

Ayfer Tunç'tan Bir Yeniden Yazım Örneği Olarak *Evvelotel*

Havva Özer Hafçı*

Öz

Roman, yaşantı, deneme türünde de eser vermesine rağmen Ayfer Tunç (1964-...) hikâyeleriyle tanınan bir yazardır. Onun farklı metinlerden esinlenmeleri, alıntıları ve farklı türlerden yararlanması yanında kendi metinleri arasında kurduğu ilişkiye dayanan öz-metinlerarasılık altında değerlendirilebilecek yeniden yazım metodunu da *Evvelotel* (2006)'de kullandığı görülür. İlk hikâye kitabı olan *Saklı* (1989)'daki öyküleri yazar on yedi yıl sonra tekrar yorumlamış, geliştirmiş ve yeniden yazmış, *Evvelotel* adıyla yayımlamıştır. Bazı öyküleri başka bir anlatıcının bakış açısına göre yeniden yazan yazar; bazı hikâyelerde ise *Saklı*'da belirsiz bıraktığı noktaları aydınlatır, düğümleri çözer. Yeniden yazımı benimseyen yazar daha sonra ilk romanı olan *Kapak Kızı* (1992)'nda bir dergi kapağında yer alan Şebnem'in hikâyesini *Yeşil Peri Gecesi* (2010) romanında işleyecektir. Bu çalışmada *Saklı* ve *Evvelotel*'deki öyküler karşılaştırmalı olarak incelenecek metinlerarasılık ve yeniden yazım bağlamında tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Ayfer Tunç, metinlerarasılık, yeniden yazım, üstkurmaca, yorum

* Kırıkkale Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Araştırma Görevlisi.

havvaazer@windowslive.com

Makalenin gönderim tarihi: 26/10/2016. Makalenin kabul tarihi: 03/01/2017.

From Ayfer Tunç, A Re-writing Example *Evvelotel*

Abstract

Although she has written works in genres such as the novel, autobiography and essay, Ayfer Tunç is an author known for her short stories. In addition to her inspiration from different texts, quotations, and use of different genres, *Evvelotel* (2006) also shows that she has used the rewriting method that can be considered as self-intertextuality based on the relationship established between her own texts. The author has reinterpreted, developed and rewritten the stories in her first book of short stories *Saklı* (1989) seventeen years later and has published it with the name *Evvelotel*. The author rewrote some of the stories according to another narrative point of view, and in some of her stories, she sheds light on some conflicts that have ambiguity in *Saklı*. The author who has adopted the method of rewriting, in her novel *Yeşil Peri Gecesi* (2010), deals with Şebnem's story that was located on the cover of a magazine in her first novel *Kapak Kızı* (1992). In this article, the stories in *Saklı* and *Evvelotel* will be studied with a comparative method and evaluated in the context of intertextuality and rewriting.

Key Words: Ayfer Tunç, intertextuality, re-writing, metafiction, interpretation

1988-1989 Yunus Nadi Öykü Ödülü'nü alan *Saklı* (1989) Ayfer Tunç'un yayımlanan ilk hikâye kitabıdır. Daha önce bazı süreli yayınlarda hikâyelerini yayımlayan yazarın *Saklı*'yla ödül alması hikâye yazmaya devam etmesini sağlar. Handan İnci'yle yaptığı nehir söyleşide Sabahattin Kudret Aksal, Melih Cevdet Anday, Doğan Hızlan, Tomris Uyar'dan oluşan jürinin verdiği ödülün kendisi için bir onay anlamı taşıdığını dile getirir: "Bir yanıla ödül alamazsam ödüllerin şairliği olduğunu iddia eden koroya katılacaktım, bir yanıla da bu saygın isimlerden oluşan jüri beni ödüle değer bulursa edebiyata devam edebilirim diye düşündüm. Onaylanmak istiyordum kısacası." (İnci, 2014, s.151) Ayfer Tunç kendisini ne kadar onaylanmış hissetse de yıllar geçtikçe *Saklı*'daki acemiliğini fark eder ve oradaki hikâyeleri yeniden yazmaya karar verir. *Saklı*'nın şiirsel üslûbu ve hikâyelerin yeterince işlenmemiş oluşu zamanla rahatsız eder Tunç'u. Bunu Handan İnci'ye şöyle ifade eder:

“*Saklı*'nın naifliğinden huzursuzdum, şiirsel söyleyişe fazlaca yaslanan hali beni rahatsız ediyordu. Yazıldığı dönem için fena değildi ama eskimiş görünüyordu gözüme. Eski bir edebiyat lezzetine uygun düşünüyordum. Ama beni yazmaya iten asıl şey, *Saklı*'nın hikâyelerinin taşıdığı potansiyeldi. Farklı uçlara götürülebilir, kuvvetli bir malzemesi var ama işlememişim. Tek boyutlu, tek bir kanaldan yürüyen, biraz aksak öyküler.” (İnci, 2014, s.246)

Bu acemiliği Necip Tosun da dile getirir:

“Tunç, *Saklı*'da şiirsel bir anlatımı tercih eder. Ancak, bunların yanında ilk kitap olmasının bütün acemiliklerini de bünyesinde barındırır. Özellikle bazı duygu abartmaları onu melodram sınırlarına yaklaştırırken kurgu hep kendini hissettirir. Bütün bunlara rağmen yine de güçlü bir tahkiyecinin elinden çıktığı her cümleden belli olur.” (Tosun, 2015, s. 182)

Aslında yazar *Saklı*'daki acemiliğini ikinci hikâye kitabında (*Mağara Arkadaşları*) fark etmiştir. Nalan Barbarosoğlu'nun bir röportajda sorduğu *Saklı*'dan *Mağara Arkadaşları*'na giderken neyin değiştiği; ilk kitaptaki hikâyelerin kısayken, ikinci kitaptaki hikâyelerin neden uzadığı sorusuna verdiği cevap *Evvelotel*'i ve sonraki bütün hikâyeleri de aydınlatacak niteliktedir:

“Daha önce söylediğim gibi, bir kere otuz yaşımı geçtim. Sonra söyleyecek ve didikleyecek şeylerim arttı. Şiirli yazmanın tek başına sadece hoşluk olduğunu gördüm. Bu hoşlukla yetinemez oldum. Dille öyküye taşıdığım belirgin, herkesin kolaylıkla algılayabileceği atmosferlerin ötesinde, uysal, sessiz, soluk ama derin durum ve duygular da beni yakından ilgilendirir oldu.” (Lekesiz, 2011, s.420)

Saklı'yı yeniden yorumlama fikriyle yola çıkan yazar *Evvelotel*'i yazar. *Saklı*'daki her bir hikâyenin paraleline *Evvelotel* için bir hikâye yazarak kendi metinleri arasında bir bağ kurmuştur. 1960'ların sonlarında Julia Kristeva'nın ortaya attığı bir kavram olan metinlerarasılık “iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi olarak anlaşılmalıdır. Kavram genel anlamıyla bir yeniden yazma (*réécriture*) işlemi olarak da algılanabilir.” Hiçbir metnin kendisinden önce yazılmış diğer metinlerden bağımsız olamayacağını, her metnin eski metinlerden esinlendiğini, onlardan

yeni bir birleşim çıkardığını savunan yeni eleştiri yanlıları “Her şey daha önce söylenmiştir.” sonucuna varır. (Aktulum,1999, s.17-18)

Yeniden yazım anonim bir edebiyat eserinin yeniden yorumlanması şeklinde de olabilir. Murathan Mungan’ın Dede Korkut hikâyelerinden olan *Duha Koca Oğlu Deli Dumrul*’u yeniden yazdığı *Dumrul ile Azrail* hikâyesi buna örnek gösterilebilir. Yeniden yazımın anonim bir eser üzerine olabileceği gibi yazarı bilinen modern bir metin üzerine de yapılabildiğini gösteren örnekleri edebiyatımızda bulmak mümkündür. Halide Edip’in *Sinekli Bakkal* romanının baş kişisi olan Rabi’a’yı Adalet Ağaoğlu’nun “Rabi’a’nın Dönüşü” hikâyesinde de merkezde buluruz. Adalet Ağaoğlu, *Sinekli Bakkal*’daki Doğu-Batı sentezinin hayalî olduğunu düşünür ve buna cevaben hikâyesini kurgular. Yani bir amaç uğruna bir metni yeniden yazar.

Yeniden yazım her zaman başka yazarların eserleri üzerine olmamakta, bazen de Ayfer Tunç’un yaptığı gibi yazarın kendi metnini dönüştürmesi şeklinde de tezahür etmektedir. Dünya edebiyatında örneğini Marguerite Duras’da bulabileceğimiz bu yeniden yazım türü için Kubilay Aktulum öz-metinlerarasılık, öz-yeniden yazma terimlerini kullanır. “Bir yazar düzeltmek, derinleştirmek vb. amaçlarla kendi yapıtlarından birini de yeniden-yazabilir.” der. (Aktulum, 1999, s.236) Edebiyatımızda bunun bir örneğini de Kerime Nadir’in *Kırık Hayat* romanında görmekteyiz. Yazarın anılarında bahsettiği gibi *Kırık Hayat* bir “roman içinde roman”dır. Kerime Nadir kendisinden bir tefrika istendiğinde daha önce yazdığı *Aydabir mecmuasında tefrika olarak yayımladığı Kalp Uyumaz* isimli romanı üzerine bir üstkurgu kurarak, *Kırık Hayat*’ın kahramanına bu romanı yazdırmak suretiyle bir yeniden yazıma kalkışır. (Nadir, 1981, s.179-180)

Ayfer Tunç için metin, yazarın istediği kadar değiştirip dönüştürebileceği bir yapıdır: “Hep söylerim, hiçbir metin yazarı ölmedikçe bitmiş değildir, yaşar, değişir, dönüşür. Yazar isterse dönüşmüş hallerini tekrar tekrar yazar, isterse öylece bırakır.” (İnci, 2014, s.204) Tunç’un bu sözleri postmodern hikâyelerin var olanı yorumlama özelliğini akla getirir. “...postmodern öykülerde daha önce yazılmış öykü ve anlatılara sıkça göndermelerde bulunulur. Yani postmodern yazar yeni bir şey söylemez; var olanı bir kez daha yorumlar ve günceller.” (Sağlık, 2014, s.73) Yazar, yine bu doğrultuda 1992’de

yayımlanan ilk romanı olan *Kapak Kızı*'nı romana hazır olmadan yazdığı için acemice bulur ve yeniden kaleme alır. Ayfer Tunç, *Kapak Kızı*'nda yaptığı çalışmanın bir editörlük çalışması olduğunu, yeniden yazım olmadığını dile getirir. (İnci, 2014, s.245) Oysa yeniden yazımın kapsamında yukarıda belirtildiği gibi düzeltme de vardır. Yazar söz konusu romanda sadece bir derginin kapağında kapak kızı olarak yer alan Şebnem'in hikâyesini ise *Yeşil Peri Gecesi* (2010)'nde işleyecektir. Buradaki metinlerarası ilişkinin amacı da *Kapak Kızı*'nı derinleştirmektir. Ayfer Tunç, *Kapak Kızı*'nda denediği yeniden yazım metodunu *Evvelotel*'de tam olarak uygulamış ve *Saklı*'dan bağımsız okunduğunda yeni hikâyeler olduğu izlenimi vermekte -belki kitapta bu sebeple önce *Evvelotel* ardından *Saklı* yer alır-; *Saklı*'daki hikâyelere paralel okunduğunda ise onları tamamlayan, derinleştiren, karakterlerin gerçeklerle yüzleşmesini sağlayan bir sonuç, devam, çözüm niteliği taşımaktadır. Aslında yüzleşen sadece hikâye kişileri değildir; yazar da kendi metniyle yüzleşmiş, ilk hikâyelerde acemice bulduğu noktaları düzelterek yeniden yazmıştır. Tunç, *Saklı*'daki her hikâye için *Evvelotel*'de yeni bir hikâye kurgulamıştır:

“Saklı” - “Evvelotel”

“İhtilaller Neye Benzer” - “Kibir”

“Yaşadığımız Yerler” - “Halâs”

“Önemsizlik” - “Acilezzet”

“Ay Bakıyor” - “Hiçbir Hikâye Görüldüğü Kadar Temiz Değildir”

“Mozart'ın Son Zartı” - “Doğru”

“Su” - “Yanık Taşlar”

“Silentium” - “Tevekkül”

“Yüreğin Mahallesi” - “Serim-Düğüm-Çözüm”

Saklı ile *Evvelotel*'deki hikâyeler karşılaştırmalı okunduğunda sonraki yazılan hikâyelerin ilk hikâyelerde kapalı kalan hususları açıklığa kavuşturduğu görülür. *Saklı*'da atılan düğümler *Evvelotel*'de çözülür. *Saklı*'nın ilk hikâyesi olan “Saklı”da bir yetişkinin çocukluk izlenimleriyle Zembilli göçmenin ikinci karısı süslü yengenin hikâyesi anlatılmaya çalışılmıştır. Ancak “Saklı”daki anlatıcının “Şimdi anlıyorum, süslü yenge asıl hikâyesini kendine sakladı. Bir tek o ve göçmen bildiler.” (Tunç, 2006, s.148) ifadesinden anlaşılıyor ki

hikâye henüz anlatılmamıştır. Yazarı harekete geçiren, bu hikâyenin devamını yazmaya iten güç belki de bu cümlede saklıdır. Paralelindeki “Evvelotel”de ise Zembilli göçmenin ilk karısından olan oğlunun otuz sene sonra babasının izini sürmek için Evvel Otele tekrar geldiğinde yaşadıklarını özne anlatıcı olarak anlatır.

Yazar *Evvelotel*'de üstkurmacanın farklı bir tekniğini kullanır. Hikâye içinde dipnot vererek anlatıcıları geçmişe götürür. İlk dipnotta Zembilli göçmenin oğluna otele annesiyle geldiği günü anlatır. İki sayfanın altında bu dipnot yer alır. Sonraki iki sayfanın altında da otel sahibinin oğlunun aynı günü anlattığı dipnot yer alır. Bu dipnotların bir alt hikâye olduğunu var sayarsak hikâye için üst kurmaca diyebiliriz. Çünkü yazar adeta hikâye içinde hikâye anlatır. Cümleler de yeni bir hikâyeyi çağırıştır: “On iki yaşındaydım. Şubat tatiliydi. Annem o gün erken uyandırdı beni. Gün daha ağarmamıştı. Kalk gidiyoruz dedi. Nereye? dedim. Babana dedi...” (s.10) İkinci dipnot yani otel sahibinin oğlunun anlattığı hikâye ise şöyle başlar ki o da yine okuyucuda yeni bir hikâyeye başladığı izlenimi uyandırır: “Birkaç gün önce karne almıştık, şubat tatiliydi, benim karnem her zamanki gibi baştan aşağı zayıftı. Babam çok kızmıştı, yine kemerle dövecek sandım, dövmedi. Beni karşısına aldı, anlaşıldı sen dayakla adam olmayacaksın, o zaman eşşek gibi çalış da aklın başına gelsin deyip otele götürdü...” (s.12)

Bu dipnotlar aynı zamanda bir iç konuşma örneği de sayılabilir. Genellikle karakterlerin ruh durumu hakkında okuyucuya fikir vermek için kullanılan iç konuşma için Hakan Sazyek; “Figür olmayan anlatıcının ilâhî bakış açısıyla uyguladığı ‘iç çözümleme’nin yol açtığı yapaylığı ve dolaylılığı aşma ve figürün görünmeyen yaşantısını, onun etkinliğinde verme çabaları doğrultusunda kullanıma girmiştir.” (Sazyek, 2013, s.167) der. Ancak bu hikâyede, kahraman anlatıcı bakış açısından yazılmasına rağmen hem hikâyenin içinde hikâyenin arka planını sunan hem de karakterlerin ruh durumlarının analizini yapan bir iç konuşmadan bahsedilebilir. Otelcinin oğlunun iç konuşması şeklindeki dipnot tam da Sazyek’in temas ettiği amaçla hikâyeye eklenmiştir. Asıl hikâyeyi Zembilli göçmen’in oğlu anlatmaktadır yani özne anlatıcı vardır. Ancak özne anlatıcı anlatımıyla otelcinin oğlunun hikâyesine vâkıf olmak mümkün olmadığından yazar dipnot koyarak iç konuşmaya başvurmuştur.

Ayfer Tunç, “Evvelotel” hikâyesinde Yusuf Atılgan’ın *Anayurt Otel*i romanına çağrışımsal bir göndermede bulunmak suretiyle metinlerarası ilişkinin başka bir yöntemine daha başvurur. Çağrışımsal gönderme; anlamı desteklemek için, bir metnin adını, önemli bir kişisini veya belirgin bir motifini zikrederek o metnin içeriğine, simgesel değerine, anlam ve önemine çağrışım yoluyla yapılan göndermedir. (Çetin, 2009, s.220) Özne anlatıcı otelcinin oğlunun ismini söylememesine atfen şöyle der: “Birkaç gün sonra, artık iyiden iyiyeye ahabap olduğumuzda, sana en iyisi Zebercet diyeyim ben dedim, kendimi asmaya niyetim yok dedi, kaçıp gideceğim buralardan.” (Tunç, 2006, s.10) *Anayurt Otel*i’ndeki Zebercet’in yaşadığı yalnızlık ve yabancılaşmanın benzeri duyguları burada da Evvel Otel’in sahibinin oğlu ve anlatıcı yaşar. Hikâyenin hemen ilk cümlelerinde bir tutunamama durumu otelcinin oğlunun ağzından şöyle aktarılır:

“Sinirli yapar bizim buralar adamı. Öyle tuhaf bir yerdir ki, kaderi hızlandırır. Üç ayda olacak olan üç günde olur, yaran varsa kanar, durduramazsın. Sabrım var sanırsın, tükenir. Öleceğin yoksa bile ölürsün. Ölmezsen eksilirsin. Hâlâ burada yaşıyorsan bil ki, son sen, ilk sen değilsin. Kendimden biliyorum, eksildim.” (s.9)

Otelcinin oğlu babasından kalan oteli işletmeye mecburen devam eder. İşini sevmez. Babasının bıraktığı parayı da bitirmek üzere olduğunu söyler. İki çocuğu vardır, evini iki kere terk eder ama rüyasına Zembilli göçmenin oğlunun otele ilk geldiği günkü hâli rüyasına girer geri döner. Yani kendisi olamayan, kendisi olmaya cesareti olmayan bir tiptir.

Hikâyenin Anayurt Otel’inden farkı henüz kimsenin intihar etmemiş olmasıdır. Ancak bu hikâyelerin içinden yeni hikâyeler çıkabileceği düşünüldüğünde burada da yazarın bilinçli olarak bir yarım kalmışlık bırakması muhtemeldir. Çünkü hikâyeye belirsizlikler içerisinde son verilir. Babasını aramaya çıkan Zembilli göçmenin oğlunun son sözü “Babamı aramaktan vazgeçtim.” (s.14.) olur.

Saklı’nın ikinci hikâyesi olan “İhtilaller Neye Benzer”in anlatıcısı, özne anlatıcı olan ağabeydir. “Kibir”in özne anlatıcısı ise kardeştir. “Kibir”; ağabeyinin tahminen bir hafta önce donarak ölümü üzerine morgda onu teşhis ettikten sonra kendisine teslim edilen eşyalar içinden çıkan kendi el yazsısıyla yazdığı dokuz sayfalık hikâyenin

(“İhtilaller Neye Benzer”), kardeşi tarafından adeta yapı sökümünün yapıldığı bir metindir. Yazar burada hem metinlerarası ilişki kurmuş hem de kendi metnini şerh etmiştir. “Kibir”de yer alan, kardeşin “Artık-ölü- abimin metafor mezarlığına benzeyen hikâyesiyle hesaplaşmadan önce hayatıma baktım” ifadesinden de yola çıkarak “Kibir”in o metaforları çözmek için yazıldığını söyleyebiliriz. “Kibir”de kardeş ağabeyinin kendilerini on yedi yıl önce terk ettiğini dile getirir. Yazar bu zamanı tesadüfen kurgulamamıştır. İki kitap arasında on yedi yıl vardır. “Kibir”de kardeş ölü ağabeyinin “İhtilaller Neye Benzer”de kendisinden A diye bahseden ağabey, Umman isimli sevgilisinin kendisini terk edip başkasıyla evlenmesini hazmedemeyerek adeta hayata küsmüş, Beyazıt Kulesi’nin tepesinde yaşayan, işi ışıkları yakıp söndürmek olan biri olarak bahseder. Umman’ın evlendiği kişinin kardeşi olduğunu “Kibir”den öğreniriz. Hikâyeye ismini veren kibir kardeşe ait olan kibir değil, kardeşin çocukluğundan beri ağabeye ait olduğunu düşündüğü kibirdir. Kardeş bu ağabeyinden intikam almak için evlenmiştir Umman’la. “Kibir”deki şu cümlelerden kardeşin ağabeyine duyduğu kinin göstergesi olması yanında ağabeyin kule metaforunun da çözümü sayılabilir:

“Hikâyesinde kendini kulede, hepimizden yukarıda görmüş olması beni sınırlendiriyor. Bayağı buluyorum bunu; ben en yüksekte olan, hepimizi gözetleyebilen, yalnız bir fallusum demek istiyor. Sen hiçtin abi. Yüksekçe uçup kaybolan bir balondun, söndün, yere indin, dondun, donarak öldün. Varlığının çevresinde tıpkı hava gibi renksiz kokusuz bir âlem yaratmış olmaktan ibarettin, ama olmayanlardan gelen güür bir sesin vardı, hâlâ kulağımda yankılanır.” (s.26)

Sonra kendi metaforlarını kurar:

“Gariptir, o gittikten sonra alçalarak yaşadık. Evin önce tavanarasını terk ettik, oraya hiç çıkmaz olduk. Sonra üçüncü katı terk ettik, derken ikinciyi. Yaşadığımız alanı çok daraltmıştık, evi gözden çıkarmıştık, çatı akıyordu, çatı akıyordu, panjurlar merdivenler doğramalar çürüyordu, evin her gün bir tahtası ayrılıyordu diğerlerinden, bahçe haraptı, güller kurumuştı, aylandız almış başını gitmişti. Annem unutarak azalıyordu, ama biz unutamıyorduk, unutamadıkça içimizdeki taş ağırlaşıyordu. Karım, kızım, annem ve ben alt katta birbirimize çarparak, birbirimize dolanarak, her temasımızdan acı duyarak yaşar olunca hayatımızı başka evlere taşıdık.” (s.26-27)

Yazarın insan-mekan, hayat-mekan ilişkilerine de vurgu yaptığı bu anlatım hem duygu yoğunluğu ile hem sembolik anlatımı ile Ayfer Tunç metinlerinin bir karakteristiğini de sunar.

“Yaşadığımız Yerler”in üzerinden kurgulanan “Halâs” hikâyesinin özne anlatıcısı, Halâs’ın komşusu ve sevgilisidir. “Yaşadığımız Yerler”de adı söylenmez ama anlatıcı Halâs’tır. Halâs’ın babasının o çok küçükken ölmesi ve annesinin bu ölümün acısını derinden yaşaması Halâs’ı da kendisine bir ayak bağı olarak görmesi ve ondan kurtulmaya çalışması Halâs’ta derin bir iz bırakmıştır. Sevgilisinin de istenmeyen çocuk olarak dünyaya gelmesi bu iki genci dünyanın kendilerini istemediği şeklindeki bir kader ortaklığında yakınlaştırır. Halâs sonunda hayattan intikamını annesini öldürerek alır.

“Yaşadığımız Yerler”e şiirsel anlatım hâkimdir. Anlatıcının hikâyesine vakıf olamaz okuyucu, asıl hikâyeyi “Halâs”tan okur. Ayfer Tunç için “Yaşadığımız Yerler” yeniden yorumlanmayı gerektirecek işlenmemiş bir hikâyedir.

“Acilezzet” hikâyesi de “Önemsizlik” üzerine kurulmuş bir üstkurmacadır. “Önemsizlik” Madam Esterea ile Nesim arasında yaşanan platonik bir aşkın hikâyesidir, Nesim’in ölümüyle son bulur. Ancak yazar, hâkim bakış açısıyla yazılmış olan bu hikâyeyi yeniden yorumlama ihtiyacı duyduğunda bunun bir kurgusal metin olduğunu okuyucu ile paylaşır. Yani üstkurmacanın en basit tanımına uygun olarak okurun bir kurmaca okuduğunun kurmacadan gelen hatırlatıcısıdır. (Ören, 2013, s.235) “Acilezzet”in özne anlatıcısı kurgusallığa “Önemsizlik”i hatırlattığı “Bizi bir araya getiren hikâye, kitabın yayımlanış tarihine bakılırsa, en az on beş yıl önce yazılmış. Madamın iddiasına göre kendisi ve Nesim hakkında.” (Tunç, 2006, s.49) cümlesiyle vurgu yapar. “Acilezzet”in anlatıcısı Madam Ester’in kendisinden çok genç olmasına rağmen Madam’a platonik bir aşk besleyen komşusu, kiracısıdır. Madam Ester’in yazar olan kiracısına yayımlanmış bir kitap olarak sunduğu “Önemsizlik”in kendi hikâyesini çarpıttığını söyler. Yazar Edip Cansever’in “Bir gün herkes kendisi olsun” dizesi etrafında düşünmeyi sağlayan “Acilezzet”te özne anlatıcıya geçerek iç konuşmalarla hikâyeyi derinleştirmiş, yüzeysel anlatımdan sıyrılmıştır. Yazar anlatıcıyı değiştirirken hikâyeyle okurun arasından adeta çıkmıştır. Yazara hayatları, hikâyeleri yeniden

yorumlatan da bu herkesin kendisi olamayışıdır aslında. Anlatıcının “Hikâyenin hangi satırı doğru bilmiyorum. Doğruların ne önemi var, onu da bilmiyorum. Kitap masamın üstünde duruyor. Defalarca okudum ve öyle çok cümle yazdım ki kendime ve Madama dair, artık o hikâye de hikâyelerimizin hikâyesi de tümüyle bana aitmiş gibi geliyor.” (s.49) diye ifade ettiği hikâyeleri, hayatları, kurguları birbirine karıştıran herkesin kendisi olması serüvenidir.

“Ay Bakıyor” hikâyesi; daha sonra yazılan “Hiçbir Hikâye Göründüğü Kadar Temiz Değildir”den adını öğreneceğimiz Selva Hanım’ın perspektifinden anlatılır. Anne kimliğiyle okuyucuya sunulan ismi anılmayan Selva Hanım kocası Adabey gölde bir ördek avında vurulduktan sonra oğlu Mansur’la birlikte orayı terk ederek küçük bir kasabada istasyona yakın bahçeli bir evde yaşamaya başlar. Mansur bir gün evden çıkar ve geri dönmez. Birkaç gün sonra oğlunun gölde boğulduğunu söylerler ama anne inanmaz. Yıllarca bekler oğlunu. Gazeteye verdiği ilanda “Yaşadığımı biliyorum” diye oğluna mesaj verir. Ama oğlu dönmez. O bekleyişle hikâye sonlanır.

“Hiçbir Hikâye Göründüğü Kadar Temiz Değildir”; “Ay Bakıyor” ile üstkurmaca yoluyla bir metinlerarası ilişki kurmuştur. Üst hikâyede anlatıcı Mithat adındaki bir akademisyendir. Eşinden ayrılan Mithat, Selva Hanım’la verandası ortak olan bir eve taşınır. Selva Hanım onu kayıp oğlu Mansur’un yerine koyar, Mithat ise onun hikâyesinin izini sürer. Mithat; Selva Hanım’ın geldiği köye gider, köylülerden öğrendikleri onda derin bir hayal kırıklığına sebep olur. Selva Hanım’ın hikâyesi kendi anlattığından farklı bir hikâyedir. Selva Hanım’ın kocasını nikahlı karısının kardeşleri miras bölünmesin diye öldürmüştür. Suçu oğlunun üstüne atarak jandarmaya onu teslim etmişlerdir. İlk hikâyedeki melodram burada yerini hayal kırıklığına bırakmıştır.

“Mozart’ın Son Zartı”nda; yıkılmış bir evliliğin enkazı haline gelen annesinin babasına babasının annesine gönderdiği ve iki evde de huzur bulamayan, istenmeyen, sevgisizlikle büyümüş Şebnem’in varlığını kurduğu yalan bir dünyayla anlamlandırması konu edilir: “O zaman yalancının biriydim ben. Buna mecburdum. Yalanlarım da olmasa yapayalnız kalırdım. Arkadaşlarım güzel, akıllı kızlardı. Ama ben onları yalanlarımla büyülerdim.” (s.193) Şebnem’le arkada-

şı Asil'in yıllar sonra karşılaştıklarında Asil'in Şebnem'e "Sen uydu-rabildiğin kadar vardın Şebnem." demesi de Şebnem'in bu gerçeğine vurgu yapar. Bu hikâyede anlatıcı yazardır. Yazar, Şebnem'in yalan-larının ironisini onunla ilişki kurduğu "Doğru" hikâyesi ile yapar. Şebnem'in kızının sevgilisinin karısıdır bu hikâyenin özne anlatıcısı. İki metnin bağlantısını şu cümleler kurar: "Kızın annesi de müthiş bir yalancymış, her tanıştığı kişiye farklı bir hayat hikâyesi uydu-rurmuş. Kocam kızın annesinin anlattıklarının hangisinin doğru olduğunu keşfedememiş hâlâ. O kadar ki, annenin adının Şebnem olduğundan bile emin değilmiş, Neriman olabilirmiş mesela." İki hikâye okuyucuya yalanın nerede bittiğini gerçeğin nerede başladığını sorgulatır. Yazar burada hem anlatıcıyı hem de hikâye kişilerini ilk hikâyeye bağlantı kurup değiştirerek yeniden yazım yapmıştır.

Saklı'dan *Evvelotel*'e anlatıcısı değişmeyen iki hikâye "Su" ve ona atfen yazılan "Yanık Taşlar"dır. "Su" bir çocuğun perspektifinden Güneydoğu'daki su problemini ele alırken; "Yanık Taşlar" aradan otuz beş yıl geçtikten sonra aynı kişinin bu defa bir yetişkinin perspekti-finden aynı coğrafyanın su problemini yansıtır. İki hikâyede de taş-raya karşı bir yabancılaşma vardır. Hatta yazar bunun önemini vur-gulamak için "Yanık Taşlar"ın başına Bertold Brecht'in Max Frisch'e söylediği şu cümleyi yerleştirir: "Belki siz de günün birinde böyle ilginç bir duruma düşersiniz; biri size ülkenizden bahsederken sanki size Afrika'da bir yerden bahsediyormuş gibi dinlediğiniz duruma." (Tunç, 2006, s.113)

"Silentium"da sadece yazları canlanan bir adanın kışın bürün-düğü sessizliği ve fayans ustası Cafer'in adaya bir kez gelen ve hüznüne ortak olan bir kadını bekleyişini konu edinir. Adanın ıssızlığı Cafer'in hüznüne karışmıştır. Cafer'in hikâyesi "Tevekkül"de işlen-meye devam eder. "Silentium"da yazar anlatıcı bulunur, "Tevekkül"de ise yine özne anlatıcı karşımıza çıkar. Cafer'in evinde yardımcı ola-rak bulunduğu kişi anlatır hikâyeyi. Anlatıcı hem Cafer'in hikâyesini hem kendi hikâyesini hem de eski sevgilisi Hilâl'in hikâyesini anla-tır. Hilâl'in adaya gelip üç gün evinde kalması hem anlatıcıyı hem Cafer'i sarsar. Buradan Cafer'in "Silentium"da etkilendiği kadının Hilâl olduğu sonucuna ulaşılabilir. Ama Cafer için artık tevekkül yılları başlamıştır. Anlatıcı da bunu kabullenir: "Zaten Cafer haklı,

tefekkür değil, tevekkül kırkıktan sonra başlayan.” (s.134) Yine bu hikâyede de yazar ilk hikâyeyi geliştiren bir anlatım seçmiştir. Yazar anlatıcıdan özne anlatıcıya geçerek hikâyedeki tahlilleri iç konuşmalar yoluyla derinleştirmiştir.

Saklı'nın son hikâyesi yine yalnız bir kadının, Asude'nin hikâyesidir. “Yüreğin Mahallesi” onu seven bir erkeğin anlatımıyla yazılmıştır. Genellikle anlatıcı olarak erkekleri seçmesini Ayfer Tunç şöyle açıklar:

“Neden erkek ağzından yazdığımı ilişkin bir şey daha söylemem gerek. Benim yazdıklarım da kadınlar asıl dramatik role sahip olanlardır, kaybedenlerdir. Dışsal ve içsel şartlar nedeniyle kaybederler. Bu nedenle kaybetmenin sonuçlarını görüp anlatacak karakterler olamazlar. Bunu anlatacak karakterlere ihtiyacım var, onlar da bu denkleme göre erkek olmak durumundalar. Ama erkeğin basit bir kamera olmaktan çıkması için o etkileşimden yara alması gerekir.” (İnci, 2014, s.264)

Yazar bu hikâyede de terk edilmiş, kırgın, yaralı bir kadını anlatır. Bunun üstünden yazdığı “Serim-düğüm-çözüm” ise yazarın kendi metinlerinin özeleştirisini yaptığı bir hikâyedir. Yazar bu hikâyede de üstkurmacaya başvurmuş, “Yüreğin Mahallesi”ni bir hikâye olarak ele almış, onu eleştiren bir kurgu ortaya çıkarmıştır. “Serim-düğüm-çözüm”ün kahramanı bir yazardır, artık yazmayı bırakan bir yazardır. “Yüreğin Mahallesi”ni acemilik eseri olarak gördüğü için çok sert eleştirileri olacaktır: “Söz konusu hikâye, çözümü düğüme gömülmüş; serimi, ancak genç, coşkulu ve fakat başarısız bir yazarın kaleminden çıkabilecek tarzda, masumiyet kokan aşk beklentisiyle ağdalanmış; klişeye meyleden söyleyişlerle dolu, zayıf bir hikâyedir.” (Tunç, 2006, s.135)

David Lodge, “Üstkurgu, kurgu hakkında kurgudur: Kendi kurgu statülerine ve oluşumsal süreçlerine dikkat çeken roman ve hikâyeler[dir].” (Lodge, 2013, s.247) der. Ayfer Tunç'un bu hikâyede yaptığı şey tam olarak budur. “Yazar, ona hikâyeyi esinleyen kadını gerçekten tanımış olduğu halde, hikâyenin çözümünü yazmamayı, düğümü bir çözümmüş gibi göstermeyi tercih etmiştir. Nedenini kimseye söylemedi...” (Tunç, 2006, s.136) Yazar kurguyu nasıl şekillendirdiğini veya nasıl şekillendirmediğini yani kurgusuna dair tercihleri sıralamaya devam eder:

“Düğümü çözülmüş gibi sunmasının nedeni, sadece pek de başarılı sayılmayacak bir yazar olması değildi. Aslında hikâyenin, o en basit sınıflandırmayla çözüm denilen bölümünü yazabilmek konusunda ısrarlı olsaydı, hayatla yazı arasındaki bu zorlu yüzleşmeden çekinmeydi, yazarlıkta bir sıçrama kaydedebilecekti; böylece umutlarını yarılanmasını önlemiş olacaktı.” (s.137)

Yazar burada gerçeklik ve kurgu ilişkisini sorguladığı gibi kendi ilk kitabına (*Saklı*) da bir göndermede bulunarak acemiliğini itiraf eder. Bu itirafa devam eder:

“Gerçi böyle bir hikâye yazması için bu kadının gerçekte varolması bile gerekmiyordu, zaten gerçeği öyle bozmuştu ki, her okuyan hikâyedeki Asude'nin acemice kurulmuş bir hikâye kişisinden öteye gitmediğini düşünmüş, yazara bu satırların hayattan kaynaklanıp kaynaklanmadığını sorma gereği duyan bile çıkmamıştı.” (s.137)

Hikâyedeki yazar için yazdıklarının gerçek hayatta yaşanıp yaşanmadığının merak edilmesi bir mutluluk kaynağıdır. Kurgunun gerçekliği edebiyat tarihi içinde tartışıla gelmiş bir konudur. Ama genel kabul kurgusal olanın tasarlanmış bir hayal ürünü olduğu şeklindedir.

Yazar hikâye kişisinin bu acemiliklerini henüz Max Frisch okumamasına ve onun “her insan önünde sonunda kendi hayatı zannettiği bir hikâye uydurur.” cümlesini bilmemesine bağlar. Burada hikâye yine otobiyografik bir nitelik kazanır. Ayfer Tunç; Max Frisch'in kendisi üzerinde büyük bir etki yarattığını yazdıklarında okurun fark edemediği değişiklikler meydana getirdiğini söyler. Max Frisch'in günlüklerinden yola çıkarak da bütün yazdıklarının büyük bir metnin parçaları olduğunu, hayatı anlatırken olduğu gibi o anda kendisini ne etkiliyorsa onu yazdığını kavradığını ifade eder. (İnci, 2014, s.204) Bu da yazarda bir metnin sonsuz çeşitlemelerle yorumlanacağı fikrini uyandırır. *Evvelotel* de bu okumaların ve düşüncelerin etkisiyle ortaya çıkmış bir metindir.

Yazar, düğümde bırakılan hikâyenin (“Yüreğin Mahallesi”nin) çözümü şöyledir diyerek hikâyeye bir son yazar. Hikâyedeki yazar bir gün Asude'nin daveti üzerine onun evine gider. Çok farklı hayallerle gittiği evde gözüne ilk çarpan şey felçli bir çocuk olur. Asude'nin on

bir on iki yaşında bir oğlu vardır. Aile apartmanında yaşamaktadır. Hayalleri yıkılan yazar bir daha Asude'yle görüşmez. Ayfer Tunç'un hem yazarlığıyla yüzleştiği hem de gerçeğe kurguyu sorguladığı bir hikâyedir "Serim-düğüm-çözüm". Yazar hayatın da metnin de yorumdan ibaret olduğunu kendisinden izler taşıyan bir hikâye kişisi vasıtasıyla özetler. *Evvelotel* kitabının yazılma sebebi ve yazılış şekli konusunda da okuyucuda bir izlenim bırakan bu hikâyeyi bir sonuç hikâyesi olarak kurgulamıştır yazar: "Bir kapanış öyküsü. 'Serim Düğüm Çözüm'ü kitabı amaçlayarak yazdım. Genelde öyle yazmam. Ama onu bir kapanış öyküsü olarak tasarladım. Saklı ve Evvelotel birleşiminin özüdür. Yazıyla ilgili derdi olanların ve daha çok yazarların ilgisini çeken bir öykü oldu." (İnci, 2014, s.256)

Sonuç olarak Ayfer Tunç; bir metnin yazarın yorumlayabileceği kadar çoğalabileceğini düşünen bir yazar olarak acemilik metinlerini içeren *Saklı*'yla -yazarların genel olarak yaptıkları gibi reddetmek yerine- yüzleşmiş; farklı anlatıcılar, farklı bir dil, farklı bir kurguyla yeniden ele almış, o çekirdekten yeni meyveler çıkarmıştır. Bunu yaparken sıklıkla postmodern kurguların vazgeçilmez unsurlarından olan üstkurmacaya başvurmuş, kendi metinlerini birbiriyle ilişkilendirmiş, metinlerarası ilişki kurarak yeniden yazmıştır. İlk hikâyelerde kapalı kalan noktaları yazar *Evvelotel*'de açmış, hikâyeleri acelece ve ölümlle sonlandırmak yerine daha derinden işlemeyi tercih etmiştir. Bazı hikâyelerde anlatıcıyı değiştirmiş, hikâyelerin iç yüzünü farklı bir perspektiften okuyucuya sunmuştur. Bazen aynı anlatıcıyı hem çocuk hem yetişkin olarak konuşturmuş, çocuk ve yetişkin bakış açısının farkını ortaya koymuştur. Ayfer Tunç'un ilk hikâyelerdeki şiirsel dili terk ettiği ve daha bu yolla ilk hikâyelerinde eleştirilen melodram etkisini de azalttığı görülür.

KAYNAKÇA

Aktulum, K. (1999). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki.

Çetin, N. (2009). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Öncü Kitap.

İnci, H. (2014). *Ayfer Tunç'la Karanlıkta Kelimeler*. İstanbul: Can.

- Lekesiz, Ö. (2001). *Yeni Türk Edebiyatında Öykü*. İstanbul: Kaknüs.
- Lodge, D. (2013). *Kurgu Sanatı*. Aytaç Ören (Çev.) Ankara: Hece.
- Nadir, K. (1981). *Romancının Dünyası*. İstanbul: İnkılap ve Aka.
- Ören, A. (2013). Üstkurgu Kavramı Üzerine Üstkurgusal Karışıklıklar. *Zeitschrift für die Welt der Türken Journal of World of Turks*, Vol 5, No:3, 223-237.
- Sağlık, Ş. (2014). *Hikâye/Anlatı/Yorum*. Ankara: Hece.
- Sazyek, H. (2013). *Roman Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Hece.
- Tosun, N. (2015). *Günümüz Öyküsü*. İstanbul: Dedalus.
- Tunç, A. (2006). *Evvelotel*. İstanbul: Can.