

22. Sezer Ateş Ayvaz'ın öykülerinde postmodern unsurlar¹**Şafak KAYABAŞI²****Öznur ÖZDARICI³**

APA: Kayabaşı, Ş. & Özdarıcı, Ö. (2022). Sezer Ateş Ayvaz'ın öykülerinde postmodern unsurlar. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (27), 315-339. DOI: 10.29000/rumelide.1104545.

Öz

Türk edebiyatında postmodernizm akımının etkileri ilk olarak 1970'li yıllarda kendini gösterir. 1980'li yıllarda etkileri artarak devam eden bu akım, 1990'lardan sonra öykülerinde postmodern anlayışın baskın olduğu öykücülerin varlığıyla hızlı bir gelişme ortamı yakalar. 1956 doğumlu olan Sezer Ateş Ayvaz'ın ilk çıkan öykü kitabı *Aynalarda Yaz* yayımlandığı yılın 1988 olması ve içinde birçok postmodern unsur barındırması itibarıyla yazara 1990'lardan sonra öykülerinde postmodern anlayışın baskın olduğu öykücüler arasında öne çıkan bir isim olma özelliği kazandırır. Türk edebiyatına *Aynalarda Yaz* kitabından sonra *Yeryüzü Taksim*, *Tamiris'in Gecesuçları* ve *Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak* olmak üzere toplam dört öykü kitabı ile katkı sağlayan Sezer Ateş Ayvaz bütün yapıtlarında postmodern unsurları baskın olarak kullanır. Sezer Ateş Ayvaz öyküleri modernizmin zıtlaştığı geçmişe arkasını dönmeme; bütündeki, zaman ve mekândaki kırılma ve parçalanma; eril dili tahrif edip yeniden düzenleyerek okurun zihninde yeni tasarımlar ve duygu değerleri oluşturmak suretiyle postmodernizmle birlikte öne çıkan kuramlar olan yapı sökümler, alımlama estetiği ve femininst eleştiri kuramından yararlanma özellikleriyle postmodernizmdir. Postmodern yazını temsil eden kullanımlar olan üst kurmaca, ironi, bilinç akışı, metinler arasılık, bakış açısı ve anlatıcı çeşitliliğiyle sağlanan çoğulculuk öykülerin ihtiva ettiği diğer postmodern unsurlardır. Yazarın başvurduğu postmodern yöntemler öykülerin içeriğini zenginleştiren, yeni anlam katmanları yaratarak anlatımı derinleştiren, tematik gücü arttıran, sanatçının farklı alanlardaki birikimlerini yansıtan oldukça işlevsel özelliklere sahiptir.

Anahtar kelimeler: Sezer Ateş Ayvaz, öykü, postmodern

Postmodern elements in the stories of Sezer Ateş Ayvaz**Abstract**

The effects of the postmodernism movement in Turkish literature first appeared in the 1970s. This trend, whose effects continued to increase in the 1980s, caught a rapid development environment after the 1990s with the presence of storytellers whose stories were dominated by postmodern understanding. Born in 1956, Sezer Ateş Ayvaz's first story book, *Aynalarda Yaz*, was published in 1988 and it contains many postmodern elements, making the author a prominent name among storytellers whose stories were dominated by postmodern understanding after the 1990s. Sezer Ateş Ayvaz, who contributed to Turkish literature with a total of four story books, namely *Yeryüzü Taksim*, *Tamiris'in Gecesuçları* and *Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak*, after the book *Write in Mirrors*,

¹ Bu çalışma Dr. Öğretim Üyesi Öznur ÖZDARICI danışmanlığında Şafak KAYABAŞI tarafından yapılan "Sezer Ateş Ayvaz'ın Hikâyeciliği" (2022) başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

² Öğretmen, MEB (Kayseri, Türkiye) sfk.kybsi@gmail.com, ORCID ID: 0000-0003-3382-7357 [Araştırma makalesi, Makale kayıt tarihi: 01.03.2022-kabul tarihi: 20.04.2022; DOI: 10.29000/rumelide.1104545]

³ Dr. Öğr. Üyesi, Kırıkkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü (Kırıkkale, Türkiye), oznur_ozdarici@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0002-5772-2624

predominantly uses postmodern elements in all of her works. Sezer Ateş Ayvaz's stories are about not turning her back on the past, where modernism is in opposition; fracture and fragmentation in the whole, in time and space; By distorting and rearranging the masculine language, creating new designs and emotional values in the mind of the reader, it is postmodern with its features of benefiting from the theories of deconstruction, reception aesthetics and feminist criticism, which are the prominent theories with postmodernism. Metafiction, irony, stream of consciousness, intertextuality, perspective and pluralism provided by the diversity of the narrator, which are the uses that represent postmodern literature, are the other postmodern elements that the stories contain. The postmodern methods used by the author have very functional features that enrich the content of the stories, deepen the narrative by creating new layers of meaning, increase the thematic power, and reflect the artist's experience in different fields.

Keywords: Sezer Ateş Ayvaz, story, postmodern

Giriş

Yirminci yüzyılın son çeyreğinde felsefeden edebiyata, mimariden resim ve müziğe, sinemadan tiyatroya birçok alanda etkili olmuş, olmaya da devam eden bir akım olan postmodernizm, aklı ön plana çıkaran modernizme duyulan güvenin sarsıldığı bir dönemde onun bir sonraki aşaması sayılabilecek yeni bir sürecin adıdır. Modern dönemde:

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

Modernizmin netleştirmeye çalıştığı dünyaya başka bir gözle bakan postmodernistler, bu dünyada sadece *bulanıklık/karmaşa* görürler. Yani postmodernizm öncelikle evrenin bir kaos olduğunu, bu kaosa bir anlam verilemeyeceğini ve de bu durumun hiçbir formülle açıklanamayacağını söyler (Sağlık, 2007: 88). *“Akl almaz teknolojik olanakların yarattığı bilişim ortamında yaşanan gezegensel bir kültür kargaşasının, kültürel/ulusal sınırların birbiri içinde eridiği bir dönemin adı”* (Ecevit, 2016: 58) olan postmodernizm *“insanların oluşturduğu dünyaya ya da insan deneyimine özgü nihai hakikat arayışlarının sonunu; sanatın siyasal ya da misyonerce iddialarının sonunu; egemen üslubun, yerleşik sanatsal ölçütlerin, sanatsal kendine güvenin estetik zeminine ve sanatın nesnel sınırlarına yönelik ilginin sonunu ilan eder.”* (Bauman, 1996: 143).

Lyotard *Postmodern Durum* isimli kitabının “Giriş”ini *“Bu incelemenin konusu, en gelişmiş (ileri) toplumlarda bilginin durumu. Bu durumun “postmodern” diye adlandırılmasına karar verilmiş”* cümleleriyle başlatır (2014: 7). Bilginin *“giderek güç için, iktidar elde etmek için istenen bir nesne, küresel rekabetin bir parçası konumuna”* geldiğini söyler (Lyotard, 2014: 15).

Akl ile üretilen *“atom bombası insanlık için kusursuz, günahsız bir dünya vadeden modernizmin elinde patlayıp insanlık ve dünya yerle bir ol[unca] [...] gerçekliğin gerçekliğini yitirdiği düz zeminde gerçek artık kendisi olarak değil en fazla imgesiyle ele alınmaktadır.”* (Şakar, 2006: 90-91). Postmodernizmi doğuran bu durum bir edebî metinde gerçek ile yalanın, doğru ile yanlışın, güzel ile çirkinin rahatlıkla yan yana kullanılabilmesini sağlar. Nedensellik ortadan kalkar. Başkalarına kendi

değerlerini empoze etmeye çalışmayan postmodernizm “*iyi gibi-kötü gibi, güzel gibi-çirkin gibi, doğru gibi-yanlış gibi*” şeklinde ifade edilebilecek bir değerler belirsizliğini yansıtır (Taşdelen, 2007: 56-57).

Lyotard’a göre postmodern en basit haliyle “*üst-anlatılara karşı inançsızlıktır.*” (2014: 8). Üst-anlatısal meşrulaştırma düzeneğinin eskidiğini, metafizik felsefenin bunalıma düştüğünü ifade eden Lyotard “*anlatısal işlevin işleyenlerini, büyük kahramanı, büyük tehlikeleri, büyük serüvenleri ve büyük hedefi*” yitirdiğini, anlatısal, ama aynı zamanda, her birinin “*sui generis (kendine özgü) pragmatik değerler taşıyan, gösterici, normlayıcı, betimleyici vb. dilsel öge bulutları halinde dağıl*”dığını, her birimizin bunlardan birçoğunun kavşağında yaşadığımızı, ille de istikrarlı, kalıcı dilsel yapılar kurmadığımızı; kurduklarımızın özelliklerinin de mutlaka iletilebilir olmadığını, “*pragmatik dil parçacıkları*” ile anlatılabilir olduğunu, “*birçok farklı dil oyunu*”nun mevcut olduğunu; bu durumun “*öğelerin çeşitliliği*” anlamına geldiğini söyler (2014: 8). Farklılıkların, alt kimlik ve değerlerin yadsınmadığı postmodern doku içinde her bir tarzın, her bir değer yeri vardır. Dinsel duygu için de aynı şey söylenebilir. Ancak bu tutum dine karşı bir eğilim değil postmodernizmdeki “*hem o hem de o*” anlayışının bir gereğidir (Taşdelen, 2007: 58).

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

Postmodernizmde insanların tek tipleştirilerek hizaya sokulmasına karşı çıkılır. Tek tipleştirmede dil çok önemli bir enstrümandır. Geçmişten bu yana kullanılagelen “*dili içinden mayınlamak, minörleştirmek [gerekir]. Onun kurallarını bozmak, onu başka anlatım şekillerine koymak, kelimelerin anlamlarını sabitliğinden kurtarırken aynı zamanda cümlelerin sözdizimsel sabitliğini de bozmak, sanat yapmanın yeni biçimi*” olmalıdır (Akay, 2005: 112). Böylelikle aynı ile başka arasında sürekli bir ayrım yapan ve başkayı sürekli olarak dışlayan Batı felsefesine (Megill, 1998: 449) “*yapısökümcüler[in] başka/ötekinin farkında olunması gerektiğini*” (Sağlam, 2012: 278) işaret etmesine benzer bir tutumla öteki olana bakışın temizlenmesi gerektiği vurgulanır.

Türk edebiyatında postmodernizm akımının yansımaları ilk olarak 1970’li yıllarda kendini gösterir. “*İlk avangardist Türk romanları, modern ve postmodern özellikleri aynı metinde bir arada taşırlar edebiyatımıza. Postmodern romanın modernist özelliklerden büyük ölçüde yahtılmış örnekleri [...] ilk kez doksanlı yıllarda ortaya çık*”mıştır (Ecevit, 2016: 86). “*Postmodern edebiyatın yeni konu ve temalarını dil ve edebiyat, toplum ve birey, yabancılaşma, iç dünyaların yıkılması, anlatılandan başka bir gerçekliği olmayan bir hikâyenin anlatılışı, [...] modern toplumsal güçlerin egemen olmadığı, kişinin/insanın değerinin çok azaldığı bir dünyanın görünümünü oluşturur.*” (Külahlıoğlu İslam, 2004: 330-331).

Oğuz Atay’ın 1975 yılında çıkardığı *Korkuyu Beklerken* isimli hikâye kitabı postmodernizmin başarılı bir örneğidir. Atay “*yeni, modernist ve hatta post-modernist romanı, bütün ayrıntıları ile, Türkçede ilk uygulayan roman ve hikâye yazarıdır. Eserlerini yazdığı yıllar revaçta olan bütün gelenek ve usullere karşı çıkmıştır.*” (Kabaklı, 2002: 803). Külahlıoğlu İslam kendilerine yeni ifade yolları arayan kimi sanatçıların kısmen de olsa postmodernizmin bazı özelliklerinden yararlanarak yazmayı denediklerini ifade ederek bu kategoride Yusuf Atılgan, Nazlı Eray, Selim İleri, Murathan Mungan ve Nazan Bekiroğlu’nu sıralar (2004: 331). Necip Tosun; Tomris Uyar, Nezihe Meriç ve Mustafa Kutlu’nun birer

postmodern öykücü sayılamayacaklarını söylemekle birlikte bu sanatçıların 80'den sonra kaleme aldıkları öykülerinde postmodern etkilerin görüldüğünü ifade eder. "1990'lardan sonra öykü yayımlayan genç kuşakta ise postmodern anlayışın baskın olduğu kimi öykücülerden söz edilebilir. Bunlardan Nazan Bekiroğlu, Murat Gülsoy, Müge İplikçi, Suzan Samancı, Özen Yula, Murat Yalçın öne çıkan isimler olurlar." (Tosun, 2007: 76).

Sezer Ateş Ayvaz ve postmodernizm

Türk edebiyatına *Aynalarda Yaz* (1988), *Yeryüzü Taksim* (2000), *Tamiris'in Gecesuçları* (2005) ve *Külleniş Bir Kuşu Yakalamak* (2015) olmak üzere dört öykü kitabı ile katkı sağlayan 1956 doğumlu Sezer Ateş Ayvaz ilk kitabı *Aynalarda Yaz*'in 1988'de yayımlanması itibarıyla 90'lı yıllara konumlandırılacak bir yazardır. Cumhuriyet Gazetesi Kitap Eki'nde yayımlanan röportajında *Aynalarda Yaz* kitabı ile ilgili olarak:

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

tespitinde bulunur. *Aynalarda Yaz* kitabı okura okuduğu metnin kurgusal olduğunu kabul ettiren, bakış açısının sürekli değiştiği, öykü içinde öykünün anlatıldığı, bir öykünün kendi içinde bir diğer öyküyü erittiği ve dönüştürdüğü (Aktulum, 1999, s. 41) bir kitap olmasıyla çok çeşitli postmodern özellikler içerir. Necip Tosun'un 1990'lardan sonra öykülerinde postmodern anlayışın baskın olduğu öykücüler olarak öne çıkardığı yazarlar arasına Sezer Ateş Ayvaz isminin dahil edilmesi mümkündür. Çünkü bu yazarların ilk öykülerinin yayımlanma tarihi Sezer Ateş Ayvaz'ın 1988 yılında çıkardığı ve postmodern özelliklerin baskın olduğu ilk öykü kitabı *Aynalarda Yaz*'dan kısa bir süre sonraya tekabül eder. Sezer Ateş Ayvaz'ın ilk eserinin yayımlanma tarihi 1988'e karşılık Suzan Samancı ilk eserini 1991'de, Özen Yula 1993'te, Murat Yalçın 1995'te, Nazan Bekiroğlu 1997'de, Müge İplikçi 1998'de, Murat Gülsoy 1999'da yayımlar.⁴ *Aynalarda Yaz* kitabı yazara Türk edebiyatında 90'lar ve sonrası hikâye anlayışının ilk temsilcilerinden olma özelliği kazandırır. Öykülerinde postmodern unsurların baskın olmasıyla birlikte modernizmin etkileri de görülen Sezer Ateş Ayvaz'ın bu tutumu sonraki çıkardığı üç öykü kitabında devam eder.

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

Toplumcu gerçekçi poetika artık ne yazın ne de düşüncede egemendir.

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

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

"İhmal edilen kesim ve kavramların vurgu kazanması, ikincilleştirilenin, bastırılanın, önemsiz kılınanların politikaya ve yazına dahil edilip öne çıkarılması küçümsenmemeli elbette. Ama edebiyat söz konusu olduğunda bu yeni zaman estetiğinin ihmal edilmişliklere ağırlık verirken, çok

⁴ Yazarların ilk eserlerinin yayımlanma tarihine Ahmet Yesevi Üniversitesi'nin *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*'nün taranması yoluyla ulaşılmıştır. <http://teis.yesevi.edu.tr/> (Erişim Tarihi: 29/11/2021)

önemli tarihsel gerçeklik boyutlarını ve çelişkileri dışarda bıraktığını, ihmal ettiğini söylemek mümkün.” (Ateş Ayvaz, 2017: s.y.).

Ateş Ayvaz'ın öyküleri nedensellik ve tarihsel gerçeklik bağından hiç kopmamalarıyla modern karakter taşıırken bütündeki, zaman ve mekândaki kırılma ve parçalanmanın postmodern anlatıya kattığı şizofrenik karakterin öykülerinde görülmesi yazara postmodern bir kimlik kazandırır. Modernizmin zıtladığı geçmişe arkasını dönmeyen yazar bu tutumuyla da postmodern çizgide yer alır. Osmanlılar ve Cumhuriyetçilerin “*çelişki ve çatışmalarının yakın tarihimizde yarata geldiği trajediye dikkat çekerek, toplum ve tarih bilincimizi öteki olana bakışın temizlenmesi yönünde bir vurguya yönlendirme*”nin gerekli olduğunu düşünür (Ateş Ayvaz, 1994: 37). Umberto Eco'nun bilimde “*Ekim Devrimi*” olmayacağı söyleminden (Eco, 2001: 221) hareketle sanatta da Ekim Devrimi olmayacağını, her yazılan metnin geleneği bilmek ve ona eklenmek zorunda olduğunu ifade eden yazar düşüncelerine şöyle devam eder:

“1980’lerde öykü yazmaya başlayanlar sanıyorum bu çatışmayı, endişeyi, çıkmazı çok yoğun yaşadılar. Bir türlü sığınamadıkları geçmişle, hayalini kurdukları gelecek arasında sancılı ama arayışlarla dolu bir yazma edimiyle baş başa kaldılar. [...] İstedikleri başka bir dil yetisiydi... Geleneği bilerek onu terk eden ama karşılaşacağı durumun bütünüyle farklı olamayacağını bilen bir dil yetisi. Yani bir ütopya... Ronald Barthes’in deyişiyse yazının sıfır derecesi.” (Ateş Ayvaz, 2005a: 80).

Ateş Ayvaz’a göre “*periferi ülkeleri*” Batı toplumlarının akılcı, ilerlemeci ilkelerine duydukları inançla sanattan bilime, günlük yaşamdan politikaya, bilinçaltından tüm bilgi paradigmalarına dek yaralı bir bilincin izdüşümünü yaratan modernitenin değerlerine göre bir şimdi, gelecek ve geçmiş imajı oluşturmuşlardır. Bu imajların yarattığı kaos eleştirel bir bakış açısını, irdelenmeyi ve sorgulanmayı beklemektedir (Ateş Ayvaz, 1992, s. 1).

Öykülerdeki postmodern unsurlar

1. Üst kurmaca

Postmodern yazını temsil eden önemli bir kullanım olan üst kurmacada kurmaca ile gerçeklik arasındaki sınıra dikkat çekilir. Metnin yazılış süreci anlatının ana sorunsalıdır. Yazar, okura, okuduğu metnin kurgusal olduğunu kabul ettirir, bakış açısı sürekli değişir, hikâye içinde hikâye anlatılır. Metnin bu özelliğinin bir uzantısı olarak okurun çok önemsendiği, kurguda ayrıcalıklı bir yere sahip olduğu görülmektedir (Aktulum, 1999: 41).

Sezer Ateş Ayvaz'ın ilk öykü kitabına adını veren, iç içe geçmiş iki öyküden oluşan “*Aynalarda Yaz*” öyküsünde birinci vaka öykü başkahramanının diğer kahramanla buluşarak geçmişte beraberken yaşadıklarını onun da yardımını alarak yazıya dökmesi, ikinci vaka ise yazıya dökülenlerdir. Böylelikle hem birinci öykü hem de ikinci öykünün yazılma süreci okurla paylaşılarak okuduğu metnin kurgusal olduğu bilgisi okura öykünün başında verilir (Ateş Ayvaz, 2008: 20-33).

Aynalarda Yaz kitabının son öyküsü “*Son Gün*”, annesi kötücül bir hastalığa yakalanan yazar kahramanın, beyaz kâğıdı önünde geçmişi anımsayarak kâğıda yazacaklarını mırıldanmasıyla başlar ve öykünün bu mırıldanmalardan yazılmaya başlandığı zamana kadarki süreci okura iletilmiş olur (Ateş Ayvaz, 2008: 106-108).

Yazarın ikinci öykü kitabı olan *Yeryüzü Taksim*'de on dokuzuncu sırada yer alan “*Kapı Tokmağı*” isimli öykü, eserlerinde kurgu ile gerçeği birleştiren, öykünün yazılış serüvenini okura ileten ve bu sürece

okuru da dahil eden Sezer Ateş Ayvaz'ın eserlerini inceleyenlere önemli ip uçları veren bir öyküdür. "Kapı Tokmağı" öyküsünde yazar bir önceki öykü kitabı *Aynalarda Yaz*'daki "Melusine ya da Çılgın Aşk" öyküsünün yazılma sürecini anlatır. Pembe saten bir kumaş parçası Ateş Ayvaz'da "Melusine ya da Çılgın Aşk" öyküsünü yazma isteği uyandıran bir nesne olur. "Kapı Tokmağı" isimli öykünün çıkış noktasının ise yazarın her gün işe giderken gördüğü eğimli yolun sonundaki ev mi, Müesser halasının boğaz kıyısındaki ahşap evi mi, belleği mi, düş gücü mü olduğu bizzat kendisi tarafından dahi tam olarak bilinemez (Ateş Ayvaz, 2000: 115-119). Kurgu ile gerçeğin bu denli iç içe geçtiği öyküde yazara oyun gibi gelen yazma serüveni ondaki özgürlük ihtiyacına denk düşen bir çabadır. Sezer Ateş Ayvaz okura okuduğu metinlerin kurgusal olduğunu açık bir şekilde gösterir.

Annesinin ölmesiyle onunla yaşadığı çocukluğunu da kaybettiğini anlayan Nilüfer isimli anlatıcı/yazarın bulanıklaşan belleğinden bulup çıkaramadığı geçmişinin sırlarını çözmek ve annesinin yaşam öyküsünü yazmak amacıyla doğduğu eve gidip orada yaşayan Rima'dan dinlediği öyküyü temize çekmesiyle oluşan bir öykü olan "Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak" öykününün yazılış sürecinin okuyucuyla paylaşıldığı bir öyküdür (Ateş Ayvaz, 2015a: 9-18).

2. İroni

Parçalanmış modern çağ insanının trajik durumunu yansıtmaya en elverişli tekniklerden biri ironidir. İroni, "umarsızlığın ve yabancılaşmanın katı bir bilinci ile bunlara karşı uysal ve iyi ayarlanmış bir hoşgörüyü bir araya getiren modernist hiddet nöbetlerinden türemiş bir sanatın işaretidir." (Connor, 2005: 166). İronist kişi yaşadığı toplumun "kendini hatalı türden bir insana" dönüştürmüş olabileceği ihtimalinden endişe duyar ve bu yüzden bir "köksüzlük" hissederek kendinden sürekli şüphe duyar (Rorty, 1995: 116). Okuyucuya okuduğu metnin bir kurmaca olduğunun sürekli hatırlatılması da bir tür ironidir. (Somuncuoğlu Özot, 2012: 2280). İroninin en bilinen tanımı ise "söylenenin tam karşıtını kastetme"dir (Oruç, 2006: 12).

Sezer Ateş Ayvaz'ın ironiyi kullandığı öykülerde, anlamlar ve ilişkileri konusunda bir karasızlıkla birlikte yaşamaya, saçma gördükleri dünyayı kabul etmeye çalışan öykü kişileri modernist hiddet nöbetlerini tam anlamıyla yaşarlar. *Aynalarda Yaz* kitabındaki "Parkamı Seviyorum" öyküsünün başkahramanı adam verili düzen karşısında huzursuz, mutsuzdur ama biraz da olsa düzen içinde rol yapabilmeyi başararak yaşadığı saçma dünyayı kabul etmeye çalışır. Fakat biraz da olsa rol yapabilmeyi başarmak adamın bir iç huzur, dengeli bir duygu hali yakalayabilmesine yetmez. Bir şirkette çalışan adam işe gitmek üzere hazırlanırken dolabının en dibinde duran üniversite yıllarından kalma parkasını görünce o yıllara döner ve anda yaşamadığı mutluluğu geçmişte arar. Parkasını giydiğinde huzursuzluğundan, mutsuzluğundan kurtulacağına inanmaya çalışır fakat yaşadığı zamanın toplumsal koşulları böyle bir başkalaşmaya izin vermez. Huzursuzluğunun, mutsuzluğunun parkasını giyince son bulacağına inanmaya çalışması öyküdeki ironidir. Adamın öykünün sonunda gözyaşları hiç bitmeyecekmiş gibi ağlaması ironistin çaresizliğinin gösterenidir (Ateş Ayvaz, 2008: 34-38).

Aynı çaresizlik *Aynalarda Yaz* kitabındaki bir diğer öykü "Kozmos ve Kaos"ta kurtulmaya çalıştığı telefonunu bir dolaba kilitleyen şirket çalışanı adamda da görülür (Ateş Ayvaz, 2008: 55-61). "Teknolojik gelişmelere uyum sağlayamayan kahramanın durumunu kara mizah tadındaki öykülerle dile getiren yazar, hüznün ağırlıklı öykülerine, "kara" olsa da gülmece ve ironinin rengini ekl[er]." (Soysekerici, 2010: 137). Aynı kitapta "Bir Akşam Yemeği" öyküsündeki kadının balıkçıdan yemek için aldığı balığa karşı duyduğu suçluluk ironistin, yaşadığı toplumun kendini hatalı türden bir insana dönüştürmüş olabileceği şüphesi ile aynıdır (Ateş Ayvaz, 2008: 69-74).

Sezer Ateş Ayvaz'ın son çıkan öykü kitabı *Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak*'taki "Mektup Kutuları Bomboş" öyküsünde solcu üniversite öğrencileri olan Ayşe, Nesrin ve anlatıcı kayıp olan arkadaşları Talat'ı bulmak için kadın pazarlama işi ile uğraşan Sümbül Hanım'dan yardım isterler. Öykü içine yerleştirilen vaka parçasında öykü kişiisi üç kız geçen kiş üniversite çıkışında polis otosuna bindirilerek Sansaryan Han'da öğrenciler, işiçi kızlar ve düşmüş kadınlarla birlikte müteferrika denilen küçücük bir odaya tıklıldıklarında Ayşe düşmüş kadınlarla aynı yere koyulduğu için "*Ahn bunları yanımızdan! Ne hakla bu yere birlikte tkiyorsunuz bizi!*" diye avazı ıktığu kadar bağırır (Ateş Ayvaz, 2015a: 93). Fakat bir yıl sonra Talat'ı bulmak için kadın pazarlama işi ile uğraşan bir kadından yardım istemek zorunda kalması ironiktir. İçine düştükleri duruma hem koskoca bir kahkahayla gülmek hem de ağlamak isteyen kahraman anlatıcı tam bir ironiste dönüşür (Ateş Ayvaz, 2015a: 89-98).

Kahraman anlatıcının bu öyküde kendisinden haber alınamayan, bir sonraki öykü "Sessiz Sokakların Askerleri" öyküsünde öldüğu bilgisine ulaşılan Talat'ın, Sümbül Hanım'dan yardım istemelerini çok eleştireceğini düşündüğu satırlar ironinin şiddetinin en yükseldiği yerdir:

"Demir kapular açılıp, gün işığına çıkacak Talat, yaramaz bir çocuk gibi bir türlü dinginliğe kavuşamayan hareketli bedeniyile koşup gelecek yanımıza, heyecanla konuşup eleştirecek bizi. Birlikte doyumsuz tartışmalara gireceğiz, "Sümbül Hanım ha" diyecek, "Roza Lüksemburg onaylar mıydı bu hareketinizi, pasifist olmuşsunuz siz. Duygularınıza yenilmiş, olmaz işler yapmuşsunuz!"" (Ateş Ayvaz, 2015a: 93-94).

Yine yazarın son çıkan kitabında yer alan "Sessiz Sokakların Askerleri" öyküsünün başkişiisi Doktor Aynur sabah evden çıkılmadan önce kahvaltı hazırlamanın ve daha birçok şeyi yetiştirmenin telaşıyla koştururken, kocası mühendis Raşit Bey'in rahat tavırları ironik bir biçimde eleştirilir. Tıraş losyonunu bir kahvaltıdan önce bir de sonra, iki kez süren Raşit'in tek yaptığı tıraş olmak, giyinmek ve kızı Aslı'yı uyandırmaktır. Aslı'nın mız mız uyanışları, masada olur olmaz hırınlıkları sabahları Mühendis Raşit Bey'in keyfini hiç bozmaz çünkü o alıştığu şirkete gitmeden önce ailesiyle kahvaltı yapmayı iyi bir baba ve koca olmanın gereklerinden sayar. Yani Raşit Bey'in ailesiyle sabahları kahvaltı yapması karısına ve kızına bahşettiği bir lütuftur. Aynur arabasıyla işe giderken radyo istasyonundan gelen çılgınca eğleniyor sanısı veren adamın zorlama kahkahaları ironinin şiddetini arttırır. Dispansere kulaklarının uğuldaması şikâyetiyle gelen yaşlı adamın yüzünün donukluğu, aşırı bir sabırla durgunlaşmış elleri, günlerce kıpırtısız oturabilir hale gelmiş kaskatı bedeni karşısında şaşkına döner. Yaşlı adamın esas problem teşkil eden bu durumuna değil de kulaklarına bakacak olması, tipik bir ironiste olduğu gibi, Aynur'un yaşadığı zamana yabancılaşan katı bilincini iyi ayarlanmış hoşgörü ile bir araya getirmesi durumudur. Dispanserdeki odasının penceresinden gördüğu yemyeşil çayırların, uçuşan kelebeklerin mevcut şartlarda hiçbir zaman hayatında olamayacağı gerçeği ironinin şiddetini daha da arttırır (Ateş Ayvaz, 2015a: 99-110).

İroninin söylenenin tam karşıtını kastetme anlamı da Ateş Ayvaz'ın öykülerinde yer yer görülür. *Aynalarda Yaz* kitabındaki "Kraliçe I Love You" öyküsünde erkek egemen aile ve evlilik algısı içinde sıkışmış Dilek Apartmanı kadınları evlerinden divanları atıp koltuk alarak, konuk odalarına büfe koyarak, fotoroman okuyarak, çocukları için birbirinden aspirin isteyerek yaşayıp giderler. Yazarın ironi katarak eleştirdiği Samiye Hanım temizdir ve güzel börek yapar. Kızların fotoroman okumalarının önemli bir sorun olduğunu saptar. Boyası iyi tutmuş saçlarını eliyle geriye doğru savurarak komşularının çaylarını tazelerken onlara çok bilmiş bir edayla bakar. Çocuklara okulda dağıtılan süttözünün nereden geldiğini, halkevindeki tiyatro günlerini, bütün sinema artistlerinin yaşam hikâyelerini söyleyip ne kadar kültürlü olduğunu göstermeye çalışır. Konuşmasının ağırlığını sürdürmek için önce bir sus payı bırakır,

sonra ağır ağır harfleri iyice çatlatarak söze başlar. Samiye Hanım'ın isminin anlamı ile komşularına yüksekten bakan kişiliği uyumludur (Ateş Ayvaz, 2008: 47-54).

Aynı kitapta ironinin söylenenin tam karşıtını kastetme anlamı ile kullanıldığı bir diğer öykü “Şarkılar Bizi Söyler”de trende geçen vaka parçasında bir adamın karısına sertçe çıkışması ve yolculardan onay beklemesi, kadının hem kocasına hem de trendeki diğer yolculara karşı kendini savunmaya çalışması, trendeki yolcuların ne de olsa *kentli* olmalarından dolayı karı-koca arasındaki ilişkiye karışmamaları gerektiğini *biliyor* olmaları ve kadının kocası tarafından düşürüldüğü zor duruma seyirci kalmaları ironik bir biçimde eleştirilir (Ateş Ayvaz, 2008: 75-81).

Yazarın son çıkan kitabı *Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak*'taki “Plak Fabrikası” öyküsünde Taner'in sevgilisi Katya salatada maydanozdan nefret eder ve Taner salatanın üzerine incecik kıyılmış maydanoz koymasını defalarca söylediği halde bunu yapmaz. Taner maydanozlu salata yaptığında da yemez. Kadın-erkek ilişkisini aynı şeyleri sevmeye, aynı şeylerden hoşlanmaya indirgeyen, paylaşmayı aynı salatayı sevmek olarak algılayan Taner'in durumu anlatıma katılan ironiyle ortaya konur (Ateş Ayvaz, 2015a: 29-38).

Aynı kitaptaki “Sacit İçin Dünya” öyküsünde gündüzlerini metresi Mahinur'da gecelerini karısı Nigar Hanım'la yaşadığı evinde geçiren Avukat Sacit Bey'in bir hukukçu olarak bir kadını kurtarması ama metresi yapması, diğer kadını ise terk etmemesi ama aldatması hem trajik hem de ironik bir biçimde gözler önüne serilir (Ateş Ayvaz, 2015a: 61-72).

“Aynalarda Yaz”, “Şarkılar Bizi Söyler”, “Son Gün”, “Kapı Tokmağı”, “Kahve Rengi Öykü” ve “Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak” öyküleri okuyucuya okuduğu metnin kurmaca olduğunu gösteren öyküler olmalarıyla metinlere ironik bakılmasını sağlar.

3. Bilinç akışı

Bilinç akışı tekniğı öykü kişinin zihninden geçirdiklerini olduğu gibi okurun görebilmesini sağlayan bir tekniktir. İçinde bulunulan an'dan geriye ya da ileriye doğru zaman sıçramaları yaparak geçmiş, şimdi ve geleceğin iç içe geçmesine, geçmişle dolu olan bilincin hem yaşanan anı yansıtan hem de geleceğe dönük olan yapısının başarılı bir şekilde somutlaştırılmasına olanak tanır (Kale, 2015: 92).

“Bilinç akımı tekniğıyle gelen katkı dikkate alındığında, roman sanatında, insanın psikolojik gerçekliğinin (insanın hayli karmaşık psikolojik yapısının) daha tatmin edici bir düzeyde ve derinlikte yansıtıldığı veya yansıtılabileceğı aşikârdır. Bu nedenledir ki, bilinç akımı tekniğı, hem insanın tanıtımı, hem de anlatım ve anlatı tabakasının zenginleştirilmesi bakımından, romancıların önünde duran -ve önemini koruyan- yararlanılması gereken bir imkândır.” (Tekin, 2016: 216).

“Bilinç akımı süreci, bilinç-altında şekillenen duygu ve düşünceler, bu unsurların desteğıyle dışa yansıtılmaktadır: Yani zihni alanda, çağrışımlar silsilesi halinde doğan düşünceler; söz, imaj ve sembollerle anlatı boyutu kazanmaktadır.” (Tekin, 2016: 216). Harvey *“imgelerin seri halinde kullanıldığı* postmodern sanatta *“zaman mekân üzerinden ileri geri gitme olanağı”*nın sanatı kısırlıktan kurtardığını ifade eder (1997: 342). Sezer Ateş Ayvaz'ın bilinç akışı tekniğıyle yazdığı öykülerde bütündeki, zaman ve mekândaki kırılma ve parçalanma öyküleri kısır bir anlatımdan kurtardığı gibi öykü kişilerinin çocukluk çağlarından yaşlılıklarına kadar bilinçaltlarını dolduran imgelerin bir seri halinde öykülere yerleştirilebilmesine ve psikolojilerinin derinleştirilmesine de imkân sunar. Yazarın *Aynalarda Yaz* kitabındaki “Bütün Oteller İstanbul Palas”, *Yeryüzü Taksim* kitabındaki

“Çöp Çağ” ve *Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak* kitabındaki “Zik Zak”a tatbik ettiği bu teknik, öykülere postmodern anlatılarda görülen şizofrenik karakterin yerleşmesini sağlar.

“1987 Akademi Kitapevi Öykü Başarı Ödülü”nün sahibi “Bütün Oteller İstanbul Palas” öyküsü ailenin en büyük kızının tarihsiz olarak tuttuğu günlük biçiminde yazılır (Öztop, 2006: 4). Kızın gözünden mavi kaplı bir deftere mutsuz bir aile yaşamının kaydedildiği, her bir günün bir bölüm olarak nakledildiği öyküde birçok vaka kronik zaman akışına uymayan bir şekilde karışık olarak sıralanır. Kızın bilincinden akanların okunduğu her bir bölüme yerleştirilen imgesel boyuttaki kelimeler öykünün bütününde bir seri oluşturur. Söz gelimi “*Renklerin en derini, en özdeksizi olan mavi renk göğün, havanın, gölgenin, suyun, durgun denizlerin rengi olarak en serin, en soğuk renktir. Sakin ve dinginlik veren bir renk olan mavinin [...] temizleyen, besleyen ve serinleten*” anlamları vardır (Mennan, 2002: 88). Öyküdeki “deniz” ve “mavi” kelimeleri kızın çalkantılı ruhunun ihtiyacı olan sakinlik ve dinginliğe, temizlenmeye, serinlemeye, beslenmeye olan ihtiyacının imleyicisidir:

“O mavi kaplı deftere başladığım gün, her şeyi yazmaya karar verdim. Beni ele vermeyecek defterim, kimsenin göremeyeceği bir yere sakladım işte. Ne eski ne yeni bir defter bu, anahtarıyla benim olan. Bir orda bir buradaydı dün bir yere sakladım yüreğimin sırlarını ona.” (Ateş Ayvaz, 2008: 39).

Öyküde kızın asker olan babasının tayininin deniz olmayan bir yere çıkmasından dolayı taşınmaları ile tırtılı kaybetmesi aynı güne denk gelir. Taşınmalarından dolayı çok sevdiği denizi, arkadaşlarını, sevgilisini kaybedecek olan çocuk aynı gün tırtılı da kaybeder. Tırtılının aslında kaybolmadığını, kelebek olup uçtuğunu babasından öğrenen çocuk ruhunu kaybetmiş gibidir. “Tırtıl” ve “kelebek” çocuğun ruhunun imleyicisidir:

“Çok şaşırtıcı bir haber defterim. Burada deniz yok. Tırtılım vardı ya kaybolmuştu hani ne kadar çok aradım. Defterim bulamadık bir türlü. Büyümüş babam söyledi şimdi biliyorum artık. Zamanı gelince uçarmış kelebek olurmuş. Zamanı gelmiş uçmuş. Söylediklerine göre küçücük bir kelebekmişim.- *Düş yorumu diyorlar, çağırışım, daha bir sürü şey. O zaman da küçük değildim diyorum. Küçük değildim o zamanlarda.*” (Ateş Ayvaz, 2008: 46).⁵

Öykünün bir diğer kahramanı anne, eşinin eve gelmemesi yüzünden ruhsal bir çöküntü içine giren, çocuklarıyla yeterince ilgilenemeyen, ilaç şişesinin hepsini içerek intihar eden bir kadındır (Ateş Ayvaz, 2008: 40). Annenin duygulu şiirler yazdığı defterinin renginin siyah olması onun bu ölümü isteyen ruhuyla uyumludur. “*Siyah, sınırsız karanlığın, kötülüğün, kirliliğin, yangın ve ölümün rengidir.*” (Mennan, 2002: 77). Şiir defterinin sıfatı olarak kullanılan bu renk annenin ruhsal çöküntüsünü imler.

Başkahraman kız çocuğun bölünmüş, bütünlüğünü yitirmeye adım adım yaklaştığı anlaşılabilir ruhuyla tam olarak örtüşen bilinç akışı tekniği öykünün anlaşılmasını zorlaştırsa da huzursuz bir ailedeki çocuğun ruh acılarının yoğun bir şekilde yansıtılabilmesine imkan sunmuştur. Bütünü, zaman ve mekânı kıran ve parçalayan bu teknik postmodern anlatılarda görülen şizofrenik karakterin öyküye yerleşmesini sağlamıştır:

“Kötülükler peşimizi bırakmaz ki, *-beynin hızla nereye-* anlamıştım bazı fenalıklar olacak, yağmur yağıyordu. Annem yatağa yatıp bekledi. Bizi çağırıyor yanına. İlaç şişesinin hepsini içmiş. *-benim gibi gitmiş olmak-* Niye dedim, bizi bırakıp. Kötü bir anne değilim, ağladı. Odanız hep sıcak tutmadım dedi, ben hak verdim, çok üşüdüm odalarda, üzülüyor. Ağlamasına ben de ağladım sonra. Gideceğine

⁵ Ateş Ayvaz, bazı öykülerinde hem italik hem de italik olmayan yazı stilini bir arada kullanmaktadır. Alıntılarda italik yazılması kuralına uyulamamasının sebebi orijinal metne sadık kalarak metnin biçimsel özelliğinin olduğu gibi yansıtılmak istenmesidir.

inanmadım ama. Telefon edeceğim uzağa babama, taksicilere gideceğim, hasta diyeceğim annem.”
(Ateş Ayvaz, 2008: 40).

“Çöp Çağ”, baba evinde, ardından da koca evinde çektiği acılardan sonra son olarak üniversite öğrencisi kızını 1 Mayıs olaylarında kaybeden bir kadının, ruh sağlığını yitirmesiyle birlikte evinden hiçbir şeyi atamarak evinin çöp ev haline gelmesiyle biten bir öyküdür. Kadının bu duruma düşmesine sebep olan esas faktörün yaşanılan çağı bir çöplüğe dönüştüren erkek egemen-emperyalist-kapitalist düzen olduğuna dikkat çekilen öyküde imgesel boyutta kullanılan kelimelerden “tavan arası” kadının bilinçaltınımler. Birçok şeyin biriktirildiği tavan arasında kadın çocukken annesinin ona ceza olarak kilitlediği oyuncakları ve ölen küçük kuşunun kafesi de vardır (Ateş Ayvaz, 2000: 14). Tavan arası, kadının ilerde ruh sağlığını yitirmesinde etkisi olan bilinçaltının baba evinden kalma birikimlerini imlerken, çöp ev ise baba evi ve koca evinde yaşadıklarından sonra çürüyen ruh sağlığını imlemektedir. Yine unutulmayı ve ölümü imleyen “küf”, güvensizliklerden ve korkulardan kaçılan anne kolunu imleyen “lavanta kokusu” öyküdeki imgeler serisini oluşturan kelimelerdendir. Aşağıdaki öyküden nakledilen satırlar postmodern anlatılarda görülen şizofrenik karakterli metinlerin tipik bir örneğidir:

Her yerde mikroplar, böcekler, benim evim, kokusunu duymam. Ya kendi pislikleri, otelin. Gitsinler dönsünler ardına bir. Nasıl da dolu, pis bilsinler. Kokmaz olur mu? Asıl onlar, en temizi kurdela, ip, naylon... Miğdem döner, plastik kokusu, en çok para eden kartonlar, düğüm olmuş ipleri alamam.”
(Ateş Ayvaz, 2000: 13-17).

“Zik Zak”, “*korkuyorum artık beni anlayamayacak aklımın hızla kayışından*” diyerek öykü boyunca sürekli kız kardeşi Sevilay’a seslenip duran bir ablanın bilincinden akanların okunduğu bir öyküdür (Ateş Ayvaz, 2015a: 129). Aklın hızla kayışının elle tutulur, gözle görülür bir hale getirilmesine imkan sunan bilinç akışı tekniğiyle yazılan öyküde ablanın “*artık beni anlayamayacak aklım*” ifadesi akıl-ruh sağlığını yitirmesi şeklinde yorumlanabilir. Akıl-ruh sağlığı yitimi postmodern anlatılarda görülen şizofrenik karakterli metinlerle de uyumlu bir durumdur. Ancak postmodern dönemi yansıtan bilimsel yönetime duyulan güvenin kalmaması, akıl sayesinde evrenin bütün sırlarının bilinebileceği inancının yerle bir olması, tinselliğin maddeselliğe indirgenmek istenmesi durumu düşünüldüğünde “*artık beni anlayamayacak aklım*” ifadesini akıl ve bilimin geçersiz hale gelmesi şeklinde yorumlamak da mümkündür. Öyküde tinselliğin maddeselliğe indirgenmediği, kadındaki ince ruhun kocası Halimce fark edilmediği satırlar bu yorumu destekler:

“Halim köpeğimin senin, göz görmüyor, kulak işitmiyor, kalp çarpmıyor sende.

Şimdi öğle tatili diyor zil, ellerin biliyor bu sesi, görüyor

*bedenimi, uzanıp çekiyor kolların.”*⁶ (Ateş Ayvaz, 2015a: 136).

Öyküde imgesel boyutta kullanılmış kelimelerden “zik zak” metaforu kadının erkek egemen-kapitalist-emperyalist düzenin kendine çizdiği düz çizgiden, kendini soktuğu kalıptan çıkıp zikzak çizerek yürümesi şeklinde yorumlanabilir. Ateş Ayvaz’ın okur alımlamasına göre çok anlamlılığa oldukça müsait öyküleri aynı metaforun mevcut toplumsal şartlarda ruh sağlıklarını yitiren, intihara meyilli kadınların yürürken sendelemesi, sağa sola savrulması, düşmek üzere olması, sarhoşluk, sanrı hali olarak da yorumlanmasını mümkün kılar. Devlet otoritesini temsil eden ve çocukları oyunlardan, özgürlüklerden alıkoyan “kara önlükler”, “gri sınıf duvarları”; erkek egemen emperyalist-kapitalist dünya düzeninin bir aracı olan, uzun çalışma saatlerinin ardından akşamları pencerelelere çekilerek insanların dış dünyayla,

⁶ Ateş Ayvaz bazı öykülerinde anlatımı yer yer kırık dizelerle devam ettirir. Alıntıda metnin orijinaline sadık kalınarak bu biçimsel özellik de okurların dikkatlerine sunulmuştur.

diğer insanlarla iletişimini engelleyen “perdelere”; evin dışındaki dünyayla iletişimin imleyicisi olan “balkon”; kadının erkek egemen dünya düzeninin yaktığı ateşte yüzyıllardır yanarak benliğini unutmasını, nesneleşmesini ifade eden “kül” kelimeleri öyküde Harvey’in ifade ettiği imgeler serisini oluşturur. Bu serinin hem çocukluk hem de yetişkinlik yıllarına ait imgeleri içeriyor olması bilinç akışı tekniğinin geçmişle dolu olan bilincin hem yaşanılan anı içeren hem de geleceğe dönük olan yapısını başarılı bir şekilde yansıtabilmesinden kaynaklanır. Bilinç akışı tekniği öykü kişinin psikolojisinin derinleşmesine, öykünün anlam katmanlarının çoğalmasına, postmodern anlatının özelliklerinden biri olan çok anlamlılığa da katkı sağlar.

4. Metinler arasılık

Metinler arasılık kavramını ortaya atan kuramcı Julia Kristeva’dır. Bu görüşe göre “*Her metin bir alıntılar mozaiği gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümüdür.*” (Aktulum, 1999: 41). Açık ya da kapalı bir biçimde her metin daha önce yazılmış metinlerden izler taşır. Önceki metinleri anımsatır. Sanatçı “*Dinî, tarihî, felsefî, sosyolojik, ideolojik vs. alanlardaki birikimini anlatımına, bakış açısına, değerlendirme ve yorumlama biçimine yansıtır. Ayrıca roman kişilerine söyler ya da davranışlarına, tavır alışlarına yansıtarak onlara temsil ettirir.*” (Çetin, 2015: 212).

“*Bir metnin başka bir metindeki varlığını en somut biçimde görünürlük kılan, ilk akla gelen, en genel ve en sık karşımıza çıkan metinlerarası yöntem*” alıntıdır (Aktulum, 1999: 94). Bu yöntemde yazar bir sanat eserinde yer alan bir bölümü ya da ünlü bir kişinin sözlerini kendi yapıtında ileri sürdüğü görüşünü desteklemek ya da açıklamak için yineler. Jacobson’un alıntıyla ilgili olarak “*geçmişte kendimize ait sözlerimizi alıntılarız, kimi deneyimlerimizi böylelikle öz-alıntılar biçiminde sunarız.*” şeklindeki ifadesi metinler arasılık kavramına farklı bir boyut katar (Jacobson, 1967; akt. Aktulum, 1999: 94). Böylelikle yazarın kendine ait metinlerinin birbiriyle oluşturduğu ilişki de bu kavramın kapsamı içine dahil olur. Sık karşılaşılan bir diğer metinler arası yöntem göndergedir. Bir yapıtın başlığının ya da yazarının adının anılmasıyla yetinilen “*gönderge, bir metinden alıntı yapılmadan okuru doğrudan bir metne gönderir.*” (Aktulum: 1999: 101).

Ateş Ayvaz’ın ilk çıkan kitabına adını veren “Aynalarda Yaz” öyküsü iç içe geçmiş iki öyküden oluşur. Öyküde âşık olduğu adamın yaşadığı eve yerleşip onunla evlenen genç kadın ile evdeki iletişimsiz, yalnız küçük çocuk arasında gelişen bağın, adam ile genç kadının ayrılması ve genç kadının evi terk edip çok uzaklara gitmesi ile kopması anlatılmaktadır. Kadın kocasının geceleri eve geç gelmeleri, geldiğinde odada sürekli kendine ağlatmaya varacak denli bağırması sonucunda evi terk eder. Evi terk etmesi çok kolay olmaz. Adam yaşamına başkalarını katar, ne yaparsa yapsın karısının onu beklemesini, ondan vazgeçmemesini ister. Adamın başkalarını hayatına katması, karısına bağırması, kadının ağlamaları adam için bir mutsuzluk kaynağı da değildir. Erkek vazgeçmek, ayrılmak kararını sadece kendisinin verebileceği konusunda emindir. Öyküdeki adam kız çocuğun dayısı, kadın da doğal olarak yengesidir. Kız çocuk yetişkin olduktan sonra, yengesinin evi terk etmesine rağmen hâlâ dayısıyla eskiden kaldığı küçük odadan kopmamış, bir nevi halen orada yaşıyor olmasına, aslında fiziksel olarak vazgeçse bile beyinsel ve ruhsal olarak vazgeçmeyi bilmiyor olmasına vurgu yaparak kadındaki bu erkeğe bağımlı hali eleştirir.

Öyküde yengenin en sevdiği sesin Charles Aznavur olduğu bilgisine yer verilerek gönderge düzeyinde bir alıntı ile yetinilir. Charles Aznavur’un çoğu zaman yarım kalmış aşk öykülerini, evlilik müessesesi ile ilgili tespitleri, insanın geçip giden yıllar karşısındaki çaresizliğini konu alan şarkıları düşünüldüğünde

bu küçük çaplı metinler arası ilişkinin anlatıya zenginlik kattığı, öykünün tematik gücünü arttırdığı görülür.

Öyküde adı geçen bir diğer sanatçı Adamo'dur. Adamo'nun "Her Yerde Kar Var" şarkısı sadece isminin anılmasıyla yetinilen bir gönderge olsa da öykünün tematik gücünü arttırması yönüyle oldukça işlevseldir. Kar sessizliğiyle konuşan, suskunluğuyla bireyi esas konuşmaya, içini dökmeye kıskırtan, böylelikle bireyin belleğini harekete geçirip onu geçmişe götüren bir sembol olarak düşünüldüğünde yenge ve çocuğun "Her Yerde Kar Var" şarkısını çok sevmeleri yorgunluklarından, hüznlerinden arınma isteklerini gösterir. Kar, modern dünyanın bütünlenemeyen, yaşadığı an'da mutlu olamayan, geleceğe dair umudu olmadığı için mutluluğu geçmişte arayan, mevcut şartlar buna izin vermediği için geçmişteki gibi de yaşayamayan yalnız bireylerini temsil eden yenge ve çocuğa önemli bir sığınak olur. İç içe geçmiş iki öykü ile inşa edilen "Aynalarda Yaz" öyküsündeki her iki öykü kar yağması isteğiyle bitirilir:

"Sabah gözünü açtığımda, küçük odadaydı, eski odası kendisinini gene. Ağlamayı düşünerek uyuyakaldı yeniden. Odaya alışması uzun sürecekti, sonraları daha az arar oldu kadını, yokluğuna alışmıştı. Bari kar yağsa diyordu yüzünü cama dayayıp bakarken. Buçulu şekiller çiziyordu ve çok istiyordu kar yağmasını. Yağacağını, yılbaşında mutlaka yağacağını umdu, her yer kar olacaktı, her yerde kar var olacaktı." (Ateş Ayvaz, 2008: 32).

"Adımlarımı hızlandırdım, karanlık çökmüştü. Onu yanı başımda sanıyordum, kalabalıklarda aradım, dönüp ardıma baktım, yoktu. Bari kar yağsa dedim. Bembeyaz bir kente uyansak yarın. Kar yağsa... dolu dolu. Hiç dinmeyecek bir şarkı tuttursa. Karanlıkta parıldasa beyaz, gri gece... Her yeri beyaza boyasa... beni... yolları... öykümüzü..." (Ateş Ayvaz, 2008: 33).⁷

Aynı kitapta yer alan "Yüzün, Yalnızlığın Senin" öyküsünde evden kocasını ve oğlunu gönderdiğinde kendile baş başa kalan bir kadının kendini arayışının öyküsü vardır. Erkek egemen-empyalist-kapitalist düzence yaratılmış modernitenin değerleriyle oluşmuş aile ve evlilik algısına göre kadına yakışan işler olarak görülen rutin ev işlerinden, yemek yetiştirmekten, her akşam oğlunun ve kocasının eve dönüşünü beklemekten, düzenin kendine çizdiği sınırlar içinde buluşabildiği fakülteden arkadaşlarıyla çocuklarının sağlıklı olmasına, kocalarının işlerinin tıkırında gitmesine mutlu olmaları, başka bir şey istemelerinin yersiz olması tesellilerinden yaşama sevincini, kendine güvenini, sesini, yüzünü ve kendini unutan bu kadının mevcut toplumsal şartlarda asla kendi olamayacağı, esas sesini, esas yüzünü bulamayacağı öykünün başına yerleştirilen epigrafla açıklanmış olur:

"Tutabilseydi beni yaşamın eşikte

bir yüz verirdim

bir görünüş bulurdum sana.

Ama değil.

Hint Serenadı" (Ateş Ayvaz 2008: 82).

Sezer Ateş Ayvaz'ın 2006 Yunus Nadi Öykü Ödülü'ne değer görülen *Tamiris'in Gecesuçları* isimli öykü kitabında yer alan, kadın ve erkek birlikteliğine, yönelişlerine, çatışma ve buluşma noktalarına göndermeler içeren "Çıngıraklı Kapı"da geçmişte yaşanmış ve bitmiş ilişkilerinden yıllar sonra bir kafede buluşan kadın ve adamın aşkının kişilerden bir bakıma bağımsız olarak daha başlangıçta verili koşullara tabii olduğu, yetiştirilme koşullarının onları özgürlükten yoksun bıraktığı sezilenir. Kadın ve erkeğe yüzyıllardan bu yana biçilen roller, takılan maskeler onları esas gerçeklikten koparmış, erkek egemen düzence yaratılmış bir gerçekliğe geçirmiştir. Trajik olan, kadın ve erkek başka bir gerçekliğe

⁷ Öyküde iç içe geçmiş iki öyküden biri italik olarak yazılırken diğeri italik biçimde yazılmamıştır. Metnin orijinaline sadık kalmak istendiği için alıntının biri italik yazılırken diğeri italik yazılmamıştır.

geçtiğinin farkında bile değildir. Belleğini kaybetmiş, hayat tarafından tutsak kılınmış, dünyayı ve geleceği göremeyen bu insanlara esas gerçekliği gösterecek olan şey öykünün başına yerleştirilen epigrafta ifade bulduğu üzere dil yetisidir:

“Zaten maskelerin ardında biri ya da diğerinin bulunmadığını kim bilebilir ki? Onların buluşmasına tanık olan birileri mi var? (Gerçek kişiler) onlar, orada olmadıklarının farkında bile değildirler. Oysa onların orada olduklarını bilen biri varsa o da dilyetisidir.

Jean Baudrillard” (Ateş Ayvaz, 2005b: 18).

Sanat ve edebiyatla, öyküleriyle insanlara gerçekleri göstermek isteyen Sezer Ateş Ayvaz'ın aşağıdaki sanatçılar, edebiyatçılar ve sanat ile ilgili sözleri onun bu epigrafta da yer alan bakış açısını yansıtır:

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

Yine *Tamiris'in Gecesuçları*'nda yer alan, İstanbul Büyükşehir Belediyesi İstanbul Öyküleri kitabına seçilen “Su İle Her Şeye Hayat” öyküsünde (S. Ateş Ayvaz, kişisel iletişim, Nisan 11, 2022) anne Madam Anie ortaokula başladıkları için yeterince büyüdüklerini ve onlara karşı görevini tamamladığını düşünerek kızlarını bırakıp Paris'e döner. Bundan sonra kızlar annelerini sadece yılda iki kez görürler. Ölçüp biçen, incelikle hesap eden ve sadece gerekli olanı yerine getiren annesinin çocuklarına karşı takındığı görevcil sevgisizliği eleştiren anlatıcı/yazar konumundaki Madam Suzan bu tavrın anne-kızın birbirini anlamamalarına ve yakınlaşamamalarına sebep olduğunu düşünür. Kendisi de annesi gibi yaşlanmış olan Suzan ayrılıklarını, kopuşlarını, sevgisizliklerini sorgulamak istediğinde çok geçirir. Birbirine ihtiyaç duyan ama ayrı kalan bu iki dünyanın yakınlaşabilmesi artık mümkün değildir. Öykünün sonunda bir patlamayla ağır yaralanan Madam Suzan, ölüm anında bile annesinin “içinde şimşekler çakan buz mavisî gözleri [...] umutsuzluk veren bir renksizlikte”ki yüzü ile karşılaşır. Bu noktada öykünün başına yerleştirilen Abdülhak Hamit Tarhan'a ait olan ölümün iki cümleyle özetlendiği beyit öykünün sonundaki acının şiddetini arttırarak temaya hizmet eder ve işlevsel bir şekilde kullanılmış olur: “*Cananın o günkü hali eyvah. Eyvah benim o günkü halim.*” (Ateş Ayvaz, 2005b: 30).

Kitapta yer alan bir diğer öykü “Soneşik”te genç bir kadının yaşlı annesini yıkadığı öykünün aralarına genç kadına annesi tarafından anlatılan Yusuf ile Züleyha hikâyesi serpiştirilerek iç içe geçmiş iki öykü okura aktarılır. Yazarın italik yazı ile başvurduğu alıntı öyküdeki ayrışıklığı, anlatının alıntı ile arasındaki aykırılığı somutlaştırır. Genç kadın annesinin Yusuf'a aşkla bakan Züleyha'yı, bu eski masalı bırakmasını, içinde saklanarak bekleyen, kıvranarak bakan, kendisine unutturulmuş ölçüsüz güzelliği bulmasını istemektedir. Sezer Ateş Ayvaz, en başta siyasal toplumsal baskı, zorbalık-egemenlik biçimleri ile oluşturulan; akabinde inanç söylemleri, mitolojik ve yazınsal göndermelerle iyice perçinlenen, kuşaktan kuşağa geçen acılı yazgısında bazen bizzat kadının kendisinin de pay sahibi olduğunu dile getirir de mevcut toplumsal şartlarda birçok kadının ne yaparsa yapsın çaresizliğe, mutlak yenilgiye mahkûm olduğu, hiçbir zaman kendisi olamayacağı, içindeki kendisine unutturulan güzelliklerine erişemeyeceği vurgusuna birçok öyküsünde dikkat çeker (Ateş Ayvaz, 2005c: 45).

Aynı kitaptaki “Karar Ânı” öyküsünde Nora isimli bir kadın unutup kaybettiği sesini, yüzünü, kendini bulmak için yaşadığı kentten yüzlerce kilometre uzakta bir otele gider. Düşle gerçeğin iç içe olduğu öyküde gittiği otel odasına götürdüğü dosyada bulunan Henrik Ibsen’in Peer Gynt isimli tiyatro eserinden bir tiyatro oyuncusu olduğu anlaşılan Nora bir türlü ayrılmadığı, hayatını bir kısır döngü içinde yaşamaya tutsak kılan, tutkuyla ve aşkla kendisini adeta boğan şair sevgilisinden kaçmak, uzaklaşmak istediği için geldiği bu otel odasında rolünü ezberlemektedir. Hem ezberlediği roldeki ataerkil-kapitalist düzenin kadını mahkûm ettiği yazgıya boyun eğen Aase karakteri hem de bileklerini kestiği ve bütün gece alkol aldığı anlaşılan sevgilisinin telefonla kendini araması Nora’yı iyice bunaltır. Kadının yazgısından kaçması ancak düşle mümkündür. Düşündeki kendisine tutkuyla, hayranlıkla bağlı cüceyi tercih eden genç kız gibi Nora da tercihini yapacak, Aase ezberini bitirecektir. Alıntı yapılan tiyatro oyunu metnin içeriğini zenginleştirmekle birlikte yazarın sanatsal birikimini yansıtmaktadır.

Yazarın son kitabı *Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak*’ta yer alan öyküsü “Plak Fabrikası” sarhoş bir kocanın, uyurgezer gibi ortalığı toplarken her gece kendisini görmekten usanan, uyuyarak onu unutmak isteyen karısını bir sabah erkenden terk etmesiyle başlayan bir öyküdür. Bu karı-kocanın bir de oğulları vardır. Adam karısını terk ettikten sonra çocukluk arkadaşlarının onu yemeğe davet etmeleri üzerine öyküye giren bu iki çocukluk arkadaşının sevgilileri olan kadınlar saygıda kusur etmeyen, kendisine eğilerek hoş geldin deyip kaybolan, sadece ya bir tabak yemek getirmek ya boşalan bir tabağı kaldırmak ya içki doldurmak ya da müzik başlatmak için hareket eden tiplerdir. Kadınlardan biri teybe basıp “*Leyla, bir özge candır. [...] Karagözlü ceylandır*” şarkısını başlatır (Ateş Ayvaz, 2015a: 35). Karısını ve oğlunu kolaylıkla terk eden sarhoş koca ile sevgililerini her türlü hizmetleri için kullanan diğer adamların bu şarkı eşliğinde kadehlerini “*Leyla’ya [...] geçmiş ve gelecek günlerin Leylasına...*” kaldırmaları kendilerindeki bencillik, doyumsuzluk özelliğinin yansıtılmasına katkı sağlar (Ateş Ayvaz, 2015a: 35). Öyküye yerleştirilen metin parçası temayı destekler nitelikte işlevsel olarak kullanılır.

Aynı kitaptaki “Sessiz Sokakların Askerleri” öyküsünün doktor kadını Aynur işe gitmek üzere arabasıyla yol alırken her sabah aynı radyo istasyonundaki sunucu adamın çılginca eğleniyor sanısı veren zorlama kahkahalarını dinler. Bu zorlama kahkahaların ileticisi radyo istasyonu, verili düzenin insanların uyuması, gerçeklerin ayırıcısına varamamaları için kullandığı enstrümanlardan biridir. Çalıştığı dispansere kulaklarının uğuldaması şikâyetiyle gelen yaşlı adamın yüzünün donukluğuna, aşırı bir sabırla durgunlaşmış ellerine, günlerce kıpırtısız oturabilir hale gelmiş kaskatı bedenine değil de kulaklarına bakacak olmanın verdiği şaşkınlığı yaşayan Aynur içinde bulunduğu yer ve zamanla bütünlenemeyen, dayatmalardan huzursuz bir karakterdir. Dispanserdeki odasının penceresinden gördüğü yemyeşil çayırlar, uçan kelebekler mevcut erkek egemen-emperyalist-kapitalist şartlarda hiçbir zaman hayatında olmayacaktır.

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

Ateş Ayvaz, metinler arasılık yöntemini kendi kaleme almış olduğu eserler arasında da kullanır. “Kapı Tokmağı” öyküsünü “Melusine ya da Çılgın Aşk” öyküsünün ana dayanağı yapar. “Melusine ya da Çılgın Aşk”ta Bay B.nin elinde tuttuğu pembe saten kumaş parçasını tutan kişinin esasında her iki öykünün de yazarı olan Ateş Ayvaz olduğu “Kapı Tokmağı” öyküsünde anlaşılır. Yine Bay B.nin halası olarak bildiğimiz Müesser Hanım’ın da esasında yazarın halası olduğunu aynı öyküyle anlarız. Pembe saten bir kumaş parçası Ateş Ayvaz’da “Melusine ya da Çılgın Aşk” öyküsünü yazma isteği uyandıran bir nesne olur. Yazar, Bay B.yi bir eve yerleştirip yaşatmanın verdiği özgürlük duygusundan çok hoşnuttur (Ateş Ayvaz, 2000: 115-119).

Tamiris’in Gecesuçları kitabındaki “Kahve Rengi Öykü”de kitabın yazılma süreci ve kitaptaki bütün öykülerde yazarla beraber bir iç ses olarak öykü kişisi haline gelen Tamiris’in Sefira olduğu açıklanır. Sefira dünyayı sözcüklerle değiştiren hikâye ustası, gezgin olarak tanımlanır (Ateş Ayvaz, 2005b: 107-112). Ateş Ayvaz’ın biyografisi göz önüne alındığında kendisiyle özdeşleşen “Kahve Rengi Öykü”nün anlatıcı-kadın-yazarı bu özelliğiyle *Aynalarda Yaz* kitabındaki Hera, “Son Gün” öyküsündeki anne, *Tamiris’in Gecesuçları* kitabındaki “Tamiris’in Gözleri” öyküsünün Tamiris’i ve bir sonraki öykü kitabı *Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak*’la aynı ismi taşıyan ilk öykünün erkek egemen kapitalizmce yazılan yazgısı yüzünden *çift dilliliğe* mahkûm olan anlatıcı/yazarı Nilüfer ile özdeşleşir. Bu kahramanların ortak hayali toplumsal medyatik imgelerle oluşturulmuş herkesin bildiği bir dille konuşup yazgısına boyun eğmek değil, insanlığın kolektif imgeleriyle örülü, çoktan unutulmuş sır bir dile ulaşip insanı esas kendine kavuşturmaktır.

Sezer Ateş Ayvaz’ın ikinci öykü kitabı *Yeryüzü Taksim*’de yer alan “Bahçe İskemleleri” öyküsü bir bitmemişlikle sonlandırılır. Yazar “Bahçe İskemleleri” öyküsünün devamını bir sonraki öykü kitabı *Tamiris’in Gecesuçları*’ndaki “Kahve Rengi Öykü”nün içine yerleştirerek okurun karşısına çıkarır. Yazarın son kitabında yer alan “Düş Kapısı” ise bir önceki kitapta yer alan “Son Gün” öyküsünü tamamlar. Son Gün öyküsünde hastalığı iyice kötüleyen annenin “Düş Kapısı”nda ölümüne şahitlik edilir. İstanbul’un yüksek, kocaman binalarını ve çocuksuz, insansız halini sevmeyen “Düş Kapısı”nın annesi, “Son Gün”ün buzlaşan İstanbul’unda içindeki sıcaklığı koruyacak tek varlığın çocuklar olduğuna inanan annesiyle örtüşür. “Zamanhane”de adliye memurunun istemesi üzerine annesinin ölüm ilamını çıkarmak üzere nüfus müdürlüğüne giden kadının ismi öyküde geçmese de verilen bilgiler onun bir önceki öykü olan “Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak”taki Nilüfer olduğunu gösterir.

Yazarın dördüncü öykü kitabında yer alan “Postacı ve Küçük, Kumral Bir Zarf” öyküsü ikinci kitabı *Yeryüzü Taksim*’deki “Küçük Kumral Bir Zarf” öyküsünü deşifre eder niteliktedir. İlkinde anlaşılamayanlar bu öyküyle açığa çıkar. “Postacı ve Küçük, Kumral Bir Zarf” öyküsü, “Küçük Kumral Bir Zarf” öyküsünü kendi içinde eritmiş, dönüştürmüş bir öyküdür.

Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak kitabında on birinci öykü olan “Mektup Kutuları Bomboş”un kahramanlarından Talat’ın Akif’le arkadaş oldukları ve hapishanede yapılan işkence yüzünden öldüğü on ikinci sırada yer alan “Sessiz Sokakların Askerleri” öyküsünde anlaşılır. Aynı kitapta “Kod Adı Fare” öyküsündeki hâlihazır hayat düzenine imleyicisi fare düzeneği bir sonraki “Çapraz Sorgu” öyküsünde yerini insanı yutan, yok eden büyük kent düzenine bırakır. Yine “Kod Adı Fare” öyküsündeki belgesel anlatıcısının tok sesi ile “Çapraz Sorgu” öyküsündeki kent insanının, işverenlerin çaresiz, yoksul bir insana, hatta bir ağabeyin zor durumdaki bir kardeşe karşı kayıtsızlığı, soğukluğu aynıdır (Ateş Ayvaz, 2015a: 89-120).

Zik Zak, “*korkuyorum artık beni anlayamayacak aklımın hızla kayışından*” diyerek öykü boyunca sürekli kız kardeşi Sevilay’a seslenip duran bir ablanın bilincinden akanların okunduğu bir öyküdür (Ateş Ayvaz, 2015a: 129). Bu abla ve kız kardeş Ateş Ayvaz’ın öykülerinin birçoğunda karşılaşılan kız çocuk/genç kız/kadının bileşkesidir. Sert bakışlı öğretmenler karşısında siyah önlüklerini çekiştirerek bacaklarını kapatmaya çalışan, erkeklerle göz göze geldiklerinde utanıp utanıp gülen Sevilay ve ablasında, “Şarkılar Bizi Söyler” öyküsündeki akşam gezmelerinde eteklerinin hınzır esintisiyle mutlu olan, belli belirsiz ruj sürerek, erkek bakışlarının farkında gizliden gizliye haz saklı gülüşler savuran Melek ve onun arkadaşı Vildan, “Çingene Kızı Marya”daki oğlanlarla oynayarak itişip kakışan, neşeli neşeli gülüp göz kırpan, gözlerin ta içine bakan kız çocuğu ve onun arkadaşı Marya görülür.

Öyküde Sevilay’a bacaklarını bitiştir, karnını içine çek diyen, bir gözüne far bir gözüne yıllarla yerleşmiş mutsuzluğu sürmüş bir kadın olarak betimlenen edebiyat öğretmeni ve bacakların görünmeyene kadar eteğini ört diyen tarih öğretmeni kurgulanmış düzenin uygulayıcısıdır. Bir vaka parçası yoluyla namusu kirlendiği için Nursel isimli bir genç kızın ölümüne sürüklendiği bilgisi verilen öyküde mevcut kültürel ve toplumsal yapı yüzünden korkular biriktiren Sevilay, sevgilisi Murat’la börekçide buluşmaya gittiğinde yüreğinin gömleğinin altında pır pır saklanmasıyla “Kraliçe I Love You”daki Necla’yı anımsatır. Aynı yapı “Çingene Kızı Marya” öyküsünde kız çocuk ve Marya’ya gözlerini kara tahtaya dikip sessiz oturmalarını tembihleyen ders zili olarak karşımıza çıkar. Sezer Ateş Ayvaz’ın yukarıda isimlerini zikrettiğimiz öyküleri postmodern edebiyat akımının metinler arası özelliklerini barındırmalarıyla bilinç akışı tekniğinin vakamın anlaşılmasını zorlaştıran dezavantajını ortadan kaldırır.

5. Bakış açısı ve anlatıcı çeşitliliği

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

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

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

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

Yazarın ilk kitabı *Aynalarda Yaz*’da yer alan “Melusine ya da Çılgın Aşk” öyküsünün büyük bir bölümü üçüncü tekil şahıs ağzından hâkim bakış açısı ile anlatılır. Şimdiki zaman ekiyle başlatılan ve iç monolog tekniği kullanılan aşağıdaki bölümde birinci kişili anlatıma geçilerek öykü, kahramanın bakış açısıyla bir süre devam eder. Okuyucunun, kahramanın iç dünyasıyla karşı karşıya getirildiği bu bölümde üçüncü kişi anlatıcının varlığı ortadan kalkar. Anlatıcı da öyküye dahil olur. Anlatıcının sesiyle karakterin kendi kendine konuşması iç içe geçer; anlatıcı, kahraman ve yazar birleşir (Tosun, 2001: 68).

Ateş Ayvaz ben ve o anlatıcılarını bir arada kullanarak Bay B.nin duygu coşkunluğunu farklı kişiler aracılığıyla farklı bakış açılarından birkaç kez odağa getirmeyi başarır:

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

İç içe geçmiş iki öyküden oluşan “Aynalarda Yaz” öyküsünde Ateş Ayvaz, birinci öyküde geçmişteki ortak yaşamlarını kaleme alan iki ayrı kahraman anlatıcı olan öykü kişileri kadın ve yengenin aynı olaylar karşısındaki bakış açılarını yansıtarak, okuyucuya daha geniş, daha özgür bir anlamlandırma ve değerlendirme imkânı sunar. Bu öyküde kahraman anlatıcıların hem birinci kişili hem de üçüncü kişili anlatımları görülür. İkinci öyküde ise yine aynı olayın hâkim bakış açısıyla üçüncü kişi ağzından nakledilmesi okurun anlamlandırma ve değerlendirme sınırlarını daha da genişletir. Olay örgüsünün merkezinde olan kahramanların, olayı hem yaşadıkları andaki hislerinin hem de olayın üzerinden yıllar geçtikten sonraki hislerinin sunulması okura çoğulcu, oldukça zengin bir bakış açısı imkân sağlar.

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

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

Yeryüzü Taksim kitabında birinci kişili anlatımla aktarılan “Kayıp Bürosu”nda eşyasını bulmak için kayıp bürosuna gelen ve orada kendisine verilen formdaki soruları yol arkadaşları olarak gördüğü diğer kadınlarla birlikte yanıtlamaya başlayan bir başkahraman vardır. Başkahraman olan bu kadın öyküdeki tek anlatıcıdır. Bu tek anlatıcı hem kahraman anlatıcı bakış açısına hem hâkim bakış açısına hem de gözlemci bakış açısına sahip bir anlatıcı olmasıyla çoğulcu bakış açısının öyküye yerleşmesini sağlar. Sorulara diğer kadınlar tarafından verilen cevapların da öyküye dahil edilmesi öyküyü asıl çoğulcu bakış açısı seviyesine ulaştırır. Zeynep isimli öykü kişisine kayıp kategorisine sadece eşyaların ya da nesnelere dahil edilebileceği kısık bir sesle söylenir. Bu kısık ses kadının eşyalaşmasına, nesneleşmesine şiddetle

karşı olan Sezer Ateş Ayvaz'ın öyküdeki bakış açısının gösterenidir. Yazar öyküye kendi bakış açısını da yerleştirmesi suretiyle asıl çoğulcu bakış açısını daha da zenginleştirmiş olur. Yazarların eserlerinde kendi kişiliğini yansıttıklarını savunan sanatçıya dönük eleştiri kuramına göre sanatçı bunu isteyerek yapabildiği gibi farkında olmadan yahut istemeden de yansıtabilir. (Moran, 1999: 133). Öykülerinde hayatı daha güzel, daha yaşanabilir bir hale getirmenin yollarını arayan, “yazmayı, keskin bir yaşama duygusu olarak hisseden” ve “dönüşmek için önemli bir çaba” olarak gören Ateş Ayvaz'ın kişiliği, hayata bakış açısı hem bir yazma refleksi hem de istemli bir yerleştirme şeklinde eserlerine yansır (Öztop, 2008: 10).

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

Birinci ve üçüncü kişili anlatıma göre nadir kullanılan, Abrams'ın bir “virtüöz performansı” gerektirdiğini söylediği ikinci kişili anlatımın başarılı olması yazarın ustalığına bağlıdır (1999: 234). Çok alışılmamış olan ikinci kişi anlatıcı öyküdeki tematik gücü oluştururken aynı zamanda estetik duyusun korunması ustalık gerektirir. *Yeryüzü Taksim* kitabında “Çingene Kızı Marya” öyküsünün anlatıcısı olan çocuk tarafından hem birinci hem de ikinci kişili anlatımla nakledilen öyküde şiirsellik yakalanırken hem kahraman anlatıcı bakış açısı hem de hâkim bakış açısı kullanılarak çocukluk teması yoğun bir şekilde işlenir. Böylelikle ikinci kişili anlatım ustalıklı kullanılmış olur. Kitabın son öyküsü “Günde”nin ikinci kişisi Anjel teyzeyle birinci kişi olarak eşlik eden çocuk anlatıcı öykünün çocukluk temasının güçlenmesini sağlarken Anjel teyze dayatma temasını, çocuk anlatıcının büyümüş hali olarak karşımıza çıkan kadın anlatıcı da hem dayatma hem de kadın temasını güçlendirir. Tematik gücü anlatıcılarla iyice artan öyküde şiirsellik ve coşku da yakalanarak Abrams'ın gerekliliğini vurguladığı virtüöz performansı sergilenmiş olur. Yazarın son kitabında yer alan öykülerden biri olan “Zik Zak”ın anlatıcısı olan öykü kişisi kadın da aynı fonksiyona sahiptir.

Tamiris'in Gecesuçları kitabında yer alan, üçüncü kişi anlatıcı ile başlayan, araya yerleştirilen iç öyküde birinci kişi anlatıcının tercih edildiği “Karar Anı” ve akabinde birinci kişi anlatıcı ile başlayan ve bu sefer araya yerleştirilen iç öyküde üçüncü kişi anlatıcının tercih edildiği “Gecesuçları” öykülerine bakıldığında öykü kişileri olan ikinci kişilere karşılık gelen kadınlara seslenen hâkim bakış açısına sahip anlatıcının onlara yaradılışlarında, özlerinde var olan kolektif imgeleri, esas gerçekliklerini göstermek istediği görülür. Belleğini yitirmiş, hayat tarafından tutsak kılınmış, dünyayı ve geleceği göremeyen insanlara sanat ve edebiyatla gerçekleri göstermek isteyen bu ikinci kişi anlatıcı, Sezer Ateş Ayvaz'ın öykülerdeki temsilcisidir. Öykülerinde metin ve konu ile arasındaki mesafeyi kaldıran Ateş Ayvaz öykünün hem içinde hem dışındadır.

Yazarın son kitabında yer alan “Sacit İçin Dünya” öyküsünde hâkim bakış açısına sahip tek bir anlatıcı olmasına rağmen Arzu Apartmanı sakinlerinin aldatan erkek Sacit Bey, aldatılan kadın Nigar Hanım ve metres Mahinur ile ilgili düşüncelerinin tek tek yansıtılması suretiyle öyküdeki bakış açısı çoğullaşır ve zenginleşir. Arzu Apartmanı sakinleri toplumun aldatma konusundaki sakatlanmış bakış açısının gösterenleridir. Kadına ve erkeğe yüklenen tarihsel ve kültürel kodların taşıyıcısı olan apartman sakinleri bozuk düzenin güçlü bir şekilde işlemeye devam etmesine katkıda bulunurlar. Biri metres

olmayı diğeri ise aldatılmayı kabullenen kadınların bakış açıları da sakatlanmıştır. Sacit Bey'in kızı Sema babasının metresiyle konuşup görüşerek aldatma durumunu kanıksaması, diğer kızı Dilek ise bu yüzden babasından nefret etmesi ile bakış açılarını ortaya koymuş olurlar. Üçüncü kişi ağzından anlatılan öyküde aldatma olayı karşısında bütün öykü kişilerinin konuya bakış açısına şahit olan okur üçüncü kişi anlatıcının ve ayrıca dünyaya/hayata bakış açısı yazdıklarını etkileyen yazarın bir kadını kurtaran ama metresi yapan, karısını ise terk etmeyen ama aldatan bir hukukçu olan Sacit Bey'e yönelttiği ironik bakış açısına da tanıklık etmiş olur (Ateş Ayvaz, 2015a: 61-72). Böylesine çok sayıda bakış açısı gerçeklerin sezildiği çok geniş düşünme alanları açar ve okuyucu da farkındalıklı, bilinçli, açık ufuklu bir bakış açısı kazanır.

6. Dil sapmaları

Sapma; gerek sözcüklerin ses ve biçim özelliklerinde gerekse dilin sözdiziminde bilinçli olarak değişikliklere gitmeyi, dilde bulunmayan yeni sözcük ve anlatım biçimlerini kullanma eğilimini içerir. Bu yönüyle “*edebiyatın ashında alışılmış, normal dilden uzaklaşma sayılması gerektiği*” ilkesine dayanan yapısalılık kuramının inceleme alanına girmektedir (Aytaç, 2003: 159). “*Devler iktidarının yapılarını yıkamayacağını anlayan postyapısalcılık, dilin yapılarını altüst etmenin mümkün olduğunu*” görür (Eagleton, 2004: 117). Bu yüzden postyapısalcılıkla düzene karşı başkaldırı oluşur. Sanatçı sapma eğilimiyle dile yeni bir güç kazandırmayı, göstergeleri ses ve anlam açısından daha etkili kılmayı, okuyanın/dinleyeninin zihninde yeni tasarımlar ve duygu değerleri oluşturmayı amaçlar (Aksan, 2005: 9). Postmodernist öykülerde “*dilbilgisi kurallarına uyulmayan, alışılmış konvansiyonların dışında kullanılan daha anarşik*” bir dil kullanılır (Emre, 2006: 111).

Sezer Ateş Ayvaz'ın öykülerinde dil sapmaları eğiliminin sebebi erkek egemen kültür, emperyalizm ve kapitalizm tarafından oluşturulmuş toplumsal ve medyatik imgelerle örülü eril dili tahrif edip yeniden düzenleyerek okuyanın zihninde yeni tasarımlar ve duygu değerleri oluşturmak istenmesidir. Yazar bazı kelimelerinin yazımını bilinçli olarak değiştirdiği, cümlelerinin sözdizimini bozduğu dili adeta yeniden üretir.

Bu noktada *katharsis* ve *pharmakon* kavramlarını açmak faydalı olacaktır. “*insanların kaderleri o kadar sıkı bir şekilde birbirlerine bağlıdır ki, insanlar başkalarının hatalarından acı çekerler.*” (Ross, 2011: 446). Bu nedenle insanların hatalarından arınması gerekir. “*Katharsis insanın parçalanmış bütünlüğünün yeniden kurulmasıdır, etik bir arınmadır, rasyonel akla davettir, ahlaksal iyiyi doğru akılla bulmadır, kaderin rastlantısallığına ve hayatın bilinmeyenlerine karşı cesaretle savaşmadır, özgürleşmedir, yeniden değer ve kişilik yaratmadır.*” (Can, 2006: 68). Katharsis Sezer Ateş Ayvaz'ın tam olarak aradığı şeydir, onun dünyadaki kötülüklerin ortadan kalkmasını sağlamak için yazdığı reçete de iradenin özgür kalmasını sağlamak koşuluyla birebir aynıdır.

Thamus'un yazıya bakışı yazının bir devadan çok mevcut durumu daha da kötü hale getirecek bir şey olduğu yönündedir:

“*Yazının mucidi olarak geçen zanaatlar tanrısı Theuth dönemin Mısır tanrısı Thamus'a bulduğu yeni sanatlarla beraber yazıyı da sunar. Theuth'e göre yeni bulduğu bu sanat öyle bir şeydi ki, Mısırlılar bununla hem daha bilgili insanlar olacaklar hem de geçmişlerini kaydederek yaşamlarına hâkim olacaklardı. [...] Yani yazı Theuth tarafından bir deva olarak, olumlu bir anlamda nitelenir. [...] Thamus, yazı hakkında Theuth'le aynı fikirde olmaz. Thamus'a göre harfleri kullananlar artık belleklerini işletmeyecektir. Çünkü hatırlama işi artık düşünenin değil yazının işidir. İnsanların hatırlamayı içsel süreçlerle değil dışarıdan sembollerle yapacaklarını düşünür. Artık öğrenciler gırtlaklarına kadar, harfler sayesinde çoklaşan sanılarla dolacaklar asıl hakikatlerden uzak kalacaklardır.*” (Özden, 2015: 4-5).

Bu iki farklı yorum *pharmakon* kelimesinin hem deva hem zehir anlamına gelen ikircikli bir yapı oluşturmasına sebep olur. Söz konusu deva-zehir ikircikliğinin fark edilmesi çok önemlidir. Yazı ne devadır ne de bir zehirdir. Ama aynı zamanda o hem devadır hem de bir zehirdir. Sezer Ateş Ayvaz'ı yazının mucidi olarak bilinen zanaatlar tanrısı Teuth'la aynı safta tutmak mümkündür. Sözcükleri dünyanın tüm kapılarını açabilecek güçte gören, sözün büyüyle dünyayı değiştirebileceğine inanan Sezer Ateş Ayvaz için yazı bir devadır.

Ancak onun kastettiği yazı içinde yaşanan zamanın dayattığı yazı değildir. Yazar günümüzde dayatılan toplumsal ve medyatik imgeler yüzünden insanoğlunun yaradılışında, özünde var olan kolektif imgeleri kaybedip esas gerçeklikten koptuğunu, daha da trajik olarak başka bir gerçekliğe geçtiğinin ayırında bile olmadığını düşünür. Belleğini yitirmiş, hayat tarafından tutsak kılınmış, dünyayı ve geleceği göremeyen insanlara sanat ve edebiyatla gerçekleri göstermek ister. Bu karmaşık ve kaotik ortamda insanlara esas gerçekliği gösterebilecek sözcüklerin eril dilde olmadığını, feminist yaklaşımıyla bu eril dilin kadını da ikinci plana ittiğini düşünen Sezer Ateş Ayvaz bir yandan bütün zihinleri, bilinçaltılarını hatta rüyaları bile dolduran, erkek egemen-empyralist-kapitalist düzence oluşturulmuş toplumsal ve medyatik imgelerle savaşırken bir yandan da sayısız yeni imge kullanır. Eril dili tahrif edip yeniden düzenleyerek okuyanın zihninde yeni tasarımlar ve duygu değerleri oluşturmak ister (Öztop, 2006: 5). Hayatın halihazırdaki düzeneğini, insanı kimliksizleştiren modern hayat kurgusunu sıklıkla eleştirdiği, gelenek ve erkek egemen yapıca sakatlaştırılan varoluşları gözler önüne serdiği öykülerinde modernitenin değerlerine göre belirlenmiş imajlardan hem kendini hem de öykü kişilerini kurtarmak ister. Ona göre erkek egemen kapitalizmin bir enstrümanı olan eril dille yazılan yazı bir zehirdir. Eril dilin kurallarını bozup onu başka anlatım şekillerine koymadıkça, kelimelerin anlamlarını sabitliğinden kurtarırken aynı zamanda cümlelerin söz dizimsel sabitliğini de bozmadıkça, yeni sayısız çağrışım ve imge bulmadıkça yazı bir deva olamaz.

Eril dille oluşturulmuş ve bütün zihinleri doldurmuş toplumsal ve medyatik imgelerle savaşan Sezer Ateş Ayvaz'ın dört öykü kitabındaki toplam altmış beş öyküsünde kendi alımlamamıza göre toplam yüz yirmi altı adet imgesel boyutta kullanılan kelime/kelime grubu belirlenmiştir. Yazar, alışlagelmişin dışında farklı anlamlar yüklediği bu kelimelerle erkek egemen ve empyralist-kapitalist yapının dayattığı toplumsal ve medyatik imgeler yüzünden yaralandığını düşündüğü toplum bilincini iyileştirmeye, sakatlandığını düşündüğü insan varoluşunu yeniden inşa etmeye çalışır.

Dikkat çekici bir örnek olması açısından evlere asılan fotoğraf çerçevelerinin yazarın öykü evreninde hayat bulan imgesel boyutuna burada değinelim. Yazarın öykülerinde fotoğraf çerçeveleri kadınları ve çocukları esaret duygusuyla, korkuyla, derin acıyla çevreleyen bir metaforudur. "Sehpa" öyküsünde evin duvarındaki evlilik fotoğrafı bulunan çerçeve kadının evlendikten sonra ev içindeki esaretinin imleyicisidir. Kadın evlenirken fotoğraf çerçevesi içine kapatılır. Evlendikten sonra fotoğraf çerçevesi ev olur ve kadın bu sefer de eve kapatılır. "Eşik" öyküsünde ise Cumhuriyet Anıtı önünde çekilen aile fotoğrafında anne önde çocuklarıyla gülerek poz verirken belli belirsiz bir gülümsemeyle yüzünü yumuşatmaya çalışan baba ise arkada kollarıyla hepsini içine alan bir yarım daire oluşturmuş olarak betimlenir. Eve asılan fotoğraf çerçevesinin içinde yansıtılmaya çalışılan mutluluk tablosu aslında ev içinde yerini şiddetli korkulara, derin acılara bırakır. Böylelikle alışlagelmiş imgesel anlamıyla mutluluğu, tatlı hatıraları ifade eden çerçeve Ateş Ayvaz'ın öykülerinde tutsaklığın, korkunun, acının imleyicisi olur.

Yazarın son kitabına adını da veren öyküsü "Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak"taki anneyi kadınlığından, kendi içindeki esas imgelerden, insanlığın kolektif imgelerinden, esas gerçeklikten koparan ataerkil-

kapitalist kültürel ve toplumsal yapı ömrünün sonuna kadar hep “*konuş-ma, inan-ma, söyle-me, sen değilsin bu toprakların dili, odalara, sandıklara saklan, ayışığını unut, geceye yayılan korkulara kapıl, söyle-me, unut isteklerini, kadınlar çıplak bedenlerini karanlıklarda saklasın*” diyerek onu korkutur. Öyküde erkek egemen-emperyalist-kapitalist düzenin dayattığı toplumsal ve medyatik imgelerle örölü dil “*yalanın sesi*” olarak nitelendirilir. Bu ses emir kipi ile çekimlenmiş fillerle konuştuğu için okurda doğal bir karşı çıkma reaksiyonu gelişir. Emir kipi ile çekimlenmiş fiillerden bazılarına eklenen “-me, -ma” olumsuzluk ekleri erkek egemen-emperyalist-kapitalist düzenin kadına hiçbir yaşam alanı bırakmayan, onu her türlü özgülüğünden alıkoyan boğuculuğuna, yok ediciliğine karşı okurda daha fazla bir farkındalık oluşturur. Olağan yazım ve noktalama kurallarından sapma yazarın eril dili dolayısıyla da mevcut dünya düzenini değiştirme isteğini yansıtır: “*“Kes sesini,” diyordu, fısıltılarla, ilençle ilerleyen, karşısında ne varsa ele geçirip kendine dönüştüren yalının sesi, “konuş-ma, inan-ma, söyle-me, sen değilsin bu toprakların dili, odalara, sandıklara saklan, ayışığını unut, geceye yayılan korkulara kapıl”*” (Ateş Ayvaz, 2015a: 10).

Aynı kitapta yer alan “Gölge Denizatı” öyküsünde kendini bir denizatı olarak hayal eden anlatıcı kadın kahraman erkek bir denizatını izlemeye başlar. Çok su yuttuğu halde kendini ölümsüz zannederek dip akıntılarına karışan doyumsuz erkek denizatı denizin dibindeki milyonlarca kum tanesinde saklanmış anlamlara ulaşmak ister. Burada her kum tanesi ayrı bir hayat anlamına gelir: Kabusa dönmüş bir hayat; yemyeşil bir aşkı yaşarken sonraları sarı, git gide kararmış yosun rengi bir aşkla yaşanan hayat; avcılarının vurduğu kanayan ayaklarıyla yaşayan bir ceylanın hayatı; bir kabile reisince yakılan kişinin hayatı; kurumuş, etleri çekilmiş, çatlak bir deri kalmış yaşlı elleriyle gökyüzüne uzanmış bir kadının hayatı. Hayata yüklenen bu denli karmaşık anlamların insanı kör etmeye yettiğini söyleyen anlatıcı/yazar kadın ikinci vaka parçasında denizatı kimliğinden sıyrılarak bu sefer de bir hüthüt kuşunun görüşünden yeryüzüne bakar. şakrak bir savaş cephesi olarak gördüğü dünyada kadınlar odalardan ancak bahçelere çıkabilmeye, geceler boyunca ayın gümüş çıplaklığına bakıp iç çekerek sevgilerini kalplerinde saklamayı öğrenmeye mahkûmdurlar. Erkek denizatındaki doyumsuzluğun sebebi kendini var eden ve ondan hiç kopamadığı, avucunu şiddet dolu dokunuşlarla ačan babası; bedeninin büyüyeceği vakitlerde ona yönelen soğuk bakışlar, güvensiz, inançsız kıldındığı günler ve geceler; babasına sığındığında yalnızlık, korunmasızlık hissederek kederle ve umutsuzlukla geğen çocukluğudur. Anlatıcı/yazar kadın da çaresizlikle denizi umutsuz aşklara terk eder. Hayata yüklenen bu kötü anlamlardan kurtulmanın yolu olarak öyküde birdenbire beliren, gözleri aktan ibaret bilge bir insanoğluna toprağın suyla yıkanarak temizlenmesi gerektiği öğüdü verdirilir. “Küllenmiř Bir Kuřu Yakalamak” öyküsünde kelimelerin suyla yıkanması gerektiği mesajının verilmesinden hareketle diyebiliriz ki Ateř Ayvaz dünyanın sözcüklerle değiştirilebileceğine inanır. Bu nedenle “Gölge Denizatı” öyküsüne tek başına bir araştırma konusu olacak yoğunlukta hermeneutik imgeler yerleştirir. Bu imgelerdeki özgülüğü anlam ve yazım sapmalarıyla kuvvetli bir şekilde destekler. Öykü, yazarın komutlu dilinin ve buyurgan, “*mızraklı seslerle donanmış biçemi*”nin en çok yansıdığı öyküsüdür (Büyükdaę, t.y.: 3- 5). Birinci kişili anlatımla yazdığı öyküsünün içine serpiştirdiği “*düştüm, gördüm, dedim, çıktım, yüzdüm, ağladım, seyrettim, korkma dedim, sev dedim, arkana bakma git dedim, toprağa çıktım*” filleri bu türdendir:

“...DÜşTÜM!

Bir baş dönmesiyle ayağa kalktım ve yerdeki gölgeyi gördüm.

...Denizde değil, topraklarda debelenen bir denizatı olmuştum birdenbire.

[...]

Öyle çok su yutuyordu ki uçurumlara sürüklenirken.

Aşağıya!

DİBE!

En...

Attı kulaçlarını.” (Ateş Ayvaz, 2015a: 39-40).

“Durgun bir su-yun içinde a-yak-la-rı...” (Ateş Ayvaz, 2015a: 53).

“Dur dediler, ma, me diye, konuştular benimle. Gülme, sesini yükselt-me, seviş-me, yakın-ma, koş-ma! Koş-ma!” (Ateş Ayvaz, 2015a: 132).

“Ah Sevilay; ah S harfi, iki yuvarlak uğruna yuvarlanan, dön köşeyi- Me- ma!.. Ama gömleğinin altında saklanan pır-pır yürekle ne kadar gidebilirsin uzağa. Korkularınla...?” (Ateş Ayvaz, 2015a: 133).

Dil sapmalarına özgün bir örnekle *Tamiris’in Gecesuçları* kitabında karşılaşılır. Öykülerde bazen yazarın kendi sesi bazen anlatıcının sesi bazen de öykü kişinin iç sesi olarak varlık gösteren; Batı fallosantrizmi, gelenek ve erkek egemen yapıca oluşmuş eril dilin karşısına bir savaşçı olarak çıkarılan Tamiris metaforunda yer alan *tamir*’in, onun bozuk bir düzen ve bu düzence oluşturulmuş bozuk dili *tamir etmek* misyonuna denk düştüğü şeklinde bir yorum yapmak mümkündür. Kelimeye Türkçede bulunmayan *-is* eki getirilir. Yazar olağan olmayan bir yazım şekli kullanarak okuru düşündürür, şaşırtır, okurda şok etkisi yaratır, onu gerçekleri yadsayan, gerçeklere meydan okuyan sanatının içine çeker. Böylelikle dayatılan toplumsal ve medyatik imgeler yüzünden yaradılışında, özünde var olan kolektif imgeleri kaybedip esas gerçeklikten koptuğunun, daha da trajik olarak başka bir gerçekliğe geçtiğinin farkında bile olmayan okura sanat ve edebiyatla gerçekleri göstermek ister.

Öykülerde olağan yazım kuralları ile ilgili sapmalardan biri de aslında ayrı yazılan iki kelimenin istemli bir şekilde birleşik yazılmasıdır. *Gecesuçları*, *çiftillilik*, *ketenhelvacı*, *birarada*, *öğlesonrası*, *tavanarası*, *soneşik*, *zik zak*, *ayışığı* kelimelerinin yazımını bilinçli olarak değiştirilir. Bu kelimelerin yazımındaki değişiklik ifade etikleri anlamların ya aksi istikamette değiştirilmek istenmesinden ya da tam tersi bu kelimelerin ifade ettiği anlamlara mevcut şartlarda bir türlü ulaşamayacağı için kelimeler üzerindeki dikkatin daha çok arttırılmak istenmesinden kaynaklanır. Örneğin *çiftillilik* eril dille konuşmak istemeyen fakat eril dilin zihnine kazıdığı imgeleri de tam olarak zihninden kazıyamayan kadının durumuna dikkat çekmek için bilinçli bir şekilde birleşik yazılan bir kelimedir. *Ketenhelvacı* ise doğanın yitirildiği, birbirine bakmayan ve birbirini görmeyen duygusuz, insanların iyice çoğaldığı büyük kentlerde betonlaşmaya, mekanikleşmeye bir tepki olarak keten helvası olarak mutlu olan çocukların dudaklarının kenarındaki gülücüğün yok olmaması isteğine vurgu yapmak amacıyla birleşik yazılır. Kök ve ekleri yeni kökler ve eklerle birleştirerek *görevcil*, *kötücüllük*, *üşümüşlük*, *yalıtılmışlık*, *belirlenmişlik*, *uyanmasız*, *zamanhane* gibi TDK sözlüğüne girmemiş ve olağan dilde olmayan yeni sözcükler kullanan yazar bu kelimelerle okurun konuya, soruna olan dikkatinin, farkındalığının artmasını sağlar. Toplumda erkeklere atfedilen *delikanlılık* sıfatını son kitabındaki “Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak” öyküsünde *“deri ceketli delikanlı”* (Ateş Ayvaz, 2015a: 9) ifadesiyle anne için, “Açık Pembe Üçgen” öyküsünde *“boynu bükük delikanlı”* (Ateş Ayvaz, 2015a: 54) ifadesiyle bir genç kız olan Nisan için kullanarak toptancı anlayışı kırmak ister.

Yazarın iç içe geçmiş iki öykü şeklinde kaleme aldığı öykülerinde öykünün birini italik olarak yazmazken diğerini italik olarak yazması da onu alışılmış biçimsel kalıpların dışına taşır. Söz gelimi “Aynalarda Yaz” öyküsünde birinci öyküde şimdi, italik yazılan diğer öyküde geçmiş anlatılır. Öykü kahramanları olan genç kadın ve yengen iletişimsizliklerle, yalnızlıklarla, üzüntülerle geçen geçmişlerini değiştirmek isterler. Geçmişin anlatıldığı italik yazılan öykü bu yazı biçimiyle diğer öykünün yapısından ayrıştırılır. Aynı şekilde “Soneşik” öyküsünde de birinci öykünün içine serpiştirilen Yusuf ile Züleyha hikayesi hem kalın hem de italik yazılarak birinci öyküden belirgin bir şekilde ayrıştırılır. Birinci öyküde yaşlı annesini

yıkamakta olan kadın annesinden Yusuf ile Züleyha masalına, o masalda yaratılan kadın erkek algısına inanmamasını ister. Biçimsel ayırıştırma, öykü yapısının yıkılması öyküde verilmek istenen mesajla, öykünün temasına hizmet eder.

Sonuç

Sezer Ateş Ayvaz Türk edebiyatında 1990'lerden sonra öykülerinde postmodern anlayışın baskın olduğu öykücüler arasında öne çıkan bir isimdir. Yazarın 1988 yılında çıkan ilk öykü kitabı *Aynalarda Yaz* postmodern eğilimlerin baskın olarak görüldüğü ilk kitaplardan olma özelliğı taşıır. Yazarın ilk kitabında gösterdiği bu tutum daha sonra çıkardığı üç öykü kitabı *Yeryüzü Taksim*, *Tamiris'in Gecesuçları* ve *Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak* kitaplarında da görülür. Öyküler nedensellik ve tarihsel gerçeklik bağından hiç kopmamalarıyla modern karakter taşıırken modernizmin zıtlastığı geçmişe arkasını dönmeyen yazar bu tutumuyla postmodern çizgide yer alır. Bilinç akışı tekniğı sayesinde bütünde, zaman ve mekânda sağlanan kırılma ve parçalanma öykülere postmodern anlatılarda görülen şizofrenik karakteri yerleştirir. Postmodern anlatılarda kullanılan üst kurmaca tekniğı ile okura okuduğu metnin kurgusal olduğu kabul ettirilir ve metnin yazılış süreci okurla paylaşılır. İroni tekniğı ile parçalanmış modern çağ insanının trajik durumu başarılı bir şekilde yansıtılırken tekniğın anlatıya kattığı mizah anlatımı renklendirir. Metinler arasılık yöntemi kullanılarak öykü yapısına dahil edilen unsurlar içeriğı zenginleştirir, yeni anlam katmanları oluşturarak öykülerde psikolojik, sosyolojik, felsefi derinlik yaratır, yazarın farklı alanlardaki bilgi birikimini yansıtır. Metinler arasılık yöntemini kendi metinleri arasında da kullanan Sezer Ateş Ayvaz iç içe geçmiş, bir öykünün kendi içinde başka bir öyküyü erittiğı ve dönüştürdüğü öyküler kaleme alır. Bakış açısı ve anlatıcı çeşitliliğı sayesinde öyküler postmodern sanatın çoğulculuk özelliğini yakalar. Dil sapsmalarıyla tahrif edilip yeniden düzenlenen dil modernitenin değerlerine göre oluşan gerçeklik anlayışını değıştirerek okurun zihninde yeni tasarımlar ve duygu değerleri oluşturur.

Kaynakça

- Abrams, M. H. (1999). *A Glossary of Literary Terms* (7. Edition). USA: Heinle&Heinle.
- Akay, A. (2005). *Postmodernizm*. İstanbul: L&M.
- Aksan, D. (2005). Şiir Dili. *Dil ve Edebiyat Dergisi*, (1), s. 1-13.
- Aktulum, K. (1999). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki.
- Ateş Ayvaz, S. (1992). *Türk Romanında Değışen Bir Paradigma: Politik Roman* (Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Ateş Ayvaz, S. (1994, Nisan). Milli Mücadele'de yeniden doğuş ve 'Küçük Ağa'. *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, (161), s. 34-37.
- Ateş Ayvaz, S. (2000). *Yeryüzü Taksim*. İstanbul: Cem.
- Ateş Ayvaz, S. (2005a, Haziran-Temmuz). Öykünün Sıfır Derecesi. *Hece Öykü Dergisi*, (9), s. 80-81.
- Ateş Ayvaz, S. (2005b). *Tamiris'in Gece Suçları*. İstanbul: Can.
- Ateş Ayvaz, S. (2005c, Ocak). Leyla Erbil'in 'Cüce'si: Tarihsel varoluşun seyirliğı. *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, (266), s. 44-45
- Ateş Ayvaz, S. (2008). *Aynalarda Yaz*. İstanbul: Can.
- Ateş Ayvaz, S. (2015a). *Küllenmiş Bir Kuşu Yakalamak*. İstanbul: Aylak Adam.
- Ateş Ayvaz, S. (2015b, Haziran-Temmuz). "Nasıl Anlatırsak Öyle Yaşarız Hikâyemizi". *14 Şubat Dünyanın Öyküsü Dergisi*, (9), s. 131-132.

- Ateş Ayvaz, S. (2017). Sezer Ateş Ayvaz ile Türk edebiyatında Aydınlanma'nın izleri üzerine... *Sol Kültür*. <http://haber.sol.org.tr/kultur-sanat/sezer-ates-ayvaz-ile-turk-edebiyatinda-aydinlanmanin-izleri-uzerine-221668> adresinden alınmıştır (Erişim Tarihi: 29/10/2021).
- Aytaç, G. (2003). *Genel Edebiyat Bilimi* (1. Baskı). İstanbul: Say.
- Bauman, Z. (1996). *Yasa Koyucular ile Yorumcular* (Çev: K. Atakay). İstanbul: Metis.
- Büyükdag, B. (t.y.). Badiou'nün Anabasis'i ve Sezer Ateş Ayvaz Öyküleri. Academia. (DOC) Badiou'nün Anabasis'i ve Sezer Ateş Ayvaz Öyküleri | Bulent Buyukdag - Academia.edu adresinden alınmıştır (Erişim Tarihi: 02/03/2020).
- Can, H. (2006, Ocak). Aristoteles'te Katharsis Kavramı. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, (2), s. 63-70.
- Connor, S. (2005). *Postmodernist Kültür*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Çetin, N. (2015). *Roman Çözümleme Yöntemi* (14. Baskı). Ankara: Akçağ.
- Çetişli, İ. (2014). *Metin Tahlillerine Giriş/2 Hikâye Roman Tiyatro* (4. Baskı). Ankara: Akçağ.
- Eagleton, T. (2004). *Edebiyat Kuramı Giriş* (Çev: T. Birkan). İstanbul: Ayrıntı.
- Ecevit, Y. (2016). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* (10. Baskı). İstanbul: İletişim.
- Eco, U. (2001). *Zamanların Sonu*. (Çev: N. K. Sevil). İstanbul: Yapı Kredi.
- Emre, İ. (2006). *Postmodernizm ve Edebiyat*. Ankara: Anı.
- Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu* (Çev: S. Savran). İstanbul: Metis.
- Kabaklı, A. (2002). *Türk Edebiyatı V* (10. Baskı). İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı.
- Kale, Ö. (2015, Nisan). Edebiyatta Bilinç Akışı Tekniğine Başvurulma Sebepleri Üzerine Bazı Dikkatler. *Humanities Sciences*, (2), s. 88-93.
- Külahlıoğlu İslam, A. (2004). Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesi. İçinde R. Korkmaz (Edt.), *Yeni Türk Edebiyatı 1839-2000 El Kitabı* (ss. 311-345). Ankara: Grafiker.
- Liotard, J. F. (2014). *Postmodern Durum* (Çev: İ. Birkan). Ankara: Bilgesu.
- Megill, A. (1998). *Aşırılığın Peygamberleri* (1. Baskı). (Çev: T. Birkan). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Mennan, Z. (2002). Günlerin Köpüğünde Renkler ve Çağrıştırdıkları. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 19, (2), s. 75-99.
- Moran, B. (1999). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* (1. Baskı). İstanbul: İletişim.
- Oruç, O. (2006). *Oğuz Atay'ın Romanlarında İronik Dil* (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi.
- Özden, A. (2015). Deva ya da Zehir olarak 'Pharmakon': Bir Derrida İncelemesi. *Academia*.
- Özot Somuncuoğlu, G. (2012, Summer, Volume 7/3). Postmodern Roman'da Anlatıcı Zaman ve Mekân Yapısı. *Turkish Studies*, s. 2275-2286.
- Öztop, E. (2006, Şubat). Sezer Ateş Ayvaz'la "Tamiris' in Gecesuçları" nı Konuştuk. *Cumhuriyet Kitap Eki*, (434), s. 4-5.
- Öztop, E. (2008, Ekim). Sezer Ateş Ayvaz'la "Aynalarda Yaz" 1 Konuştuk. *Cumhuriyet Kitap Eki*, (973), s. 10.
- Rorty, R. (1995). *Olumsuzluk, İroni ve Dayanışma* (1. Baskı). (Çev: M. Küçük-A. Türker). İstanbul: Ayrıntı.
- Ross, W.D. (2011). *Aristoteles* (1. Baskı). (Çev: A. Arslan). İstanbul: Kabalıcı.
- Sağlam, Rabia (2012). Derrida ve Dworkin Arasındaki İlişki: Yapıbozum ve Yargıç Herkül. *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 61(1), s. 275-320.
- Sağlık, Ş. (2007, Aralık-Ocak). Türk Öykücülüğünde Postmodern Durum. *Hece Öykü Dergisi*, (24), s. 86-109.

- Soyşekerci, H. (2010). *Okuma Yolculukları*. İstanbul: Pupa.
- Şakar, C. (2006, Şubat- Mart). Öykünün Kendine Yabancılaşması. *Hece Öykü Dergisi*, (13), s. 87-92.
- Taşdelen, V. (2007, Aralık-Ocak). Postmodernizm Üzerine. *Hece Öykü Dergisi*, (4), 50-70.
- Tekin, M. (2016). *Roman Sanatı 1 Romanın Unsurları*. Ankara: Ötüken Neşriyat. 397612393-Mehmet-Tekin-Roman-Sanatı (studylibtr.com) (Erişim Tarihi: 10/04/2022.)
- Tosun, N. (2001, Ekim-Kasım). Hikâyede Anlatıcı Ses. *Hece Öykü Dergisi*, (47), s. 61-70.
- Tosun, N. (2007, Aralık-Ocak). Hikâyede Bir İmkân Olarak Postmodern Açılım. *Hece Öykü Dergisi*, (4), s. 71-85.