullanıldığını görürüz:

"... Ülker cici bebe kokulu soluğunu..." (P., Değişiyoruz Sanırım II, s.88).

"...fersiz bir ısı..." (P., Değişiyoruz Sanırım II, s.88).

"... coşkulu bir kalabalık gibi neşeyle alev aldı." (P., Değişiyoruz Sanırım II, s.88).

"...yüzüme dikilen soru sağanaklarını gördüm..." (P., Değişiyoruz Sanırım II, s.89).

"Akademisyen" isimli hikâyede tasvirlerin yoğunluk kazandığı görülür. Buna bağlı olarak sıfat ve isim tamlamaları tercih edilir:

"Turuncu bir ışığın yayıldığı küçük oda,(sıfat tamlaması) televizyondan gelen düz beyaz ışıkla (sıfat tamlaması) bir ton açılmış. Burası küçük bir bodrum katı.(belirtisiz isim tamlaması)" (C.K., Akademisyen, s.50).

"Boş koridorların zamana karşı durduğu bir akşam (sıfat tamlaması) da bu evin ayrı bir kokusu (belirtili isim tamlaması) vardır." (C.K., Akademisyen, s.50).

"Kakuleli Bir Zaman" isimli hikâyede bir oda anlatılırken hem sıfat hem de isim tamlamalarından yararlanılmıştır. Dilin daha şiirsel bir işlevle örüldüğü de söylenebilir. "Oda" kelimesi ile cümle başı ahenk oluşturulması dikkat çeker:

"Odaya otomatik bir çay makinesi (belirtisiz isim tamlaması) getirdi. Odada İran'ın bir haritası (belirtili isim tamlaması) vardı. Odada sessizlik ve dışarda gelmekte olan sonbaharın doldurduğu esinli bir hüznün (sıfat tamlaması) vardı." (C.K., Kakuleli Bir Zaman, s.23).

Sıfatların ön plana çıktığı bir başka hikâye de "Şamatalı Yolculuk" tur. Yazar, kişilerin isimlerinden çok sıfatlarını ön plana çıkarır. Bunu da başkışının ağzından duyarız: *şehla gözlü ebe, posbıyıklı enişte, sıska arkadaşı, vb.* Yollar üzerinde yönlerin kaybedilmesi üzerine kaleme alınmış olan "Yönler" hikâyesinde yol üzerindeki dönüşler, kıvrılışlar ve dolambaçlar anlatılırken çeşitli sıfat ve isim tamlamalarından yararlanılmıştır:

"Uzun, yılankavi bir yolun üzerinde(belirtili isim tamlaması) gidiyordu Suna. Yeraltında yağlı kayış, yeryüzüne çıktı mı bir metro olan, dışarıdan bakıldı mı önemi ve değeri basitliğinden gelen bir oyuncak tren, (sıfat tamlaması) içeriden bakıldığındaysa bir konserve kutusunun boğum boğum halini andıran uzun bir borunun içinde (belirtili isim tamlaması) gidiyordu." (A.Y., Şamatalı Yolculuk, s.43).

"Yılankavi" kelimesi TDK sözlüğünde, *"Dolambaçlı, dolanarak giden. "* (TDK, 2011: 2591). şeklinde geçmektedir. *"Yıkılan Duvarlar"* adlı öyküde de sıfat ve isim tamlamaları görülür:

"Kaçamak bakışlarla. (sıfat tamlaması) Şimdinin en güzel karşılığı (belirtili isim tamlaması) bu: Serinkanlı bir farkındalık, uzak bir mekân, seçici bir ruh ve mesafesinden eminlik. (sıfat tamlamaları)" (T.H.A., *Yıkılan Duvarlar*, s.85).

Kişilerin Yeşim, Artemis, Sedef ve Kader Hoca olduğu *"Hayalet Avcısı"* adlı öyküde psikoloji eğitimi gören iki arkadaşın yanlışlıkla girmiş oldukları bir seçmeli dersteki bazı bilinmezliklerle yüzleşmeleri konu edilir. Kara delik teorisini kişiselleştirerek insanın en dipteki kaybedişine bağlayan Kader Hoca, kendi kara delik hikayesini anlattıktan sonra öğrencilerden kendi kara deliklerini düşünmelerini ister. Bu düşünme istemi Yeşim'in ölümü için *"sanrısar bir düzleme"* (İleri, 2013: 15). oturtulacak olan II. hikayeye hazırlıktır. Kader Hoca betimlenirken sıfatlardan bolca yararlanılmıştır:

"Derken kendileri gibi amfiye saklanmış birkaçına teşekkür eden minyon, kürsüyle boyu hemen hemen bir, kırmızı saçlı, gözlükleri yüzünü kaplamış bir kadınla karşılaştılar." (T.H.A., *Hayalet Avcısı*, s.107).

Yazarın romanlarında da sık sık sıfatlara ve tamlamalara yer verdiği görülür. *"Kül ve Yel"*de hayata ve kahkahaya yönelik benzetmeler dikkat çeker. Benzetmeler yapılırken sıfat ve isim tamlamalarından yararlanılmıştır:

"Hayat bir sabun köpüğünden ibarettir canım." (K.Y., s.125).
(belirtisiz isim tamlaması)

"Fırından yeni çıkmış simit gibi gevrek, çıtır çıtır bir kahkaha..." (K.Y., s.129). (sıfat tamlaması)

"Cemre" romanında da sık sık sıfatlarla ve tamlamalarla karşılaşılır. Özellikle de betimlemelerin yapıldığı bölümlerde sıfatların yoğun olarak kullanıldığı görülür:

"Üstünde mini sayılabilecek pırıltılı gri kabarı, upuzun ve rengârenk kaşkolu, ayağında dizüstüne çıkan siyah, pırıltılı ve hafif topuklu çizmeler, düz, koyu kestane saçları belinde, üniversiteden"

çıkar çıkmaz sevgilisiyle buluşmaya gidecekti, şu tuhaf isimli kafeteryaya: Karargâh." (C., s.28).

"Kafdağı" romanının 1. bölümü kilitli bir gecenin boğukluğu ile başlar. Bu boğukluk dile sıfatlarla yansımıştır:

"Her şeyin kilitlendiği gece, her şeyin sonu olan geceydi geçmişin birinde." (K., s.1).

"... bana kendi geçmişinden bugüne yansıyan kopuk, delirtilmiş ve yorgun öyküsünü anlattı." (K., s.1).

Burada kullanılan sıfatlar dikkat çekicidir. Öykü kelimesi "kopuk, delirtilmiş ve yorgun" sıfatları ile nitelendirilmiştir. Cansız bir varlık olan öyküye kişileştirilme yoluyla insana özgü delirtilmek ve yorgun olmak gibi özellikler yüklenmiştir. Aynı romanda Zahide Sohni Mühür isimli kadın iki oğlu ile intihar etmiştir; ancak oğulları ölürken kadın hayatta kalmıştır. Burada kadının intihar psikolojisi ve intihar sahnesi dil ile gözler önüne serilmiştir. Bunun daha etkili olabilmesi için de orijinal benzetmelerden yararlanılır:

"Dediğine göre geçmiş, cam gibi yakınındaydı. Tutsa orada, üflese orada." (K., s. 2).

"Doğalgaz bir kedi gerinmesi gibi doldu mutfığa." (K., s.3-4).

"cam gibi" benzetmesi ile geçmişe saydamlık ve yakınlık noktasında atıfta bulunulmuştur. "kedi gerinmesi" benzetmesi, ürperme ve mahmurluk anlamlarında kullanılmıştır. Romanın 6. bölümünde Emel, Richard Shelton isimli bir gazetecinin ölmesi kesinleşmiş insanlarla yaptığı röportajları keşfetmiştir. Bu, onun kaybettiği oğlunu ve eşini hatırlayıp, o zamanları canlı bir biçimde yaşamasına neden olmuştur. Bu durum sıfat tamlamaları ile dile getirilmiştir.

"Sadece yaşayan bir ölüydüm ben.

Cehenneminde yaşayan bir ölü." (K., s.43).

Romanın 7. 9. 11. ve 15. bölümlerinde de sıfatların ve isim tamlamalarının sıklıkla kullanıldığı görülür. Bu tür kullanımların anlamı ifade boyutunda kuvvetlendirdiği söylenebilir:

"Timberland botlu siyahlar içerisindeki maskeli kadın" (K., s.45). (Sıfat tamlaması)

"erkek ajanların sesi..." (K., s.45). (Belirtili isim tamlaması)

"Sen artık bu büyüğü eşikten geçmeye hazırsın..." (K., s.47). (Sıfat tamlaması)

"... mühürlü ağız ve gözlerle..." (K., s.47). (Sıfat tamlaması)

"Beyaz örtünün pencereleri sardığı yüksek tavanlı bir salonda Emel'in yüzüne hiç denk gelmeyen sıcak ama kibirli bakışlarla etrafı izledi bir müddet." (K., s.54). (Sıfat tamlamaları)

"Uzun ve hayli yorucu bir buluşma oluyor bu seferki." (K., s.75). (Sıfat tamlaması)

"Siyah siyah giyinen adamlar-kadınlar." (K., s.76). (Sıfat tamlaması)

"Vatanları için ölmeye hazır genç insanlar." (K., s.76). Sıfat tamlaması)

"Herkes yerini bildi. Matrak ve çok yönlü televizyoncular, asabi ve yurtsever futbolcular, yayaya şaşşacılar, köfte kokularına saklanmış buhar, bezgin polisler, tekleyen trafik, kendinden emin erkek gölgeleri, cismi daha az kül döken gölgeler, yüzü boyalı..." (K., s.138). (Sıfat tamlamaları)

"Yalancı Şahit"in "Başlangıç" isimli bölümünde bir okul sahnesi canlandırılır. "Büyükler" olarak adlandırılan öğretmenlerin sesi, isim tamlamaları ile ifade edilmiştir:

"Büyüklerin kesik kesik, soluk buyrukları: İçeri gir! -Ses çıkarma! -Sus!" (Y.Ş., s.11).

"Civan"ın 15. bölümünde Rana isimli kadın, ruh durumu geçmişi ve şimdisi ile bağdaştırılarak anlatılır. Yazar, durumu daha iyi verebilmek için sıfatlardan yararlanmışır:

*"Kendini övme ve kendine değer verme usulüne dayalı yaşamı boş bir çöp kovası gibi boşlukta sallanıp duruyor, **gürültülü rahatsız edici sesler** çıkarıyor, **pis, dayanılmaz bir koku** saçıyordu etrafa."*
(Ci., s.104).

Romanın 20. bölümünde öfkeli bir kalabalık ile polislerin konuşmaları yer almıştır. Sıfatlardan ve buna bağlı olarak kelime tekrarlarından yararlanılmışır:

*"Ancak sağından solundan **hiddetli omuzlar** ve **bu omuzların sahiplerinden dökülen cümleler öfkeye karışmış bir hızla** akmaya devam ediyordu."* (Ci., s.133).

*"**Bu küfür dolu sözcüklerin ve kızgın bedenlerin içinden dokunulmaz bir gölge** gibi geçti gitti Solmaz."* (Ci., s.134).

"Saklambaç"ın 5. bölümünde Funda'nın arkadaşı Juju (Jale) ile yapmış olduğu dalgası bol sohbet anlatılmışır. Kullanılan ifadelerde sıfatlar ve isim tamlamaları dikkatimizi çeker. Metne kızların konuştuğu sokak dili hakimdir:

*"... **ok şeklinde barış çubuğu naneleriyle dolu manasız laf...**"*
(Sa., s.33). (Sıfat tamlaması)

*"Onun **bu deli saçması**, (Belirtisiz isim tamlaması) **durmuş oturmuş ve felçli öğütleri** (Sıfat tamlaması) arasından kendine bir yol açıp..."* (Sa., s.33).

*"Bu kez odama Adnan da daldı ve annemle ikisi, birlikte **kafamın içine** ettiler."* (Sa., s.33). (Belirtili isim tamlaması)

1.4.3. Zarflar

Zarflar; kahramanların, olayların, durumların ve çeşitli nesnelerin tasvirinde önemli bir yer teşkil eder. Bu bakımdan, zarfların anlatımda etkili bir görev üstlendiği söylenebilir. "Zarfların fonksiyonu için genel olarak 'cümle içinde bir fiili, bir sıfatı veya bir başka zarfı

açıklayan, o kelime ve kelime gruplarını tavsif eden kelimelerdir' ifadesi kullanılır." (Turan, 1998: 301). Çeşitli zarf türlerinin metinlerde kullanıldığı görülür:

"Evliliğimiz **yedi yıl** sürdü." (P., *Yalnızlığı Sevmeyen Günce*, s.13).
zaman zarfı

"Saçlarım **kısacık** kesilmiş ve kıvrır kıvırdı." (P., *Yalnızlığı Sevmeyen Günce*, s.13). durum zarfı

"'Evet', diyor **kayıtsızca**." (P., *Sevildiğimiz Günün Fotoğrafı*, s.13).
durum zarfı

"Sanırım **ilk önce** çocukluk öldü." (P., *Geçmiş Olsun, Tamam*, s.39). zaman zarfı

"**Koşarak** dört büyük adımda alırım enini." (P., *Keşif I*, s.71).
durum zarfı

"**Çocuklar uyandıkları zaman çoktan** ikindi olmuştu." (P., *Değişiyoruz Sanırım II*, s.89). zaman zarfı

"**Defalarca** bunun etrafında dolaşmıştı Süleyman." (C.K., *Kakuleli Bir Zaman*, s.30). miktar zarfı

"**Tam on yıl** orada kaldılar." (A.Y., *Zararsız Bir Ankara Yolculuğu*, s.24). miktar zarfı

"**Kuaförden çıktıktan bir süre sonra** Kevser Hanım'ın hayaletiyle uğraştım." (A.Y., *Kevser Hanım*, s.65). zaman zarfı

"**Tam yirmi iki yıl önce** oğlunu kucağına almıştı." (K.Ö.A., *Kısa Ömürlü Açelyalar*, s.55). zaman zarfı

"Benim gibi annesi babası ayrı, yalnız bir toruna her ânı dolu dolu geçirmesi için **peş peşe** numaralar sıralamaktan vazgeçmiyorlar, o ve dedem." (T.H.A., *Kırmızı Top*, s.3). durum zarfı

"Adamın yere düşmeden topa verdiği cevabı **derin derin** soluyorum." (T.H.A., *Kırmızı Top*, s.13). durum zarfı

"Sonra yanımdan bir araba geçti." (T.H.A., Elveda 1984!, s.75).

zaman zarfı

"*Kül ve Yel*"de Fehime, olayları kendi algı sistemiyle yorumlarken dış dünya gerçekliğinden giderek kopar. Bunun örneklerinden biri, o sıralarda çıkan bir savaşı yıllar önce kendi yaşadığı yerde çıkan bir deri fabrikası yangını olarak algılamasıdır. Yatırılmış olduğu bakımevindeki hemşire ısrarla yeni çıkan savaştan bahsederken, Fehime bunun deri fabrikası yangını olduğu konusunda ısrar eder. Anlatımda zaman zarfları kullanılır:

" 'Dün gece bütün Şerbetçi yandı' dedi Fehime. (Zaman zarfı)

-Dün gece numen o büyük savaşı başlattı, Medar ülkesine karşı, dedi Kınalı Hemşire. Sabaha karşı." (K.Y., s.83). (Zaman zarfları)

Yazar tarafından özellikle de betimlemeler yapılırken tercih edilen zarflar, "*Cemre*"de şu şekilde karşımıza çıkar:

*"Suratına **dik dik** baktı Cenk'in." (C., s.33). (Durum zarfı)*

*"Dışarıda yağmur **deliler gibi** yağıyordu." (C., s.42). (Durum Zarfı)*

*"**Ağır ağır dönen bir taş gibi** düşmüştü başlarına kadının gölgesi." (C., s.43). (Durum zarfı)*

*"Ve **çaresizce** ekliyordu." (C., s.53). (Durum zarfı)*

*"Bizi **bir karış suratla** karşıladı." (C., s.60). (Durum zarfı)*

*"Kimse cevap vermedi **ilkin**." (C., s.69). (Zaman zarfı)*

Bunun dışında yazarın diğer romanlarında da çeşitli türden zarflarla karşılaşılır. Bu zarfların genel olarak zaman ya da durum bildirmede kullanılan kelimeler olduğu söylenebilir. "*Kafdağı*", "*Yalancı Şahit*", "*Civan*" ve "*Saklambaç*"ta karşılaşılan bazı zarf çeşitleri şunlardır:

*"**Hızla** kalktım yerimden." (K., s.41). durum zarfı*

*"İnsanların kıyımından bahsediyor, bunu da **ruhu olmayan bir masal gibi** anlatıyordu Levent." (K., s.108). durum zarfı*

*"**Her gün** sohbet ederiz, **her gün** güleriz." (K., s.120). zaman zarfı*

"Bazalt taşlı merdivenden **ağır ağır** ilerlediler." (Y.Ş. s.32). durum zarfı

"Koğuşa geldiğinde, **sessizce, iz bırakmadan ürkercesine**, kendisine gösterilen yatağa uzandı." (Y.Ş., s.33). durum zarfı

"**Sivri ayakkabılarına bakarken, aldatılmış bir tebessümle sırıttı.**" (Y.Ş., s.80). durum zarfı

"**Onlar kapının eşiğinde kaybolurken** içerden Hilal'in sesi geliyordu." (Ci., s.24). zaman zarfı

"**Büyük bir patlama oldu o sırada.**" (Ci., s.130). zaman zarfı

"**Sonra ise ateş geldi.**" ((Ci., s.158). zaman zarfı

"**Tuhaf, sinsî bir kinle** bakıyordu bize." (Sa., s.157). durum zarfı

1.4.4. Fiiller ve Fiilimsiler

Fiiller, metne işlerlik kazandıran en önemli unsurlardan biridir ve bir cümleyi cümle yapan temel öğelerdendir. Bu bakımdan fiillerin cümle içindeki yeri üslup incelemelerinde etkili bir işleve sahiptir. Fiillerin yapısal özellikleri zaman bağlamında incelenir ve ortaya konur. "*Kapı*" adlı öyküde, anın anlatıldığı bölümlerde, basit zamanlı fiiller kullanılırken geçmişin anlatıldığı bölümlerde birleşik zamanlı fiiller tercih edilmiştir. Dilin önemi zaman mefhumunun fiillerle oluşuyor olmasındandır. "*Kısacası, anlatma esasına bağlı bir eserde metindeki fiiller vasıtasıyla ifade edilen zamanın arkasında vaka veya vaka zincirinin meydana getirdiği bir zaman dilimi ve yerine göre, onların anlatıcı rolünü yüklenmiş kurmaca kahraman tarafından idrak edildiği bir an mevcuttur.*" (Aktaş, 2013: 50-51). Bu anlar fiiller vasıtasıyla dil üzerinden okuyucuya verilmektedir. "*Kocasî düğüne gelmemiş.*" (C.K., *Kapı*, s.87). (Duyulan geçmiş zaman) cümlesi basit zamanlı fiile örnek verilebilir. "*Beş basamakla **çıkılıyordu** asıl yere.*" (C.K., *Kapı*, s.87). (Şimdiki zamanın hikâyesi.) ve "*Annemse onun sözünden **çıkamazdı.***" (C.K., *Kapı*, s.89). (Geniş zamanın hikâyesi.) cümleleri ise birleşik zamanlı fiile örnek verilebilir.

Hikâyelerde zaman belirtilirken kaymalara yer verildiği de görülür. "*Kız Gibi Bir Aşk*"ta, zaman kaymaları ile anlatım zenginleştirilir. Geçmiş ve şimdiki zaman anlatılırken, zaman kaymalarından hareketle, farklı fiiller tercih edilmiştir:

"Tam bunları düşünürken az önce girdiğim büyük fanusun büyük kapısını ve vestiyer önünde oyalanıp durmakta olan Elif ile Mete'yi görüyorum."(C.K., *Kız Gibi Bir Aşk*, s.113).

"*Zaman Zaman*" adlı hikâyede ise gerçek zamanlı bir fiil tercih edilmiştir. Fiiller, şimdiki zaman ve geçmiş zaman ile oluşturulmuştur. Burada, kahraman anlatıcı, şimdiki zamanı kullanarak bir giriş yapar. Bundan hemen sonra gelen cümlelerde ise hakim bakış açısı kullanılırken birleşik zamanlı fiiller tercih edilmiştir:

"Babamın 61 model yeşil vosvosuyla annemi almaya gidiyoruz. Annemin işyeri Bostancı'da. Güzergahımız Ankara asfaltı.

*Benim okulum az önce **bitti.**"* (A.Y., *Zaman Zaman*, s.51).

*"Çift tedrisatlı Gürpınar İlkokulu'nun dördüncü sınıf öğrencisi Hülya Çelik, yakası bağı açık koşa koşa okuldan çıkmış, babasının arabasına **atlamıştı.** Bir günü daha bitirmenin yorgun mutluluğunu yaşıyordu."* (A.Y., *Zaman Zaman*, s.51).

At - la - mış + i - di / Fiil Kökü - Fiilden Fiil Yapan Ek - Duyulan Geçmiş Zaman Eki + Fiil Kökü - Görülen Geçmiş Zaman Eki. (Duyulan Geçmiş Zamanın Hikâyesi)

Yaş - a - yor + i - di / İsim Kökü - İsimden Fiil Yapan Ek - Şimdiki Zaman Eki + Fiil Kökü - Görülen Geçmiş Zaman Eki (Şimdiki Zamanın Hikâyesi)

Yazar kullanmış olduğu birleşik zamanlı fiillere atıfta bulunarak hikâyeyi şu cümlelerle bitirmiştir:

*"Öylece bakıyordu baba-kıza cansız bir manken gibi Hülya Çelik. Bedeni ruhun yerine geçmiş cansız bir manken gibi, niceleri gibi, niceleri gibi, **şimdiki zamanın hikayesi** gibi."* (A.Y., *Zaman Zaman*, s.62).

"*Ardışkuşu*" isimli hikâyede istenen bir eylemin farklı kiplerde çekimlendiğini görürüz. Büyüme eylemi, aşamalı bir biçimde, fillerin zamanları değiştirilerek verilir:

"Büyür, büyüdü, büyümüş, büyüyordu, büyüse.

Büyüse, büyüse, diye tekrarlıyor İda." (T.Y., Ardışkuşu, s.33).

Büyü - r / Fiil Kökü - Geniş Zaman Eki

Büyü - dü / Fiil Kökü - Bilinen Geçmiş Zaman Eki

Büyü - müş / Fiil Kökü - Öğrenilen Geçmiş Zaman Eki

Büyü - yor + i - di / Fiil Kökü - Şimdiki Zaman Eki + Fiil Kökü - Bilinen Geçmiş Zaman Eki (Şimdiki Zamanın Hikâyesi)

Büyü - se / Fiil Kökü - Dilek-Şart Kipi

Anlatıcının Niyazi ismini taşıdığı "*Astronotlar ve Şarkıcılar*" isimli hikâyede, yıllar öncesi anlatıldığı için birleşik zamanlı fiiller kullanılmıştır. Filler, zamanın ilerleyişini hatırlatan bir görev üstlenir:

*"Ötesi içerlek bir bahçede açan limon **çiçekleriydi**. O limon çiçekleri, etrafları sıkıca çevrilmiş bir bahçedeki suskun çiçekler olsa da, ileride belki de böyle **olmayacaklardı**." (T.H.A., Astronotlar ve Şarkıcılar, s.78).*

Eserlerde kurgunun kişiler boyutunda hareketlenmesini sağlayan unsur fiildir. Fiillerin kullanılış biçimleri metnin anlatımını farklı yönlerden destekler. "*Cemre*"de duyguların yoğunlaştığı cümlelerde dil, şiirsel işleve daha da yakınlaşır ve birleşik zamanlı fiiller kullanılır:

*"O kafeteryadan çıktığımızda ara yollarda bir kasetçide bu çocukluk türküsünü **duyacaktık**. Bak **diyecektin** sen, şarkımız çalıyor. Bundan sonra bu bizim şarkımız olsun!" (C., s.121).*

"*duyacaktık*" fiili, "duy-acak+i-di-k: Fiil kökü-gelecek zaman eki+fiil kökü-bilinen geçmiş zaman eki-birinci çokluk şahıs eki" şeklinde *gelecek zamanın hikâyesi* olarak sıralanmıştır. "*diyecektin*" fiili ise, "de-y-ecek+i-di-n: Fiil kökü-yardımcı ses-gelecek zaman eki+fiil kökü-bilinen geçmiş zaman eki-ikinci teklik şahıs eki" şeklinde *gelecek zamanın*

hikâyesi olarak sıralanmıştır. Dikkat edilirse her iki fiil de birleşik zamanlı fiildir. Aynı romanda çeşitli sıfat-fiiller de kullanılmıştır:

"Umut edenler. (Sıfat-fiil grubu)

Gelmeyen sonu bekleyenler, (Sıfat-fiil grubu)

*bu sonun çok uzakta ve gerçekten hayli yalıtılmış beklentilerin
bıkın adresi olduğunu göremeyen... (Sıfat-fiil grubu)*

*o son için artık, 'Biraz daha çürüyelim, bırak,' diyenler, (Sıfat-fiil
grubu)*

*sonu kendi bedenlerinde arama çaresizliğini gösterenler." (Sıfat-
fiil grubu) (C., s.52-53).*

İplikçi'nin kurgularında, zaman unsuru, başlangıç ve sona doğru düzenli bir biçimde ilerleyerek verilmez. Dil ve dile bağlı olarak zamanlar sürekli değişmek durumunda kalır. Geçmiş zaman, şimdiki zaman, birleşik zamanlar (bazen de yazı dilinde çok da kullanılmayan -di+i-di) bir çeşni halinde sunulur. Bu çeşitlilik zamanın kurguya ve dile sirayet etmesi ile yazarın karakteristik üslubunu oluşturur.

"Kafdağı"nda Müslümanların bütün dünyaya bir terörist olarak gösterilmek istenmesi eleştirilmiştir. Müslümanlara yapılan haksızlıklar ve bu durumun çılgınlığı, sahte iddialarla ve sözde itiraflarla bezenmiş bir belgeselin uyandırdığı hislerle açıklanmıştır. Burada da sıfatlardan ve fiilimsilerden yararlanılmıştır:

*"İnsanda gerilim ve olmadık duygu iniş çıkışı yaratan, (Sıfat-fiil)
masumiyetin anlamını bu kadar tek taraflı verdiği (Sıfat fiil) için olsa
gerek önünüze çıkan ilk Müslüman'ı boğazlayacağınız cinsten bir
mesajdı (Sıfat-fiil) bu... "(K., s.69).*

Aynı romanda isim-fiiller kullanılarak eksilteli cümle oluşturulmuştur. Burada amaç, anlamı kuvvetlendirerek okuyucunun zihninde daha etkili bir sahne canlandırmaktır:

"Alçaltılmak, yok sayılmak, küçük düşürülmek, alay edilmek..."
(K., s.71).

"Saklambaç"ta kurallı birleşik fiillerden yararlanılmıştır. Tezlik fiili -iver- ile bir çocuğun tez oluşu yani içinin kıpır kıpır oluşu özdeşleştirilmiştir:

"İçi tez bir oğlanın tezlik fiiliyle girdiği mücadelesiydi geri kalan."
(Sa., s.154).

1.4.5. Zaman

"Doğum Günün Kutlu Olsun" isimli hikâyede zamanı tasvir eden çeşitli cümlelere yer verilmiştir. Zaman parçalara bölünerek ani geçişlerle ele alınmıştır:

"Yol sonbaharın yapraklarıyla, deli motosiklet kullanma tutkumdan ötürü adeta bir duman makinesine dönüşmüştü. Hızlı çekim bir filmdeki gibi, evet, kesinlikle böyleydi." (P., Doğum Günün Kutlu Olsun, s.2).

Zamanın sonbahar olduğunu öğrendiğimiz bu cümlelerde anı tasvir eden kuvvetli benzetmeler kullanılmıştır. Hız ile yaprakların karışarak yolu bir duman makinesi haline getirmesi söz konusudur ve yazar bu durumu hızlı çekim bir filme benzetmektedir. Kahraman, bir toz bulutu halinde zamanın akışından koparak sessizliğe bürünür. Zaman artık onun için işleyişini durdurmuştur. Bu durum, yazarın üslubundaki zaman algılayışını da ortaya koyar.

"Yalnızlığı Sevmeyen Günce"de, baştan sona doğru, geçmiş ile şimdi beraber yürür ve bu yazarın üslubunu canlı tutar. Sahneler birbiri ardına sıralanır ve zaman kavramı her vakit için aynı anda ilerler. Yazar, hem şimdi var olanı hem de geçmişte yaşananları aynı anda okuyucunun dikkatine sunar. Hikâyede, kahramanın karışık bir zaman dilimi içindeyken birden bir kondüktör ile konuşmaya başladığını görürüz. Hayatına dair küçük bir film şeridi halinde konuşmalar geçer. Bu, yazarın bilgi verme açısından üslubunu canlı tuttuğunu gösterir:

"Frankfurt'un girişindeki o küçük evlerde oturduk; ben o sıralarda bir barda çalışıyordum. Saçlarım kısacık kesilmiş ve kıvrır kıvrırdı. Akşam saat altıda işe başlıyor, sabaha karşı işten çıkıyordum." (P., Yalnızlığı Sevmeyen Günce, s.13).

"Değişiyoruz Sanırım II"de, geçmişte uykuya dalıp giderken ani bir ürperişle, bir rüyadan uyanır gibi, şimdiye geçeriz. Çocuksu masumiyeti ve geçmiş zamanı bitiren şey bir sigara olur. Sigara, belki de güzel şeyleri bitiren bir zehir olarak karşımıza çıkar. Yazar bu bağlantıyı oldukça manalı kullanmıştır:

"Bir sigara ver bana çabuk,' dedim." (P., Değişiyoruz Sanırım II, s.88).

Yazarın Mersin üzerinden üç farklı yaşantıyı anlattığı, *"Şalgamlar, Vitraylar ve Yolculuklar"*da rüya unsurunun ön planda olduğu söylenebilir. Yazarın üslubunda zaman zaman gördüğümüz an ile rüyanın birleştiği bir anlatım karşımıza çıkar. Yazar, içlerinden birinin rüyada gerçekleştiği üç farklı yolculuktan söz eder. Yolculuklardan birinin rüya olmasına rağmen gerçekten ayırt edilmeden anlatıldığını görürüz.

"Santa Maria Büyük Aşkım Christopher Columbus" adlı öykü, Christopher Columbus ile ilişki yaşadığını iddia eden bir kadının ağzından yazılmıştır. Başta Christopher Columbus'un kısaca hayatından söz edilir. Hikâyede asıl önemli olan Christopher Columbus'un hayatından çok sevgilisinin yaşadığı hayal kırıklığı ve ikilemdir. Tarihi bir zaman metne hakimdir. Zaman sırasıyla; 1450, 1479, 1492, 1493'tür. Zaman kavramı, tarih üzerinden geçmişe götürülmüştür:

"Evet, onun hakkında bugüne kadar hiçbir şey yazmadım. Yazsaydım "tarihi" çarpıttırdım belki de. Şimdi ona ihanet ettiğimi sanıyorsunuz, değil mi? Asla. Ruhumun en derin noktasına kadar onu sevdim ve ona inandım. Beni aldatan asıl oydu. Bensiz düşleri ve bir türlü yetişemediğim tutkularıydı sonumuzu getiren. Belki de tarihin ta kendisiydi. Ancak şu da bir gerçek ki bu "tarih" ne onun tarihiydi ne de benim. Aslında ikimiz de sahnenin dışındaydık." (C.K., Santa Maria Büyük Aşkım Christopher Columbus, s.5).

Zaman algılayışının farklı bir şekilde ele alındığı "Akademisyen"de kelimler zamanın ilerleyişini aşamalı olarak verir. Bunun ilk örneğini şu cümlede görürüz:

"... oysa geçen **dakika** ve **saat** ve **gün** ve **yıllarda** gerçek bir mucize olduğunu kavradığınız cinsten bir mucize diye düşünüyordum..." (C.K., Akademisyen, s. 47).

"dakika", "saat", "gün" ve "yıl" birbirlerini tamamlayan ve bütünleyen zaman unsurlarıdır. Zamanla ilgili bir başka cümle, mevsimlerin geçişi üzerinden verilir:

"Üzerinden bir sonbahar, kış ve yaz geçmişti." (C.K., Akademisyen, s.48).

Bu iki ifade dışında, zaman ile ilgili dikkat çeken bir başka unsur, bütün ayların başlıklar halinde teker teker verilmesidir:

"ŞUBAT" (C.K., Akademisyen, s.50).

"Boş koridorların zamana karşı durduğu bir akşamda bu evin ayrı bir kokusu vardır." (C.K., Akademisyen, s.50).

"NİSAN" (C.K., Akademisyen, s.51).

"TEMMUZ" (C.K., Akademisyen, s.51).

"BİR YIL SONRA, EKİM SONU" (C.K., Akademisyen, s.51).

"KASIM" (C.K., Akademisyen, s.52).

Kasım sonbaharın son ayıdır ve bu aydan sonra soğuk kış ayları gelir. Bu solgun hava dile de yansımıştır:

"Petunyalar **soldu**. O gün evin yaşlı kadını pencerenin kenarında ışıkların kırıldığı bir akşamüstü, o geç ikindi vakti oturup ağladı." (C.K., Akademisyen, s.52).

"Başını dirseğine yasladı. **Sonbahar** ve artık gelmiş olan **kışa** evet dedi.

Yalnız." (C.K., Akademisyen, s.52).

Metinde, zaman kavramının farklı boyutlarıyla ele alındığı söylenebilir. Aylar ve mevsimler üzerinden kişilerin psikolojileri verilmiştir. Sonbaharla birlikte aile içi çözümler, ayrılıklar ve ölüm gerçekleşir. Bu da yazarın mevsim sembolizasyonu kullandığını gösterir. Burada yine Vivaldi'nin "*Four Seasons*" bestesi akla gelmektedir. Bu eserde ritimler ve enstrümanlar mevsimlere göre değişip anlam bulmaktadır. Bir paragrafta geçen "*Mevsimler*" parçası ile Vivaldi'nin "*Four Seasons*" bestesine telmih yapılmaktadır:

"Öldüğünü öğrendiğim gün Mevsimler'i prova ediyorduk."
(İplikçi, 2007: 48).

"*Günler*"de ise gün isimleri kullanılarak ahenkli bir söyleyiş oluşturulmuştur. Gün isimleri küçük başlıklara bölünerek ifade edilmiştir:

"Çarşamba" (İplikçi, 2007: 65).

"Perşembe" (İplikçi, 2007: 69).

"Cuma" (İplikçi, 2007: 75).

"Cumartesi" (İplikçi, 2007: 78).

"*Transit Yolcular*" isimli eserde hikâye başlıklarından önce ayların geldiği görülür. Hikâyeler bir yıllık zaman dilimini temsil eden aylarla birlikte verilmiştir: Hikâye başlıklarından önce ay isimleri verilir:

"OCAK" (T.Y., s.17).

"DÜĞÜN" (T.Y., s.18).

"ŞUBAT" (T.Y., s.26).

"ARDIÇKUŞU" (T.Y., s.27).

"MART" (T.Y., s.36).

"ÇARTIR YOLCULARI" (T.Y., s.37).

"NİSAN" (T.Y., s.51).

"KİMSESİZ AŞK" (T.Y., s.52).

"MAYIS" (T.Y., s.58).

"b" (T.Y., s.59).

"HAZİRAN" (T.Y., s.73).

"TELEFON YOLCULUĞU" (T.Y., s.74).

"TEMMUZ" (T.Y., s.78).

"REN UÇAĞI" (T.Y., s.79).

"AĞUSTOS" (T.Y., s.100).

"KALENİN BEDENLERİ" (T.Y., s.101).

"EYLÜL" (T.Y., s.107).

"SÜTÜ SEVEN KAMYON ŞOFÖRÜ" (T.Y., s.108).

"EKİM" (T.Y., s.119).

"BERJER KOLTUKLARLA GELEN" (T.Y., s.120).

"KASIM" (T.Y., s.130).

"MÜRÜVVET'E ENDAZE OLMAZ" (T.Y., s.131).

"ARALIK" (T.Y., s.136).

"TRANSİT YOLCULAR" (T.Y., s.137).

"Sütü Seven Kamyon Şoförü"nde, zaman erguvan mevsimi olarak sembolize edilmiştir. Zamanın "erguvan mevsimi" olarak adlandırılmasının nedeni, bu bitkinin nisan ve mayıs aylarında çiçeklenmesinden ve baharı müjdelemesindendir:

"Erguvan mevsimiydi. Esas kahramanlar kimdi, pek hatırlamıyorum." (T.Y., Sütü Seven Kamyon Şoförü, s.108).

"Mercimek Çorbası"nda baharın gelişi neşeli bir çocuk olarak nitelendirilmiştir. Burada, yazarın pek çok hikâyesinde geçen çocuksu masumiyetin bahar şeklinde yansıtıldığını görürüz:

"Uzun bir zaman önceydi, neşeli bir çocukluk baharı vardı etrafta," (K.Ö.A., Mercimek Çorbası, s.39).

"Yalnız" isimli hikâyede, Jale isimli kadının, eski eşi ve kuzeni olan Ethem'in iyileşmesi için acil servisin önünde beklediği görülür. Bu kısa zaman ona çok uzun gelir. Bu durum yazar tarafından zamansızlık olarak tanımlanmıştır:

*"Hastanenin gecesi zamana meydan okuyordu. Dediklerine göre aylardır süren koşuşturmaların vardıdığı noktaydı bu: **Zamansızlık**. Gece geçmiyordu." (K.Ö.A., Yalnız, s.111).*

Zamansızlık içindeki bu bekleme arasında, kadın geçmişini hatırlar. Ethem ile geçirmiş olduğu günler aklına gelir ve hâlâ çok sevdiği eski eşinin kendisini neden başka bir kadın için terk ettiğini düşünür. Yazarın *çok çok uzun bir zaman* olarak tanımladığı bu zamansızlık, aslında çok da uzun bir zamanı temsil etmemektedir. Düşünce halinin daha iyi verilmesi için yazar tarafından böyle bir kullanım tercih edilmiştir.

"Hayalet Avcısı"nda büyüme halinin çok çabuk geçiyor olması tasvir edilmiştir. Zamanın hızlı geçişi vurgulanmıştır:

"Bir müddet kızın yalnızlığını, garipliğini hafızasında tutmaya çalıştı Artemis, ama sonra büyümek galip geldi ve o da ritme uydu, bir çırpıda büyüüverdi!" (T.H.A., Hayalet Avcısı, s.115).

"Kül ve Yel"de zaman, alzheimer hastası Fehime'nin hatırlayışlarına paralel olarak geçmişe gidip gelmelerle doludur. Hatırlamalara bağlı olarak aradan geçen zaman zikredilir:

"Oysa şimdi... Kendi Corvetteimin önünde, Seyid'le yaşadıklarımızın üstünden onca yıl geçtikten sonra Numen gibi bir ülkenin uçsuz bucaksız park yerlerinden birinde..." (K.Y., s.65).

Aynı romanda zaman tasviri yapılırken çiçeklerden faydalanılır. Çiçeklerin açma dönemleri düşünülerek zaman tahmin edilir:

"Beyaz manolyaların dallarda yeni bittiği zamanlardan bir zamandı. Demek ki ilkbahar sonları, erken yaz başları." (K.Y., s.65).

"Cemre"de, "Yalancı Şahit"te ve "Saklambaç"ta düz bir zaman çizgisi izlenir. "Kafdağı" romanına ise gerçek bir andan ya da zamandan çok, çeşnilenmiş karmaşık bir zaman algısı hakimdir. Örneğin; romanın 8. bölümünde Emel'in yalnızlık içindeki sahipsizliği kendi ağzından anlatılmıştır. Yazar zaman algısını Emel'in ağzından ortaya koymuştur. Bu bölümde zaman somutlaştırılarak katmanlara ayrılmış ve Emel tarafından nerede olduğuna dair sorgulamalar yapılmıştır:

"Zamanın içerisinde nerede duruyordum? Bu soruyu defalarca kendime sormuş olmama karşın ilk kez bu kadar net bir biçimde zamanın hiçbir yerinde durmadığımı, onunsa beni her fırsatta kısıkvrak yakalamış olduğunu düşündüm." (K., s.51).

"Deli saçması bir soruydu: 'Şimdiki zamanın içinde miyiz?' diye sordum o anda ona." (K., s.76).

"Civan"da geçmişte kızını hunharca kaybetmiş bir baba olan Dumrul'un bu olayın etkisiyle sık sık geriye gittiği görülür. Dumrul, andan kopup geçmişe giderek zaman bölünmeleri yaşar. Zaman kavramı, geçmiş zaman ile şimdiki zamanı karıştıran Dumrul üzerinden bir zihin karışıklığı halinde verilir:

"Yeniden bir zaman bölünmesi yaşıyordu. An bölünüyor, parçalara ayrılıyordu. Buna hazırlıklıydı." (Ci., s.211).

"Otelin boş pencerelerinden şimdi görebildiğinin sadece geçmiş olduğunu düşündü Dumrul. Ve yaşamını. Geçmiş oydu. Geçmiş zamanın hikâyesi." (Ci., s.213).

Aynı romanda, acıların insanı ne kadar çabuk büyüttüğünü anlatmak için zamandan yararlanılmıştır. Burada zaman, gerçek bir zamandan çok mecazi anlamda geçişi sağlayan bir süre olarak verilmiştir:

"Bir iki saat içinde büyüdü o genç, yaşlı, bunak kalpli biri oldu çıktı, bütün kahkahaları sessiz acı çığlıklara dönüştü." (Ci., s.177).

1.4.6. Mekân

Mekân, bir metinde olayların sahnelendiği alandır. Mekânlar açık ve kapalı mekân olarak ikiye ayrılır. *"Açık Mekân: Buna 'geniş mekân', dış mekân' da denir. Olayların cereyan ettiği köy, kasaba, şehir, ülke, ova, deniz, dağ gibi açık alanlardan oluşan mekân."* (Çetin, 2006: 136). Açık mekânlar kişilerin çatışmalarını dağıtan bir unsur olarak görülür. Ana çatışmanın daha etkili verildiği mekânlar kapalı mekânlardır. *"Kapalı Mekân: Buna 'dar mekân', 'iç mekân' da denir. Ev, oda, daire, iş yeri gibi kapalı yerler. Kapalı mekân tercihinin kişilikle bağlantısı da irdelenmelidir. Bazı insanlar içe dönüktürler, yalnızlığı, kapalı mekânlara kapanmayı, inzivaya çekilmeyi severler. Bunlar dışa dönük aktif değil, içe dönük pasif kişiliklerdir."* (Çetin, 2006: 137). İçine kapanık, hastalıklı ruh haline sahip kimselerin kapalı mekânlarda tutularak psikolojik durumlarının daha iyi verildiği söylenebilir.

"Harika'nım"da Sabiha isimli bir kadının zihinsel olarak çökmüş olduğu görülür. Bu çöküş onu zamandan ve mekândan kopararak düşünceler dünyasına götürür. Sabiha, düşünce boyutu devam ederken, kendisinin kötü bir masal kahramanı olduğunu hayal eder. Kendi kendine *Allah seni kahretsin* çığlıklarıyla gerçek zamana ve mekâna döner:

"Allah kahretsin, diye bağırdı sokağın ortasında bir şoför, arabası önden çekişli. Yürü çek arabanı." (P., Harika'nım, s.10).

Bazı hikâyelerde mekânın neresi olduğunun cümle içinde direk verilmesi yerine dolaylı bir biçimde verildiği de görülür. *"Her Yerde"* adlı metinde hikâye kahramanı Nedim'in mekân olarak nerede olduğunu araba kiraladığı ofiste, kendisine anahtar teslimi yapan çocuğun *"Umarım Mısır'ı seversiniz."* cümlesinden anlarız:

"Öte yandan ergenlik sivilceleri ve hafta sonu hamburger keyfi ile donanmış bir hızla, nedense mahcup: 'Umarım Mısır'ı seversiniz,' deyiverdi." (P., Her Yerde, s.60).

"Şalgamlar, Vitraylar ve Yolculuklar" hikâyesi bir mekândan hareketle kurulan trajedi üzerinden başlar. Mersin'in kahraman üzerindeki etkisi tanımlanır:

"Hayatımda en çok sevdiğim kız arkadaşımı oraya gönderdim: Mersin. Sanırım bu yüzden Mersin bende bir trajedidir." (P., Şalgamlar, Vitraylar ve Yolculuklar, s.108).

Mersin, yedi renkle özdeşleştirilmiş bir mekân olarak karşımıza çıkar. Yedi renk gökkuşağının simgesidir. Renkli bir kişiliğin ve coşkunluğun çok çeşitlilik içerisindeki tasvircisidir.

"*Columbus'un Kadınları*" kitabının ismi Amerika kıtasını ilk bulan kişiden alınmıştır. Kitabın ismine paralel olarak hikâyelerde mekân Amerika'dır. Yalnız ülke ismi Amerika olarak değil Columbus olarak geçer. Yazar orijinal bir kullanım yakalamıştır. Columbus, bütün hikâyelerde ana mekân olarak kullanılmış buna bağlı olarak da yan mekânlar tercih edilmiştir. Kitapta yer alan "*Gidiyor muyum, Kalıyor muyum*" isimli hikâyede, kahramanlar mekân olarak Amerika'da bulunduğu için Amerikan tv programları, filmleri ve sanatçıları metinde sık sık geçer. "*Küçük Ev Masalı*"nda mekân olarak seçilmiş yerler: Olentangy, Olentangy Caddesi, Cincinnati, Cleveland, Ackerman Caddesi'dir. Amerika dışında geçen tek mekân Arjantin'dir. "*Akademisyen*"de mekân olarak Arjantin'in La Plata, La Tabla, Zarate, Esperanza gibi farklı şehirleri tercih edilir:

"Affedersiniz, Zarate otobüsleri hangi perondan kalkıyor, biliyor musunuz?" (C.K., Akademisyen, s.45).

"*Ara*" adlı hikâyede bir mekân olarak karşımıza çıkan Sapanca, Sakarya iline bağlı bir ilçedir. Genel olarak yazlıkların bulunduğu bir bölge olduğu için insanları şehrin gürültüsünden ve yalnızlığından kurtaran, sosyal bir imajı vardır. Söz konusu hikâyede Sapanca bir mekân olarak *yalnızlıkların rotasının belirlendiği yer* şeklinde tanıtılır. Çünkü yalnızlıklar büyük şehirlere yaklaştıkça büyük ülkelere dağıldıkça artar. Burada da bu yalnızlığın küçükten büyüğe sıralanarak verildiği görülür. Yalnızlık mekânların büyüklüğüne paralel olarak sıralanmıştır. Söz konusu sıralanış, küçükten büyüğe; Sapanca, İstanbul ve Columbus şeklindedir:

"Rotası Sapanca'da belirlenmiş, İstanbul'da olgunlaşmış, Columbus'ta ise anlam bulmuş bir yalnızlık." (C.K., Ara, s.128).

"*Zararsız Bir Ankara Yolculuğu*" isimli hikâyede yolculuk İstanbul'dan başlar. İlk durak Haydarpaşa'dır. Daha sonra bütün yolcu alma ve indirme noktalarında eski duygular harekete geçer ve dil edebîleşir. Bu duraklardan ikincisi Gebze'dir:

"Gebze: Kondüktör içeri girdi. 'Sayın yolcular, bilet kontrolü,' dedi. Sıra kompartımanın en arkasında oturana geldiğinde biraz şaşırdı." (A.Y., Zararsız Bir Ankara Yolculuğu, s.18).

Üçüncü durak Adapazarı'dır. Bütün duraklar, aynı ailenin bütün bir tarihini içermektedir. Bahsedilen mekânlardan geçmiş ve geçmekte olan herkesin ortak kaderini yansıtmak amacıyla üst üste konmuş hayatlar ve aynı yerlerde farklı zamanlarda geçmiş yaşantılar küçük bir kader ipine tutturularak anlatılır. Bütün hayatlar farklı zamanların eşiğinde küçük bağlantılarla dile gelir:

"Adapazarı: Kompartımanın sol başında uyuyan yaşlı adam. Oğlunun beratını Ankara'dan alacak adam. Oğlunu savaşın içinde - tüm anlamsız savaşlarda olduğu üzere geçmişin (hangi geçmişin?) içinde bırakan adam." (A.Y., Zararsız Bir Ankara Yolculuğu, s.20).

Adapazarı'ndaki durakta daha önce Sedef ve Selin'in babası geçmiştir. Şimdi ise Sedef, kardeşi Selin ve babaannesi Şefika geçmektedir. Bu kişilerin hayatı geçmişleriyle, hep birlikte bir döngünün tarafları olarak anlatılır. Geçmişin anlatıldığı yerlerde italik kalın yazı tercih edilir ve dil daha edebî bir mahiyete bürünür. Şimdinin anlatıldığı yerlerde ise dil daha sadedir ve normal bir yazı stili tercihi söz konusudur. Dördüncü durak Eskişehir'dir:

"Eskişehir: Eskişehir'e yolumuz düştüğünde şöyle dedik: Eskişehir bir yurttur ve uzak bir yurttur ve uzak bir yurttur aynı zamanda. Eskiden kalma bir sözdür de." (A.Y., Zararsız Bir Ankara Yolculuğu, s.22).

Eskişehir, Şefika Teyze'nin geçmişini hatırladığı yerdir. Beşinci durak Polatlı'dır:

"Polatlı: Selin'in bir düşü vardı: Hemen büyümek. Şefika Teyze'ye meyve suyu almaya gittiklerinde Sedef'e bunu söyledi. Sedef ise "Niye?" diye sordu. Niçin bu hız, her nasılsa zaman hızla akıyor, her nasılsa bir gün istemediğin kadar büyümüş olacaksın." (A.Y., Zararsız Bir Ankara Yolculuğu, s. 24).

Son durak Ankara'dır. Ankara, çocukluğun merkezidir:

"Ankara: Cam parçalarıyla oynamayı ben, küçük yaşta öğrendim. Ebatlarıyla çok büyük bir dünyaydı karşımdaki, büyüdükçe tanışıklığım arttı ama o dünya hep çok büyük kaldı." ((A.Y., Zararsız Bir Ankara Yolculuğu, s.25).

Bir yer ismi olarak karşımıza çıkan "*Hudutyer*", ütöpik bir mekândır. Nurullah Çetin, "*Roman Çözümleme Yöntemi*" isimli eserinde ütöpik mekânlardan şöyle söz eder: "*Ütöpik yerler genellikle her şeyin son derece mükemmel ve güzel olduğu, ideal mutluluk diyarı olarak sunulan ve hayalde özel olarak üretilmiş olan, yeryüzünde bulunmayan mekanlardır.*" (Çetin, 2006: 138). Yazarın *Hudutyer* olarak bahsettiği mekân şu şekilde tasvir edilir:

"Adı Hudutyer olan yeni bir şehir. Kapalı bir alan, görkemli bir şehir. Dışarıda hava ne olursa olsun iklimi hep bahar olan, baharın ılımanlığını taşıyan bir şehir." (T.Y., *Hudutyer*, s.11).

Hudutyer isimli ütöpik mekânın yazar tarafından daha da genişletilerek bir yer bildirisinin dahi yayınlandığı görülür. Bu bildiride çocuksu masumiyet ön plana çıkarılmıştır. Bir yandan da hayatı sorgulayan bir anlatım tercih edilmiştir. Bu nedenle mitik unsurlar ağırlıktadır:

"Başlangıcı sormalıyız.

Başlangıçtaki oyun neydi, diye sormalıyız.

Ve daha önce ne vardı diye sormalıyız." (T.Y., *Hudutyer*, s.13).

"*Arı*" isimli hikâyede torunu göç sırasında arılar tarafından sokulan bir kadın, küçük bir düşünce molası vermek zorunda kalır. Bu sırada çocukluğu, gençliği, hayalleri, savaşlarda kaybettiği sevdikleri devreye girer. Mekân değişimi nedeniyle bütün anılarını eski topraklarında bırakmak zorunda kalan kadınlar üzerinden göç çilesi ele alınmıştır:

"Evin anlamı çoktan bitmişti bir kere kadın için. Ev; bir gece vakti çıkılan ve bir daha dönülmez oldu." (T.H.A., *Arı*, s.54).

"Her adım, her solukta geçmişi kendi içinizde tüketişiniz, unutarak yaşayışınız, yaşarken susuşunuzdu. Ev her şeyle birlikte kaybolmaktı. Hep bir şeyler eksik kalacaktı. Tam manasıyla unutamayışın burukluğuydu da." (T.H.A., *Arı*, s.54).

"*Elveda 1984!*" adlı öyküde ise mekân tasvirleri karşımıza çıkar. Ev içinde görülenler okuyucunun dikkatine sunulur:

"Ortalıkta yoğun bir neşe hâkimdi. Masa şahane donatılmış, çiçekler tam, müzik yerindeydi. Vizyondaki yeni filmler, vizeler , spor takımları, özellikle de futbol, son günlerde hükümette olup bitenler." (T.H.A., Elveda 1984!, s.70).

"Kül ve Yel"de Fehime, yatırıldığı hastane odasında, ona geçmişî hatırlatan televizyon izleme eylemi eşliğinde sevdiklerinin gerçekte görmediği hayatlarını tahayyül eder. Tahayyül ettiği bu hayatları götürdüğü mekânlar hep aynı mekânlardır. Söz konusu mekânlar, romanın başından sonuna kadar -Fehime'nin zihnine bağlı olarak- değişmeyen manolya ağacının altında bulunan ev ve çevresidir. Bu ev, Fehime'nin hastalığından kısa bir süre de olsa uzaklaştığı bir alan olarak gösterilir. Gerçek ile ilişkisi böyle bir mekân üzerinden verilmiştir:

"Pembe oymalı bir kapısı vardı evimin demirden. Ahşap, görkemli sayılabilecek bir kapıydı. İki cumbalı kat vardı girişin üstünde. İkisinden de denizi görebilirdin. Alt kat dükkândı, dükkândan arka bahçeye çıkardın." (K.Y., s.21).

"Kalkın ey ev ahalisi, kalkın." (K.Y., s.21) .

Fehime, gerçekte olmayan kişileri yüceltilen bir mekân olan "ev"de arar. Bu durum, onun ruhi çalkantılarını vermesi açısından önemlidir. Ev, bir mekân olarak iç çatışmayı ortaya koymaktadır. *"İster gerçek ister kurgusal olsun, insan veya başka herhangi bir nesne, var olabilmek için bir mekâna ihtiyaç duyar."* (Şengül, 2010: 528). Fehime hem kendi var oluşunu hem de hatırlamalarına bağlı olarak, aklına gelen kişilerin var oluşlarını "ev" üzerinden tamamlamaya çalışır.

"Cemre"nin son bölümünde, yaşlılıkla beraber romandaki bütün kişilerin ölüm bağlamında aynı yerde -mekân olarak bir sirk tercih edilmiştir- toplandıkları görülür. İçlerinde ise sadece Yıldız'ın olmadığı görülür. Bu onun hâlâ ölmediğinin göstergesidir. Diğerleri bir doğum günü pastasıyla Yıldız'ı beklemektedir:

"Çok uzun bir yolculuktan geliyor olacaktı, yol yorgunu ama şen mi şen."

Hâlâ yoktu ortalıkta." (C., s.128).

Mekân olarak bir sirkin tercih edilmesi dikkat çekicidir. Sirkler gülüp eğlenilen ve genelde gösterilerin hayvanlar eşliğinde yapıldığı yerlerdir. Bu bağlamda mekân olarak bir sirkin tercih edilmesi, yukarıdaki '*şen olma*' durumunu pekiştirmektedir.

"*Kafdağı*"nda ana mekân ABD'dir. Romanda bu ana mekâna göç etmiş pek çok farklı mekân geçmektedir. Mekân geçişleri zamana ve dile bağlı olarak anidir:

"İlk başta Dulles'ten New York'a bir yolculuktan bu." (K., s.75)."

"Phoenix." (K., s.76).

Romanda Türkiye, Pakistan, ABD, Lübnan, Azerbaycan, İsveç, Suriye, Avusturya gibi birçok farklı ülke ismi geçmektedir. Bu mekânlar hayali bir dağ etrafında toplanmıştır. O dağ, kitaba ismini veren *Kafdağı*'dır. Kafdağı, Türk halk edebiyatı metinlerinde sık karşılaştığımız bir motiftir. Özellikle "*Masallardaki en önemli dağ motifi Kaf Dağı'dır.*" (*Yardımcı, 2008: 250*). Masallardan roman anlatılarına kadar pek çok anlatı türünde önemli bir mekân olarak karşımıza çıkan Kafdağı, bilhassa Doğu edebiyatı metinlerinde görülür. Bu bağlamda, romandaki mekânların Orta Doğu'dan seçilmesi romana Kafdağı isminin verilmesinde etkili olmuştur denilebilir; çünkü eserde geniş bir alanda mekân değişimi ilk göze çarpan unsurlardan birisidir. Eserde adı geçen diğer mekânlar: ABD'den New York, Washington, New Jersey; Ürdün'den Amman'dır. Kafdağı, mesafelerin uzaklığını ve ulaşılması zor yolların olağanüstülüğünü temsil etmektedir.

"*Yalancı Şahit*"te mekân, bir hapisanedir. Küçük çocukların bu hapisanede geçirdiği günler anlatıldığından dil de onların seviyesine uygun olarak masumanedir:

"İnin ranzalarınızdan. Hadi başlıyoruz!" (Y.Ş., s.37).

"İyi kötü günler geçiyordu geçmesine; özgürlüğün anlamını artık yitirmek üzereydik. Özgürlükten anladığımız tek şey, sokaklarda avarelik edip, sakız çiğneyip özgürce balon patlatmaktı." (Y.Ş., s.50).

"*Civan*"da ve "*Saklambaç*"ta ise daha çok dış mekânlar tercih edilmiştir. "*Civan*"ın olay ağırlıklı bir metin olduğu söylenebilir. Bu nedenle kapalı mekânlar yerine açık mekânlar daha ön plandadır. Bununla birlikte kapalı bir mekân olan evden kaçınıldığı görülür:

"O eve gitmeliydi.

Ev.

Bir gün öncesinin bambaşka rengi içerisindeki ev sanki 24 saat içerisinde çekmiş, solmuş, bitmişti." (Ci., s.62).

1.4.7. Kişiler

"Her Şey Bir Atsineğiyle Başladı" adlı hikâyede, mitolojik unsurların kaynaklık ettiği kişiler dikkat çeker. Hikâyede geçen mitolojik isimler; Keroessa, Poseidon, Byzas, Byzantion'dur. Yazar, Yunan mitolojisine oldukça hakimdir:

*"Aşk: Gel zaman git zaman **denizerin Tanrısı Poseidon** -ki daha sonra bu diyarın baş Tanrısı olacaktır- **Keroessa'ya** vurulur. **Byzas** bu vurgunun ürünüdür. **Byzantion'sa** Byzas'ın..." (P., Her Şey Bir Atsineğiyle Başladı, s.6).*

"Lizet, Ah Lizet" adlı hikâyede herkesleşen bireyin otorite karşısındaki çaresizliğine vurgu yapılır. Asıl olan, toplumun yasak dediği şeyi yapmanın bedelini ödemekten çok herkesleşmemek için ödenen bedelin bütün bedellerden daha ağır olmasıdır. Otoriteye karşı gelen bir bireyin kendi özgürlüğünün sorumluluğunu ne kadar alabildiği farklı kişiler üzerinden sorgulanır:

"Kendini buluşun o güzel anı. Makyaj yap, koketleştirticesine takıp takıştıracağın Lizet'ten bahset. Sonra düzel ama, çağımızın gereği bu. Neyse bir an endişelendik ama neyse ki doğruyu buldu, desin diğerleri. Yani ötekileş. Yaşasın bizim lizet desinler, yaşasın asıl patron, büyük olan aşık, nedenleri sonuçlara bağlasınlar ustalıklarla. Yüzyıllardır olduğu gibi. Kaderimize -inanmasak dahi- yazıldığı gibi." (P., Lizet, Ah Lizet, s.20).

Kahramanın herkesleşmekten kaçan tarafı ile süregelen düzene karşı koymayan yanının çatışma halinde sunulduğu bir başka hikâye de "*Şakayıklar*"dır. Kahramanın çatışma içine girdiği çevre birkaç kadından oluşur. Bu kadınlar kahramanın öteki benidir:

"Dinle beni. Yaşamına başka bir boyuttan bakma şansı veriyorum. İstediğin zaman tekrar orada olabilirsin. Biraz dinlenmekten ne çıkar?"

İstemiyorum.

Neyi istemiyorsun? İstediğin şeyler sabahları kahvaltı hazırlayıp bütün gün sağa sola koşturup durmak mı? Yoksa her yaz başlangıcında bahçende açmasını beklediğin şakayıklarla mutlu olduğunu düşünmen mi?" (P., Şakayıklar, s.69).

Benlik değiştiren kahramanların yanı sıra kendini iç sesinin yalnızlığına bırakmış kahramanlar da vardır. "*Keşif I*" adlı hikâyenin kahramanı Roma gezisi içinde karşımıza çıkar. Bu seyahatte başta yalnız olduğunu, kendisi ve iç sesiyle bu yolculuğa çıktığını anlarız:

"Roma'dan New York'a sessiz yolculuğumuzdan sonra içe dönük yol komşumla birlikte kent turuna çıktık." (P., Keşif I, s.72)

Öteki benliğin kelime oyunları ile ortaya çıktığı "*Bir Sarı Elbise*" isimli hikâyede, kelimelerin yerleri değiştirilerek ya da tekrar edilerek farklı bir etki kurulmaya çalışılmıştır:

"... öteki sen oluyorsun, sen öteki." (P., Bir Sarı Elbise, s.98).

"O kadar eskiydi ki her şey o kadar eski." (P., Bir Sarı Elbise, s.98).

Kişiler arasında samimi bir hava yaratmak amacıyla yazar tarafından "*Elveda 1984!*" adlı hikâyede kişi isimleri üzerinden farklı söyleyişler verilmiştir. Dikkat çeken ilk unsur kişi isimlerinin kısaltılmış olmasıdır. Saruhan-Sar, Evrat-Ev şeklinde kısaltılır:

"Telefonun öbür ucundaki bu nefesin sahibi Ev'di. Ben. Yani Evrat." (T.H.A., Elveda 1984!, s.68).

"Arayan Sar'dı. Saruhan. Liseden beri tanıyordum onu." (T.H.A., Elveda 1984!, s.67).

"Kül ve Yel" in başkahramanı Fehime, ilk sayfalarda televizyon izlerken karşımıza çıkar. Fehime, alzheimer hastasıdır. İzlemiş olduğu televizyon programları, ona, unutmuş olduğu geçmişini hatırlamasında yardımcı olur. Bu hatırlamalar sırasında romanın diğer kişilerine atıfta bulunulur:

"Sen karanlığın içinde.

Sen hudutlarını dehlizlere tercih eden adam.

Şerif kim? Sen misin, ben miyim?" (K.Y., s.7).

Eserde, Fehime çevresinde pek çok şahıs geçmektedir. Bunun sebebi Fehime dışındaki bütün kahramanların Fehime'nin hatırlayışlarına bağlı olarak ortaya çıkmalarıdır. Ayla isimli şahsın ağzından anlatılan bölümlerde bile Fehime'nin baskınlığı vardır. Ayla'nın kalemi gibi görünen aslında Fehime'nin ta kendisidir. Bu durumun sebebi alzheimer hastalığıdır. Yazar, okuyucuyu bu şekilde hastalığa dahil etmiştir. Fehime hatırlar, hatırladıkça da romanın diğer bütün kişileri ortaya çıkar:

"İlk önce sen vardın Şerif" (K.Y., s.7).

"Ayla'ydı adı. Mahzun gözleri vardı. Kocaman manolyalı bir evde yaşıyor." (K.Y., s.32).

Romanda tanıtılan bütün şahıslar Fehime'nin bedenine bürünerek karşımıza çıkar. Bütün şahıslar aslında Fehime'nin hastalığıyla ortaya çıkan bir yanılsamadır ve bütün bunlar, Fehime'nin daha önceden görüp bildiği kadardır:

"Bu benim, Şükrü, en azından geçmişini bildiğim bir Şükrü bu. Etrafa bakıyorum. Tanıdık bir geçmişe benziyor. Çok şükür..." (K.Y., s.112).

Fehime'nin büründüğü bedenlerin en büyük ortak noktası ise "Dehliz"dir. Dehliz, belki de metinde en çok geçen kelimedir. Bunun yanında metinde kurgunun resmi çizilmiştir. Yazar oyuncularını nasıl seçtiğini, mekânları nasıl belirlediğini ve bunların yalancı bir kurgudan ibaret olduğunu okuyucuya kurgulanmış bir biçimde verir. Oluşturduğu kurguda bir aile resmi çizmiş ve oyuncularını bu resme tek tek yerleştirmiştir. "Şiir, roman, öykü, mimarî, resim ve müzikte dil, öznenin belirleyici tavrına göre şekil ve biçim alır. İnsan hareket ve edimleri zaman uyumuna bağlı olarak dilde büyük veya küçük anlatım birimlerine dönüşerek

arada bir yansıma - yansıtma gerçekleşir. Bu anlamda dil, hayatın aynasıdır denebilir." (Süphandağı, 2011: 79). Yazar hayatın aynası sayılabilecek bir kurguyu oluş aşamasında okuyucunun dikkatine sunmuştur:

" 'Lütfen gülümseyin' diye çıkışıyor merdivenlere dizilmiş, rol gereği aile olmuş oyunculara Nihat." (K.Y., s.9).

"Cemre"nin Yıldız ve Nimet Bor isimli iki kadın kahraman üzerinden kurgulandığı görülmektedir. Yıldız elektra kompleksi yaşayan bir kadındır. Aynı zamanda bu komplekse bağlı olarak aşağılık kompleksine de sahip olduğu görülür. Bu kompleksin bir yansıması olarak Nimet Bor'un Yıldız için yüceltilen bir öteki kimlik olduğu söylenebilir.

"Kafdağı"nda Emel ile Zahide aynı kaderi paylaşan iki insan olarak karşımıza çıkar. İkisi de sevdiklerinin ölümü gerçeği ile karşılaşmışlardır. Zor olan ise Zahide'nin kendi çocuklarının katili olmuş olmasıdır:

"Ben neysem o da oydu. Nedensizce o bendi, ben o..." (K., s.7).

Romandaki diğer kişiler: Nadir (İran'lı gazeteci), Leyla (Nadir'in ablası), Ali (Azerbaycanlı ev sahibi), Nigar (Ali'nin eşi)'dir. Kişiler, geri dönüşlere bağlı bir zamanın parçaları olarak verilmiştir. Asıl önemli olan ise tanık koruma programı kapsamında Zahide'nin yüzünün ameliyat edilerek çeşitli kişilere dönüştürülüyor olmasıdır. Bu yapılırken romanın sonuna kadar Zahide ve Emel'in aynı kişi olduğu okuyucuya hissettirilmez ve bu iki kişi farklı kişiler olarak gösterilir:

"Ama ben yeniydin. Hem Zahide hem Emel'dim; işin aslı ne o ne de ötekisiydim. Hemen her şeyin yüzüne vurulduğu küçük, ergenlik dönemindeki yeniyetmelerden biri gibiydim. Yıllarca önce yapılmış olan bir tren yolculuğunun eksik kalan bir yanı vardı sanki ve ben bunu tek beden içinde iki kişi olarak tamamlıyordum şimdi." (K., s.155).

Bu durum romanın sonuna kadar iki kişilik farklı hayatlar eşliğinde devam eder. Romanın sonunda ise bir ameliyat daha geçiren ve her iki kimlikten de sıyrılan Zahide'nin "Öznur Şahin" olduğu görülür:

"Pasaport Öznur Şahin adına düzenlenmişti. Pasaportta yazdığına göre bu yeni adla yeni bir mesleğim vardı artık: Bir ilkokul öğretmeniydim." (K., s.155).

Yine romanın son bölümünde okuyucuyu şaşırtan unsurlar bir mektup olarak verilmiştir. Okuyucu, Emel'in aslında tanık koruma programı ile yüzü ameliyat edilerek değiştirilen Zahide olduğunu romanın 17. bölümünde öğrenir. Burada ikinci bir kişilikten söz edilebilir. Önemli olan kişinin bölünmüş olan kişiliğini hatırlamayacak kadar ötekileştirilmiş olmasıdır. *"Bunun için yalnızca, onun ruhun bilinç ve bilinç dışı bölgelerinin arasındaki kutuplaşmış gerginliği erken bir dönemde hissettiği şeklinde bir açıklama yapılabilirdi, çünkü Jungcu kuramda, onun kendisini bu şekilde iki kişi olarak görmesinden kaynaklanan bu önemli çatışmasının insan doğasındaki yaygın bir hastalık olduğu düşünülmektedir."* (Atwood-Stolorow, 2013: 36). Romanda, Zahide'nin bakış açısı ile işkencenin gerçek yüzünü gördüğümüz teslimat programı, küçük bir mektupla bertaraf edilir.

"Yalancı Şahit" romanında kişiler kadrosunu ağırlıklı olarak çocukların oluşturduğu görülür. Bir çocuk hapisanesinde geçen günler anlatılır. Kişiler kadrosunun büyük bölümü çocuklardan oluştuğu için dil oldukça sadedir. Burada dikkat çeken asıl unsur kişilerden çok kişilere verilen lakaplardır:

"Yedi çocuktuk: Savruk Ekrem (Bir adı da Rapçi Ekrem'di), Yalapşap Kadri, Kikirik İsmail, Kavruk Sinan, Çalışkan Zeki, Oyunbozan Yusuf ve ben." (Y.Ş., s.37).

"Civan"ın daha ilk bölümünde kalabalık bir şahıs kadrosu ile karşılaşılır. Kişiler bir kurgu içinde verilir. Romanın 1. bölümde kalabalık kadronun kısaca tanıtıldığı görülür. Bu tanıtma metni geniş bir kadın eğlencesi halinde verilmiştir. Metinde kadınlar dedikodu yapıp kağıt oyunları oynayarak sosyal hayatlarını kurarlar. Bu kadınsal sosyal hayat, kadınların dedikoduları eşliğinde diğer kişilerin tanıtılması açısından önemli bir yer teşkil eder. Okuyucu, şahısları bu kadınların gözünden tanır:

"Rüya için Nilgün, yaş tanımaz kızıl buklelerini bir sağa bir sola sallayıp, ne diyor bu yahu diyeceği cinsten bir kadındı." (Ci., s.4).

"Nilgün bunları hararetle sağa sola anlatırken, vatan aşkının damarlarında akan kanda mevcut olduğunu göğsünü gere gere

söylerdi. Fanatik bir vatansever, yardımsever bir komşu, tehlikeli sinyalleri aldığıında atmaca kesilen dobra bir kadındı." (Ci., s.4).

Romandaki diğer kişiler: Saim, Rüya, Rana, Nilgün, Fidan, Şermin (Kadife), Hasan Özer, Fatma Hala, Halil, Merih, Hilal, Şükrü, Dumrul Mucib, Necmettin Boysal, Solmaz, Yaman, Doktor Selahattin'dir. Kişiler tanıtılırken kullanılan kelimeler dikkat çekicidir. Burada kullanılan "*şekerrenk*" ifadesi şeker gibi anlamında kullanılan bir kelimedir.

"Yaman, bütün yardımclarıyla iş sırasında (o da ayda yılda bir çıkarsa) şekerrenk bir adam sayılırdı, huysuzdu." (Ci., s.11).

"*Saklambaç*"ta Funda ve Juju isimli iki genç kız karşımıza çıkar. Başta Funda olmak üzere romandaki kişiler asi bir özellik sergilerler. Bunu Funda'nın kendi annesi, babası ve öğretmeni için söylediği sözlerden anlarız. Funda, babasına; "*Ulu Gölge! Asık suratlı Shaquille O'Neal bozması yüce yaratık! Adnan Bey*"((Sa., s.20). der. Annesi için ise, "*Adnan'ın aşkından hemen anne olmuş, önce abimi, sonra beni ve Cevza'yı doğurmuş, ardından da dünyanın kaç bucak olduğunu görmüş (böyle söylerdi zaman zaman, ne bileyim) Esra diye tuhaf bir kadındı." (Sa., s.21-22). cümlelerini kullanır. Öğretmeni için ise "Dedikoducu, kindar, zampara, yalaka ve pis bir herifti. Daha ne diyeyim!" ((Sa., s.18). ifadelerini kullanır. Okuyucu Funda'nın asi dünyasından onun etrafındaki kişileri tanır.*

1.4.8. Bakış Açıları ve Anlatıcılar

"*Doğum Günün Kutlu Olsun*" isimli hikâye bir bakış açısı sorunu ile başlar. Bu durum, yazarın okuyucuyu daha en baştan merak içinde bırakmak istemesinin bir sonucudur. Ortada serim, düğüm ve çözüm bölümlerinden oluşan klasik hikâye düzeninin tepetaklak edilmiş bir hali vardır ve çözümü geçirilmiş bir düğüm ile başlanmıştır. Okuyucu, henüz olanlar tam olarak açıklanmamışken birden olaya dahil olur. Böylece metindeki bakış açısı baştan değişir ve dil başkahramanın eline verilir:

"Anneannemin dediği gibi kafam biraz karıştı. Ancak olayı lütfen bir kez de benden dinleyin." (P., Doğum Günün Kutlu Olsun, s.1).

"*Keşif I*" adlı hikâye, kahramanın kendi bahçesi hakkında düşünmesiyle başlar. Bahçenin büyüklük ve derinlik oranlarını kahramanın kendi ağzından öğreniriz. Fakat bahçeye dair oranlar matematiksel oranlar değildir. Edebî değeri yüksek ifadelerle bu oranlar verilir. Ayrıca tasvir edilirken psikomotor vücut hareketleri önemli bir yer tutar:

"Bahçem büyük, büyükçe yani. Koşarak dört büyük adımda alırım enini. Ya boyu? Boyuna hiçbir nedenim yokken okyanus diyebilirim. Bir ucundan yola çıktın mı iki buçuk saatte Roma'dasın. İlk defa boyuna gidiyorsun bahçenin, yanında konuştuğun hiçbir dilden anlamayan bir kadın. Gözleri güzel ve derin. Adımları yavaş ve ürkek. Az önce oğlunun fotoğrafını gösterdi bana. Neden oğlu? (Oğlu olmalı aynı gözlerden onda da var.)" (P., *Keşif I*, s.71).

Bu paragrafta geçen Roma bir geçiş olarak kullanılmış ve köprü olmuştur. Kahraman kendisini Roma'da bulur. Kahraman bakış açısı hakimdir.

"*Filistinli Hannah El - Yusuf Lübnan'dan Bildiriyor*" adlı hikâyede ülkesinden okumak için Columbus'a gelen bir kadının çocuklarıyla ve kardeşleriyle var olan hüznü ilişkisine şahit oluruz. Hikâyenin geneline yalnızlık ve hüznü hakimdir. Üslup açısından en çok anlatıcı tekniği üzerinde oynanmıştır. Bakış açısı sürekli değişir. Başta hikâyede sadece bir komşu kadın olan Hannah, daha sonra ana karakter olur. Hikâyenin sonunda ise bakış açısı tamamen değişir ve biz Hannah'nın yaşadığı olaylardan hiçbir haberi olmayan garson Carmen'in gözünden Hannah'nın gözyaşlarını görürüz:

" 'Kahve? diye sordu Carmen.

'Hayır, sağ ol,' dedi Hannah.

İşte o zaman güzel gamzeli Carmen, karşısındakinin gözyaşlarını gördü, gözlerini onunkilerden kaçırıp, güneşin yedi rengindeki elbisesinin yaka fistolarına baktı o hüznü prensesin." (C.K., *Filistinli Hannah El - Yusuf Lübnan'dan Bildiriyor*, s.41).

Bakış açılarının değiştirildiği bir başka hikâye de "*Hayat Karşısındaki Tezler*"dir. Sohbet havasında ve itiraf şeklinde bir anlatımla örülmüş bu metin, bakış açılarının sık sık değişmesiyle dikkat çeker. Hikâyede en çok dikkat çeken unsur, anlatıcıların söz kendilerine geldiğinde kalemin kendi ellerine verilmiş olmasıdır:

Berrak : *"İnanın kendini kaybetti. Hiçbir şey yapamıyorum."* (A.Y., *Hayat Karşısındaki Tezler*, s.82).

Hakim Bakış Açısı: *"Yüziüne okkalı bir tokat bu sözlerle eş zamanlı olarak indiğinde artık söylenecek hiçbir şey kalmamıştı geriye."* (A.Y., *Hayat Karşısındaki Tezler*, s.82).

Kaya: *"Doğrulma zamanıydı. Ama toparlanma zamanı değil."* (A.Y., *Hayat Karşısındaki Tezler*, s.82).

"*Berjer Koltuklarla Gelen*" isimli hikâyede Nida arkadaşı Siren'i yıllarca görmedikten sonra belki de onu tekrar görmek için berjer koltuklarını kendisine vermesini istemiştir. Bu bölümden sonra çocukluk anıları devreye girmeye başlar. Çocukluk belki de insan kişiliğinin omuriliğini oluşturan süreçtir. Bir de çocukluk dönemi insanın kötülükten uzak düşüncelere sahip olduğu -elbette anormal koşullarda yetişmediği düşünülürse- masumiyet dönemidir. Yazar, kişileri yetişkinlik dönemlerinde çocukluk penceresine götürür ve onların oradan bakmasını ister. Bu nedenle bedenleri yetişkin olan bu insanlar fikir ve bakış açısı olarak çocuksu masumiyeti taşırlar. Yazar, dili de sözü geçen fikir ve bakış açısına göre düzenler. Büyüyerek masumiyetini kaybetmiş olan yetişkinlerin bakış açıları geçmişe yani masumiyete gittiğinde artık olaylara bir yetişkin gibi bakamazlar ve çocukken oynanan oyunların dahi heyecanını koruyarak hayata müdahale ederler:

"İlerde bir güneş vardı. Portakal renginde, soyulacak ve başucuna konulacak haldeydi. Ortada bir oyun, çocuksu bir yalan vardı. Siren hemen yanı başımda , nefti bir koltukta oturmaktaydı, ben vişne olanında oturuyordum be kısacası duma duma dum." (T.Y., *Berjer Koltuklarla Gelen*, s.128-129).

"*Bakış açısı, bir romanda olayların okuyucuya kimin gözünden ve ağzından ulaştığı sorusuyla ilgili bir kavramdır. Bir anlatı sanatı olan roman, öncelikle anlatılacak bir öykü ile, bunu kendi sözleriyle okuyucuya sunacak bir anlatıcıdan oluşur."* (Erus, t.y. 229). Müge İplikçi'nin romanları geleneksel roman anlayışının yanında yeniliklere açık modern bir çizgide ilerler. Bu bağlamda postmodernist bir bakış açısına da bu çizgide yer verdiği söylenebilir. Yazar anlatımda edebî bir form oluşturarak kurgusunu güçlendirir. Bu noktada eserlerindeki bakış açılarına daha da dikkat eder. Çoğu zaman postmodernizmin de etkisiyle değişiklikler içinde çoklu anlatıcılara yer verir. "*Bakış açısında yer alan bu değişiklikler, romanda algı*

sınırlarının ve bilgi alanlarının genişlediğinin ve daraldığının bir belirtisidir.” (Forster, 1982: 122).

"*Kül ve Yel*"de alzaymır hastalığına bağlı olarak bakış açısı Fehime'nin hatırlamalarıdır. Anlatıcı da yine Fehime'nin hatırlamalarına bağlı olarak ve onun kendisini hatırladıklarının yerine koymasıyla değişir:

"Ve bil ki, hayatımın en uzun yolculuğu bu olacak Dimi.

'Hayır' diye konuşuyor biri, ateşlerin içinden.

Hayatımın en uzun yolculuğu bu olacak, Ayla.

Ayla mı?

'Hayır.'

İnan bana bu olacak babaanne. Babaanne mi?

'Hayır.'

Seni görüyorum. Ayla mısın sen?

'Hayır.'

Bedenim ruhumdan ayrılırken, başım dizlerinin arasında.

Kimsin?" (K.Y., s.152).

Burada Fehime'nin hatırlama krizleri sırasında bütünleştiği insanları görürüz. Kimlik sorgulaması yapan Fehime, bakış açısını hatırlamalarına bağlı olarak değiştirir. Bu nedenle de onun zihin karışıklığı ile olaylara ve kişilere bakılır. "*Cemre*"de ise hakim bakış açısı tercih edilmiştir. Hakim bakış açısı, "*Her şeye vakıf olan, her şeyi bilen kimsedir.*" (Çetin, 2006: 109). Olaylar her şeyi bilen bir dış göz tarafından anlatılır:

"Düş.

Uyanmak ve kendini çekmek istiyordu bu hareketsiz düşün girdabından ama içindeki bir güç onu bırakmıyordu bir türlü. Sanki bedeninin dışındaydı, sanki kendini görüyordu, sanki 'hadi Yıldız kalk'

diyordu, silkeliyordu bu bedeni, ama hayır, bedeni girdiği nöbetten çıkamıyordu bir türlü." (C., s.19).

"Kafdağı"nda farklı farklı kahraman anlatıcılar tercih edilmiştir. Bu nedenle de çoğul anlatıcılar karşımıza çıkar. *"Çoğul Anlatıcı: Roman kişilerinin kendi kendilerini ayrı ayrı anlatması ve kendilerini ifade etmeleridir. Ayrıca bir romanda birden çok anlatıcı tipine yer verilmesidir." (Çetin, 2006: 115).* Bu anlatıcılardan biri, Zahide'nin hikâyesini araştırıp izini süren aynı zamanda kendi hikâyesi ile de okuyucuyu etkileyen Emel'dir. İkincisi bir kriminolog olan ve Zahide ile görüşme fırsatı bulan Levent'tir:

" 'Bu da nereden çıktı Zahide? Diye sordum, mırıldanıp durduğu bu dize için.

'Emel'ciğim, bu eski bir şey,' dedi.

Sağımız solumuz sis. Sis bize sinmişti. Yaşanacaklar daha çoktu. O yüzden gençtik. Öte yandan yeterince büyümüş olduğumuz için yaşlıydık da." (K., s.97). (Emel)

"Bu kadar... Zahide'yle onca yılın ardından kurabildiğim tek ilişki bu ikrar cümleleri üzerindendi. Küçük bir okuma odasıındaydım." (K., s. 67). (Levent)

Romanın 2. bölümünde başkişilerden biri olan Gazeteci Emel tanıtılır. Emel'in Gölçük depreminde oğlunu ve kocasını kaybetmiş olduğunu öğreniriz. Bu zor durum kendi ağzından, kendi bakış açısıyla, anlatılmıştır:

"1999 yılındaki Gölçük depreminde hem oğlumu hem de kocamı kaybetmiştim." (K., s.6).

"Yalancı Şahit"te hakim bakış açısı tercih edilmiştir. Bununla birlikte zaman zaman kahraman anlatıcıya da yer verilmiştir. Anlatıcı, romanın "ENAZSİ" bölümünde koğuş arkadaşlarını tanıtmaları için sözü Yavuz'a bırakır:

"Yedi çocuktuk: Savruk Ekrem (Bir adı da Rapçi Ekrem'di), Yalapşap Kadri, Kikirik İsmail, Kavruk Sinan, Çalışkan Zeki, Oyunbozan Yusuf ve ben." (Y.Ş., s.37).

Romanın "*ENAZSİZİNKADARMASUMUZ*" isimli son bölümünde anlatıcı değişir. Bakış açısı, hakim bakış açısıdır. Bütün arkadaşları başka yerlere tahliye edilmiş olan Yavuz, çareyi bir köstebek edası ile kaçmakta bulur:

"Zor zamanlardı. Koyu lacivert bir koğuşun içinde yapayalnızdı."
(Y.Ş., s.130).

"Civan"da hakim bakış açısı tercih edilmiştir. Romanın başından sonuna kadar bakış açısı ve anlatıcı değişmez:

"Dumrullar çok geç kaldı. Yaman onlara karakola ne zaman lütfedeceklerini defalarca hatırlatmak zorunda kaldı. Üstelik küfürle karışık bir biçimde. Onları karşısında görünce lafını esirgemedi bu yüzden." (Ci., s.68).

"Saklambaç"ta anlatıcı Funda'dır. Onun ağzından anlatılan bölümlerde dil sokak diline yakındır. Bunun nedeni Funda'nın erkeksi bir eda ile gösterilmek istenmesidir. Yazar, bu sebeple argo sözcükleri kullanmaktan kaçınmaz:

*"Yirmilik dişim azmış, sürekli **borusunu öttürüyordu** içimde."*
(Sa., s.9).

*"Doğru mu yanlış mı ötesini fark edemediğim **naneler** yazmış olmalıydım."* (Sa., s.11).

1.4.9. İkilemeler, Kelime Tekrarları ve Yansıma Sözcükler

Yazarın pek çok eserinde, bilhassa romanlarında ve hikâyelerinde görülen ve genellikle ahenk kaygısı ile kullanılan ikilemeler, kelime tekrarları ve yansıma sözcükler inceleme açısından önemli bir yer teşkil etmektedir. "*Dilimizin zengin söz varlığı içerisinde yer alan ikilemeler, genellikle anlamı pekiştirmek, güçlendirmek için oluşturulmuş sözcük grupları olarak tanımlanır.*" (Yavuz-Telli, 2013: s.y). İkilemeler Türkçede derin söz varlığını çeşitli şekillerde "*tekrarlama*" boyutu ile karşıladığından önem arz eder. "*Anlatım gücünü arttırmak, anlamı pekiştirmek, kavramı zenginleştirmek amacıyla, aynı sözcüğün tekrar edilmesi veya anlamları birbirine yakın yahut karşıt olan ya da sesleri birbirini andıran iki sözcüğün yan yana kullanılmasıdır.*" (Hatiboğlu, 1971: 9). Yazarın hikâyeleri ikileme ve

kelime tekrarı açısından zengin malzemelerle yüklüdür. "Sevildiğimiz Günün Fotoğrafi" adlı hikâyede kelime tekrarlarının, ikilemelerin hatta üçlemelerin kullanıldığını görürüz:

"Yeter, yeter, yeter..." (P., *Sevildiğimiz Günün Fotoğrafi*, s.29).

"Şermin, Şermin ne oldu canım?" (P., *Sevildiğimiz Günün Fotoğrafi*, s.29).

"Aradı, aradı, aradı..." (P., *Sevildiğimiz Günün Fotoğrafi*, s.35).

"Geçmiş Olsun, Tamam" adlı hikâyede ikilemelere sık yer verilmiştir:

"Kayınpederin emeklilik derecesini **pıyırım pıyırım** etmesi..." (P., *Geçmiş Olsun, Tamam*, s.40).

"... onları bir kenara bırakıp **aceleci aceleci** diğer caddelere koştu." (P., *Geçmiş Olsun, Tamam*, s.43).

"... derken süzülme zamanı **usul usul** çöktü..." (P., *Geçmiş Olsun, Tamam*, s.43).

"**Tek tük** dostlarından biri..." (P., *Geçmiş Olsun, Tamam*, s.44).

"... nesneleri **tek tek** gördü." (P., *Geçmiş Olsun, Tamam*, s.45).

"... fırçasıyla birleştirdi, **köpürttü köpürttü**." (P., *Geçmiş Olsun, Tamam*, s.45).

"Kahvede yaşam **tek tük** de olsa başlamıştı." (P., *Geçmiş Olsun, Tamam*, s.46).

"... yağmurdan **tir tir** titrerken..." (P., *Geçmiş Olsun, Tamam*, s.46).

"... gene de **zar zor** seçebildiği dibe..." (P., *Geçmiş Olsun, Tamam*, s.47).

"Ağaçlara rağmen **taş taş** üstünde..." (P., *Geçmiş Olsun, Tamam*, s.49).

"... yüzüme **dik dik** bakıyor." (P., *Geçmiş Olsun, Tamam*, s.49).

"Onun **derme çatma** evinde..." (P., *Geçmiş Olsun, Tamam*, s.50).

"... duvarı **yavaş yavaş** erimeye başlamıştı." (P., *Geçmiş Olsun, Tamam*, s.50).

İkilemeler metne kıvraklık katarak canlı olmasını sağlamıştır. Bu, dil açısından bir tür anlam kuvvetlendirme ve tazeleme işlemidir. "*Katırtırnakları Mantarlara Karşı*" isimli hikâyede ikilemelere yer verilmiştir:

"... 09:15 treni geçti, **ağır ağır**." (P., *Katırtırnakları Mantarlara Karşı*, s.95).

"... **uzun uzun** hayatı anlatan." (P., *Katırtırnakları Mantarlara Karşı*, s.95).

"...elden yitip gitmez **kolay kolay**." (P., *Katırtırnakları Mantarlara Karşı*, s.95).

"...**usul usul** bir elektrik sobası yanıyordu." (P., *Katırtırnakları Mantarlara Karşı*, s.95).

Dilin titiz bir işçilikle kullanıldığı "*Şalgamlar, Vitraylar ve Yolculuklar*" adlı hikâyede de zaman zaman ikilemelerle ve betimlemelerle karşılaşılacaktır:

"*Hepsi **yavaş yavaş** hayatıma sindi;*" (P., *Şalgamlar, Vitraylar ve Yolculuklar*, s.110).

"... hepsiyle **ağır ağır** mutlu olmayı öğrendim." ((P., *Şalgamlar, Vitraylar ve Yolculuklar*, s.110).

"... özgürlüğümüzün tadına **vara vara**..." ((P., *Şalgamlar, Vitraylar ve Yolculuklar*, s.111).

"Kaderde tık yoktu ve ben delicesine terliyordum. Saçları jöleyle taranmış, zoraki papyonuyla ortalarda gezinen muavini yanıma çağırıp şirketlerinden şikayetçi olduğumu söyledim." ((P., *Şalgamlar, Vitraylar ve Yolculuklar*, s.109- 110).

"Santa Maria Büyük Aşkı Christopher Columbus"ta yazar hayal kırıklığı üzerinden kişilerin bocalamalarına neden olmuş ikilemeler üzerinde durmuştur. Biz bunu anlatıcının samimi bir itirafı içinde öğreniriz:

"Gemiler (keşfe ait olanlar) - Gemiciler (keşfi yapanlar)

Yerliler - İspanyollar

Çocuklar (yani oğullar) - Yetişkinler (yani babalar)

Hayvanlar - İnsanlar

Barbarlık - Sabır

Kötü - İyi

Şiddet - Ölçülülük

Hammadde - Biçim

Beden - Ruh

İştah - Mantık

(Ve elbette o meşum ikilem)

Kadınlar - Erkekler" (C.K., Santa Maria Büyük Aşkı Christopher Columbus, s.5)

"Meşum" TDK sözlüğünde, "Uğursuz."(TDK, 2011: 1665). olarak geçmektedir. Kadın-erkek ilişkileri ve ikilemi uğursuz olarak gösterilmiştir. "Zayıf Anlar, Kaçışlar, Hatırlayışlar" isimli metinde de sık sık ikilemelere yer verilmiştir:

*"Konsoloslukların içine **kıl kıl** konsolosluk memurları..." (C.K., Zayıf Anlar, Kaçışlar, Hatırlayışlar, s.57).*

*"... kıllarını aldırmamalarını **sıkı sıkı** tembihledi." (C.K., Zayıf Anlar, Kaçışlar, Hatırlayışlar, s.57).*

*"... önünde **lime lime** edecek." (C.K., Zayıf Anlar, Kaçışlar, Hatırlayışlar, s.58).*

*"Saçları **yellim yellim**." (C.K., Zayıf Anlar, Kaçışlar, Hatırlayışlar, s.58).*

"Günler" isimli hikâyede de ikilemeler dikkat çekmektedir. Bu ikilemelerin aynı zamanda yansıma sözcük olduğu da söylenebilir:

"Tıs tıs yağmur yağıyor, çamların ince yapraklarından tık tık düşüyor sonra." (C.K., Günler, s.65).

"Şamatalı Yolculuk" isimli hikâyede kelime tekrarları büyük bir yer kaplar. Bunlar genele hakim olan duygusallığı yansıtmada kuvvetli bir etkiye sahiptir:

"Koştum şehla gözlü ebeye gittim. Anlattım, anlattım. Dilsiz olduğumu unutarak anlattım, o sadece kafasını salladı. Şehla gözlü ebenin boynuna sarıldım, ağladım, ağladım, ağlayamadığımı unutarak ağladım, onun tütün kokusuna sarılıp kalakaldım. Hayat zincirlerinden boşalmış akıyordu karşımızda. Hızla hızla." (A.Y., Şamatalı Yolculuk, s.4).

"Seyret. Seyret babam seyret." (A.Y., Şamatalı Yolculuk, s.4).

"Düzgün, çok düzgün." (A.Y., Şamatalı Yolculuk, s.5).

"O Yaz Hepimiz Bitlendik" isimli hikâyeye masal havası hakimdir ve bunun neticesi olarak da ikilemeler sıklıkla kullanılmıştır:

"... tiril tiril bir basmadan." (A.Y., O Yaz Hepimiz Bitlendik, s.26).

"Evet evet, neredeyse geçen yazdı..." (A.Y., O Yaz Hepimiz Bitlendik, s.28).

"Sıcak mı sıcak bir gündü." (A.Y., O Yaz Hepimiz Bitlendik, s.28).

"...garip garip, bir türlü seçemediğim tuhaf yaratıklar..." (A.Y., O Yaz Hepimiz Bitlendik, s.30).

"Ağır ağır darağacına doğru yürüyecek..." (A.Y., O Yaz Hepimiz Bitlendik, s.33).

"Hızla hızla aktık dışarı, gürül gürül bir su oturduğumuz vagonu hızla aşağı fırlatmıştı." (A.Y., O Yaz Hepimiz Bitlendik, s.34).

"... bize **muzip muzip** gülen dayım..." (A.Y., O Yaz Hepimiz Bitlendik, s.35).

Yansıma sesler de kullanılmıştır:

"... bir araba sesi, **vinnnnnn**..." (A.Y., O Yaz Hepimiz Bitlendik, s.27).

"**Şıp şıp şıp**." (A.Y., O Yaz Hepimiz Bitlendik, s.30).

"... **gürül gürül** bir su oturduğumuz vagonu hızla aşağı fırlatmıştı." (A.Y., O Yaz Hepimiz Bitlendik, s.34).

"Bizden Biri" isimli hikâyede farklı yerlerde geçen ve birbirinin aynısı olan cümleler dikkat çeker. Agresif bir tavır ile başlayan bu hikâyede aynı yakınma hali ara ara görülür. Bu yakınmalar her seferinde aynı kişi tarafından dile getirilmemiştir. Hikâyede farklı kişiler tarafından dile getirilir:

"Allah kahretsin. Allah kahretsin." (A.Y., Bizden Biri, s.36).

"Allah kahretsin. Allah kahretsin." (A.Y., Bizden Biri, s.37).

"Allah kahretsin. Allah kahretsin." (A.Y., Bizden Biri, s.38).

"Allah kahretsin. Allah kahretsin." (A.Y., Bizden Biri, s.41).

"Allah kahretsin. Allah kahretsin." (A.Y., Bizden Biri, s.42).

"b" isimli hikâyede hem ikilemelerin hem de kelime tekrarlarının kullanıldığını görürüz. *Ağır* kelimesi ile hem ikileme hem de kelime tekrarı yapılmıştır:

"**Ağır ağır** yürüdü Nida, **ağır ağır** saydı. Lacivert çizgilerin üzerinden **ağır ağır** geçti." (T.Y., b, s.60).

"**Ağır**, çok **ağır** yürüdü Nida." (T.Y., b, s.60).

"Karanlık Ziya" adlı hikâyede karanlık kişileştirilmiştir. Dikkat edilirse karanlık, kara, karaltı gibi kelimeler yazarın pek çok hikâyesinde olduğu gibi bu metinde de sıklıkla işlenmiştir:

"... **karanlık** sonra geldi." (T.y., *Karanlık Ziya*, s.89).

"... bir **gece** vakti, amma **geceydi** ha..." (T.y., *Karanlık Ziya*, s.90).

"... soğukla ve **karanlıkla**..." (T.y., *Karanlık Ziya*, s.90).

"O kadının gözlerindeki **kör karanlığı** hatırlıyorum." (T.y., *Karanlık Ziya*, s.91).

"... gibisinden bir **karanlık** bu." (T.y., *Karanlık Ziya*, s.92).

"Kör bir parlaklık sonucu **kararan** bir dünyadan bahsediyorum burada." (T.y., *Karanlık Ziya*, s.92).

"Ama yine de **karanlık, kapkaranlık**." (T.y., *Karanlık Ziya*, s.92).

"... **karanlığın** içimde birbirimizin gözlerinin içine bakıyoruz." (T.y., *Karanlık Ziya*, s.93).

"Bensizsiniz", "Kırmızı Top", "Bu Daha İyi" ve "Arkadaşlar" adlı hikâyelerde ikilemeler ve kelime tekrarları sıklıkla kullanılmıştır:

"... dikip şöyle söyler **tatlı tatlı**: ..." (T.Y., *Bensizsiniz*, s.95).

"...birinde **tuhaf tuhaf**, belki de **abuk sabuk** bir biçimde gülmek istediniz." (T.Y., *Bensizsiniz*, s.96).

"**Hınzır hınzır** terk ettikleriniz." (T.Y., *Bensizsiniz*, s.97).

"**Siz, siz, siz**." (T.Y., *Bensizsiniz*, s.97).

"...seyrediyorum **aval aval**." (T.H.A., *Kırmızı Top*, s.3).

"... her anı **dolu dolu** geçirmesi için **peş peşe** numaralar ..." (T.H.A., *Kırmızı Top*, s.3).

"Tam beyaz, **ışıl ışıl**..." (T.H.A., *Kırmızı Top*, s.5).

"... cevabı derin derin soluyorum." (T.H.A., *Kırmızı Top*, s.13).

"... **usul usul**, severek dolduruyor." (T.H.A., *Bu Daha İyi*, s.16).

Bu Daha İyi

"**Sinirli sinirli** kıkırdıyor." (T.H.A., *Bu Daha İyi*, s.17).

"... **fuayeyi usul usul** titretiyor." (T.H.A., *Bu Daha İyi*, s.17).

"... **çantasına usul usul usul** dokunuyor." (T.H.A., *Bu Daha İyi*, s.20).

"Sonra **uzun uzun** söylüyor aynı kelimeyi." (T.H.A., *Bu Daha İyi*, s.20).

"... **mışıl mışıl** uyuyordu..." (T.H.A., *Bu Daha İyi*, s.22).

"... **hınzır hınzır** gülerek." (T.H.A., *Bu Daha İyi*, s.24).

"... **usul usul** suya soktular." (T.H.A., *Bu Daha İyi*, s.24)

"**Apar topar**..." (T.H.A., *Arkadaşlar*, s.60).

"Önünden **aval aval** geçen birileri..." (T.H.A., *Arkadaşlar*, s.60).

"Kızım **ters ters ters** baktıydın..." (T.H.A., *Arkadaşlar*, s.63).

"Böyle söyler söylemez de **buruşuk buruşuk, hasta hasta**, bir ayağı çukurda ..." (T.H.A., *Arkadaşlar*, s.64).

"Çadır Teyze'nin arkasından **uzun uzun** baktın..." ((T.H.A., *Arkadaşlar*, s.64).

"O **pırıl pırıl** güneşe nispet yapan ipler **tel tel** söküldü." (T.H.A., *Arkadaşlar*, s.66).

"Analığın **eciş bücüş** yaptı onları." (T.H.A., *Arkadaşlar*, s.66).

"Yaşamında **yamru yumru** olan..." (T.H.A., *Arkadaşlar*, s.66).

Müge İplikçi'nin romanları da en az hikâyeleri gibi ikileme ve kelime tekrarları açısından zengin metinlerdir. "*Kül ve Yel*" isimli romanda alzheimer hastalığının etkilerinden dolayı "*unutmak*" kelimesi sıklıkla geçer:

"Unutuyorum. Unutmak beni ele güne rezil ediyor." (K.Y., s.17).

"Unutulmuş olanın...

Unutturulananın...

Yeniden hatırlayalım." (K.Y., s.19).

"Unutmaya başlayışım. Unutmak bir tehdittir ama, bir umuttur da aynı zamanda." (K.Y., s.47).

"Unutuyordu." (K.Y., s.87).

*"Bu yüzden aklının **unutuş** ve hatırlayış hudutlarının kifayetsiz kaldığı zamanlarda fare diyordu da başka bir şey demiyordu Fehime." (K.Y., s.91).*

"Unuttu. Oysa eskiden şöyle başlardı mektuplar:

Şükriim, canım sevgilim, her geçen gün daha da artıyor sana duyduğum sevgim.

Unuttum..." (K.Y., s.135).

"Unuttu o, unuttu.

Ülkesindeki..." (K.Y., s.135).

Dikkat çeken ve sık kullanılarak tekrar edilen bir başka kelime "*dehliz*"dir. Dehliz kelimesi TDK sözlüğünde: "*Üstü kapalı, dar ve uzun geçit.*" (TDK, 2011: 612.) şeklinde geçmektedir:

*"Babaannem bizi birgün **dehlizin** içinden geçirmeye söz verdi. **Dehlizdeki** farelerin varlığından habersiz sanıyor bizi." (K.Y., s.29).*

*"**Dehliz** oyunlar oynarmış insana." (K.Y., s.29).*

*"... kendi kendimizi kendimizden kaçırdığımız o iç **dehliz**-bellek?" (K.Y., s.38).*

"Dehlizin içine yuvarlanmış ve bu surette gelen hatırlayış, belleğin hem aydınlık hem karanlıktaki halini yansıtan hatırlayışlardı." (K.Y., s.89).

"Dehlizlerin içinde dehlizsiz kalasın." (K.Y., s.95).

"Dehliz ülke." (K.Y., s.216).

"Kalın duvarları, pencere boyutları vardı, Dehliz ülke evlerinin." (K.Y., s.216).

"Cemre"de ikilemeler ve kelime tekrarları kullanılmıştır. Böylece dile ahenk ve ritim katılmıştır:

"O tıktı tıktı koridorda..." (C., s.36).

"... kalbi gümbür gümbür atıyordu..." (C., s.37).

"... yağmur altında ağır ağır yürüyordu..." (C., s.39).

"Kalabalığı yara yara kapıya doğru ilerledi." (C., s.39).

"Kafdağı" isimli romanda ikilemeler ve kelime tekrarları sıklıkla kullanılmıştır. Bunun sebebi, Emel'in geçmişi hatırlayışı ve ani geçişleridir:

"... boncuk boncuk terleri siliyor..." (K., s.26).

"... kesik kesik ışığı seçiyordum." (K., s.26).

"... bu bölge yavaş yavaş dağılmaya başladıktan sonra..." (K., s.26).

"Gül gül, demişti Zahide." (K., s.26).

Aynı romanda yansıma sözcüklerin kullanıldığını da görürüz. Bu durum metnin daha ayrıntılı canlandırılması açısından önemlidir. Ayrıca farklı duyu organlarını da harekete geçirmesi bakımından önem arz eder:

"**Kım kım** ederlerdi." (K., s.53).

"Sahipsiz **kıvıl kıvıldı**." (K., s.53).

"Tozlar dönerdi **çat** burada **çat** kapı arkasında." (K., s.53).

"Uff ne sıçrarlardı ama. **Dım dıtımdıdı tıssssssssssss**." (K., s.83).

"Kardan adam eridi. **Fıssssssssssss**" (K., s.88).

Romanda çeşitli haller tasvir edilirken farklı sözcük türlerinden yararlanıldığı görülür. Metinde eleştirilen bir durum, Zahide ve ailesinin sözde itiraflar yapan Müslüman teröristler olarak gösterilmesidir. Burada Zahide'nin hali zarflarla betimlenmiştir. Bu yapılırken ikilemeler tercih edilmiştir:

"Duruyor. **Boş boş** kameraya bakıyor besbelli." (K., s.66).

"Kafasını **boş boş** sallıyor." (K., s.67).

"Civan"da ikilemeler ve kelime tekrarları sıklıkla kullanılmıştır. Yazar, bununla metni hareketlendirmiştir:

"... bunu **usul usul** kusmaya da hazırды." (Ci., s.82).

"... **ağır ağır** tozutan o kalabalığın öfkesine bakarken." (Ci., s.82).

"Bizimkiler **usul usul** sıkıştırdılar onu." (Ci., s.82).

"**Ağır ağır** kafasını karıştırdı Yaman." (Ci., s.85).

'Tek tek' ikilisi farklı yerlerde kullanılarak ahenkli bir söyleyiş elde edilmiştir. Ahenk unsuru aynı sözcüğün tekrar edildiği ikilemelerle sağlanmıştır:

"Tıkanıp kaldığı bütün anları **tek tek** eliyle açtı Solmaz." (Ci., s.176).

"Köyün erkeklerini topluyorlardı evlerden, **tek tek**." (Ci., s.177).

"... **teker teker** topluyordu evlerin içindekileri," (Ci., s.177).

"*Saklambaç*"ta, hal belirten cümlelerde tercih edilen kelimeler dikkat çekicidir. Bu cümlelerde de ikilemelerden faydalanılmıştır. Ayrıca Funda'nın düşmüş olduğu bataktan kurtulma çabaları anlatılırken ikilemelerin sıklıkla kullanıldığı görülür:

"*Sadece Juju'ya sarsak sarsak, hayran hayran baktı...*" (Sa., s.78).

"*'Ne martısı?' dedim bön bön.*" (Sa., s.79).

"*... Elif hızlı hızlı, bu söylenenlerin üzerinden geçiyordu.*" (Sa., s.136).

"*... bize dönüp depresif depresif...*" (Sa., s.137).

"*Numaraları hızlı hızlı çevirdim.*" (Sa., s.137).

"*Telefon uzun uzun çaldı...*" (Sa., s.137).

"*... ters ters bakıyordu.*" (Sa., s.140).

"*... kopuk kopuk cümlelerle aktarıyor;*" (Sa., s.140).

"*... karnımın üstünde löp löp hoplatıp duruyordum.*" (Sa., s.141).

"*Durur durur, 'Büyüme sakın kızım,' derdi bana.*" (Sa., s.60).

"*Uzun uzun başka bir şeyler söylemek isterdi besbelli ama hem annem hem de Adnan hemen onu sustururdu.*" (Sa., s.60).

"*Çatallı çatalı.*" (Sa., s.60).

"*Dediklerinden çok rahatsız olur, zaman zaman o yokmuş gibi davranırlardı.*" (Sa., s.60).

1.4.10. Noktalama İşaretleri

Noktalama işaretleri, dil bilgisel özelliklerinden çok, edebî bir mahiyette, yazarın duygu ve düşünceleri ifade etmekte yararlandığı bir unsur olarak görülür. Genel olarak noktalama işaretlerinin amacına uygun olarak kullanıldığı söylenebilir. Yer yer verilmek istenen anlamın çeşitli noktalama işaretleri ile güçlendirildiğine tanık oluruz.

Müge İplikçi'nin feminen bir yazar olduğu düşünülürse "*Geçmiş Olsun, Tamam*" adlı hikâyede kadınların erkeklerin kaburga kemiğinden yaratılmasına vermiş olduğu tepki, kullanmış olduğu sıfattan ve noktalama işaretlerinden anlaşılır. "*Meşum*" kelimesi TDK sözlüğünde, "*Uğursuz.*" (TDK, 2011: 1665). olarak geçmektedir. "!" ünlem işareti metinde tepki olarak kullanılmıştır:

"Son üç günde balıktan erkeğe kadar diğer mahlukları... (Kadın şu meşum kaburgaları beklemek zorundaydı!)" (P., Geçmiş Olsun, Tamam, s.38).

"*Değişiyoruz Sanırım II*"de trafik kazasında çocuğunu kaybeden bir annenin sesinin yüksekliği verilirken noktalama işaretlerinin etkili bir biçimde kullanıldığını görürüz. Bu da noktalama işaretlerinin cümlede ne denli önemli bir işleve sahip olduğunu göstermektedir:

"Sonra kapı birdenbire çalındı. Gelen orta yaşlı komşu kadındı. Ağlıyordu 'Kamyon,' dedi zar zor. 'Kamyon oğlana çarptı... Yardım edin... Oğlum...' Kapının yanına yığıldı." (P., Değişiyoruz Sanırım II, s.89).

Dört cümleden oluşan "*400 Metre Engelli Koşucusu*" isimli metnin ilk cümlesi üç yüz kelimeden oluşur. Uzun olmasına rağmen bu cümlede yapı ve şekil olarak herhangi bir kusurla karşılaşılmaz. Cümlelerin betimlemeler, tasvirler, geçmiş ve şimdiki zamanlar ile yoğrulmuş olduğu görülürken tabaka tabaka dil kılıf değiştirir ve iki sayfalık bir yapı haline gelir. Son iki cümlede ise bir noktalama işareti değişikliği ile tepki ve yükseliş görürüz:

"Daha ne olsun?" (A.Y., 400 Metre Engelli Koşucusu, s.74).

"Daha ne olsun." (A.Y., 400 Metre Engelli Koşucusu, s.74).

"*Kileçra Gecedeki Yalnızlık*" adlı hikâyede kahramanın yaşadığı bir gerginliğin ardından kendi kendine gerçekleştirdiği sorgulamaları, üç ünlem işareti aynı anda kullanılarak verilmiştir. Bu durum sesin yükselişini vermesi bakımından önemlidir:

"Hem beni nasıl buldun? Kim bu oyunu yapıyor bana; kim!!!"
(K.Ö.A., Kileçra Gecedeki Yalnızlık, s.68).

"Cemre"de elektra kompleksi yüzünden büyüklük korkusu yaşayan ve büyük harflerden dahi korkan Yıldız isimli bir kadın anlatılır. Burada Yıldız üzerinden hayatın anlamı sorgulanır ve büyük harf korkusundan sonra noktalama işaretleri üzerinden de anlamsızlığa dokunulduğu görülür. Bu açıdan da okuyucuya yansıyacak eser, edebî malzeme açısından oldukça zengin bir temele oturtulur:

*"Küçük bir soru cümlesine verilmiş olan **ünlemli** bir cevap denebilir buna; işin içine biraz dramatik yan katmak istiyorsak **üç noktalı** bir cümle de fena olmazdı." (C., s.26).*

"Kafdağı"nda Müslümanları taşıyan bir uçağa kod adı olarak "Anka kuşu" verilmiştir. Varılacak olan teslimat kampının kod adı ise "Kafdağı"dır. Bu durum Zahide'nin ağzından çıkan ayıp sözcüklerle eleştirilir. Tepkilerin etkisini artırılmak için soru tekniği ve ünlem işareti (!) kullanılır:

"Phoenix. Anka kuşu. Bir masal kahramanı bu kadar tiksінleştirilebilir mi? Zümrüdüanka imiş. Bir masal bu kadar yok edilebilir mi? Hangi kafdağı bu kuşu bağrına basar!" (K., s.76).

1.4.11. Ahenk Unsurları

"Küçük Ev Masalı" adlı hikâyede cümle başı ahenk unsurları dikkat çeker. Ahenk kelime tekrarları ile gerçekleştirilmiştir:

"Sürgündeki özlem, tadına varılmaz bir karmaşa duygusudur.

Ağlarsınız.

***Ağlarsınız,** çünkü yıllardır yaşadığınız İngilizce sözde anavatanında terk etmiştir.*

***Ağlarsınız,** çünkü İngilizceyi bir Üçüncü Dünyalı gibi konuşursunuz." (İplikçi, 2007: 20).*

"Bu aksan ne, diye soracaklardır size.

***Bu aksan** benim gerçek kimliğimdir, diyebilmeniz için çok zaman geçmesi gerekmektedir." (C.K., Küçük Ev Masalı, s. 20).*

Cümle başı ahengin kullanıldığı bir başka hikâye "*Kakuleli Bir Zaman*"dır. İçinde bulunulan zamandan başka bir zamana geçiş, ahenk unsurları ile gerçekleştirilir:

"Farah kuzguni eldiveniyle vitesi ufalttı, müziği biraz açtı.

Ağır ağır bir ayindeymişiz gibi gidiyoruz.

Ağır ağır yanaştı kıyıya vapur. Ağır ağır vapura yürüdüm, Farah'ı özledim." (C.K., *Kakuleli Bir Zaman*, s.26).

"*Zayıf Anlar, Kaçışlar, Hatırlayışlar*" isimli hikâyede "-İcl" eki almış kelimelerle kurulan bazı cümleler seci oluştururken aynı zamanda metni hikâyeleştirmede önemli bir unsur olarak karşımıza çıkar. Bu kelimeler ile iç ahenk sağlanmıştır:

*"Sen, der, tapınağından başını uzatarak, konumuz gereği Amerika'ya **gidici** ve **dönmeyici** bir görünüm sergiliyorsun; sesi tüm otoriter devletlerin **irkiltici**, **uyarıcı**, **rahatsız edici**, **buyruk verici** tınısında."* (C.K., *Zayıf Anlar, Kaçışlar, Hatırlayışlar*, s.58).

"*Kız Gibi Bir Aşk*"ta tekrarlanan bazı cümleler, hikâyede verilmek istenen duyguyu ön plana çıkarmıştır. "*Benim Tanrım*" ve "*Benim sevgim*" ifadelerinin aynen tekrarlanmasıyla metinde ahenkli bir yapı oluşturulmuştur:

" 'Benim sevgim karşılıksızdır,' dedi Tanrı karşısındaki Hispanik küçük kıza.

'Benim sevgim karşılıksızdır,' dedi Tanrı karşısındaki siyah küçük kıza.

'Benim sevgim karşılıksızdır,' dedi Tanrı karşısındaki kıvrık saçlı küçük kırma kıza.

Benim Tanrım İspanyol.

Benim Tanrım Afrika'dan göç etmiş buralara.

Benim Tanrım herkesi seviyor, dedi çocuklar birbirlerine ve küçük bir kitabın içinden Melezler başta olmak üzere herkese gülümsediler." (C.K., *Kız Gibi Bir Aşk*, s.120).

"O Yaz Hepimiz Bitlendik" isimli hikâyede cümle başı kafiyeler farklı cümlelerde kullanılır. Yazar bu şekilde etkiyi daha da artırır:

"Çok güzeldi, çünkü alabildiğine sahteydi. Sahte olan bir şeyden asla fazla bir zarar gelmezdi.

Çok güzeldi, çünkü neredeyse gerçek gibiydi. Gerçek gibi olan hiçbir şeyden korkmak gerekmezdi.

Çok güzeldi, çünkü çocuktuk. Çocukluk, kendisi en hakiki şey olsa bile tüm olanı biteni algılamak böyle bir aldanişın içine düşmek demektir." (A.Y., O Yaz Hepimiz Bitlendik, s.28).

"Ölüm çocukken aklınıza gelmez. Büyüken aklınıza geleneyse zaten ölüm denmez.

Ölüm çocukken aklınıza gelmez. Gelse de belli sembollerle gelir gider." (A.Y., O Yaz Hepimiz Bitlendik, 31).

"Çartır Yolcuları"nda bekliyor, kelimesi tek bir paragraf halinde verilmiştir. Bu da etkiyi artırmış ve kelimeyi daha da dikkat çekici hale getirmiştir. Kelimenin paragrafta tekrarlanması ile ahenk oluşturulmuştur:

"O ise bekliyor. Üşüyerek, donarak bekliyor. Bir saniye bile tereddüt etmemeliydi oysa. Bir şeyi bekleme de bir bekleme halinde, biliyorum.

Bekliyor.

Yolculuk böyle bir psikoloji işte." (T.Y., Çartır Yolcuları, s.42)

"Telefon Yolculuğu"nda ise cümle başlarında kullanılan demek kelimesi ile ahenk sağlanmıştır:

"Demek oradaydı." (T.Y., Çartır Yolcuları, 74).

"Demek hâlâ kirli yeşil bir rengi vardı ve demek numaraları yuvarlak..." (T.Y., Çartır Yolcuları, 74).

*"Demek boyları balkonlara kadar uzanmış, **demek** Rize çayına gül kokusu böyle karıştırmış." (T.Y., Çartır Yolcuları, 74).*

*"**Demek** hâlâ çok şekerli içiyor çayı." (T.Y., Çartır Yolcuları, 74).*

"Vaşington Portakalı"nda düşünmek ve hayata dair yorumlarda bulunmak felsefi bir bakış açısını gerektirir. Hayatın ne olduğu üzerine ifadeler kullanan yazar, onu şu şekilde tanımlamıştır:

"Hayatt nedir ki!

***Korkular. Kokular. Kaçışlar.** Sonra yine o çellocu ve onun salona yayılan, Abigail Adams'ın külle ve hayali bir Akdeniz güneşi altında yunulmuş gömleklerine dolanan müziğin ritmi; İrlanda rutubetine sarılmış o derin salonda portakal çiçeği kokan büyüülü Endülüs müziği.*

***Hayat Nedir ki Kaçışlardan Başka.**" (K.Ö.A., Vaşington Portakalı, s.7)*

"**Korku, koku, kaçış**" kelimeleriyle kelime başındaki "k" sesleri üzerinden aliterasyon yapılmıştır. Bu durum etkiyi arttıran bir işarettir. *"Edebi dilde işaretin kendisi, kelimenin ses olarak sembolik özelliği önemlidir. Dikkati işaretin kendisine çekmek için vezin, aliterasyon (kelimelerin ilk hecelerindeki ses benzerliği) ve belirli seslerin tekrarlanması gibi türlü teknikler bulunmuştur."* (Wellek - Warren, 1983: 24). Bütün bunlar işlek bir dilin vücut bulmasında ve metnin sıradanlıktan kurtarılmasında, bir ses değeri olarak, sembolik özellikler taşımaktadır.

"Gezi" ve "Gramofon Avrat" adlı hikâyelerde de ahenk unsurları dikkat çeker. Ahenk oluşturan kelimeler genellikle cümle başında verilir:

"Ve...

Ve Lale.

Ve** buyurun huzurunuzda **Lale.

***Lale** oturduğu iskemleden hışımla kalkıyor, sandalyesini kavrayıp hızla bulunduğu yere bırakıyor. Ancak yerçekiminin tereddütü devreye*

giriyor araya ve sandalye küt diye yere düşüveriyor. Lale, 'Yeter artık,' diye bağıyor. 'Yeter!'" (K.Ö.A., Gezi, s.97)

"Geçen gördüm pabuç kadardılar.

Geçen gördüm kedi kadarlardı.

Geçen gördüm pes valla dedim." (T.H.A., Gramofon Avrat, s.29).

Yazarın romanlarında da cümle içinde kelimeler ile güçlü ve ahenkli yapılar oluşturduğu görülür. Bu durum yine yazarın metni kuvvetlendirmesi ve anlamı desteklemesi açısından önem arz eder. "*Kafdağı*"nda "*mahkûm*" kelimesinin birkaç satırda tekrar edildiği görülür. Bu durum hem manayı ifade ediş hem de ahenkli bir söyleyiş yakalama açısından önemlidir:

"Geleceğe mahkûmsun

Yaşamaya mahkûmsun

Mahkûmsun ölümsüzlüğe

Bana mahkûmsun Sohni, ben senin Tanrınım" (K., s.148).

Yukarıdaki örnek ile benzer bir durum "*Yalancı Şahit*" romanında da görülür. Burada "*Aklımda*" kelimesi art arda beş farklı cümlelerin başında kullanılarak ahenk oluşturulur:

"Aklımda hep evi bizim ev, babam.

Aklımda ev, ev, ev...

Aklımda sorular: Evi yapan ne? Ev kimindir? Nedir?

Aklımda: Oyunbozan.

Aklımda sorular: Farklı olmak neden suç olsun ki!" (Y.Ş., s.82).

"*Civan*"da ise cümle içinde kelimeler tekrar edilerek ahenkli bir söyleyiş yakalanır. Tekrarlardan yararlanılarak hareketli cümleler tercih edilir:

"Taşlar taşları, ateş ateşi, öfke öfkeyi izledi." (Ci., s.124).

Aynı romanda, aranan bir katilin bulunma ihtimaline karşı halkın verdiği tepki "*katil*" kelimesinin tekrarlanması ile ortaya konmuştur. Burada tekrarlanan *katil* kelimesi ahenkli bir söyleyiş elde edilmesi açısından önem arz eder:

"Katil mi?

Ne katili?

Katil mi dedi?

Katil dedi.

Katil ha!" (Ci., s.138).

1.4.12. Norm Sapmaları

Norm sapmaları pek çok yazar tarafından tanımlanmıştır. Normalin dışında bir kullanım olan sapmalar, özellikle de bir şiir topluluğu olan "*İkinci Yeni*" ile doruk noktasına ulaşır. Bunun dışında pek çok yazar ve şair tarafından da norm sapmaları kullanılmıştır. "*En temel anlamıyla sapma, sözcüklerin ses, biçim, sözdizimi ve anlam özelliklerinde bilinçli veya bilinçsiz olarak değişiklik yapmak, alışılmışın dışında dilbilgisel veya anlamsal değerlerde kullanmak anlamına gelir. Buna göre şair veya yazar yeni sözcükler türetebilir, sözcük içinde seslerle oynayabilir, sözdizimini bozabilir, akıldışı betimlemeler yapabilir.*" (Demir - Kılıç, 2014: 47). Müge İplikçi'nin romanlarında da çeşitli norm sapmaları ile karşılaşmıştır.

1.4.12.1. Dil Sapmaları

"*Her Yerde*" isimli hikâyede çeşitli dil sapmaları göze çarpar. Yazarın büyük harf kullanması gereken yerlerde küçük harf kullandığı görülür. Bu bir dil sapması örneğidir. Yazarın amacı; hem bilinç akışı tekniğini aktif olarak kullanmak hem de kahramanların düşüncelerini daha iyi bir biçimde, düşünceye odaklanarak vermektir:

" 'Batı Çölü... çöl için... güneye inmemiz gerekecek. Ancak belirtmem gerekiyor ki bin kilometreden fazla yol yaparsanız... ek ücret ödemek zorunda kalırsınız... kilometre başına altmış sent.' " (P., *Her Yerde*, s.59).

Yazar, "*Değişiyoruz Sanırım II*" isimli hikâyede dilbilgisi sapması yapar. 'Ne... ne' bağlacı kullanıldığında yüklem olumlu olması gerekir. Bu kural ihlal edilmiştir:

"Ne kendimle, ne kimseyle olan hiçbir şeyi gerçekten umursamıyordum." (P., *Değişiyoruz Sanırım II*, s.89).

'Ne... ne' bağlacının yanlış kullanıldığı bir başka hikâye de "*Kapı*"dır. Burada da yüklem olumlu olma durumu dikkate alınmamıştır.

"Ne önünde ne de arkasında gerçeğe ilgili bir figür göremiyorum." (C.K., *Kapı*, s.88).

"*Zayıf Anlar, Kaçışlar, Hatırlayışlar*" isimli hikâyede İngilizce kelimelerin kullanımında bilinçli bir dil sapması yapılmıştır. İngilizcenin kullanım hatalarına düşecek bir biçimde kullanılmasını yazar şu şekilde ele almıştır:

"Watson'un önündeki dil sürçmelerim artıyor, İngilizcem uçurumdan yuvarlanıyor."

It go

They produces

"Eyyah! Consider fiili, arkasına 'as' takısı alıyor." (C.K., *Zayıf Anlar, Kaçışlar, Hatırlayışlar*, s.58).

İngilizcede tekil olan zamirlerden sonra geniş zamanlı bir fiil kullanılacaksa fiiller bir '(e)s' takısı alırlar ayrıca çoğul zamirlerden sonra kullanılan geniş zamanlı fiillere '(e)s' takısı gelmez. Bu nedenle burada kullanılan 'It go' ve 'They produces' cümleleri kasıtlı olarak yanlış verilmiştir. Heyecanı anlatması bakımından dil sürçmesi olarak değerlendirilebilir. Doğrusu 'It goes' ve 'They produce' olmalıdır. Yazarın 'Eyyah!' diyerek heyecanı ve yanlışlığın dozunu artırdığı consider fiili 's' takısı almaz.

"*Zararsız Bir Ankara Yolculuğu*" isimli hikâyede bazı cümlelerde kelimeler arasında boşluk bırakılmadığı görülür. Hikâyede böyle bir dil sapması tercih edilmiştir:

"Alaaddininsihirlilambasındakicin..." (A.Y., Zararsız Bir Ankara Yolculuğu, s.17).

Kelimeler arasında boşluk bırakılmayan bir başka hikâye de "Gazetede Yazdığı Gibi" ismini taşır. Suların yükselme hali tasvir edilir ve ardından heyecanın yükseldiği aralıksız kelimeler kullanılır:

"Sular gittikçe karardı, nefeslerimiz tılandı, tılandı. Öyle bir andı ki, işte o an bir yerlerden sesler yükselmeye başladı:

'Hadigelhadigelhadigel.' " (A.Y., Gazetede Yazdığı Gibi, s.97).

Aynı durum ile "Yeni Kent Dedikoduları" isimli hikâyede de karşılaşırız. Burada da kelimeler arasında boşluk bırakılmaz ve dil sapması yapılır. Yazar kelimeler arasında boşluk bırakması gereken yerlerde boşluk bırakmamıştır; ancak burada bir hatadan bahsedemeyiz. Yazar boş konuşmayı, zırvalamayı daha iyi anlatabilmek için kelimeler arasına boşluk bırakmadan tek seferde yazmayı tercih etmiştir. Bu durum yine anlatımı canlandırmış ve tekdüzelikten kurtarmıştır:

"Yapabilirdimherşeyiyapamazdımhiçbirşeyisevebilirdimherşeyiama-yeterince değil." (A.Y., Yeni Kent Dedikoduları, s.102).

"Sütü Seven Kamyon Şoförü" adlı hikâyede de kelimeler arasında boşluk bırakılmayarak dil sapması yapıldığı görülür:

"Susmakkonuşmakkararsızkalmakunutmak." (T.Y., Sütü Seven Kamyon Şoförü, s.2009: 109).

"Kimsesiz Aşk" isimli hikâyede eklerin kullanımına yönelik bir sapma ile karşılaşırız. Bu ek vasıta hali eki olan "-IA"dır:

"Üçüncü bilbord: Kolesterol­süz, eşit, zinde, formda: Arzu'ylan." (T.Y., Kimsesiz Aşk, s.53).

Vasıta hali eki -IA'dan sonra bir de -n eki getirilmiştir. Yöresel söyleyişlerde ve farklı ağzılarda görebileceğimiz bu ek ile yazar tarafından dil sapması yapılmıştır.

"Bensizsiniz" isimli hikâyede bir deyim üzerinden dil sapması yapıldığı görülür. "felekten bir gece çalmak" deyimini "felekten bir dilek çalmak" şeklinde kullanılarak dil sapmasına neden olmuştur:

"Hadi yap bir delilik, **çal felekten bir dilek!**" (T.Y., Bensizsiniz, s.95).

"Gramofon Avrat" adlı hikâyede günlük bir söylem üzerinden dil sapması yapılmıştır. Sinemaya gitme arzusu "sineman gelmiş" ifadesi ile dile getirilmiştir:

" 'Senin **sineman gelmiş,**' derdi yüzüme bakıp." (T.H.A., Gramofon Avrat, s.28).

Burada geçen "sineman gelmiş" söylemi beklenen bir filmin gelmiş olduğunu belirtmez. Burada kastedilen anlam sinemaya gitme isteğini belirtmesi bakımından önemlidir.

"Bu Daha İyi" isimli hikâyede zarf fiiller nokta (.) ile ayrılmış, noktalama işareti üzerinden dil sapması yapılmıştır. Bütün cümleler nokta (.) ile bitirildiği için birer eksiltili cümle oluşmuştur:

"Yolun sonunda onu bekleyenin boş bir alan olduğunu bilerek.

Kuleden aşağıdaki açık hava tiyatrosunun boş sandalyelerine bakarak. Uzaklardaki Tuna'yı seyrederek." (T.H.A., Bu Daha İyi, s.19 - 20).

"Kül ve Yel" de, alzaymır hastası Fehime'nin zaman zaman kendine geldiği, nadiren geçmişi hatırladığı yerlerde unutmuş olmanın üzüntüsünü yaşayarak kendi kendine hakaretler ettiği görülür. Unuttuğu her şeye çılgınlarla bağırarak isyan eder. Bu isyan durumu, etkiyi artırmak için kelimeler arasında boşluk bırakılmadan verilmiştir. Bu bir dil sapmasıdır:

"**Hatırlamıyorumhatırlamıyorum.**" (K.Y., s.136).

Kesintisizliği (devamlılığı) göstermek isteyen yazar, bazı kelimeler arasında boşluk bırakmamıştır. Aynı duruma örnek olarak yine "Kül ve Yel"de rastlanılan şu cümleler verilebilir:

"Hepsini dışarı çıkardım hepiniz çıkmışsınız dedim kolundansürükledim çoğunukimine adıyla seslendim..." (K.Y., s.22).

"Deligibi koştum merdivenlere en üst kata kadar çıktım bütün odalarabaktım sonradeligibi indim merdivenlerden..." (K.Y., s.22).

"Birtitre me geldi üstüme" (K.Y., s.23).

Türkçede kelimeler arasında boşluk bırakılmalıdır. Böyle bir kurala uyulmadığı için norm sapması yapılmıştır. Yapılan dil sapması, sürekliliğin bozulmaması açısından bilinç akışı tekniğinin uygulandığını gösterir. Bu durum "Kafdağı"nda da geçer:

*"... o bayat imgenin eşliğinde **filmşeridigibi filmşeridigibi** zorlu bir dişeti hastalığını bertaraf edememenin sıkıntısıyla..." (K., s.149)*

*"... ne çok yapardık bunu, **saatebaksaatebak gülerdiksonrakahkahakarla**, çocuklarımın okul düşlerindeki yolunu..." (K., s.149)*

*"... sesimin kâbusum haline gelişini, **kendisinden korkarmı insan mırıltılarımı...**" (K., s.149)*

"Civan"da da aynı durum ile karşılaşırız. Heyecanın ve korkunun yükseldiği yerlerde yazar, bu duygu durumunu bölmek için kelimeler arasında boşluk bırakmaz. Bu, yazı dilinin kurallarına uygun olmayan bir kullanım olduğu için bir dil sapmasıdır:

*"Yabancıydı, esmerdi, tehditti. Dumrul ve Pınarlı'nın kalbinin nicedir ilk kez attığı ritimdeydi Çulsuz. **Yabanciesmertehdityabancısmertehdit.**" (Ci., s.27).*

*"O sesi duyuyordu yine: **Bircivanöldü...**" (Ci., s.220).*

*"Ama hâlâ o ses vardı kulaklarında: **Bircivan...**" (Ci., s.221).*

*"Bir tek durmayan o sestir: **Bircivanöldübircivan...**" (Ci., s.221).*

*"Ama o ses: **Bircivvanöldü.**" (Ci., s.221).*

*"**Bircivanöldü.**" (Ci., s.222).*

"Fısırfısırfısır." (Ci., s.222).

Yine aynı romanda kullanılan "oturturumcu" kelimesinin bir dil sapması olduğu söylenebilir. Burada kullanılan "oturturumcu" kelimesi yapım ekleri ile türetilmiştir. Bu kelimenin günlük dilde kullanımına çok da rastlanılmadığı söylenebilir:

Herifin tipine bak: Kodum mu oturturumcu ha!" (Ci., s.83).

"Civan"da bir başka norm sapması da kelimelerin bölünüşleri, ayrı ya da birleşik yazılışları üzerine yapılmıştır. Aşağıdaki cümlede "de" bağlacının tek bir cümle olarak bir satır halinde yazıldığı görülmektedir. Bu bir dil sapmasıdır:

"Herkes onları sıralasa, parçalara bölse, birini gösterip, sen dese, ötekini gösterip, yok dese

De." (Ci., s.170).

"Cemre"de konuşma dilinin yansıması ile dil sapmalarına yer verildiği görülür. Sesin çıkış biçimine göre kelimelere şekil verilir:

"Gırrrrrrr... Dışardan bakıldığında gırrrrrrr..." (C., s.50).

Bir dil sapması da eklerin kullanılışında yapılmıştır. Yazarın pek çok eserinde görülen bir dil sapmasıdır. Bu sapma birleşik zamanlı fillerin kullanımından kaynaklanmıştır. Aşağıda görülen "anlattıydı" ifadesi, norm dışı bir kullanımdır. Sapmanın nedeni, görülen (bilinen) geçmiş zaman ekinen (-dı) sonra aynı ekin birleşik zamanlı fiil yapan bir ek olarak kullanılamamasıdır.

*"bana da buradan bir sefer geçişimde otobüsüne atlayan bir kız
anlattıydı." (C., s.5).*

Aynı romanda bir dil sapmasının da "Nimet" isminin yazılışında yapıldığı söylenebilir. Yazar bu ismin arasına kesik çizgiler koyarak kullanmıştır:

"n-i-m-e-t" (C., s.50).

Bu durumun bir örneğini de "Civan"da görürüz. Yazar kelimenin harfleri arasına kesik çizgiler yerleştirerek dil sapması yapar:

"S-u-ç-l-u-y-u." (Ci., s.151).

1.4.13. Tanımlamalar ve Tanıtımlar

Yazarın eserlerinde yer yer tanım ve tanıtımlara yer verdiği görülür. Metin içerisinde bir renk olarak kelimelerin bazen sözlük anlamları bazen de mecazî boyutta kullanılan anlamları verilir. "*Çay Tepsisi*"nde bir kadın alışveriş yapmak için markete girer. İlk olarak, almak istediklerinin isimlerine takılır. Kadın etrafını gözlemler ve sistemin ezdiği bütün yorgun yüzler için şöyle düşünür:

"... tayyörlü ya da ciddi giyimli kadınlar, kravatlı boyunlarında hâlâ günün özeti olabilecek kimlik vesikaları sallanan erkekler. Heyecansız, dakik ve işbilir yüzlerine günü bitirmenin soluk zaferi düşmüş onca siyah - beyaz yüz. Bu iri marketin tüm ürünlerinin renk albenisi içinde nedense siyah - beyazdı hepsi." (K.Ö.A., Çay Tepsisi, s.9).

Yorgun ve bitkin olma durumu yazar tarafından "*siyah beyaz olma*" şeklinde ifade edilmiştir. Bu açıdan orijinal bir söyleyiştir. Sıradan bir hayatın hiçbir renginin olamaması "*siyah - beyaz olma*" hali ile tanımlanmıştır. "*Kırmızı Top*"ta ise picigin oyununun oyun üzerinden tanımı yapılır:

"O melek yüzlü oğlan. Kafamı o karıştırıyor. O ve arkadaşları, ellerinde bir top, sürekli havaya atıp duruyorlar onu. Top yere düşmemeli, denize çarpmamalı. Oyunun esası bu. Picigin. Her çarpış ise yeniden başlanılan bir oyuna gebe." (T.H.A., Kırmızı Top, s.1).

Tanımlar ve tanıtımlar romanlarda da fazla yer kaplamamakla birlikte bazı bölümlerde geçer. "*Kül ve Yel*"de. Fehime'nin zihnine bağlı olarak kalemi eline alan Ayla, okuyucuya seslenir ve tamamen sohbet havasında tanıtımlar yapar:

"Hepsinden ve her şeyden önce, Yelkovankuşu'ndan önce Şerbetçi'den bahsetmeliyim size." (K.Y., s.36).

"*Civan*"da bir imge olarak karşımıza çıkan ip üzerinden tanımlamalar yapılır. Bu tanımlama işlemi daha edebî bir boyuttadır:

"İp hayaller demekti onun için; belki kızı Ekin'e varacak olan yol." (Ci., s.180).

1.4.14. Cinsellik ve Argo İçeren Kullanımlar

"Genel dilden ayrı olarak gelişen özel bir dil olan "argo"nun ve ona paralel olarak üretilen "küfür"ün birçok toplumda varolduğu bilinmektedir." (Tüzin, 2006: 105). Dilde kullanılan bu küfürler genel olarak bir kitleye hitap eder. Bu hitap şekli, söz konusu kitleye bakış açısını göstermesi bakımından önemlidir. "Kimi feministler de, dili kadına karşı kullanılan bir şiddet aracı olarak görür, dildeki cins ayrımını ve kadının toplumdaki alt konumunu yansıtmaktan çok bunların nedeni olduğunu ileri sürerler. Cinsler arası eşitsizliği, dillerin sözvarlıklarından örneklerle kanıtlamaya çalışırlar." (Tüzin, 2006: 105). Yazarın eserlerinde karşılaşılan cinsellik ve argo içerikli kelimeler genel olarak kadınlar üzerinden verilmiştir. "Doğum Günün Kutlu Olsun"da yazar kahramanlarını konuştururken küfürlü sözler tercih eder:

"Doğrusu hiç de kibar değildi. Alırım seni ayağımın altına, paspas yaparım, gebertirim, **pislik, orospu** vb. sözler." (P., Doğum Günün Kutlu Olsun, s.4).

"Yalnızlığı Sevmeyen Günce" adlı hikâyenin son bölümünde, kahramanın dışarıda geçirdiği bir günü anlatmak için cinsel unsurlar ön planda tutulmuş, dış mekânın güvensizliği ve tehlikeli oluşu gözler önüne serilmiştir. Bu bir bakıma yalnız bir kadının karşılaşılabileceği tehlikelerden biridir. Pek çok kitabında böyle bir haksızlığa değinen yazar burada da okuyucuya bunu hissettirir. Dış mekân kadın için tehlikelidir ve bu tehlikenin nedeni kadınlar değildir:

"Geceyi bir bankın üstünde üç canki ve bir fahişenin geceyle alışveriş, al takke ver külâhı içinde geçirdim. Bir telefon ahizesini parçaladılar ve cılızca seks yaptılar." (P., Yalnızlığı Sevmeyen Günce, s.16).

"Kronolojik Sorgular" da argo kelimelerden faydalanılarak yer yer ironik unsurlar tercih edilmiştir. Yazar, sıfat tamlamalarından oldukça faydalanmıştır:

"Geriye sıcak sahillerin kıyısında bakımlı saçları rüzgarla dalgalanan Edebiyat fakültesi İngiliz Filolojisi'nin yaşambilir öğrencilerinin imgesi kalıyor. **Taşşş** bedenler. **Taşşşlaşan** kalbimiz. **Taşşaklı** geleceğimiz." (P., Kronolojik Sorgular, s.80).

Aynı hikâyede bir kürtaj sahnesi canlı bir biçimde anlatılmıştır. Okuyucudan gizlenen herhangi bir durum yoktur. Okuyucu yaşananlara an be an tanık olur:

"Çoksatar yakın plan çalıştı, ben nedense eter kokusuyla uyumayı bekledim. O uyuyor, içine burgacık bir alet girip çıkıyor." (P., Kronolojik Sorgular, s.81).

"Kıskanç Kadın"da evini taşıyan bir kadının hali anlatılmaktadır. Metinde kullanılan dandini kelimesi dikkat çekicidir. Dandini düzensiz, karışık, darmadağınık anlamında kullanılan argo bir kelimedir. "Dandini dandini dastana danalar girmiş bostana..." şeklinde başlayan ninnide de geçer. Burada dastana konu olan danaların bostana girerek ortalığı darmadağın etmeleridir. Metinde de dağınıklığı belirtmek amacıyla kullanılır:

*"Ev taşırken hep böyle olursunuz. Etrafta bit sürü toparlanacak eşya, kitap ve biblo vardır. Ortalık **dandinidir**; ..." (P., Kıskanç Kadın, s.116).*

"Tek Kişilik" adlı hikâyede de cinsel ögeler kullanılmıştır: "lezbiyen bar" (C.K., Tek Kişilik, s.100), "biseksüel" (C.K., Tek Kişilik, s.101), "kalçalar" (C.K., Tek Kişilik, s.105), "göğüsler" (C.K., Tek Kişilik, s.101). "Şamatalı Yolculuk"ta ise yer yer sokak ağzı ve argo sözcükler ile kişilerin konuşturulduğu görülür:

"Karı gitti iyi mi? Ulan ne halt etmeye bıraktın da gittin!" (A.Y., Şamatalı Yolculuk, s.3).

"İyilikte bok mu var?" (A.Y., Şamatalı Yolculuk, s.5).

Hikâyede, aynı zamanda eşcinsel bir aşk da dile getirilmiştir. Başkişi Yusuf ile sevdiğim dediği kişi Şehsuvar erkektir. Toplumsal bir baskı söz konusudur. Bu ilişki toplumun kolay kolay kabul edebileceği bir ilişki olmadığı için iki sevgili basılırlar ve kaçmak zorunda kalırlar.

"Bizden Biri" adlı hikâyede ise homurdanma hali dile yansımıştır. Bunu yazarın kullanmış olduğu bazı argo kelimelerden anlarız:

*"Az önce **sümsüğü**n birine gününü göstermişti." (A.Y., Bizden Biri, s.36).*

"Sümsük" TDK sözlüğünde, "Uyuşuk davranan, miskin, aptal, mıymıntı, sünepe, pısırik (kimse)" (TDK, 2011: 2180). olarak geçmektedir. "Kimsesiz Aşk"ta cinsel unsurlar rüzgâr ile özdeşleştirilerek verilir. Rüzgârın insanın içine işlemesi ve insan uzuvlarını okşaması yazar tarafından cinsel bir eylem olarak sunulur. Bununla beraber rüzgâr, kemikli elleri olan uzun boylu bir adam olarak tasvir edilir:

"Kemikli elleri kazağımdan içeri sokuldu, bir kasımpatı bahçesi kemikli ellerinden ruhumun yamaçlarına dokundu. Oradan vücudumun en gizli noktalarına akabildiği kadar aktı." (T.Y., Kimsesiz Aşk, s.56).

"Kileçra Gecedeki Yalnızlık" adlı hikâyeye bir adamın yalnızlığı konu edilmiştir. Adam, yalnızlığını biraz olsun hafifletmek için telekızları arar:

" 'Merhaba,' dedi telefonun öteki ucundan ses. Yumuşak, cazibeli, oyalayıcı ve hayli dişiydi.

'Merhaba,' dedi Muzaffer Kofî. 'Adın ne?'

Gerçek adlarını söylemediklerini bilirdi. O da bu yüzden 'Camgüzeli Diotima,' dedi." (K.Ö.A., Kileçra Gecedeki Yalnızlık, s.64).

Sohbet ilerleyince laf aşktan açılır ve kadın, adama aşktan anlamadığı gerekçesiyle kızar. Burada dikkat çeken unsur, telefonun diğer ucundaki telekızın adamın eski karısı olmasıdır. Adam durumu öğrendiğinde çok sinirlenir ve bir yığın küfür ederek telefonu kapatır:

*"Refika? Sen o koca göbeğin ve sarkık memelerinle telekızlık mı yapıyorsun? Utanmıyor musun bu yaptığından? **Orospuluk** yapıyorsun ha, **şerefsiz!**" (K.Ö.A., Kileçra Gecedeki Yalnızlık, s.68).*

"Çok Sonra" adlı hikâyenin zamanı 2500'lü yıllardır. Belirtilen zamandan beş yüz yıl önce on iki yaşındaki küçük bir kız tecavüze uğrar. Küçük kız imam nikahı kıyılarak tecavüzcüsü ile evlendirilir. Ardından imam nikahlı kocası bir erkekle birlikte olduğu için cezaevine girer. Adamın cezaevine girmesiyle birlikte küçük kızın kayınpederi, kocasının kardeşi ve kuzenleri tarafından tek tek tecavüze uğrayıp burnunun kesilmesi anlatılır:

"2500'lü yıllarda bir akşamüstü gökyüzünde beliren şekil, etrafını sarmalayan gri-kirli bir toz tabakasıyla aynen bir burunu andırıyordu." (İplikçi, 2009: 101).

Bu olaydan beş yüz yıl sonra gökyüzünde kesilmiş olan burun ortaya çıkar. Yazar eleştirel bir üslup kullanmıştır. "Arkadaşlar" adlı metinde ise küçük bir kızın analığı, kızının yabancı birisinden oyuncak bebek almasına oldukça sinirlenerek küfürlü sözler sarf eder:

" 'Bu yaşta oraspuluk mu yapmaya başladın?' " (K.Ö.A., Çok Sonra, s. 65).

Yazar eserlerinde gerçekleri olduğu gibi gösterme yolunu tercih ettiği için yazdıklarını sansürleme yoluna da gitmez. Cinsellik içeren cümleler ve küfürler, eserlerde açıkça verilir. "Cemre"nin 14. bölümünde Hülya isimli kişinin küçük bir kaçamağı anlatılır. Cinsel unsurlar ön planda tutulur. Bununla beraber cinselliğin tek unsur olmadığı, yiten umutların, hayallerin ve acı çekişlerin de hiçbir zaman insanı bırakmadığından yola çıkılarak her şeyin insan için olduğu vurgulanır:

"Karşısındakinin göğüs dekoltesine baktı o zaman adam, kruvaze bir ceketten dışarıya taşan diriliğini gördü kadının. Bu kadar genç ve diri olmasına şaşırdı. Ceketinin altındaki pantolonun basenin biçimini alan mutedil yumrularını seçti kaçamak bakışlarla." (C., s.106).

"... ilk önce alınlarını birbirlerine sürterler, böyle, sonra gözlerini birbirlerine diker ve şöyle bir ses çıkarırlar mmmmmmmmmmm..." (C., s.108).

"Kafdağı"nda Müslümanları taşıyan uçağa kod adı olarak "Anka kuşu" verilmiştir. Varılacak olan teslimat kampının kod adı ise "Kafdağı"dır. Eleştirilen durum Zahide'nin ağzından çıkan sözcüklerle eleştirilmiştir:

"Phoenix. Anka kuşu. Bir masal kahramanı bu kadar tiksінleştirilebilir mi? Zümrüdüanka imiş. Bir masal bu kadar yok edilebilir mi? Hangi kafdağı bu kuşu bağrına basar!" (K., s.76).

*"Anka kuşuymuş. **Bok** kuşu." (K., s.76).*

Zahide'ye yapılan işkencelerin anlatıldığı bölümlerde mecaz anlamlı kelimeler kullanılmıştır; ayrıca işkencecilerin ettiği küfürler ve muameleleri açıkça belirtilmiştir:

"Kan var.

*Tabut kanıyor. Yer ıslak. Duvarlar kanıyor. Son sözler kanıyor.
Söz kanıyor, biterek kanıyor.*

Kan var.

*Ses yok, ışık da. İşkence gören teslimat mahkumları var. Boğuk
ağlama sesleri." (K., s.96).*

*"Kalk bakalım **El Kaide kaltağı!***

*" **Pis orospu.**" (K., s.95).*

*"**Piç** gibi kalakaldıydık orada be Zahide. Ne **bok** yemeye o Dam
denilen herifle evlendin sanki!" (K., s.84).*

*"Sen FBI'ın **kaltağısın**. Pakistanlı bir **yosmasın**." (K., s.133).*

"Civan"da da ayıp sözlere yer verilmiştir. Dumrul'un şüphelendiği kişinin geçmişi hakkında konuşurken kaba sözler kullandığı görülür:

*"Karı senin ne **bok** olduğunu anlamış. Terk etmiş seni hemen!
Boktan hayatlı heriflerin sonu. **Boktan ve karışık hayatlı** heriflerin."
(Ci., s.29).*

*"**Orospu çocuğunun** eve kadar geldiğini biliyoruz." (Ci., s.73).*

*"Eski kumar borcundan bizim Saim'in yardımcısına efelenmiş
pezevenk." (Ci., s.73).*

"Saklambaç"ta da argo ve kaba sözcüklere yer verildiği görülür. Bu sözleri söyleyen Funda'dır:

*"Ne dersiniz deyin, **götünüz üç buçuk atmaktadır**." (Sa., s.71).*

*" 'Farkında mısın asıl şimdi **boku** yedik.' " (Sa., s.69).*

1.4.15. Soyut ve Fantastik İfadeler

"Her Şey Bir Atsineğiyle Başladı" isimli hikâyede, fantastik bir biçimde, İstanbul'un kuruluşu anlatılır. Hikâye, kentin mitolojik tasvirlerle örülmüş efsanesi ile başlar. Bu kent İstanbul'dur. İstanbul'un bir şehir olarak ilk kez nasıl ortaya çıktığı dile getirilir. Her şey bir atsineği ile başlar:

"Bu kentin kuruluş efsanelerinden biri şöyle başlar: İÖ isimli bir genç kızla Zeus'un gizli aşkı, kıskanç ve ateşli Hera'nın gazabına uğrar. Zeusça çaresizlikten ve onu korumak adına beyaz bir ineğe dönüştürülen İÖ, Hera'nın kendisine musallat ettiği bir atsineğinden kurtulmak için kaçır. Olympos'tan aşağı ovalar, dağlar aşar ve derken Trakya'ya ulaşır." (P., Her Şey Bir Atsineğiyle Başladı, s.6).

Trakya'dan sonra İstanbul'a ulaşan İÖ, burada ilk çocuğunu doğurur ve soy bu şekilde devam eder. Hikâyede geçen diğer mitolojik isimler; Keroessa, Poseidon, Byzas, Byzantion'dur. Yazar, Yunan mitolojisine oldukça hakimdir. Anlatıcı, hikâyenin sonunda bir atsineği olduğunu itiraf eder. Yapılan itirafla birlikte anlatıcının atsineği olduğu anlaşılır. Atsineğinin hikâye kahramanı olarak konuşturulması fantastik bir durumdur:

"Ancak şunu da söylemeden geçemeyeceğim: Bildiğim bir şey var, bu kadar eskiliğime karşın sapıma kadar dürüst bir atsineğiydim, hep de öyle kaldım." (P., Her Şey Bir Atsineğiyle Başladı, s.7).

Eski okul günlerinin anlatıldığı "Değişiyoruz Sanırım I" adlı hikâyede eskiliği yaşatmak amacıyla ölmüş kişilere yer verilir. Kahramanın onlarla sıradan bir gün geçirmesi anlatılır. Metin yüksek hızda bir tasvir paragrafıyla başlar. Bundan önce ise paragrafın hazırlayıcısı olan ve geçmişi hatırlatan bir cümle ile giriş yapılır:

"Eski okul günleri" (P., Değişiyoruz Sanırım I, s.84).

Değişmiş olan eşya tasvir edilirken geçmişte kalmış kalabalık ruhlar alemi, hatıra olarak bırakılır. Hayalde var olan bu alem, geçmişi yaşatan bir unsur olarak karşımıza çıkar. Hayale rağmen bütün gerçekliği ile karşımızda durmaktadır:

"Tezgâhtaki kızlar siyah kadife takımlarıyla ordan oraya uçuşuyor. Ortalıkta akıl almaz bir aydınlık." (P., Değişiyoruz Sanırım I, s.84).

"Sütü Seven Kamyon Şoförü"nde yolculuk bir tır ile yapılmaktadır ve bu esnada fantastik olaylar meydana gelir. Bunlardan en önemlisi tırın konuşabilmesidir:

" 'Kıbrıs'a doğru mu gidiyoruz?' TIR sakın, kendinden emin o tok sesiyle cevapladı: 'Bu güney başka güney; başka bir diyardaki başka bir güney.' "(T.Y., Sütü Seven Kamyon Şoförü, s.111).

"Her Yara Kapanmak İçindir"de de fantastik unsurlar kullanılır. Vampirler, hikâyede aşık olunan bir varlık olarak gösterilmiştir:

"Karanlıktan çok korkardın. Akşamüstleri senin için yüreğine düşen bir daralma demekti. Ve ne tuhaf ki sen bir vampire âşıktın." (K.Ö.A., Her Yara Kapanmak İçindir, s.17).

"Tezcanlı Hayalet Avcıları" adlı öykü, hayaletler ve hayaller arasındaki çizgi üzerine yazılmıştır. Bu nedenle kitabın daha en başında kelime kökü ile bağlantı kurularak gerçek olmama durumu ortaya konmuştur:

"Bazen hayalleri severiz, bazense hayaletleri.

İkisi içinse tek ortak olan yan, ikisinin de yaşamadığıdır. Ne yazık ki yaşamamaları, yaşam içinde olmadıkları anlamına gelmez." (T.H.A., Giriş).

"Cemre"nin 11. bölümünde, Nimet'in babası Hilmi, kızının kayboluşu üzerine geçmiş sorgular ve Hürses gazetesinin genel yayın yönetmeni olan Mahmut'tan yardım ister. Yardım isteme durumu soyut unsurlardan yararlanılarak anlatılmıştır. Buna göre Hilmi, bedeninin canlı olup olmadığını sorgular ve gördüklerini bir illüzyon olarak tanımlar:

"Mahmut biz canlı değiliz ki, demek istedi Hilmi. Kimsede canlı olduğumuza ilişkin bir yanılsama yaratmıyoruz, biz birer illüzyonuz." (C., s.91).

"Kafdağı"nda Zahide hayal ve hakikat karmaşası içinde ölümlerle konuşturulmuştur. Bütün bunlar karşılaşacağı işkencelere hazırlık amaçlıdır. Bu bakımdan anlatım, fantastik bir hüviyete bürünür. Zahide, ölmüş çocuklarıyla konuşur:

"İzzet bağırdı: anne ya erimiş hepsi.

Merak etme İzzet, dedi Sohni. Yeniden yaparız, yeniden yaparız.

İzzet bağırdı: anne kar yok ki!

Merak etme, dedi İzzet'e." (K., s.88).

Romanın 14. bölümünde Zahide ile Richard'ın arkadaşlıkları anlatılır. Bu noktada soyut ifadelerin metne hakim olduğu söylenebilir. Ölüm, yeraltı; ölümsüzlük ise yerüstü ile özdeşleştirilmiştir:

"Bu soruların üzerine daha da tuhaflaştı ve tuhaf sesler çıkarmaya başladı Richard.

Neden korkayım ki! Sen yoksun ki! Sen bir duvarsın. Sen yaşamıyorsun kiiiiiiiiii!" (K., s.133).

Richard'ın (Lakabı "*Hayalet üniformalı*"dır.) kampta Zahide'ye yapmış olduğu kötü muamele ve psikolojik eziyet soyut bir dille anlatılmıştır. Soyut dilden kastedilen ise yazarın hayalet, ruh, ölümlerin yaşaması, Kafdağı vs. gibi kelimelerin kullanılmasıdır. Romanın 16. bölümünde hayali, soyut mekânlar daha da açığa çıkar. Richard, Emel'i "*Yeraltı*" isimli bir yere götürür. Asıl ironik olan ise Emel'in burada alışveriş yapmak istemesidir:

"Tabak çanak kısmında o kadar çok çeşit vardı ki bir türlü seçemedim." (K., s.146).

"*Civan*"da, Dumrul, büyük bir zihin karışıklığı içinde hayali görüşlere dalmıştır. Bu nedenle dilin soyut bir anlatıma eşlik ettiği görülür:

"Hayaletler diye fısıldadı." (Ci., s.21).

Metinde mekân içinde olmayan insanların hayalet olarak algılanması, onların bir zihin yanılgısı halinde düşüncelere tutunmasından kaynaklanır. Dumrul'un yalnızlığı ve düşüncesi ile beraber geçmişini yargıladığı görülür. Onun yalnızlığına eşlik eden tek şey ise düşüncelerinin hayaleti olan kızı Ekin'dir. Bununla birlikte zamandan küçük kopuş oyunları yapılır. Bu yapılırken de fantastik unsurlardan faydalanılır:

"Hayalet vazgeçmedi, inatçıydı. Beyaz bir ipken kızıllaşan bir kıza dönüşüverdi. Kızına, Ekin'e. Artık bambaşka bir yerde, sekiz kişilik bir dolmuştaydılar." (Ci., s.75).

1.4.16. Atasözleri ve Deyimler

Atasözleri ve deyimler, dili zenginleştiren ve çeşitlendiren unsurlardır. Anlatım gücünün artırılmasında ve az sözle çok şey ifade edilmesinde önem arz eder. Atasözleri, *"Ulusun ortak düşünce, kanış ve tutumunu belirtir, bize yol gösterirler. Bir atasöziyle belgelendirilen tutumun doğruluğu herkesçe kabul edilir."* (Aksoy, 1988: 132). Yazılanların destekleyicisi olarak görevlendirilen deyimlere İplikçi'nin eserlerinde yer yer rastlanır. Atasözlerine ise metinlerde fazla yer verilmediği görülür.

"Zayıf Anlar, Kaçışlar, Hatırlayışlar" bir deyim üzerinden mizahi bir üslupla ve birtakım dokundurmalarla başlar, bu doğrultuda ilerleyerek farklı bir dünyaya kapılarını açar. Tanrı, bir kahraman olarak hikâyede yer alır. Ayrıca her şeyin yaratıcısı olduğundan bazı aksaklıklar için ondan hesap sorulur. İrade söz konusu değildir ve her türlü insanlık özelliği doğuştan Tanrı tarafından insanlara bahşedilmiştir:

"Deli gibi yağmur yağıyor. Ve Tanrı konsoloslukları yarattı. Konsoloslukların içine kıl kıl konsolosluk memurları koydu ilk gün." (C.K., Zayıf Anlar, Kaçışlar, Hatırlayışlar, s.57).

"Kıl memurlarına gelişmiş ülkelerin burunlarındaki kıllarını aldurmamalarını sıkı sıkı tembihledi." (C.K., Zayıf Anlar, Kaçışlar, Hatırlayışlar, s.57).

'Kıl' huysuz ve geçimsiz insanlar için kullanılan bir sıfattır. Burada kullanılan 'kıl memurları' sıfat tamlaması huysuz, geçimsiz ve kavgacı memurları anlatmak için kullanılmıştır. Ayrıca *"burnundan kıl aldurmamak"* deyimini oldukça huysuz olan biri için kullanılır. Sözü geçen deyim Altın atasözleri ve deyimler sözlüğünde, *"Kendisine yapılan her türlü eleştiriyi kabul etmeyip kendi yaptıklarının doğru olduğunu kabul etmek. Eleştirileri dikkate almamak, çok sinirlenmek."* (Altın, 2003: 93). olarak geçmektedir. Burada devlet memurlarının genel tutumu eleştirilmektedir. Burunla ilgili hikâyede geçen bir başka deyim ise *"burnu havada olmak"*tır. Memurların dik başlı olmasından dolayı kullanılan bu deyimler dik başlılığı burun ile ifade etmesi bakımından dikkat çekicidir:

"Yani gene burnu bir karış havada..."(C.K., Zayıf Anlar, Kaçışlar, Hatırlayışlar, s.59).

Yazarın romanlarında da yer yer deyimlere yer verildiği görülür. "Civan"da deyimler kullanılmıştır:

"Güvenlik güçleri hâlâ görevlerini dostlar alışverişte görsün gibisinden yapar haldeydiler." (Ci., s.123).

"Dostlar alışverişte görsün" deymi, *"Sonuç almayacak şekilde, gereksiz yapılan işlerde söylenir. Gösteriş yapmak için iş yapar görünmek."* (Altın, 2003: 132). anlamına gelmektedir. Güvenlik güçlerinin görevlerini bu şekilde yapmaları işlerini önemsemediklerini göstermektedir.

"Göstericilerin buraya saldırmalarının nedeni ilçenin ileri gelenlerine gözdağı vermektir." (Ci., s.123).

"Gözdağı vermek" deymi, *"Bir şeyi yaptırmak için tehdit eder şekilde konuşmak. Söz ve davranışlarla karşısındakini korkutmaya çalışmak."* (Altın, 2003: 175). anlamına gelmektedir. Metinde geçen "ciğeri yanmak" ve "burnundan kıl aldırmmamak" deyimleri şu şekilde kullanılmıştır:

"Bak kızım, bizim ciğerimiz yandı ciğerimiz, sen ne diyorsun!" (Ci., s.127).

"Bu burnundan kıl aldırmmaz görgüsüz ses..." (Ci., s.126).

"Ciğeri yanmak" deymi, *"Büyük bir acı içinde olmak, ıstırap duyuyor olmak."* (Altın, 2003: 100). anlamına gelmektedir. Renkler insan hayatına yansıyarak kişilerin psikolojisi hakkında bilgi verir. Bu noktada kullanılan "renk vermemek" deymi dikkat çekicidir:

"Bu yüzden renk vermeme konusunda genel olarak fena sayılmazdılar Yaman ve cümleleri." (Ci., s.183).

"Renk vermemek" deymi, *"Düşünce ve duygularını saklamak, belli etmemek."* (Altın, 2003: 319). anlamında kullanılır. Kullanılan diğer deyimler "şaha kalkmak" ve "güneş balçıkla sıvanmaz"dır:

"Sanki şahlanmış bir ata binmişti." (Ci., s.186).

"Şaha kalkmak" deyiimi, "At için, azgın duruma gelerek ön ayaklarını kaldırıp arka ayakları üstünde durmak." (Altın, 2003: 355) anlamına gelmektedir.

"Olan olmuş, güneş balçıkla sıvanmıştı." (Ci., s.185).

"Güneş balçıkla sıvanmaz" deyiimi, "Hakikatleri saklamak mümkün değildir. Bugün saklansa bile bir gün meydana çıkar." (Altın, 2003: 180). anlamlarında kullanılmıştır. "Saklambaç"ta "gafil avlanmak" deyimine yer verilmiştir. Bunun sebebi az sözle çok laf anlatmak istenmesidir. "Gafil avlanmak" deyiimi, "Bir kimseyi beklemediği bir zamanda, zayıf, hazırlıksız bir sırada yakalamak." (Altın, 2003: 164). manasında kullanılmıştır:

"Tamamen gafil avlanmıştım." (Sa., s.71).

1.4.17. Çeşitli Kelime Oyunları ve Cümle Tercihleri

Yazarın okuyucuyu şaşırtmak ve beklenmedik durumlara yer vermek amacıyla çeşitli kelime oyunlarından ve etkiyi daha geniş bir alana yaymak için de eksilteli cümlelerden yararlandığı görülür. "Doğum Günün Kutlu Olsun" isimli hikâyede kişiler tarafından yapılan istemsiz bir hata dile getirilir. Yazar, durumu kuvvetlendirmek için birbirine anlamca yakın ve yazılışları benzer iki farklı sözcük tercih eder:

*"Kendilerini hastanelik ettiğim bu iki insan, nasıl söylemeliyim bilmiyorum ama **bir anlık zaafım**, daha önce de belirttiğim gibi, evet böylesi **bir anlık zayıflığımdan** bu hallere düşmüş olabilirler." (P., Doğum Günün Kutlu Olsun, s.1).*

"Zaaf" kelimesi TDK sözlüğünde, "1. Düşkünlük. 2.İrade zayıflığı. 3. Eksiklik, yetersizlik." (TDK, 2011: 2639). şeklinde; "Zayıflık" kelimesi ise, "Zayıf olma durumu." (TDK, 2011: 2639). şeklinde geçmektedir. Görüldüğü gibi bu iki kelimenin anlamı ve yazılışı birbirine oldukça yakındır. Bu durumda yazarın anlamı kuvvetlendirmek için böyle bir yol tercih ettiği söylenebilir. Aynı hikâyede yazarın farklı kelime oyunlarından yararlandığı görülür:

"Adım hem Hayat hem de Dursun olabilirdi. Velhasıl, üzerimde kötü bir büyü vardı ve çözülecekti." (İplikçi, 2007: 3).

Hayat ve Dursun isimlerini bir araya getirdiğimizde "*Hayat dursun.*" cümlesi ortaya çıkar. Zamandan ve mekândan uzaklaşmış bir kişi için hayatın bir nevi durduğu söylenebilir. Bu iki kelimenin bir araya gelmesi belki de kahramanın kendi ağzından işitilen *kötü bir büyü*nün yansımasıdır.

"*Yalnızlığı Sevmeyen Günce*"de yazarın bazı bölümlerde küçük kelime oyunları yaptığı görülür. Kelime oyunu bir marka üzerinden yapılır:

"...'*Bosh*' hayatların boş izlerini kaçmak pahasına hep temizlemek için." (P., *Yalnızlığı Sevmeyen Günce*, s.16).

"*Bosch*" bir eşya markasıdır. Okunuşu "*boş*" şeklindedir. Yazar, maddiyatın değersizliğini eşya üzerinden vurgulamak amacıyla böyle bir kelime oyununa gitmiştir.

"*Beklemek Zamanı Artırır Aysel*"de tek bir sayfada yatay ve dikey olarak "*dur*" kelimesi geçer."D" sesi ortak kullanılır:

" D U R

U

R " (T.Y., *Beklemek Zamanı Artırır Aysel*, s.7).

Bunun devamında durmak ile ilgili birçok örnek verilir. Yazar, durmanın şekilleri üzerine konuşur. Durma eylemi farklı eylemlere kaynaklık eder:

"*Dünyanın durmak ile ilgili bütün durları beni bulsa. Gelip beni bulsun durlar. Bütün durlar beni bulmalılar. Örnekler:*

Mola vermek

Demir atmak

Fren yapmak

Donakalmak

Buz kesmek

Karaya oturmak

Mihlanmak

Çivilenmek

Tutuklu

ÖLMEK" (T.Y., *Beklemek Zamanı Artırır Aysel*, s.8).

"*Kimşesiz Aşk*"ta "*karanlık*" ve "*karaltı*" kelimeleri benzer bir durumu belirtmek için aynı anda kullanılmıştır. "*Karanlık*" kelimesi TDK sözlüğünde, "*1. Işık olmama durumu. 2.*

Işıksız. 3. Üzüntü, sıkıntı, perişanlık." (TDK, 2011: 1320). şeklinde; "Karaltı" kelimesi ise, "1. Uzaklık ve karanlık sebebiyle kim veya ne olduğu seçilmeyen, belli belirsiz, koyu renkli biçim silüet." (TDK, 2011: 1319). şeklinde geçmektedir. Karanlık kelimesinde bir varlık yokken karaltı kelimesi bir varlığa işaret eder:

*"Benim tülümün seni kuşattığı, parıltının ve ışığın **karanlığı** ve **karaltıyı** seçtiği noktadayız birlikte." (T.Y., Kimsesiz Aşk, s.52).*

Aynı hikâyede bilbordlarla tam anlamıyla bir kelime manzarası oluşturulur. Resimlerdeki yüzler konuşur:

"Birinci bilborddaki kadın: Neşeli gençleriz biz diyordu. Bir yağ reklamının içinden gülümsüyordu." (T.Y., Kimsesiz Aşk, s.53).

"İkinci bilbord: Arzu'yla Sıtkı bir pencerenin önünde yan yana durmuşlar." (İplikçi, 2009: 53).

Bir geyiğin küçük bir yolculuk serüveninin anlatıldığı "*Ren Uçağı*" adlı hikâyede, geyik simgesel olarak ezilmiş insanlığı temsil eder. Bulunduğu mekân olan dünyanın en güzel Arabistan'ı gittikçe kötüleşir. Yazar, yermek istediği unsurları, özel isim dahi olmayan kelimeleri, büyük harfle başlatır:

*"Bu gerçeğin bu **Gerçekleri** çekecek gücüye pek kalmamış..." (T.Y., Ren Uçağı, s.82).*

"Yakınımızda savaşlar, savaşa dönen yaşamlar, altımızda bir dünya tanıdık bir Yer, uzaklaştık da çok yakın, çok bunaltıcı, çok bizden." (T.Y., Ren Uçağı, s.82).

"*Yargısız Gece*"de yazar, bir cinayet anının heyecanını artırabilmek için kelimelerle yeni paragraflar oluşturma yoluna gitmiştir. Bu durum cümlelere canlılık katmıştır. Hikâye iki yüz kırk beş adet "a" harfinin kullanıldığı büyük bir çılgılık ile son bulur:

"Sonra çığlık.

Hemen çığlık.

Ses.

Ünlem.

Nida.

Dur.

Çığlık." (İplikçi, 2009: 84).

"Öldüm.

Ben de öldüm.

Osman susuyor.

Ebediyen susacak.

Susacak.

*Banaysa tüm bu suskunluğu ve yalnızlığı en azından o an
bölecek bir çığlık kalacak kala kala ne ben ne de benim
olanaaa
aa
aa
aa
aa
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaah." (T.Y., Yargısız Gece, s.88).*

"Kileçra Gecedeki Yalnızlık", Muzaffer Kofi isimli bir adamın evinin dış duvarına almış olduğu Arçelik reklamındaki tersliği ve buna bağlı bir biçimde oluşan yalnızlığını anlatır. Kileçra, Arçelik kelimesinin tersten yansımasıdır:

*"Makul bir öneriydi, kabul etti. Çamaşır makinesinin kırmızı
beyaz renkleri odanın içine dolarken Arçelik yazısının da tersten
yazılmış ve küçük ampullerle donanmış harfleri Muzaffer Kofi'nin
bundan sonraki yaşamında bulanık izler bırakacağı benziyordu."
(K.Ö.A., Kileçra Gecedeki Yalnızlık, s.64).*

Adamın yalnızlığına eşlik eden tek şey "kileçra"dır. Son olarak da kendisi ve yalnızlığı ile baş başa kalır:

*"Yandılar. Söndüler. Yan. Sön. Yansön. kileçrA. Bir kırmızı bir
beyaz. Aaaaa." (K.Ö.A., Kileçra Gecedeki Yalnızlık, s.69).*

Yalnızlığı ayrıştırılmış bir bünyede besleyen adam, karamsar dünyasını sanal dünya ile birleştirdiği ve bunda bile başarısız olup geçmişi ile karşılaştığı için anlamsız bir döngü içine

girer. Söz konusu döngü yalnızlıktır. Hikâyenin başlığını tersten ve düzden okuma durumu da geçmiş ve geleceği birbirinden bağımsız düşünemeyeceğimizi göstermesi bakımından semboliktir. Aşk, adama göre sanal dünyaları harekete geçirecek kadar anlamsızdır. *"Yani atalarının duygularını körelten savunma mekanizmalarını geliştirecek kadar zamanları olmamış gençlerin daha dolaysız yaşantıladığı, böylesine şizoid bir dünyada, aşk ve iradenin gitgide sorunlu, hatta bazılarına göre ulaşılması imkansız hale gelmesi şaşırtıcı değildir."* (May, 2012: 35). Adamın dışı tamamen kapalı olan şizoid dünyasında, sosyal bağlarını bir telefon hattına bağlaması dikkat çekicidir. Hikâyede yer verilen bir başka kelime oyunu *yan* ve *sön* kelimeleri üzerinden ortaya konmuştur:

"Yandılar. Söndüler. Yan. Sön. Yansön. kileçrA. Bir kırmızı bir beyaz. Aaaaa." (K.Ö.A., Kileçra Gecedeki Yalnızlık, s.69).

"Yan. Sön." İlk kullanımda ayrı ayrı yazılırken ikinci kullanımda -birleşik kelime gibi- "Yansön" biçiminde bitişik olarak yazılmıştır. Ahengi sağlaması açısından melodik bir yapı oluşturmuştur. Noktalarla ayrılan bölüm, ayrı ayrı duraklamalarla okunurken bitişik yazılan bölümde böyle bir durum yoktur.

"El" adlı hikâyede bir uzuv olarak el, korkunç bir organ olarak tanıtılmıştır. Bir tecavüz olayında günahı işleyen "el"dir. "El" kelimesi TDK sözlüğünde, *"(I) 1. Kolun bilekten parmak uçlarına kadar olan, tutmaya ve iş yapmaya yarayan bölümü."* (TDK, 2011: 773). ve *"(II) Yakınların dışında kalan kimse, yabancı."* (TDK, 2011: 779). olarak geçmektedir. "Yabancı" anlamındaki el metinde şu şekilde geçer:

"Yabancı ya da babaannesinin tabiriyle el, uzak ve bilinmez olandı o sıra. Çok uzak." (K.Ö.A., El, s.89).

Bazı hikâyelerde yer yer ara cümlelere ve eksiltili cümlelere de yer verilir. Bu cümlelerde anlam tamamlanmadığından okuyucu düşünmeye itilir, metin çeşitlendirilir ve ifadeler güçlendirilir:

"Sally'nin şifonu bukle bukle olmuştu, Herman'la, ona bağlı, hızlandıkça hızlanan, yavaşladıkça ağırlaşan, durdu mu hareketsiz..." (P., Keşif I, s.72). Eksiltili cümle

"Klasik sözler söyleyip, klasik yaşamlar çizerken; ortalama bir ömür tüketip, tebessüm ederken..." (P., Keşif I, s.73). Eksiltili cümle

"Oysa biz bezgince oturmuş dışarda bastırarak akşamı..." (P., *Değişiyoruz Sanırım II*, s.88). **Eksiltili cümle**

"Oğlum..." (P., *Değişiyoruz Sanırım II*, s.89). **Eksiltili cümle**

"Işığında gözlerindeki mavinin bütün gün hasta beklemiş, beklemiş -çok beklemiş ama- bir insanın yorgunluğunu gördüm." (P., *Değişiyoruz Sanırım II*, s.88). **Ara cümle**

"Onun o eski mavi bebek iskemlesine oturmuş -ki o biraz içerlemişti buna- koyu bordoya batmış dudaklarına elini götürüp dahasını istiyordu." (P., *Değişiyoruz Sanırım II*, s.89). **Ara cümle**

"Besbelli ayrı bir yurttu burası -ama düşlerdeki ülke değil- ve zaman farklı bir zaman." (P., *Bildik Masallar*, s.106). **Ara cümle**

"Olsa olsa bir yanlış olabilirdi, yok yok kötü değil -yanılgıları hep kötü olmamıştı ki- olsa olsa bir nekahet devresi." (P., *Bildik Masallar*, s.106). **Ara cümle**

"... bir kız çocuk doğurdu -zeki ve alabildiğine tüketici- ve kendini vitray yapmaya verdi. (P., *Şalgamlar, Vitraylar ve Yolculuklar*, s.108). **Ara cümle**

"... Konya Ovası -düz, uzun, heyecansız." (P., *Şalgamlar, Vitraylar ve Yolculuklar*, s.110). **Ara cümle**

"Aldatılmanın da böyle bir keyfi vardı işte. (Konya Ovası'nda gidiyordunuz ve sade arabanızın kranklı mili düz asfalta tosluyordu. Ne ses ama! Sizin hayalinizde ise denizler vardı.)" (P., *Şalgamlar, Vitraylar ve Yolculuklar*, s.110). **Ara cümle**

"... gözleri hep beni bırakma derdi - ya da ben hep öyle olduğunu sandım." (C.K., *Santa Maria Büyük Aşkım Christopher Columbus*, s.4). **Ara cümle**

"...dönüş yolculuğuna başladı o - bensiz." C.K., *Santa Maria Büyük Aşkım Christopher Columbus*, s.4). **Ara cümle**

"... ve sonuçta onların tutsakları olduk - istemesek de." C.K., *Santa Maria Büyük Aşkım Christopher Columbus*, s.5). **Ara cümle**

"... gelen tüm bu ikilemler - yeniden kendimizi düşünmek için. " C.K., *Santa Maria Büyük Aşkım Christopher Columbus*, s.5). **Ara cümle**

"Hiddet karşısındaki mutediliği, meczupluk karşısındaki durağanlığı, haşmet karşısındaki dilsizliği..." (A.Y., *Kevser Hanım*, s.63). **Eksiltili cümle**

"Ay gene mi o tozlu arşivler..." (A.Y., *Kevser Hanım*, s.66). **Eksiltili cümle**

"Bir tek şu Necla..." (A.Y., *Kevser Hanım*, s.68). **Eksiltili cümle**

"Kül ve Yel"de hastalıklı havanın verdiği duyguyu daha iyi yansıtmak için eksiltili cümlelere yer verilir. Yazar, okuyucuyu yarım kalmış cümleler üzerinde anlamı tamamlamaya yönelik düşüncelere yönlendirir. Burada devreye eksiltili cümleler girer:

"Sonrası ise..." (K.Y., s.53).

"Kelimeler..." (K.Y., s.53).

"Önce gece..." (K.Y., s.55).

"Cemre"de yazarın okuyucuyu daha da etkilemek amacıyla Yıldız'ın elektra kompleksine bağlı olarak "baba" kelimesi yerine "amca-baba" ifadesini tercih ettiği görülür. Yıldız üvey babasını "amca-baba" olarak tanımlar:

"yıldız ve yaşlı ağbi, bu **amca-babayı** çok sevdiler. onun yuvarlak silgili kalemiyle tıslayan bir yılan dilinin otları kestiği gibi saman kâğıdı biletleri keşişine ve insanlara sonsuzluk vaat eden seferlerin neredeyse başkahramanı olmasına hayranlık duydular." (C., s.4).

Burada üvey babanın "amca-baba" olarak geçmesi, kullanılan kelimelerin aslında gizli bir nefreti de beraberinde getirdiğini gösterir. Bu nefret dil ile açığa vurulur. Yıldız ve ağabeyi adama sadece "baba" dememişlerdir. "amca-baba" ifadesi kişinin tam olarak kabullenilmediğini de gösterir. Bu gizli bir nefret duygusunun yansımasıdır. Üvey baba

gerçek babanın yerini almıştır. Aralarında kısa süreli bir bağlılık oluşsa da durum değişmez. Aynı romanda korkuyu daha iyi verebilmek için yazar tarafından eksiltili cümlelere yer verilir:

"Çok merak ediyorsanız..." (C., s.16).

"Sizin..." (C., s.16).

"Bu..." (C., s.17).

Eksiltili cümlelerle romanın pek çok yerinde karşılaşırız. Nimet, romanın 1. bölümünde görmüş olduğu kabusu anlatır. Ayrıca almış olduğu bir tehdit mektubundan da bahseder ve başına bir şey gelmesinden korktuğu şu cümleleri söyler:

" 'Bilemiyorum. Senden bir şey rica edeceğim...' "

'Söyle.'

'Kaybolursam...'

'Kaybolursan...'

Birileri Sad Lisa'yı koymuştu şimdi.

'Hayır... Hayır. Kaybolmaya hiç niyetim yok,' diye bağırdı Nimet.'

" (C., s.68).

Pasajdan da anlaşıldığı üzere korku öznesi kendini, kendi içinde susturmuştur. Bu durum eksiltili cümlelerle ortaya konur. Eksiltili cümleler verilen korkuyu yansıtmada etkili bir işleve sahiptir.

"Yalancı Şahit"te bir mektup metni yer alır. Bu mektup Yavuz'a ablasından gelir. Mektubun gelmesiyle çocuksu üzüntü ve masumiyet bir hayal dünyası içinde anlatılır. Ablasının mektupta yazmış olduğu kelimelerdeki harfler, Yavuz'un yatağına teker teker düşer. Düşen her harf, Yavuz'un hayal dünyasına açılan küçük bir kapıdır:

"Sonunda olan oldu ve beter'deki e'lerden biri kâğıttan aşağıya yatağıma düşüverdi. Ve işte o zaman tuhaf bir şey oldu. Hem de ne kadar tuhaf, o harfin eşliğinde bizim evi gördüm." (Y.Ş., s.70).

"Civan"da ise bir ipin hareket halindeki durumu küçük kelime oyunları ile anlatılır. Burada kullanılan kelimeler dikkat çekicidir:

"Organken urgan oluverirdi. Dağıldı. İsmi var cismi yok bir sicim haline geldi." (Ci., s.42).

"Organ" ve "urgan" kelimelerine dikkat edilirse r, g, a ve n seslerinin ortak olduğu görülür. Aynı durum "isim", "cisim", "sicim" kelimelerinde de söz konusudur. Söz konusu kelimelerde i, s, i, m sesleri ortaktır. Urgan ve sicim kelimeleri arasında -küçük bir anlam farkı ile- ipin hız ile yakaladığı inceliğe ve kalınlığa işaret eden bir ilgi kurulmuştur. Ayrıca anlamı kuvvetlendirmek amacıyla eksilteli cümleler kullanılmıştır:

"Belki bir tek çikolatalar..." (Ci., s.105).

"Tek gerçek var, o da bu çamur, bu rezil çamur dercesine..." (Ci., s.108).

"Saklambaç"ın 2. bölümünde bir okul sahnesi tasvir edilir. Burada başkahraman ise erkeksi tavırlar sergileyen Funda'dır. Okuldaki öğretmenler onun gözünden anlatılır. Bunlardan ilki İhsan Tozkoparan adlı edebiyat öğretmenidir. Funda, öğretmenin ismi üzerinden kelime oyunu ile küçük bir tanımlama yapar:

"Ah Tozkoparan! Sahi ne boktan bir addı bu! Toz koparıp etrafı toza buladığı doğruydu aslında. Belki de o tozdan sonra nem kaptığı." (Sa., s.13).

1.4.18. Metinlerarasılık

Metinlerarasılık, yazarın hem romanlarında hem de hikâyelerinde karşımıza çıkar. "Temelini Postmodernizm ve Yapısökümcülük'ten alan Metinlerarasılık, başta Kristeva olmak üzere Barthes, Riffaterre, Genette gibi birçok dilbilim ve göstergebilimcinin geliştirdiği bir metin çözümleme yöntemidir. Söz konusu yönteme göre her metin, kendinden önce üretilmiş metinlerle doğal bir bağ kurmaktadır; bu doğrultuda bir metnin okuyucusu kadar anlamı vardır ve her okuma, okuyanın bilgi birikimine ve okuma sürecine bağlı olarak değişebilmektedir." (Gündoğdu, 2012: 1893). Bir eserin başka bir eserle kurduğu cümle

boyutundaki bir bağıdır. Bu noktada metinlerarasılık tekniği eseri canlandırarak bütünleştirir. Eserler arası bir bakış olanağı sunar. Yazar, zamanın türlü anlarıyla oynar, bilinç ve bilinçsizlik halini aynı anın içinde verir. Bu yazarın pek çok kurgusal metninde görülen en belirgin dil ve üslup özelliği olarak karşımıza çıkar. Yazar, postmodern anlatıların bir özelliği olan metinlerarasılık tekniğini başarılı bir biçimde kullanır. Yalnız metinlerarası bir kullanım olarak değil, farklı kaynaklardan (şarkılar, filmler, ünlü insanlar, tarihe damgasını vurmuş kişiler vs.) alıntılar yaparak ya da onların ismini bire bir geçirerek türler arası bir kullanım benimser. Tekdüze bir formu reddederek çeşitliliği tercih eder. Bu, metinlerin canlı kalışını sağlaması açısından oldukça önemli bir üslup özelliğidir. "*Geçmiş Olsun, Tamam*"da bir masal metni geçer:

"Oradan gittim İstanbul'a... Yeni Cami'nin duvarına dayandım, yalıdır diye... Minareleri cebime soktum, borudur diye. Kubbelerini cebime koydum darıdır diye... Beni tımarhaneye tıktılar delidir diye... Padişah'tan ferman geldi, 'Bırakın onu, o onun eski huyudur,' diye..."
(P., *Geçmiş Olsun, Tamam*, s.39).

"*Katırtırnakları Mantarlara Karşı*"da masalsı bir üslupla anlatılan bir hikâye metni geçmektedir. Metinde geçen Belkıs, erkek egemen kültürün kölesi bir prenestir. Babası Belkıs için bir eş istemektedir. Hikâyede bir masal metninin geçmesi ise metinlerarası bir kullanım tercih edildiğini gösterir:

"Kral filozoflardan da şairlerden de ümidini kesmiş. Sıra gelmiş mimarlara, saraylara, çeşme, han hamamlara. Bunlar uzun uzun üzerlerinde düşünülmüş yapılarmış. Kızı kadar güzelmiş çoğu, belki daha güzel." (P., Katırtırnakları Mantarlara Karşı, s.95).

"*Hayat Karşısındaki Tezler*"de ise küçük bir aşk masalı geçer. Metin çeşitlenerek hareketlenir:

"Adam kadına kırmızı bir gül alır. Kırmızı gülün anlattıkları malum. Ancak gül canlı değil, yapma bir güldür." (A.Y., Hayat Karşısındaki Tezler, s.86).

"*Gazetede Yazdığı Gibi*" adlı hikâyede bir günlük ve mektup metni geçer. Yazar, bu tercihlerle hikâyesini durağanlıktan kurtarmıştır:

14 Haziran 1998

"Babama anlatmak isterdim. Babama onun için bir sürü anlam ifade eden aşkın benim için, öncelikle bedenimi başka bir beden üzerinden tanımak olduğunu." (İplikçi, 2006: 94).

"Sevgili babacığım,

Nasıl da bir erkek evladın olsun istemiştin. Soyadının devam etmesi içinmiş. Fakirlik, ikinci sınıf vatandaşlık, itilip kakılma, zengin bay ve bayanların önünde eğilip bükülmek için." (A.Y., Gazetede Yazdığı Gibi, s.95).

"Ren Uçağı"nda ise yazar, masal türünden faydalanmaya devam etmiştir. Bu metinde, masallarda kullanılan kalıplaşmış ifadeler de görülür:

"Bir varmış bir yokmuş. Yeni Dünya Düzeni'nin eşiğinde meczup bir geyik varmış." (T.Y., Ren Uçağı, s.80).

"Berjer Koltuklarla Gelen" de kullanılan anonim bir tekerleme belki de çocukluğumuzda en çok tekrar ettiğimiz tekerlemelerden biri olarak karşımıza çıkar. Metinlerarasılık tekniği açısından dikkat çeker:

"Portakalı soydum

Başucuma koydum

Ben bir yalan uydurdum

Duma duma dum

Kırmızı mum

Dolapta pekmez

Yala yala bitmez

Ayşecik cik cik cik

Fatmacık cik cik cik

Sen bu oyundan çık" Anonim

"İlerde bir güneş vardı. Portakal renginde, soyulacak ve başucuna konulacak haldeydi. Ortada bir oyun, çocuksu bir yalan vardı." (T.Y., Berjer Koltuklarla Gelen, s.128-129).

"Arı"da göç sırasında gün ve gecelere eşlik eden şarkılar şiirsel bir form halinde okuyucuya sunulur. Cümle sonlarında zengin kafiye de yer verilir:

*" manastırın ortasında var bir pınar
aman pınar canım pınar
dimetoka kızlarının hepsi de çınar
biz çalar biz oynarız" (T.H.A., Arı, s.55).*

"Cemre"de bir masal metni metinlerarası bir özellikte ortaya konur. Yıldız'ın sıradan bir yağmurda ıslanma durumu, kendi algı penceresinden, çocukluktan kalma bir masala bağlanır:

*"Sanki tanıdığı başka biri inmişti yüreğinin basamaklarından
Yıldız'ın. Sanki tanıdığı başka biri kopup gitmişti hayatından." (C., s.47).*

"Civan"da yazarın kendi metinlerinden alıntılama ile metinlerarasılık tekniğini uyguladığı görülür. Burada dikkat çeken en önemli unsur, yazarın bu çalışmada da yer verilen "Kısa Ömürlü Aşelyalar" isimli hikâye kitabında yer alan "El" adlı öykünün "Civan"da da birebir geçiyor olmasıdır. "El" adlı hikâyede, on iki yaşındaki bir kızın hunharca bir tecavüze kurban giderek öldürülmesi konu edilmiştir. Bu hikâye metninden dehşet anlarını anlatan bölümler -küçük bir isim ve mekân değişikliği ile- romanda da geçer. Fiillerdeki zamanlar değiştirilmiştir:

"Kız sonradan keşfedebileceği o ağırlığın yaşayan canlı bir el olduğundan emin olduğunda Marmara Denizi'nin kıyısını kesen ikinci sapaktan sapacaktı dolmuş. El yavaşça kayacaktı biraz daha." (K.Ö.A., El, s.89).

"Kız sonradan keşfedebileceği o ağırlığın yaşayan canlı bir el olduğundan emin olduğunda ikinci sapaktan saptı dolmuş. El yavaşça kaydı biraz daha." (Ci., s.153).

"Tam o anda bütün yol boyunca sağ bacağındaki elin hareket eden kocaman bir ele dönüştüğünü ve onu takip edeceğini ve öldüreceğini hissetmişti. El bir insandı, el bir gölgeydi, el kâbustu. Boğumları kalın, ayaları hantaldı bu elin." (K.Ö.A., El, s.91).

" Tam o anda bütün yol boyunca sağ bacağındaki elin hareket eden kocaman bir ele dönüştüğünü ve onu takip edeceğini ve öldüreceğini hissetti. El bir insandı, el bir gölgeydi, el kâbustu. Boğumları kalın, ayaları hantaldı bu elin." (Ci., s.154).

"Saklambaç"ta bir televizyon programında sahneye çıkan şarkıcının söylemiş olduğu şarkı, metinde şiir olarak verilir. Postmodern anlatıların bir özelliği olan metinlerarasılık, burada şiir formuna bürünmüştür. *"Günlük, şiir, mektup, masal, halk hikâyesi, ansiklopedik bilgi, makale, televizyon haberi, reklâm yazısı gibi edebî özelliği olan veya olmayan metinleri romana sokma ve farklı üslûplara yönelen bir anlatımı tercih etme postmodernizmin çoğulculuk ilkesinin romana yansımalarıdır."* (Özdemir, 2003: 354). Çok sesli yapının dokunduğu sadece kulak uzvu değildir. Kelimelerle oluşturulan türler ve bunlar arasındaki geçişler ile bir tür çok seslilik sağlanır. *"Disiplinlerarasındaki sınırların ortadan kalktığı günümüzde edebi türler arasındaki sınırlar da aynı hızla silinmekte, çokkültürlü karmaşık heterojen metinler ortaya çıkmaktadır."* (Özdemir, 2003: 355). Bu heterojen yapıyı oluşturan unsur metinlerarasılıktır. Romanda geçen şiir şu şekildedir:

*"Sen incecik ellerinde
Can kırıklarıyla dolu hayatını,
Canevi kırıklıkları pahasına
İçinde taşıdın." (Sa., s.152).*

1.4.19. Alışılmış ve Alışılmamış Bağdaştırmalar

Günlük dilin anlatım olanakları içerisinde sıkça rastladığımız ve kelimelerin genelde somut anlamlarıyla desteklenen kullanımlar alışılmış bağdaştırmalar olarak adlandırılır. Bunun tersi olarak, *"Alışılmamış bağdaştırmalar, anlam belirleyicileri arasında uyum olmayan, kimi zaman bir somut kavramla bir soyut kavramı bir araya getiren, ancak yarattıkları yepyeni tasarımlar ve duygu değerleriyle dinleyen/okuyanda, ilk anda yarattığı irkilmeden sonra etkili olan sözcük bileşimleri ve dilde yerleşik olmayan kalıplar kurar."*

(Keklik, 2013: 1808). Yazar eserlerinde alışılmış ve alışılmamış bağdaştırmalara yer vermiştir. "Doğum Günün Kutlu Olsun"da orijinal bağdaştırmalar ile dil zenginleştirilir. Alışılmamış bağdaştırmalar dikkat çeker:

"Üzerime bir **huzurevi kabusu çöktü...**" (P., Doğum Günün Kutlu Olsun, s.3).

"... **kalbimi aralık bıraktım.**" (P., Doğum Günün Kutlu Olsun, s.3).

"Ben **cinsiyetsiz o yeşil alegorik canavardım** sadece." (P., Doğum Günün Kutlu Olsun, s.3).

Huzurevlerine terk edilen insanlar en çok yalnızlıktan şikayet eder. "huzurevi kabusu çöktü" ifadesi, yalnızlık ve acizlik duygusunu vermesi bakımından önem arz eder. "kalbin aralık bırakılması" yalnızlığın ve acizliğin giderilmesi açısından açık bir kapı işlevi görür. "cinsiyetsiz o yeşil alegorik canavar" ifadesi ise insanların bakış açılarına yönelik bir eleştiriyi ihtiva etmektedir.

"Keşif II ya da Herman'ın Sally'ye Olan Aşkı" adlı hikâyede yazarın benzetmelerde ve sıfatları kullanmada orijinal buluşlar yakaladığını görürüz. Alışılmamış bağdaştırmalar dikkat çeker:

"**Kırık dökük lisan...**" (P., Keşif II ya da Herman'ın Sally'ye Olan Aşkı, s.75).

"...**iri ölçüsüz gözler...**" (P., Keşif II ya da Herman'ın Sally'ye Olan Aşkı, s.75).

Metinde kullanılan "kırık dökük lisan" ifadesi alışılmamış bağdaştırmadır. Gözlerin ölçüsüz olması yine alışılmamış bağdaştırmaya örnek gösterilebilir. "Kül ve Yel"de kullanılan alışılmış ve alışılmamış bağdaştırmalar şu şekildedir:

"Kâğıdı kokladım, **sert bir kokusu** vardı." (K.Y., s.55).

"... o genç insanın **yaşlanan, çürük rengi şarkısını** dinlemenini..." (K.Y., s.61).

"sert bir koku" ifadesi alışılmış bağdaştırmadır. Sert koku, yoğun bir koku olduğunu gösterir. "yaşlanan, çürük rengi şarkı" ifadesi ise alışılmamış bağdaştırmadır. Eskimiş anlamı

katmaktadır. "Cemre"de ise iki arkadaş arasında geçen diyaloglar uzunca bir yer kaplar. Bu diyaloglarda geçen erkeklerin erkekliklerine karşı yaptıkları konuşma dikkat çekicidir. Kısa ve öz birkaç cümleden oluşmuş bu yapıda alışılmış ve alışılmamış bağdaştırmalar kendini gösterir. *"Kelimeler, şiir içinde çoğu kez kendi anlamlarının dışına çıkarak yeni anlamlar kazanır ve okuyucuda/dinleyicide yeni imajların ortaya çıkmasına sebep olur. Alışılmamış bağdaştırmalar da bu özellikleriyle dikkati çeker. Örneğin kırık kalem, kırmızı halı, pişmiş aş gibi sıfat tamlamaları dilde "alışılmış bağdaştırma" olarak yer alırken kırık rüya, kırmızı gayret, pişmiş gönül gibi tamlamalar, ilk defa kullanıldıkları izlenimi verdikleri ve mantığa aykırı bir görüntü sergiledikleri için "alışılmamış bağdaştırma" olarak nitelendirilirler. Bunlar, aynı zamanda "anlamsal sapma" olarak da değerlendirilen ifadelerdir."* (Dinçer, 2004: 234). Alışılmamış bağdaştırmalarla yazar daha derin anlamlar verir ve dili çeşitli anlamlarla yüklü bir mana denizine götürür:

*"Ne diyordum... Orada **gözüm karardı** işte. (C., s.62).*

Burada kullanılan "gözüm karardı" ifadesi bir deyim olmasının yanında alışılmış bir bağdaştırmadır. Romanda kullanılan bir başka alışılmamış bağdaştırma şu şekildedir:

*Oktay'a baktım, sırtıyor. Hani kendimi tutmasam iki tane çakacağım suratına. Mahmut'a baktım: O **tiksinç gülümsemesiyle** masasının arkasında duruyor. (C., s.62).*

"tiksinç gülümseme" ifadesi ise alışılmamış bağdaştırmadır. *"Burada 'iğrenç' kelimesinden etkilenilerek 'tiksinç' kelimesi türetilmiş ve bu sözcük sıfat olarak kullanılmıştır. Oysa günlük dilde, 'tiksinmek' fiili ve 'tiksinti' ismi yanında böyle bir sıfat yoktur."* (Usta, 2009: 121). Buradan hareketle "tiksinç gülümseme" ifadesinin bir norm sapması olduğu da söylenebilir. Romanda geçen diğer bağdaştırmalar, benzetmeler üzerinden yapılır:

*"Gece gündüz kavuşurken demişti Hülya. **Bir asker üniforması gibidir o saatte ufuktaki değişim, erken uyanmış bir dölyatağı gibidir vicdan, çapaklarıdır gecenin ruhumuzdaki kelepçe.**" (C., s.84).*

Vicdanın erken uyanmış bir dölyatağına benzetilmesi bir bakıma duyguların beslendiği kaynağa işaret eder. Vicdan duygusu da insanda var olan duygulardan birisidir. Onun erken uyanmış olması ise verilecek kararların perdelendiğini gösterir. Vicdanın dölyatağına benzetilmesi alışılmamış bağdaştırmadır. Son olarak ruhun kelepçeli oluşu sıkışmış, bunalmış bir hale işaret eder. Ruhun sıkılması vicdanın erken uyanışı ile

bağlantılıdır. Aynı zamanda ruhun kelepçesi gecenin çapaklarına benzetilmiştir. Çapak gözde bulunur ve özellikle gece uykusundan sonra göz pınarında birikir. Bir nevi kirdir. Ruhtaki kelepçe gecenin çapağı olarak ifade edilmiştir. Bu, istenmeyen bir durumdur. Ruhun özellikle de sessizliğin hakim olduğu gece saatlerinde sıkılması çapak olarak nitelendirilmiştir. Son iki benzetme de alışılmamış bağdaştırma örneğidir.



1.5. DİL VE ELEŞTİRİ

1.5.1. Erkekler ve Kadınlar İçin Yapılan Eleştiriler

"*Lizet, Ah Lizet*" adlı hikâyede kadın eşyasına yönelik, kadınları küçük düşüren ve onları herkesleştiren bazı cümle ve kelimelerle karşılaşırız. Buna bağlı olarak da kadınların azınlık olmasından yakınılır:

"Önce sert hatlarıyla kaban, ardından çizmeler, pantolon, pantolon içindeki kaçık çorap, fular, dış kazak, iç kazak, sutyensizlik.

Donumu çıkarmayacağım, donum en son güvencem.

...

Azınlıksak azınlığımızı bilelim.

Hem kadınsın hem azınlıksın. O halde çok yabancı ve kırılansın.

Son güvencem kimliksizliğim." (P., Lizet, Ah Lizet, s.21).

"*Şakayıklar*"da yazarın kadın ve erkeğe ilişkin rolleri sorguladığı görülür. Erkek egemen kültürün kadınları etkisi altına alışı eleştirilir:

"'Kızlarım gelecekti,' diyor kadın. 'Kocam merak eder.'

'Bırak roller değişsin,' diyor karşısındaki." (P., Şakayıklar, s.65).

Kadınların kendi ortamlarında birbirlerine özel hayatlarından bahsedebilecekleri düşünülürse ve birbirlerinin en hakiki duygularını çözebilecek bir biçimde içli dışlı oluşları göz önünde bulundurulursa birbirlerine karşı daha yargılayıcı olabilecekleri de söylenebilir. Bu noktada kadınların birbirlerini tanımlarken yazarın seçmiş olduğu kelimeler dikkat çeker. İsim bile bir tür herkesleştirme iken, bir insana isim dahi vermeden sıfatlarla hitap etmek kışkırtan bir eleştirinin varlığını açığa çıkarır. Sözü geçen eleştiri gizli, gizli olduğu kadar derin, derin olduğu kadar da yakıcıdır. Hayatta böyle bir durumun farkına varmış çok az insan vardır ve genelde böyle kişiler toplumun en büyük baskısını görerek dışlanırlar. Herkesleştirme, kişilere verilen takma isimler üzerinden ortaya konur:

*"Bilmeseler de hisse derlerdi Keriman'la anneleri arasındaki tanımsız tanışıklığı. **Gürültücü:** Kız sana kısmet falan yok. Otur oturduğun yerde de sağlığına duacı ol. **Kısıık, yaralı:** Kaç git buradan, beni dinle bas git. Neyire, bu gidişle kızının hiçbir adama yar olmayacağını bilen Neyire. Yine de hiç vazgeçmeyecekti: "* (P., *Şakayıklar*, s.65-66).

"Düğün" adlı hikâye, düğün sırasında yaşanan küçük anlaşmazlıkların doğurduğu bir kavga üzerine kaleme alınmıştır. Düğünde kavga çıkarsa maddi pek çok şey kırılır ve yok olur; ancak daha önemli bir şey vardır ki, o da kalplerin kırılmasıdır:

*"Sonra aynalar kırıldı, masalar, abajurlar ve kalpler..." (T.Y., *Düğün*, s.20).*

Kalp kişileştirilmiştir. Kalp, insanların iki bacak arasından giren bir varlık olarak gösterilir. Bu durum aşkın sadece cismani zevkler için kullanılan bir araca dönüştürülmesine tepkidir. Yapılan eleştiri ise modernleşen dünyanın insanı yetiştirme konusunda yaşamış olduğu tecrübesizliğe işaret eder ve sorumluluk almaktan korkan bireyleri hedef alır. Bu nedenle aşkın arka plana atılıp cinselliğin ön plana çıkarıldığı görülür. *"Cinsellik takıntısı ölümle baş edemeyen, hesaplaşamayan, onu bastıran bir uygarlığın sonsuzluk arayışıdır."* (Tarhan, 2014: 62). Aşk sorumluluk isteyen bir duygudur. Sorumluluktan kaçan bireyler ise aşkı ancak cinsel takıntı boyutunda ele alacaktır:

*"Ve Maral Düğün Salonu'nun ortasında kalbi rahminden çıkan ilk gelin olma sıfatını hak etti böylelikle." (T.Y., *Düğün*, s.21).*

Zengin kadınların kuaför salonlarındaki kızlara yapayalnız hayatlarını anlatması ve bunu farklı yerlerde de devam etmesinin konu edildiği *"Kadın Prens"* adlı metinde zengin diyaloglar, benzetmeler ve sıfatlar kullanılır. Kocasının kendini aldattığını düşünen Hande Hanım, radyoterapi almak için geldiği yerde çalışan Mihriban'a özel hayatını anlatırken kendini öyle kaybeder ki üzerinde hiçbir şey kalmaz. Bu, özel hayatın anlatılmasına bir tepkidir ve kadının kendini kaybederek üzerinde hiçbir şey bırakmaması eleştirinin farklı bir boyutudur:

"Elbise vücudundan iniyor Hande'nin." (K.Ö.A., Kadın Prens, s.28).

Popüler kültürün ve modern dünyanın insanı nasıl yalnızlaştırdığı Hande üzerinden ortaya konur. Hande, aslında bir kanser hastası olmasına rağmen buna üzülmek yerine kocasının onu aldatmış olmasına üzüldür. Bu da onun zaafi olarak eleştirilmiştir:

"Kadın ıssız. Yeni çarşılarla, yeni alışveriş merkezlerine koşsa da yapayalnız."

CAN SIKICI.

"O kadar boş bir hayatı var, o kadar niteliksiz bir hayat derdi var ki!" (K.Ö.A., Kadın Prens, s.30).

"Selvi'nin Ahı" adlı hikâye, komşusu ölen Esen isimli bir kadının cenazeden önce kuaföre gidip süslenmesi ve cenaze hakkında yalnız an içinde üzülmesini konu alan bir metindir. Metinde genel olarak insanların takmış oldukları maskeler eleştirilir:

" 'Ne yapıyorsun Esen Abla? Daha parmakların kurumadı.' "

'Kuruduğu kadar,' dedi Esen. 'Geç kaldım... Bugün annemin komşusu defnedildi, birazdan da duası var. Ona yetişmem şart.' "
(T.H.A., Selvi'nin Ahı, s.101).

Cenaze evine süslenip giden Esen, ölen kadının kocasına aşık olur. Bu, yine eleştirilen durumun güçlü ve başka bir kolunu oluşturur. Esen'in ölen kadının (Selvi) kocasına aşık olması başlıkta da geçen Selvi'nin ahıdır:

"Sonra onunla göz göze geldi."

"Bu ürpermesinin nedeni pencerenin kenarındaki bir çift keskin bakış demektir. Erkeksi, maço, yersiz, zamansız, kaçamak bir bakış."

"Bir anda ter boşanıverdi üzerinden." (T.H.A., Selvi'nin Ahı, s.105).

İplikçi'nin romanlarında, dil boyutunda eleştirel bir yaklaşımın olduğu görülür. Burada erkekler için yapılan eleştirinin önemli bir yer teşkil ettiği söylenebilir. Bu konuda asıl büyük payın hikâyelerde yer aldığını söylemek doğru olacaktır. Hem romanlarda hem de hikâyelerde kadınlar için yapılan eleştiriler daha azınlıktadır.

Genel olarak erkek eleştirilerinin erkeklerin kadınlara yönelik davranışlarından ötürü gerçekleştiği görülür. Yazar, bu konuya bilhassa değer verir. Yapılan eleştirilerin kaynağı çocuksu masumiyete götürülebilir. Bu noktada çocuk yaşta kendinden yaşça çok büyük adamlarla evlenen kızların durumu "*Kül ve Yel*"de bir eleştiri unsuru olarak karşımıza çıkar. Fehime, çocuk yaşta evlendiği bir adam yüzünden alzaymır hastalığının pençesine düşer:

"Bir kış gecesi idi. Bu gece gibi.

Aç kınalı tetiklerini sar boynuma, demişti dede, genç geline..."
(K.Y., s.195).

Burada "*dede*" kelimesi dikkat çekmektedir. "*Dede*" kullanımı, eleştirisini içinde barındıran bir çocuk bakış açısıdır. Genç gelin, evlendiği adama *dede* diyerek seslenmektedir.

"*Civan*"ın ilk bölümlerinde kalabalık kişiler kadrosunun kısaca tanıtıldığı görülür. Bu tanıtma metni geniş bir kadın eğlencesi halinde verilmiştir. Metinde kadınlar dedikodu yapıp kağıt oyunları oynayarak sosyal hayatlarını kurmuşlardır. Burada eleştirilen durum, kadınların her şeye uzaktan bakarak hayatın gerçekleriyle ilgilenmemeleridir:

"Rüya için Nilgün, yaş tanımaz kızıl buklelerini bir sağa bir sola sallayıp, ne diyor bu yahu diyeceği cinsten bir kadındı." (Ci., s.4).

"*Saklambaç*"ta sabah kuşağında kadın programı yapan Şelale isimli kadın üzerinden bir eleştiri yapılır. Bu eleştirinin nedeni kadınların reyting uğruna aldatılarak televizyon programlarına malzeme edilmesidir. Kişiler de buna göre seçilir. Bu tür programlara amaçsızca katılıp gereksiz hareketlerde bulunan kişiler de eleştirilmiştir:

" 'Ooo...' diye şaşladı Şelale yalancıktan. 'Siz bu işi benden daha iyi yapıyorsunuz! Gerçekten ha! Yalanım varsa ne olayım...'

Alkışlar, müzik, yine aynı tantana...

Bu arada Manolya Hanım da kendinden geçmişçesine alkışlıyordu." (Sa., s.128).

"Daha da fecisi, tüm bunları, Neşe Berrak'la Barlas Açıksöz'ün arasında, tombul bacaklarıyla frikik verme uğruna çömelmiş halde söylemesiydi." (Sa., s.150).

1.5.2. Genel Durumlar, Olaylar İçin Yapılan Eleştiriler

"Her Şey Bir Atsineğiyle Başladı" adlı hikâyede küçük bir sineğin dürüstlük üzerine söylediği sözlere yer verilir. Bu sözler dürüstlük gibi büyük bir duygunun, sinek gibi küçük bir bedenle ölçülemeyeceğini göstermektedir. Yazar, bir sineğin bile dürüstlük peşinde olmasından yola çıkarak aklı başında olan insanları eleştirir:

"Ancak şunu da söylemeden geçemeyeceğim: Bildiğim bir şey var, bu kadar eskiliğime karşın sapıma kadar dürüst bir atsineğiydim, hep de öyle kaldım." (P., Her Şey Bir Atsineğiyle Başladı, s.7).

"Her Yerde" adlı öyküde yazar, kültürel yozlaşmayı ve insani açıdan yabancılaşmayı anlatır. Bunu yapmak için kahramanı Nedim'i yabancı bir ülkede tutar. Hakim bakış açısıyla anlatılan hikâyede Nedim'im memleketini hatırlayıp 'yaban'lığı anlattığı bölüme geçince bakış açımız değişir. Bir nevi duyguların ortaya çıktığı bölümlerde yazar duyguların asıl sahibi olan Nedim'i konuşturmayı tercih eder. Söz konusu konuşmalar bir iç konuşma halindedir. Normal halinde seyreden zamandan küçük kopuş başlar; çünkü Nedim artık zamandan ve mekândan kopup kendi geçmişine gider ve yabancılaşmanın asıl nedenini keşfeder. Keşfedilen yabancılaşma çocukların büyümesidir. Büyüyen kişi çocuksu masumiyetini de kaybetmiş olur. Böylece masumiyeti kaybolmuş kişi kendisi ve başkaları ile ilgili gerçekleri saklamaya başlayacaktır. Bu, onun tamamıyla gölgelenmiş ve maskelenmiş halidir. Masumiyet artık çoktan rafa kaldırılmıştır. Ortaya konan durum, Nedim'in ağzından daha doğru bir ifade ile iç sesinden okuyucuya sunulmuştur. Pasajda aynı anlama geliyormuş gibi görünen; fakat küçük anlam farklarıyla büyük duygular açıklayan kelimelere dikkat edilmelidir:

*"Ah şehir, o eski kül şehir hiçbir zaman yanmadı, çocuklar büyüdü -sadece çocuklar. **Şehirler de kentleşti** o zaman. Sen büyüdü. O çocuklardan biriydin sen Nedim. Bir gün kendine, kendi içindeki ülkene, bir diğer gün büyük bir kente düşen gençliğine kendi şehrinin yangınlarını hiç götürmedin, dolayısıyla görüntü aldanılarını hevesini. Bir süre sonra gördün ki Nedim, gördün kabul et, her şehir*

bu kez gerçekten yanmaya meyilli; her gittiğin şehrin kor oluşuna tanık oldun sen... Şehirler, şehirler de kentleşti o zaman." (P., Her Yerde, s.57).

Şehir bulunduğu coğrafi konumu bakımından doğal bir biçimde kurulur ve gelişir. Kent ise sonradan yapay olarak inşa edilir. Şehirlerin kentleşmesi çocukların aniden büyümesine neden olur. Sözü geçen büyüme, masumiyetin birden kaybolmasına işarettir, aynı zamanda şehir ruhunun kaybolmasını ifade eder. *"Eski şehirlerin hikâyesi, şehrin kente, yani modernitenin şehrine dönüşmesinin hikâyesi" (Poyraz, 2011: 80).* dir. Değişim hızlıdır ve zamanın güzelliğini alan şehirlerden bir nevi uzaklaşmadır. *"Kentlerin hayatı hızlandıran ve fast - food kültürüyle insanların beslenme gibi en doğal ihtiyaçlarına dahi hız katan temposuna karşı gelişen yavaş şehir (cittaslow) hareketi de, ister istemez, karşısına hizmet ediyor." (Poyraz, 2011: 81).* Şehirlerin kentleşmesi pek çok kültürel farklılığı da doğurur. Doğaldan yapaya doğru bir dönüşüm gerçekleşir.

"Kronolojik Sorgular"da zaman, lise yıllarıdır. Gençlerin bu yıllarda cinsellikle daha fazla ilgilendikleri bilinen bir gerçektir. Yazar, bu durumu göstermek yerine onu sezdirecek birtakım cümlelere yer verir. Öğretmenin sınıfta Truman Capote'un *The Grass Harp*'ından bir şeyler okur ve gerçek sevginin bulunmasını ister. Truman Capote, eşcinsel yazarlardan biridir ve hayatını başkalarından çekinmeden yaşamıştır. Bu anlamda okuyucuya ayrımcılık yapmadan gerçek sevginin bulunması gerektiği sezdirilir:

"1981 yılının ekim ayında gene aynı kadın Zoo Story'yi okuyor. Sapkın bir insanın yalnızlıktan tuvalet kağıtlarına nasıl sarıldığını anlatıyor bizlere. Kitapta en iyi aile babalarının gizli çekmecelerindeki porno kartlardan bahsediliyor." (P., Kronolojik Sorgular, s.78).

Eleştirinin boyutu *Gençlik II* adlı bölümde değişerek yetişkinlere yönelmiştir. Eleştirel bir üslup hikâyenin bütününe kaplar. Bu bölümde yaşı ilerlemesiyle kadınsal sorunlar dile hakim olur. Aşağıdaki cümlelerden sonra kadın yüzden geriye doğru saymaya başlar. Elini tutan kişi ise kadının saymalarına paralel olarak kendi içindeki zamana dönüp geçmişini hatırlar. İçinde bulundukları duruma nasıl geldiklerini bu anlar içinde öğreniriz. Sözü geçen durum doğrudan verilmemiş, kahramanın düşünceleri üzerinden ortaya konmuştur. Bu durum, metni sıradanlıktan kurtarmıştır:

"Hamileyim, dedi." (P., Kronolojik Sorgular, s.79).

"Narkozdan önce elini tuttum. Narkozla bayılmasına karşın ağır bir eter kokusu yayıldı bedeninden. Yüzden geriye doğru say." (P., Kronolojik Sorgular, s.79).

"Bir Sarı Elbise Peşinde" adlı hikâyede adres tarifleri için yapılan eleştiri dikkat çeker. Kelimelere getirilen eklerle günlük dilde çok tercih edilmeyen kullanımlara yer verildiği görülür:

*"Sorduklarında **adresçilik bilincimizi** zorlayıp **kartvizit bellekçiliğiyle** 'Picadilly'den aşağı, Picadilly'den yukarı, Picadilly'nin arka meydanının...' Tanımladığımız - tanımlayamadığımız adres; **yalancı, uydurukçu hilekarlığımız**: İstiyoruz ki hep bize kalsın orası." (P., Bir Sarı Elbise Peşinde, s.98).*

"Aşure"de kendi ayakları üzerinde duramayan, ekonomik özgürlüğü olmayan, başkasına bağımlı yaşamak zorunda olan kadınların acısı dile getirilmiştir. Bunun için bazı genel semboller kullanılmıştır. Dayakçı koca, kızlarının boşanmasını istemeyen aileler, çocuklara ve velilere kötü davranan öğretmenler, toplumun dul kalanlara karşı kötü bir bakış açısına sahip olması gibi pek çok durum ve kişi eleştirilmiştir. Toplumsal baskı da bir eleştiri unsuru olarak karşımıza çıkar.

"Perende" ismini taşıyan hikâye, içerisinde toplumsal eleştiri barındıran oldukça ironik ve imgelerle yüklü bir metindir. İlk eleştiri okul müdürleri için yapılır ve bu bağlamda okul müdürü için yapılan ejderha benzetmesi dikkat çeker:

"Onu ilk gördüğümde bir okulun bahçesindeydi. Kod adının müdür olduğunu söylediler. Özünde kötü bir ejderha değildi. Ancak kızgın biri olmadığını iddia edemem. Güzel bir okulda on beş yıldır ejderhalık yapıyordu." (P., Perende, s.119).

Ejderha, daha sonra küçük rütbeli memurlar için kullanılan bir kelime olur. Yeni ve tecrübesiz bir memur, ejderhaya benzetilir:

"Yılın üç yüz altmış beş günü mor ateşler saçardı etrafına. Bir de sosyal demokrat olduğunu söylemeden geçemeyeceğim." (P., Perende, s.119).

Ejderhalar Batı kültüründe uğursuzluğu temsil eder. Bu herkes tarafından bilinen bir efsane olmak üzere dünyanın farklı yerlerinde meydana gelmiş farklı kültürlerde, çeşitli ejderha efsanelerine rastlamak mümkündür. Doğu kültüründe ise uğurlu olmak ile özdeşleştirilen ejderha, efsanevi bir varlık olarak tasvir edilir. Ağzından ateş çıkardığına da inanılmaktadır.

Bu hikâyedeki müdür, Batı kültüründeki uğursuz ejderhayı temsil etmektedir. Üstelik ağzından mor ateşler de saçmaktadır. Mor rengin rahatlatıcı bir etkisi vardır ancak burada bu anlamının dışında kullanıldığı söylenebilir:

"Bense o sıralarda perende atmayı canıgönülden öğrenmek isteyen, memur rütbe ve maaşı son derece düşük başka bir ejderhaydım." (P., Perende, s.119).

"Gidiyor muyum, Kalıyor muyum"da Yıldız adlı şahsın kişiliği tasvir edilirken üzerinde en çok durulan nokta, siyasi görüşlerin çok uzağında, hümanist bir yaşam felsefesine sahip oluşudur. Yazar, siyasi görüşlerin yarıştırılmasını oldukça orijinal bir biçimde hümanizme dayanarak eleştirmiştir:

"İnsanları sağcılar ve solcular değil de kafası çalışanlar ya da çalışmayanlar ya da yaşamı anlayabilenlerle anlayamayanlar olarak değerlendirmek daha anlamlıydı ona göre." (C.K., Gidiyor muyum, Kalıyor muyum, s.139).

"Karanlık Ziya"da yeme eylemi o kadar eleştirel bir tutumla ele alınmıştır ki fantastik unsurlar ve yamyamlık sıradan bir durum olarak gösterilmiştir. Bu durum sessizliktir ve sessizlik en yakıcı eleştirilerdendir:

"Dişlerim en baştan böyleydi. Bu arada vampirlerle alıp vereceğim yok benim. Vampirleri küçümsediğimden değil, onları anlayamıyorum sadece." (T.Y., Karanlık Ziya, s.90).

"İnsanları yerken ilk önce nerelerinden başladığım sorusu çokça sorulur bana." (T.Y., Karanlık Ziya, s.91).

"Fantezilerinizi bozmak gibi olmasın ama ilk önce dillerini yerim ben onların, diye başarım söze." (T.Y., Karanlık Ziya, s.91).

"Bir Soru" adını taşıyan metin, bulmacaya ve bir matematik problemine benzer bir betimleme ile başlar. Betimleme edebi bir nitelik taşır:

"İki süs havuzunun ortasında bir bank. Bankta oturan üç yaşlı kadın. Biri mor elbiseli, biri sarışın. Birinin adı N harfiyle başlıyor. Birinin adının son harfi K. Üçüncüsünün bembeyaz saçları, adının Kenan diye biriyle birlikte anılmasını istiyor. Üç kadın yan yanayken yaşlarının toplamı 195 oluyor. Neredeyse iki asır. Dile kolay! Üstelik sadece yaşlarıyla değil duygularıyla da iki asrı kucaklıyorlar birlikte. Son harfi K olanın yaşı, N'nin yaşının 10 eksiği, bembeyaz saçlı olanınsa 10 fazlası." (K.Ö.A., Bir Soru, s.58).

Bu betimleme paragrafı, kitapta ÖSYM' ye ait bir soru olarak verilir ve bu sorunun bir havuz problemi olduğu belirtilir. Soru üzerinden küçük bir eleştiri yapılmıştır. Şehnaz isimli kişi ÖSYM'nin yaptığı üniversite sınavı salonunda bu soruyu çözmeye çalışır:

"Ama önündeki bu soru karşısında bütün süngüleri düşmüş, bekliyor. Çünkü bu üç kadının iki süs havuzunun ortasında oturduğu yere ait mantıklı bir soru yok karşısında. Tutarsız, dengesiz, ipsiz sapsız bir soru var." (K.Ö.A., Bir Soru, s.60).

Sorularla boğuşan Şehnaz bir yandan da ne olmak istediği ile ilgili düşüncelere dalar ve kendini birden olasılıklar içinde gelecekte bulur. Bir soru üzerinden karmaşa ve belirsizlik içinde geleceğini düşünür.

"Hamlık Her Şeydir" adlı hikâyede bir haber ajansında çok da görülmemiş bir konu haber yapılmak istenir. Metin iki muhabirin diyalogları ile başlar:

" 'Abi şunu dinlesene, elimde bomba gibi bir haber var.' "

'Çabuk özetle işim çok.'

'Abi dinle. Işık Şile'de kente vuruyor. Şimşek gibi, ama değil.' "

(K.Ö.A., Hamlık Her Şeydir, s.70).

Haber, ışık çarpması sonucu değişen bir insan hakkındadır. Metinde bu olay ilk başta dış gözden "I" başlığı ile kısaca anlatılır. Daha sonra ise olayın ardından ileri geri konuştuğu için erken emekli edilmiş bir albay ile yapılmış röportaj metni "II" başlığı ile verilir:

" I

Sekiz yıl önce...

2000 yılı kasımı. şile'de sabah saatlerinde gökyüzünde derin bir ışık belirdi." (K..A., Hamlık Her şeydir, s.71).

" II

iftliğim mi?

Evet ben koydum adını.

Boşluk evi, haklısınız." (K..A., Hamlık Her şeydir, s.72).

Alıntı, bir röportaj olmasına rağmen sorulan sorular gizlenmiştir. Yalnız emekli albayın konuşmaları vardır. Onun konuşmalarında pek çok eleştiri unsuru göze çarpar. Öncelikle dünyanın bir sırrı sakladığından ve uyuduğından dem vurur. Bütün insanların kent içinde derin bir uykuda olduklarından bahseder. Sözü edilen uyku durumu, dünyanın büyüsel bir havayla her şeyi etkisi altına almasından kaynaklanan bir durum olarak gösterilir:

"Evet hepiniz uyuyorsunuz, uyumaktasınız Turan Bey.

Siz mi?

Siz de uyuyorsunuz.

şu an mı?" (K..A., Hamlık Her şeydir, s.73).

Bunun dışında kuvvetli bir kent tanımı yapılır. Tasvir edilen kent, eleştirilen ve asıl anlatılmak istenen şeyi açıkça ortaya koyar:

"O halde sorabiliriz: Kent kimdir diye.

Aıklıyorum efendim: Askeri, sakinleri, azmışları, öğretmenleri, çoluk çocuğuyla, herkestir kent; ağaçlar, toprağa yürüyen solucan, yerdeki balgam izi, billboard'lardaki gülümseyen hemşire, mazgallar,

hıza yenilmiş ve az sonra ölecek olan kuryeci..." (K.Ö.A., Hamlık Her Şeydir, s.74).

"... boynuzlandığı için bir kutu ilaç içmeyi düşünen sevgili, piyangodan amorti çıkmış overlokçu, Şişli'deki vergi dairesi ahalisi..." (K.Ö.A., Hamlık Her Şeydir, s.74).

Burada asıl eleştiri insanlar tarafından şehirlerin kentlere dönüştürülmesidir. Bu durum köksüzlüğü ortaya çıkarmaktadır. *"İnsanoğlunun doğayla kurduğu ilişkinin sonucu ortaya çıkan şehirler medeniyetin döl yataklarıdır. Bundan dolayı bir anlamda şehirlerin tarihi, dinlerin, medeniyetlerin kültürlerin... Kısaca insan adına ne varsa hepsinin tarihidir. (Yavuzylmaz, 2011: 59). Şehirlerin kentleşmesi sahip olunan bu hazinenin de ortadan kaldırılması anlamına gelir.*

*"Yalancı Şahit"*te cezaevi müdürünün çocuklarla acımasızca dalga geçişi ve oynayışı anlatılmıştır. Çocukların cezaevinde oyun oynamalarına karşı çıkılır. *"Çocuk oyun oynamaktan utanmazken ve gerçek ile düş arasında kesin bir ayrımın olduğunun farkındayken; yetişkin hem düş kurmaktan utanır hem de gerçek ile düş arasındaki katı sınırları zaman zaman ortadan kaldırma yoluna gider."* (Atlı, 2012: 265). Burada çocukların oyun oynama isteği yetişkinler tarafından engellenir. Çocukların futbol maçı izleme isteğini kendince komik bulan ve dalga geçme konusu haline getiren cezaevi müdürüne cezaevindeki çocuklar tarafından *"Köstebek"* denir. Kendilerine ve diğerlerine takmış oldukları bu lakaplar bile onların masumiyetini ortaya koymaktadır; çünkü onlar oyun çağındaki çocuklardır. *"Köstebek"* ismi yapılan eleştirinin yansımasıdır:

"O kadar çok şamata kopardık ki, sonunda gardiyanlar kapımıza dayandı. Arkalarında da malum -Köstebek!" (Y.Ş., s.53).

Aynı romanda cezaevi müdürünün çocuklara olan öfkesi ve insanlık dışı davranışları yer alır. Müdürün çocuklara kötü davranması da eleştirilir. Yazar, kötülüğü anlatırken benzetmelerden yararlanır:

"Dünyadaki bütün kötülüklerin ihtişamıyla ilk kez gerçek yüzüyle bakmıştı Köstebek bana." (Y.Ş., s.80).

"Civan"da Hilal isimli küçük kızın kaçırılmasında şüpheli olarak aranan kişi Solmaz'ın kardeşidir. Etnik köken olarak Kürt olması yöre halkı tarafından nefretle karşılanır. Bu açıdan bakıldığında ırkçılık eleştiri konusu edilir:

"Anlaşılan kumar işlerinde kaçınan bir herif. Elbette Kürt olması milletin ipini koparmasına yol açtı. Pınarlı ahalisi burada yabancı görmeye tahammül edemiyor artık." (Ci., s.73).



1.6. ANLATIM TEKNİKLERİ

Anlatım teknikleri bir eseri kurgu açısından destekleyen en önemli unsurlardan biridir. Çeşitli anlatılar farklı tekniklerle donatılarak ve örülerek özgün eserler vücuda getirilir. *"Postmodernizmin, modernizmin kullandığı türlerin genetiğini bozarak getirdiği kavramlardan biri de anlatıdır. Öykü, roman, deneme, anı türlerinin disiplini bir bakıma reddeden bu tutum, her tarafa çekilebilecek ve yazara bir kuralsız anlatma özgürlüğü tanır."* (Kolcu 2010: 295). İplikçi, böyle bir özgürlük ortamı içinde eserlerini çeşitlendiren farklı tekniklere yer verir. Bunlar; diyalog, bilinç akışı, geriye dönüş gibi tekniklerden oluşmaktadır.

1.6.1. Diyalog

Bir anlatım tekniği olan diyaloglar kişilerin pek çok farklı yönünü kendi ağızlarından ortaya koyması bakımından önem arz eder. Kişilerin dünyalarına girerek hem onları faal kılar hem de daha yakından tanıtmaya imkânı bulur. Diyalogun iki önemli tekniği vardır. Bunlardan biri *"iç diyalog"* iken diğeri *"dış diyalog"*dur. *"Özellikle anlatım katmanında roman figürünü etkin bir konuma getiren, giderek on bu katmanın egemen öznesi kılan bu teknikler, kurmaca dünyaya dışarıdan bakan hayalî ve hâkim anlatıcıyı silikleştirerek insanî gerçekliğin özellikle psikolojik boyutunu ilk elden, doğrudan vermeyi amaçlar."* (Sazyek, 2004: 111). Böylece psikolojik bir süreçten geçen kişilerin tanıtımı daha doğal bir bakış açısından yapılır. Bu bakış açısı bire bir eserdeki kişilerin iç dünyalarına girerek gerçekçi bir izlenim sunar. *"İki ya da daha fazla kişi arasında gerçekleşen konuşma anlamına gelen diyalog, kurmaca eserlerde sıkça kullanılan bir tekniktir. Diyalog, yazarın aradan çekilmesi ve okurun metin içindeki kişilerle karşı karşıya kalması ve olaya katılımı bakımından önemlidir. Ayrıca diyalog tekniği, anlatıcı aradan çekildiği için öykü ya da roman kahramanlarını kendi ağızlarından tanıma imkânı verir."* (Mocan, 2012: 1835). Diyaloglar kurmaca metinleri daha gerçekçi bir çizgiye taşır. Okuyucu ile aradaki engelleri kaldırması ve daha doğal bir tanıma ortamı sağlaması açısından önemlidir.

1.6.1.1. İç Diyalog

Yazarın eserlerinde kullandığı bir diyalog tekniği olan iç diyaloglar, *"Roman kahramanının, doğal olarak içinde bulunduğu duruma göre, kendi kendisiyle -sanki karşısında birisi varmış gibi- konuşması, tartışmasıdır. İç diyalogu şekillendiren cümleler, gramer kurallarına uygun olarak vücut bulur. Cümlelere, genellikle konuşma havası hâkimdir."* (Tekin, 2006: 259). *"Hayat Karşısındaki Tezler"* adlı hikâyede tiyatro metinlerinde gördüğümüz, parantez içi bilgiler kullanılmıştır. Bu cümleler kişilerin iç sesidir:

"En belirgin özelliği biraz sinirli oluşuydu. (Biraz mı?)" (A.Y., Hayat Karşısındaki Tezler, s.75).

"Arkası Yarın" adlı metin, insanın kendi iç sesiyle konuşması ve korkularının üzerine giderek daha da derinleşen benliğiyle mücadele etmesi üzerine kaleme alınmıştır. Bu nedenle olaydan bağımsız bir kahramanın iç sesi devamlı olarak konuşur ve gördüklerini yüz ifadesi yerine iç dünyasıyla yansıtır. Bu da elbette dil ile gerçekleşir. Kahramanların kendi kendilerine konuştukları, adeta kendilerine dert yandıkları zamanlar vardır. Durup düşünür ve içten içe konuşurlar. Böyle durumlarda iç ses devreye girer:

"Geçitin çıkışını kapatmışlar. Dur bakayım ne yazıyor şu uyduruk kaydırık levhada: Yol çalışmasından ötürü kapatılmıştır. El insaf, orayı da pislemişler. Size de, yol çalışmanıza da... ne yapacağım ben şimdi? Geri dönmem gerekecek. Bu ne yahu, kâbus mu? Dehal buradan çıkmalıyım. Klostrofobimi hatırlamamam lazım. Korkacak bir şey yok. Rahatla, rahatla. Derin derin nefes al." (A.Y., Arkası Yarın, s.107).

Beklemek üzerine pek çok cümlelerin geçtiği "b" adlı hikâyede iç diyaloglar fazlaca yer kaplar. Kahramanlar, boş beklerken türlü türlü düşünceye dalarlar. Geçmiş, geleceği ve şimdiyi düşünürler:

"Bekliyoruz. Sayıyoruz. Bekliyoruz. Başka bir zaman ve başka bir yer için. Beklemenin büyüğü de bu oluyor." (T.Y., b, s.59).

Bekleme esnasında Nida isimli şahsın yanına onunla konuşmak isteyen biri yaklaşır. Nida bu kişi ile muhabbet etmek istemese de tanınmayan kişilerle ayaküstü yapılan konuşmalardan birine girer. Konuşmaya ise iç sesi devam eder ve tüm aile geçmişini anlatır:

"Hiç cevap vermiyorum. Gözlerinin içine bakıyorum.

Anladım dercesine bir daha konuşmuyor.

Oysa...

Oysa şöyle devam edebilirdim:

Üzülmeyin, alışsınız, sakın olun. Hatta işi daha da ileri götürüp şöyle de söyleyebilirdim..." (T.Y., b, s.64 - 65).

Cemre"de zaman üzerinden iç diyaloglar yapıldığı görülür. Duyuş ve düşünüş, zamanın içinde dolaşırken -zamandan bağımsız olmamakla birlikte- an dışında olmaktır. Bu durum bir rüya haline de benzer. Zamanın gerçekliğinden uzak; fakat akışından ayrı düşünülemeyecek bir durumda olan Yıldız, insan ilişkileri üzerine iç konuşmalar yapar. Bunun dışında, hayat üzerine edebî değeri yüksek ifadeler kullanır:

"Ânın içinde her şey uzak ve hayaliydi; elini uzattıkça ondan kaçışına hayat demeyi öğrenmek durumunda kalacaktı zamanla - herkes gibi Yıldız da." (C., s.41).

Düşünce dilden ayrı düşünülemeyeceği için iç diyaloglar önemli bir yer kaplamaktadır. Sonuçta, *"Heidegger'in ünlü aforizmasıyla dil düşüncenin evi olduğuna göre, düşüncenin bütün araçları dilde mevcuttur."* (Şahin, 2012: 49). Dil anlamdan bağımsız düşünülemeyeceği için bu boyutta yapılacak bütün değerlendirmeler önemli olacaktır. Anlamın değerini artıracak farklı teknikler kullanılabilir. Hakim bakış açısına bir ara verilir ve cümleler art arda iç diyaloglarla donatılır:

"Ağbime dedim öyle. Aynayı ben çalmadım ki. Bir motor sesiydi dünya. Dünya dışardan bakıldığında kocamandı, ağırdı, beride, uzak, sisli. Tanıyordum o sisi, tanıdık ve ürktücüydü. Mavi, yeşil, boş, karışık. Uzayda ses yoktu hani? Bu gümbür gümbür atan neydi şimdi? Üstümden bir traktör mü ne geçti." (C., s.45).

*"Cemre"*de karşımıza çıkan bir iç diyalog şekli de *"öteki ben"*in varlığı ile ortaya konur. 12. bölümde anlatıcı, otobüslerde hangi durağın geldiğini haber veren metalik kadın sesi ile konuşur ve Yıldız'ın bakış açısı ile bakma gayreti içerisine girer. Bu ses daha sonra Yıldız ile konuşmaya başlar. Konuşan kişi aslında Yıldız'ın iç sesi, bir başka ifade ile de *"öteki ben"*idir.

"Paslı metal kadın, kentin üstünden ağır ağır kalkan mor şalla birlikte, ona yanıldığını söyledi." (C., s.96).

*"Kafdağı"*nda yakarışlar halinde Zahide'nin iç sesi duyulur. İç ses, kimi zaman annesi kimi zaman ise öteki benidir. Zahide iç sesi ile mücadele eder:

"Sohni canlısın.

Canlısın.

Can." (K., s.19).

"Civan"da iç ses, kişinin benliği ile konuşur ve kendini yargılar. Kendini yargılarken hakaretlerle yüklü, sert bir dil kullanır:

"Düş, düş, düş düşebildiğin kadar kuyuya şerefsiz Dumrul.

Delir delirebildiğin kadar hergele Dumrul

Gerçeğin ulaşılmaz olduğunu kim söylemiş.

Derin olan kuyu değil ki asıl senin ipindir kısa olan it Dumrul."

(Ci., s.52).

Dumrul romanın son bölümlerinde aklını iyice kaybetmeye başlar ve gaipten sesler duyar. Bu onun sonunu getirir. Hilal'i kendisinin kaçırdığına bir türlü inanmamaktadır. Gaipten duyulan sesler, Dumrul'un iç sesine aittir:

*" 'Halil'i İstanbul yolunda yakaladık Dumrul. Her şeyi anlattı,'
diye bağırdı Yaman.*

'Ne diyorsun sen be?'

*'Halil'i yakaladık diyorum! Her şeyi itiraf etti. O geceyi. Çiçek'in
önünde kızı ondan zorla teslim alışını, onu öldürmekle tehdit edişini.
Ardından arabanla kızı alıp nasıl kaçırdığını.'*

'Ne saçmalık bu!'

'Kızı kaçırdığını!'

'Yeter...' " (Ci., s.223).

1.6.1.2. Dış Diyalog

Dış diyalog, tıpkı iç konuşmalar gibi metni canlı tutan ve onlara daha doğal bir çerçeveden bakmamızı sağlayan tekniklerden biridir. *"Dış diyalog, iki ya da daha fazla kişi arasında gerçekleşen sesli konuşmalardır."* (Mocan, 2012: 1835). *"Harika'nım"*da henüz çiftetelliği bile oynamayı beceremeyen Sabiha isimli şahıs, kocasının bir dansöze vurulmasına çok üzülür. Harika isimli terzi ile diyalogları karşımıza çıkar. Bu hem bir kişiyi sosyal yapı içinde değerlendirmemizi sağlar hem de gerçeklik duygusunu vermesi bakımından önem arz eder. Dış diyaloglar için konuşma çizgisi kullanılmamıştır:

"Daha çok gençsin iyi düşündün mü Sabiha?"

Tabii, tabii Harika'nım.

Sevgi adım adımdır. O adımları atmaktan korkma, ha?

Korkmam.

Gitmeyi istediğin zaman gitme zamanı gelmiştir. Sakın neden arama. Durma ve git.

Durmam.

Arkana da bakma.

Bakmam.

Sakın kendini suçlama.

Suçlamam." (İplikçi, 2007: 11).

*"Kız Gibi Bir Aşk"*ta da dış diyaloglar önemli bir yer kaplar. Dış diyaloglar isimlere açılmıştır. Her ismin karşısında, o ismin söylediği sözlere yer verilir:

"Mehmet: Papyon şarkıcılarına dönüşmüşsün.

Elvan: Papyon şarkıcısı anana benzer.

Mehmet: Anama laf etme.

Elvan: N'olmuş edersem.

Mehmet: Ağzını topla.

..." (P., Harika'nım, s.115).

"Ardışkuşu"nda da dış diyaloglar için konuşma çizgisi kullanılmamış, konuşmalar satır atlanarak verilmiştir. Burada kullanılan "be, aaaaa, ya" gibi ifadeler konuşma diline özgü kullanışlardır. Konuşma dili etkin bir biçimde kullanılmıştır:

"Allah belanı versin!

Senin Allah belanı versin be, önüne baksana! Hem koridorda inek gibi koşuyorsun hem de önüne bakmıyorsun!

Aaaa!

Aaaa, Ergun!

Ya kusura bakma, kafam karışık da..." (T.Y., Ardışkuşu, s.30 - 31).

"Berjer Koltuklarla Gelen" adlı metinde geçen berjer, TDK sözlüğünde, "Arkası kabarık ve yüksek, oturacak yeri geniş koltuk." (TDK, 2011: 313). olarak geçmektedir. İki kişinin dostluğunun anlatıldığı hikâyede kişilerin kendi dostluklarına bakış açıları kendi ağızlarından verilir. Yazar, isim isim dostluk açıklamaları yaptırarak gerçek bir bakış açısı sunar:

"Siren: Eteklerimizdeki sıkı fermuarlı tabuları hayat denilen o tezgahda ne zaman bırakmaya başlayacağız duygusunu yaşamaktır birlikte.

Nida: Yalnızlık, ah ses ver dediğimiz yerde, sesimize ses veren yine yalnızlığımız oldu ve işte biz o yerde dostluğun tapılası kaidesini bulduk karşımızda." (T.Y., Berjer Koltuklarla Gelen, s.121).

"Kül ve Yel"ın "Şerif" ve "Ayla" başlıklı bölümlerinde dış diyalog tekniği kullanılmıştır. Bunun nedeni ise Şerif ve Ayla isimli şahısların henüz çocuk olmasıdır. Yazar, çocukların dünyasını okuyucuya daha doğal bir biçimde sunmak amacıyla bu teknikten faydalanır:

" – Ne zaman dehlize ineceğiz?

– Büyüyüce a benim can oğlum, dedi kadın.

– Ama babaanne...

– Aaa, sus bakayım yeter. İneceğiz tamam dedim ya!

– *Ne zaman ama?*

– *Sonra.*" (K.Y., s.27).

"*Cemre*"nin 4. bölümünde Yıldız'ın gençlik yıllarından küçük bir sahne anlatılır. Yıldız gençken bir fıstık reklamında oynamıştır. Söz konusu durum üzerinden Cenk isimli arkadaşı ile diyaloglar halinde konuşturulur. Bölümde, gençlik hevesleri ve sevgileri ön plandadır. Bu tür gençlik heveslerinin daha iyi verilmesi için yazar kişilerini kendi ağızlarından konuşturma yolunu tercih eder:

" *'Nereye böyle?'*

'Taksim'e doğru gidiyorum, ya sen?'

'Aa, ben Çemberlitaş'a gideceğim.'

Bu arada elindeki şemsiyeyi gösterdi Cenk.

'Gelsene!'" (C., s.31).

"*Kafdağı*"nda bir senatör ve Emel'in konuşmaları ile Müslümanlara uygulanan teslimat programı tanıtılır. Dış diyalog halinde teslimat sistemi anlatılır. Program, Emel'in ağzından şu şekilde tanımlanır:

" *'İnsanları sizin tabirinizle yaşamın içerisinden alıp tuhaf uçaklara bindirmek ve dünyanın bir ucuna taşıyıp orada onlara işkence yapmak...*

'Bakın sevgili Emel, size Emel diyebilirim değil mi?'

'Evet, elbette.'" (K., s.9).

"*Yalancı Şahit*"te cezaevindeki çocukların birbiri ile konuşması dış diyalog halinde verilmiştir. Burada da yazar çocukların dünyasını okuyucuya daha doğal bir biçimde sunmak için bu teknikten faydalanır:

" *'Yusuf Abi, hoş geldin!'*

'Hoş bulduk. Kimsin sen?'

'Abi, ben İsmail...'

'Hangi İsmail?'

'Uzaktan akraban.' " (Y.Ş., s.35).

"Civan"ın 12. bölümünde Emrullah isimli şahsa görgü tanığı olarak sorgulama yapıldığından, konuşmalar uzun bir yer kaplar. Yazar dolaylı bir anlatım yerine daha canlı bir yöntem olan dış diyalog tekniğini kullanır:

" 'Uyandım uyanmasına.'

'Ama korktun!'

'Yok pek korkmadım da...'

'Hadi bakalım.' "(Ci., s.87).

Romanda diyalog tekniğinin farklı bölümlerde kullanılmasına devam edilmiştir. 16. bölümde polis memuru Şükrü ile Dumrul arasında geçen sıcak bir sohbet yer alır. Bölümün başından sonuna kadar konuşmalar yer alır:

" 'Şükrü ya!'

'Buyurun!'

'İp vardı.'

'Ne ipi?'

'Evden almıştım, kızın ipiydi. Arabaya koymuştum.' (Ci., s.122).

Bunların dışında, "Saklambaç"ta Funda, Funda'nın arkadaşları Nedim ve Juju'nun diyalogları yer alır. Yazarın diyalog kurmadaki başarısı kişilerin ruh durumunu, kişiliklerini ve bakış açılarını daha iyi vermesi bakımından önem arz eder. Bu bölümdeki dış diyaloglardan, iki arkadaşın asi ve özgür bir ruha sahip olmak ve hayatı sorumsuzca yaşamak istedikleri anlaşılır:

" 'Eee, ne yapmayı planlıyorsun? Gidecek misin?'

'Ne gitmesi be! Dedim. 'O bunak için şuradan şuraya adımımı atmam!'

'Belki biz abartıyoruzdur, bakarsın sohbeti iyidir!'

'Ne demezsin! Bayan Üniforma o ya! Çatlak karı. Allah'ın fosili. Müthiş Sıdika ve maceraları! Hanımının ceketini nasıl dikmiş, o zamanlarda işler nasılmış, mış mış da mış mış...' " (Sa., s.42-43).

1.6.2. Bilinç Akışı Tekniği

Anlatımda kullanılan bir başka teknik de "*bilinç akışı*" tekniğidir. Bu teknik iç konuşmanın farklı bir boyutudur; ancak burada düzenli bir bütünden söz edilemez. Zihin karışıklıkları, düşünceler an be an verilir. Yazar bu teknikte düzenleme işine girmez ve şahıslarını geniş bir zihin boşluğunda tutarak verir. "*Zihnimizde düşünceler çoğu zaman düzenli, kurallı bir şekilde akmaz. Bütün doğallığına ve doğrudanlığına rağmen iç konuşmanın bu düzensizliği tam anlamıyla temsil edemediği görüşüne dayalı teknik kaygılar, bilinç akışı tekniğinin başlıca oluşum gerekçesini oluşturur.*" (Sazyek, 2004: 114). Bu tekniğin eserlere yansımaları kimi zaman şekil boyutunda kimi zamansa bir rüya halini andıran ani geçişlerde görülür.

Müge İplikçi'nin hikâye ve romanlarında; hatta deneme tarzı yazılarına kadar bir üslup tekniği olan bilinç akışını kullandığı açıkça görülebilir. Nurullah Çetin, bilinç akışı tekniğini "*Roman Çözümleme Tekniği*" isimli kitabında şu şekilde dile getirir: "*Roman kişilerinin duygu ve düşünceleri aktarılırken dış zaman ve mantığa bağımlılık aranmaz. Hatırlamalara, çağrışımlara bağlı olarak birbiriyle kopuk ve bağlantısız olay, duygu ve düşünceler dağınık biçimde sergilenir. Olaylar, zamanlar, mekânlar, durumlar, olgular arası anlamlı bağlantılar olmayabilir. Kişi, somut olarak, bedeniyle belli bir zaman ve mekânda bulunurken; hayalen çok farklı ve alakasız zaman ve mekânlarda dolaşabilir. Cümleleri birbirinden kopuk ve kuralsız olabilir. Eksik cümleler, bölük pörçük ifade kalıpları, sayıklamalar, iç konuşmalar görülebilir. Bunda önemli olan, kişilerin dış dünya şartları içinde bulundukları durum değil; zihinsel yolculukları ve iç dünyalarının kendi karmaşıklığı içinde olduğu gibi yansıtılmasıdır. Nesnel olan değil, öznel olan öne çıkmıştır.*" (Çetin, 2006: 278). Yazarın hikâye ve romanları okunurken ve incelenirken bu bilgi göz önünde bulundurulmalıdır; çünkü bilinç akışı tekniği Müge İplikçi'nin tahkiyeli eserlerinin belkemiğini oluşturmaktadır.

"Doğum Günün Kutlu Olsun" isimli hikâyede bir trafik kazası sonrasında kişilerin yaşadığı zihin bulanıklığı anlatılır. Kaza anını gören insanlar, yarı rüya yarı gerçek halde, bilinci gelip gider durumda olan bir kahramanın gözünden verilir. İşte burada bilinç akışı tekniğinin bir özelliğini görürüz. Olaydan çok kahramanın ruhi durumu ön plana çıkar ve okuyucu olayları kahramanın gözünden görmeye başlar. Yaşanan kaza, araya herhangi bir anlatıcı girmeksizin doğrudan birinci ağızdan verilir:

"Gelen, elbette bana gençliğiyle çalım satan anneannemdi. Beni hiç mi hiç umursamıyordu., ama ben, saçlarından ve gözlerinden ışıklar saçan bu genç kızı selamlamadan yapamadım. O ise sadece ufak bir tebessüm etti bana, o ufak gerilmiş dudaklarında alay vardı."
(P., Doğum Günün Kutlu Olsun, s.2).

Kahraman, artık başka bir boyuttur ve bu boyut yaşayan insanların ulaşabileceği bir boyut değildir. Burada tasvirler önemli bir yer tutmaktadır. Zaman ya da mekân, bildiğimiz yirmi dört saatlik dilimden ve dünya çizgisinden aniden çıkıverir. *"Zaman algısı, şiirsellik/ritim, dil tutumu, bakış açısı farklılığı, bilinç akımının en ayırt edici özellikleridir. Bilinç akımında, bireyin çeşitli zaman dilimlerindeki zihinsel izlenimleri bir bilinçlilik düzeyinde anlatılır. Bu yaklaşımda, olaylardan çok izlenimlere, bedenden çok ruha, genişlemek/çoğaltmaktan çok derinliğe, yaşantı zenginliğinden çok deneyimlere önem verilir. Yazar; kahramanın, hayatı, nesneleri, etrafında gördüğü şeyleri nasıl algıladığını, bir bilinç yansıması eşliğinde aktarır."* (Tosun, t.y.: 39). Bu teknikte kahramanlar farklı boyutlarda bulunabilir ve zaman kavramı tamamen ortadan kaldırılabilir. Yazar şairane bir tavırla başka boyuttaki kahramanını konuşturur:

"Ot bürümüş yolda, sonu belirsiz o yolun ufkunda beyaz bir kelebek gibi; bir günlük ömrün sefasını, kozasını parçaladığı anda kafasına koymuş, inatçı, nazik, öfkeli; bir günlük ömür keyfinde başka hiçbir şey umurunda değil." (P., Doğum Günün Kutlu Olsun, s.2-3).

"Yürüdüm, yürüdüm. Akşamın geç saatlerine kadar yürüdüm. Boş yere tanıdık bir yer aradım. Yoktu. Aç, susuz, yitik ve mutsuzdum." (P., Doğum Günün Kutlu Olsun, s.3).

Kahramanların başka bir boyuta geçerek konuşturulduğu bir başka hikâye de "Harika'nım"dır. Hikâye kahramanı kocasının kendisini aldattığını düşünerek yoluna devam eder ve bu düşünceler içerisinde trafik kazası geçirir. Geçirmiş olduğu kaza, onu başka bir boyuta götürür ve düşüncelerinin derinleşmesini sağlar. Bu düşünce hali pembe bir tül olarak verilir:

"Her şey durdu, Sabiha ince bir tülün ardından yaşamaya başladı."

(P., Harika'nım, s.9).

Her şeyin durması ve araya pembe bir tülün girmesi ile devreye bilinç akışı tekniği girer. Sabiha yaşadığı dünyadan, zamandan ve mekândan uzaklaşarak kendi bakış açısından konuşmaya ve birbirinden kopuk, bağımsız konulardan bahsetmeye başlar. Bir tülün ardından yaşamaya başlaması bunu gösterir. *"Zihnimize düşünceler çoğu zaman düzenli, kurallı bir şekilde akmaz. Bütün doğallığına ve doğrudanlığına rağmen iç konuşmanın bu düzensizliği tam anlamıyla temsil edemediği görüşüne dayalı teknik kaygılar, bilinç akışı tekniğinin başlıca oluşum gerekçesini oluşturur. İç konuşmanın bir türevi olan bilinç akışı, ondan sadece dili cümle bazında kullanım boyutunda ayrılır. İç konuşmadaki cümlelerin birbirini mantıkî bir bağla izlemesi gerekliliği, bilinç akışında ortadan kalkar. Bir başka ifadeyle, iç konuşmada psikolojik durumu aktaran cümleler belirgin bir anlam bütünlüğünü oluşturan birimler olma özelliği sergilerken bilinç akışı tekniğinde düşünsel içerikli her bir cümle başlı başına bir bütünlüğe sahiptir. Dolayısıyla bilinç akışında cümleler arasında bir anlam kopukluğu, gevşekliği söz konusu olur. Zihnin serbest işleyişinin bire bir metne dönüştürümü olarak tanımlayabileceğimiz bu uzaklığı yaratan temel öge ise çağrışım olur. Bir düşünce, bir başkasını çağrıştırır, o da ötekini."* (Sazyek, 2004: 114 - 115). Burada devreye bir rüya dili diyebileceğimiz ani geçişlerle ve çağrışımların birbirini doğurduğu kelimelerle örülmüş cümle yapıları girer. Kadın, en başa dönerek bütün gençliğini verdiği kocası ile evlendiği ilk güne gider. Elbette bakış açısı değişir ve biz Sabiha'nın düşündüğü her şeyi zamandan ve mekândan uzakta, sadece Sabiha ve onun bilincinin olduğu bir yerde kendi ağzından dökülen cümlelerle anlarız. Belirgin bir olay halinin de ortadan kalktığı söylenebilir. *"Okur, olayları değil, o olayların insan psikolojisindeki karşılığını, ondaki etkilenme sürecini, yarattığı çağrışımları ve duyguları izleme imkânını bulur. Böylece, bilinç akımı metinlerinde, herhangi bir anda bilinç devreye girmekte, yaşananlar, duygular, izlenimler, bir düş atmosferi hâlinde anlatıma düşmekte, anlatım derinleşmekte, düşselleşmekte, bu zihinsel yolculukta okur şiirsel bir ritme ulaşırken, bir ruhsal serüven ile yeni dünyaların insanî hâllerine şahit olmaktadır."* (Tosun, t.y.: 39).

"Şakayıklar"da bir vızıltı halinde gelen sözler ve bunların ne kadar sıradan olduğunu gösteren kelimelerin arasına konulmamış boşluklar karşımıza çıkar. Bu durum bilinç akışı tekniğinin kullanıldığını gösterir:

"Bakkerimanşuçocukiyidiyorlareliştutuyormuşevivarmışhiçolmazsa birgörneçkar... Keriman dudaklarının üstünde birikmiş bıyıklarının terlerini diliyle yalarken kin dolu gözlerle Neyire'ye bakar, sonra onun eline tutuşturduğu **dantele tıgıyla bir zincir daha eklerdi.** (P., Şakayıklar, s.66).

Yazar şekil olarak kelimeler arasında boşluk bırakmadan yazar. Boşluk bırakılmadan yazılan bu kelimeler bir norm sapması olarak da değerlendirilebilir. Aynı zamanda bilinç akışı tekniğinin kullanıldığını da gösterir:

"Hatırlamıyorumhatırlamıyorum." (K.Y., s.136).

"Hepsinidışarıçıkardımhepinizçıkındışarıdedimkolundansürükledimçoğunukimineadtylaseslendim..."(K.Y., s.22).

"Deligibikoştummerdivenlereenüstkatakadarçaktımbütünodalarabaktımsonradeligibüindimmerdivenlerden..." (K.Y., s.22).

"Birtitre megeldiüstüme" (K.Y., s.23).

"... o bayat imgenin eşliğinde filmşeridigibifilmşeridigibi zorlu bir dişeti hastalığını bertaraf edememenin sıkıntısıyla..." (K., s.149).

"... ne çok yapardık bunu, saatebaksaatebakgülerdiksonrakahkahakarla, çocuklarımın okul düşlerindeki yolunu..." (K., s.149).

"... sesimin kâbusum haline gelişini, kendisinden korkarmı insan mırıltılarımı..." (K., s.149).

"Yabancıydı, esmerdi, tehditti. Dumrul ve Pınarlı'nın kalbinin nicedir ilk kez attığı ritimdeydi Çulsuz. Yabanciesmertehdityabanciesmertehdit." (Ci. s.27).

"O sesi duyuyordu yine: Bircivanöldü..." (Ci., s.220).

*"Ama hâlâ o ses vardı kulaklarında: **Bircivan...**" (Ci., s.221).*

*"Bir tek durmayan o sestî: **Bircivanöldübircivan...**" (Ci., s.221).*

*"Ama o ses: **Bircivvanöldü.**" (Ci., s.221).*

*"**Bircivanöldü.**" (Ci., s.222).*

*"**Fısırfısırfısır.**" (Ci., s.222).*

Yazarın bilinç akışı tekniğini kullandığı bir başka örnek ise noktalama işaretlerini tercih etmemesidir. "Cemre" de bilinç akışı tekniği şekil boyutunda karşımıza çıkar:

"nimet bir cariyeymiş benim duyduğuma göre ... o sıra aynalı kolyesi kayıpmış şehzadenin geleceği gösteren, müstahakına sonsuzluğu ve olanaksızlığı vaat eden hünkâr babasının şam'dan getirdiği sedef işlemeli, aynalı bir kolye." (C., s.5).

1.6.3. Geriye Dönüş Tekniği

Geri dönüş tekniği, kurgusal metinlerde sıklıkla karşılaşılan bir yöntemdir. Kahramanların geçmişteki durumlarını, yaşantılarını verme noktasında önemli bir işleve sahiptir. Bu tekniğin kullanım alanı geçmişle iç içe olduğundan zamanın etkili kullanımı oldukça önem arz eder. Kısıtlı bir zaman içinde verilen anlatılar, geri dönüş tekniği ile daha geniş bir zaman dilimine girerler. "An içindeki görülen yaşantı sırasında "hatırlama" gibi görülmeyen yaşantıya ait, içsel ve görece kısa süren bir geçmişe yöneliştir bu. Dolayısıyla kısmî geriye dönüş, psikolojik gerçekliğe ve hayatın akışındaki doğallığa çok uygun düşen bir uygulamadır." (Sazyek, 2004: 115). "Doğum Günün Kutlu Olsun" isimli hikâyede bu tekniğin uygulandığına şahit oluruz. Hikâye baştan sona bir rüya havası içinde verilir. Dolayısıyla geri dönüş tekniği, metin içerisinde doğallığı bozmayan haliyle zamandan küçük bir kopuş olarak değerlendirilebilir. Hikâyede zaman, parçalanmış bir akış halinde sunulur:

"Anneannemin de dediği gibi kafam biraz karıştı. Ancak olayı lütfen bir kez de benden dinleyin." (P., Doğum Günün Kutlu Olsun, s.1).

"Yeni Kent Dedikoduları" adlı hikâye uzun bir zaman sonra karşılaşan iki insan hakkında kaleme alınmıştır.. Yeniden karşılaşan iki arkadaş geçmişe döner ve eski günleri hatırlar:

"Şimdi itiraf edeyim. Bu kadar zaman sonra seninle konuşabileceğimiz, düşünmemiştim." (A.Y., Yeni Kent Dedikoduları, s.100).

Zaman zaman geçmişe dönüşlerin yaşandığı hikayede canlı bir dil kullanılır. Bunu kullanılan benzetmelerden, sıfatlardan, kelime tekrarlarından, dil sapmalarından ve ara sözlerden anlarız.



SONUÇ

Yazar ve şairler eserleri ile Türk dilinin işçisidirler. Bu bakımdan dili titiz bir işçilikle ele alırlar. Her kelimenin anlam hazinesini genişleterek süsledikleri eserlerini gerçek bir cevhere dönüştürürler. Dili estetik bir boyutta ele alırken kendi üsluplarının belkemiğini de oluştururlar.

Müge İplikçi'nin eserleri kelime hazinesi bakımından son derece kapsamlıdır. Yazarın kelime hazinesini terim kelimeler, sıfatlar , zarflar, tamlamalar, fiiller, fiilimsiler, ikilemeler vb. oluşturur. Dil, farklı kelime türleri çerçevesinde kurgu ile bağdaşarak vücut bulur. Kullanılan terim kelimeler, ele alınan konuya uygun olarak yazarın özgün üslubuyla birleşir ve kurgu içerisinde eritilir. Sıfatlar, zarflar, tamlamalar, fiiller ve fiilimsiler konuya kelime hazinesi açısından zenginlik katar. Yazarın bunların yanında atasözlerine ve deyimlere sıklıkla yer verdiği görülür. Bir kültür hazinesi olan atasözlerinin ve deyimlerin yazar tarafından tercih edilmesi yazarın eserlerini çeşitlendirmek istemesinden kaynaklanır. Anlatımında betimlemelere sıklıkla yer verdiği görülür. Okuyucunun muhayyilesini harekete geçiren betimlemeler, yazarın kaleminde zengin bir ifade alanına sahip olur. İplikçi, okuyucunun zihninde zamanı, mekânı ve kişileri canlandırır.

Metinlerarasılık, konuşma, bilinç akışı, geri dönüş tekniği gibi farklı teknikler yazar tarafından başarılı bir biçimde kullanılır. Burada metinlerarasılık tekniğine ayrı bir önem vermek gerekir. Türler arası pek çok geçiş hem roman hem de hikâyelerde fazlasıyla karşımıza çıkar. Bu durum metni hareketlendirir ve tekdüzelikten kurtarır. Metinlerarasılık tekniği yazarın üslubunda önemli bir yer teşkil eder.

Yazarın gerek romanları gerek hikâyeleri kahramanlarını ele alış bakımından özgün metinlerdir. Metinlerde kadın karakterlere sıklıkla yer verildiği bu bağlamda ise masumiyete vurgu yapıldığı görülür. Masumiyetin asıl kanadını çocuklar oluşturur. Yazarın dikkat çekmeye çalıştığı masumiyet, zaman ve mekân olgusu çerçevesinde ele alınır. Çocuklar söz konusu olduğunda yazarın bir tür başkaldırı içinde olduğu görülür. Bu başkaldırı çocuksu masumiyeti de peşine alarak güçlenir, büyür ve son vuruşunu kullanılan dil ile yapar. Söz konusu dil, masalsı bir ifade ile örülür ve son derece sadedir.

İplikçi, bakış açılarını kullanırken bir tür rüya üslubu tercih eder. Olaylar ya da durumlar arası geçişler anidir. Bir rüyayı andıran bu geçişlerin alt yapısına bilinçaltının anlam dünyası sığdırılır. Psikolojik unsurlar çoğu zaman yazarın eserlerinde dil ve üslup açısından irdelenmesi gereken bir malzeme teşkil eder. Kimi zaman rüyanın kendisi eserlere konu olurken kimi zaman dil boyutunda rüyalardan yararlanır. Psikolojik unsurlar sadece rüyalar ile değil pek çok farklı şekilde karşımıza çıkar. Kişiler yaşamış oldukları psikolojik problemler nedeniyle komplekslere girip çeşitli hastalıklar yaşar. Aynı zamanda psikolojik unsurlar dile şekil ve eleştiri olarak da yansıtılır. Psikolojik unsurlar dile yansıtılırken de bilinç akışı, iç konuşma vb. teknikler kullanılır. Sözü edilen geçişlerin bu tür tekniklerle daha da belirgin hale getirildiği görülür.

Norm sapmaları da İplikçi'nin eserlerinde önemli bir yer teşkil eder. Kelimeler yapıca farklılaşır ve kendilerini yeni anlamlara bırakacak olan yeni kullanışlara teslim eder. Sözcükler pratikte kullanılmayan yapım ekleri ile süslenir. Günlük dilde kullanılmayan yapıca farklılaşmış fiiller, sıfatlar ve isimler tercih edilir. Bununla birlikte yazarın yer yer konuşma dilinde rastlayacağımız türden cümleler tercih ederek çeşitli norm sapmalarına yer verdiği de görülür.

Eleştiri, dil ve üslup açısından yazarın eserlerini süsleyen bir unsurdur. Eleştirinin boyutuna göre dil kılıf değiştirir, sözcükler hareketlenir. Genel olarak eleştirinin kadınların toplumsal baskı görmesi ve ezilmesi üzerinden yapıldığı görülür. Ayrıca çocuklara yapılan zulüm de yazarın eserlerinde yapılan bir eleştiri olarak karşımıza çıkar. Yazar eleştirilerini kim için yaparsa yapsın incitmeden yapar. Bunun için de mizahi bir dil kullanmayı tercih ettiği görülür. Mizahi anlatımla süslediği eleştirilerinde, çeşitli sembollerden ve sembolizasyonlardan yararlanır.

Müge İplikçi, yaşayan yazarlar içerisinde hem roman hem de hikâye türü çerçevesinde kendi özgünlüğünü oluşturmuş bir yazardır. Eserlerinin psikolojik unsurlarla süslenmesi, dilin estetik bir mahiyette kullanılması, anlatımda kullanılan malzemelerin çeşitliliği, eleştiri unsurlarına yer verilmesi, farklı anlatım tekniklerinin kullanılması ve bütün bunların özgün bir anlatımla buluşması bu çalışmada ortaya konmuştur.

BİBLİYOGRAFYA

A. İNCELENEN ESERLER

1. Hikâyeler

Arkası Yarın, Müge İplikçi, Everest Yayınları, İstanbul, 2006.

Columbus'un Kadınları, Müge İplikçi, Everest Yayınları, İstanbul, 2007.

Kısa Ömürlü Açelyalar, Müge İplikçi, Everest Yayınları, İstanbul, 2009.

Perende, Müge İplikçi, Everest Yayınları, İstanbul, 2007.

Tezcanlı Hayalet Avcıları, Müge İplikçi, Everest Yayınları, İstanbul, 2013.

Transit Yolcular, Müge İplikçi, Everest Yayınları, İstanbul, 2009.

2. Romanlar

Cemre, Müge İplikçi, Everest Yayınları, İstanbul, 2008

Civan, Müge İplikçi, Everest Yayınları, İstanbul, 2012

Kafdağı, Müge İplikçi, Everest Yayınları, İstanbul, 2008

Kül ve Yel, Müge İplikçi, Alkım Yayınevi, İstanbul, 2004

Saklambaç, Müge İplikçi, ON8 Yayınları, İstanbul, 2013

Yalancı Şahit, Müge İplikçi, Günışığı Kitaplığı, İstanbul, 2012

B. YARARLANILAN KAYNAKLAR

1.Kitaplar

ADLER, Alfred (2013), İnsan Tanıma Sanatı, Çev: Kâmuran Şipal, Say Yayınları, İstanbul.

AKALIN, Şükrü Haluk (2011), Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

AKTAŞ, Şerif (2013), Anlatma Esasına Bağlı Edebî Metinlerin Tahlili -Teori ve Uygulama, Kurgan Edebiyat Yayınları, Ankara.

AKTAŞ, Şerif (1993), Edebiyatta Üslup ve Problemleri, Akçağ Yayınları, Ankara.

ALTIN (2003), Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul.

ALTINKÖPRÜ, Tuncel (2005), Şahsiyet Analizi, Hayat Yayınları, İstanbul, 2005.

ATWOOD, George E., Robert D STOLOROW (2013), Buluttaki Yüzler Kişilik Kuramında Öznelerarasılık, Çev: Özgür Gelbal, Psikoterapi Enstitüsü Yayınları, Darıca - İzmit.

ÇETİN, Nurullah (2006), Roman Çözümleme Yöntemi, Edebiyat Otağı Yayınları, Ankara.

DEVELLİOĞLU, Ferit (2008), Osmanlıca - Türkçe Ansiklopedik Lûgat, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara.

ECO, Umberto (2000), Foucault Sarkacı, Çev: Şadan Karadeniz, Can Yayınları, İstanbul.

FORSTER, E.M (1982), Roman Sanatı, Adam Yayınları, Ankara.

FREUD, Sigmund (1994), Psikanaliz Üzerine, Çev: A. Avni Öneş, Say Yayınları, İstanbul,

FREUD, Sigmund (2011), Uygarlığın Huzursuzluğu, Çev: Haluk Barışcan, Metis Yayınları, İstanbul.

FROMM, Erich (2013), Sevme Sanatı, Çev: Özden Saatçi, Karadana, İlya Yayınevi, İzmir, Ekim.

GEÇTAN, Engin (2002), Hayat, Metis Yayınları, İstanbul.

HATİBOĞLU, Vecihe (1971), Türk Dilinde İkileme, TDK, Ankara.

IRZİK, Sibel, Jale PARLA (2014), Kadınlar Dile Düşünce Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet, İletişim Yayınları, İstanbul.

JUNG, Carl Gustav (2012), Dört Arketip, Metis Yayınları, İstanbul.

KLEIN, Ralph - F. James MASTERSON (2013), Kendilik Bozuklukları, Tedavide Yeni Ufuklar Masterson Yaklaşımı, Çev: Melike Yönten, Nesteren Gazioglu, Psikoterapi Enstitüsü Eğitim Yayınları, Kocaeli.

KOLCU, Ali İhsan (2010), Edebiyat Kuramları, Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum.

MACİT, Muhsin, Uğur SOLDAN (2005), Edebiyat Bilgi ve Teorileri El Kitabı, Grafiker Yayınları, Ankara.

MAY, Rollo (2012), Aşk ve İrade, Çev: Yudit Namer, Okuyan Us Yayınları, İstanbul.

OCAK, A. Yaşar (1983), Bektaşî Menakıbnamelerinde İslam Öncesi İnanç Motifleri, Enderun Kitabevi, İstanbul.

ÖZGÜ, Halis (2004), Kompleksler ve İnsanlar, Özgü Yayınevi, İstanbul.

SARAÇ, M. A. Yekta (2007), Klasik Edebiyat Bilgisi Belâgat, 3F Yayınları, İstanbul.

SÖZEN, Mustafa (2003), Sinemada Renk ve Sembolik Anlamlar, 1. Baskı, Detay Yayıncılık, Ankara,

ŞAHİN, İbrahim (2012), Ahmet Hamdi Tanpınar Haz ve Günah: Bir Tanpınar Yorumu, Kapı Yayınları, İstanbul.

TANPINAR, Ahmet Hamdi (2008), XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

TARHAN, Nevzat (2014), Aşk Terapi, Timaş Yayınları, İstanbul.

TEKİN, Mehmet (2006), Roman Sanatı 1 (Romanın Unsurları) (4. Baskı), Ötüken Yayınları, İstanbul.

USTA, Çiğdem (2009), Mizah Dilinin Gizemi, Akçağ Yayınları, Ankara.

WELLEK, Rene, Austin WARREN (1983), Edebiyat Biliminin Temelleri, (Çev: Prof. Dr. Ahmet Edip Uysal) Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

YALOM, Irvin, Varoluşçu Psikoterapi (2000), (Çev: Zeliha İyidoğan Babayiğit), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

2.Makaleler

AKOT, Bülent, "Freud'un Rüyâ Yorum Metodu", **Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi**, Cilt 10, Sayı 1, 2010, Ankara.

AKSOY, Ömer Asım, "Atasözleri, Deyimler", **Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten**,1962, TDK yay., 1988, Ankara.

ATLI, Ferda, "Edebi Metnin ve Yaratıcılığın Kaynağına Ulaşan Yol: Psikanalitik Edebiyat Eleştirisi", **Turkish Studies** - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 7/3, Summer 2012, Ankara.

BOZKURT, Kenan - Hacer BOZKURT, "Sayıların Gizemli Dünyası: Kültür ve Edebiyatta Sayı Sembolizmi", **Batman Üniversitesi, Yaşam Bilimleri Dergisi**, Cilt 1, Sayı 1, 2012.

DEMİR, Duygu Özge - Ayşe KILIÇ, "Murat Mentesh'in Dublörün Dilemması Adlı Romanında Dil Sapmaları", **Dil ve Edebiyat Eğitimi Dergisi**, S.12, ss.47-56, 2014.

DİNÇER, Aslıhan, "Âşık Veysel'in Şiirlerinde Alışılmamış Bağdaştırmalar", **Türklük Bilimi Araştırmaları-XV-/2004-Bahar**.

DURMUŞ, Mitat, "İmge - Sembol Kavramlarını Yorumlama Projesi ve Melih Cevdet Anday Şiirinde İmge", **Turkish Studies** - International Periodical For The Languages, literature and History of Turkish or Turkic Volume 6/3 Summer 2011, p. 745-762 TURKEY

EREN Cüneyt - M. Vecih UZUNOĞLU, "Çağdaş Arap Hikâyeciliğinde Betimleme Örnekleri", **Dokuz Eylül Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi Dergisi** Sayı XXIII, İzmir, 2006.

ERUS, Zeynep Çetin, "Romanda Bakış Açısı ve Sinemaya Uyarlanması", **İletişim Fakültesi Dergisi**, t.y. İstanbul.

GÜNDOĞDU , Ayşe Eda, "Metinlerarasılık Bağlamında Tahsin Yücel'in 'Yalan' Adlı Romanı", **Turkish Studies**-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 7/4, Fall 2012, p. 1893-1903, ANKARA-TURKEY.

İLERİ, Selim, "Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri", **Türk Dili Dergisi**, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, Sayı 286, Ankara, 2013.

KARABULUT, Mustafa, "Edebî Metinlerde Dil ve Üslûp İncelemeleri ve Edip Cansever'in Dil ve Üslûbunda Psikolojik Unsurlar", **VII. Uluslararası Türk Dili Kurultayı**, 24 -28 Eylül, Ankara, 2012.

KEKLİK, Murat, "Dilbilimsel Açıdan Şiir Dili ve Bu Bağlamda Baki'nin Gazellerinde Alışılmamış Bağdaştırmalar Duygu Değeri ve Uzak Çağrışımlar", **Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic** Volume 8/9 Summer 2013, Ankara.

KÖPRÜLÜ, Özlem, "Bilinçdışı ve Dil", **Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic** Volume 9/3 Winter 2014, ANKARA-TURKEY.

MOCAN, Ahmet, "Yalnızız'da Anlatım Teknikleri", **Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic** Volume 7/3, Summer 2012, Ankara.

ÖNAL, Mehmet, "Edebî Dil ve Üslup", **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, Sayı: 36, Erzurum, 2008.

ÖZDEMİR, Gülseren, "Metinlerarasılık Bağlamında İhsan Oktay Anar Romanlarının Geleneksel Anlatı Türleriyle İlişkisi", **Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü II. Türk Dünyası Kültür Kongresi**, t.y.19 - 25 Nisan.

POYRAZ, Hakan, "Şehir ve Felsefe", **Değirmen Dergisi**, Sayı: 26, Haziran - Temmuz, 2011.

SAZYEK, Hakan, "Romanda Temel Anlatım Yöntemleri Üzerinde Bir Sınıflandırma Çalışması", **Folklor - Edebiyat**, S.37, Ankara, 2004/1.

SÜPHANDAĞI, İsmail, "Dil ve Anlam İlişkisi Üzerine Bir Giriş Denemesi", **Değirmen Dergisi**, Sayı: 27, Ağustos - Eylül, 2011.

ŞENGÜL, Mehmet Bakır, "Romanda Mekân Kavramı", **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, The Journal of International Social Research, Volume 3 / 11 Spring 2010.

ŞENGÜL, Murat - Süleyman Kaan YALÇIN, "Dilin İletişim Süreci İçerisindeki Rolü ve İşlevleri", **Turkish Studies / Türkoloji Araştırmaları**, Volume 2/2, Spring, 2007.

TOSUN, Necip, "Modernizmin eleştirel Dili: Bilinç Akımı", **Heceöykü Dergisi**, Sayı: 26, Ankara, Nisan - Mayıs 2008.

TURAN, Fikret, "Türkçede Zarflar Üzerine", **Folkloristik**, Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı, Ankara, 1998.

TÜZİN, Derya, "Argo ve Küfür Bağlamında Cinsel Eylemin Nesnesi olarak 'Kadın' ", **Milli Folklor Dergisi**, Sayı: 71, Ankara, 2006.

YASAR, M. Ruhat, "Yalnızlık", **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Fırat University Journal of Social Science Cilt: 17, Sayı: 1, Elazığ, 2007.

YARDIMCI, Mehmet, "Halk Edebiyatı Ürünlerinde Âşıkların Dilinde ve Köroğlu'nda Dağ", **Edebiyat Tarihi Çerçevesinde Âşık Edebiyatı Araştırmaları**, Ankara, 2008.

YAVUZ Serdar - Burak TELLİ, "İç Anadolu Bölgesi Ağızlarında Geçen İkilemeler Üzerine Bir Değerlendirme", **Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 2013, 6/3.

YAVUZYILMAZ, Yusuf, "Şehir İnsan ve Mekân", **Değirmen Dergisi**, Sayı: 26, Haziran - Temmuz, 2011.

YILDIRIM, Ali, "Renk Simgeciliği ve Şeyh Galib'in Üç Rengi", **Milli Folklor Dergisi**, Sayı: 72, Kış / Winter, 2006.

3. Tezler

ÖZDARICI, Öznur (2010), Türk Romanında Kadın (1872 - 1900), Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Kırıkkale,

KUŞDEMİR, Ayşegül (2008), Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Huzur" Romanında Dil ve Üslup, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale.