

**KARNAVALESK ROMAN ÖRNEĞİ OLARAK AYFER
TUNÇ'UN *BİR DELİLER EVİNİN YALAN YANLIŞ
ANLATILAN KISA TARİHİ****

Zerrin EREN**

Öz

Ayfer Tunç'un Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi adlı romanı, farklı roman kişileri hakkında birbiri ardına anlatılan öyküleri ile bir başat karakterin yaşamını ya da yaşamından bir kesiti anlatan geleneksel romana alışkın okuru şaşırtır. Bu çalışmanın amacı, geleneksel romana benzemeyen, ancak modernist ya da post-modernist roman özelliklerini de taşımayan bu yapıtın, karnavalesk roman özelliklerini taşıyıp taşımadığını tartışmaktır. Çalışmamızın sonunda, Tunç'un bu romanda Bakhtin'in karnavalesk romanın özellikleri olarak söz ettiği, grotesk gerçekçiliği, grotesk bedeni, maddesel beden ilkesini, çok sesliliği, çok dilliliği, Menippos yergisini, taçlandırma/tacı geri alma, ölüm/yenilenme, delilik/akıllılık çift değerliliklerini (dualistic ambivalences), yeme içme, şölen imgelerini ve yangın ögesini kullandığı görülmüştür. Bu nedenle, bu romanın yazınıımızdaki en güzel karnavalesk örneklerden biri olduğunu düşünmekteyiz.

Anahtar Sözcükler: Ayfer Tunç, Karnavalesk Roman, Bakhtin, Menippos Yergisi, Çok Dillilik, Çok Seslilik, Skaz, Çift Değerlilik.

Abstract

**A Brief Inaccurately Told History of a Madhouse by Ayfer Tunç As a
Carnavalesque Novel**

The novel entitled Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi (A Brief Inaccurately Told History of a Madhouse) by Ayfer Tunç astonishes the reader accustomed to the traditional novel presenting the life or a part of the life of a hero/heroine by its stories about different characters narrated successively. The aim of

* Roman İngilizce'ye çevrilmediğinden, İngilizce özetle kullanılan romanın adı makalenin yazarı tarafından çevrilmiştir. Çeviri yapıldığında, farklı bir ad kullanılabilir.

**Yrd. Doç. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, İngiliz Dili Eğitimi Anabilim Dalı. erenz@omu.edu.tr

this study, thus, is to discuss whether this novel which is different from the traditional novel and does not have the features of the modernist or post-modernist novel has the characteristics of the carnivalesque novel. At the end of our study, it has been seen that in this novel Tunç has used grotesque realism, grotesque body, material bodily principle, heteroglossia, polyphony, Menippean satire, the dualistic ambivalences of crowning/uncrowning, death/renewal, sanity/insanity, the images of eating, drinking and banquet, and the fire element which were pointed out by Bakhtin as the characteristics of the carnivalesque novel. Therefore, we think that this novel may be regarded as one of the best examples of the carnivalesque novel in our literature.

Keywords: *Ayfer Tunç, Carnivalesque Novel, Bakhtin, Menippean Satire, Heteroglossia, Polyphony, Skaz, Dualistic Ambivalence.*

Çağdaş yazarlarımızdan Ayfer Tunç'un 2009'da yayımlanan *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi* adlı geniş hacimli romanı başat kişisi olan ve belirgin bir olay örgüsüne sahip geleneksel romana alışkın okuru daha ilk baştan itibaren şaşırtır. Bir Karadeniz şehrinde sırtı denize dönük olarak inşa edilmiş Ruh Sağlığı Hastanesi'ne konuşmak yapmak için gelen Psikoloji Doçenti Ülkü Birinci'nin çalıştığı özel üniversitede görev yapan akademik ve idari personelle ilgili verilen ayrıntılı bilgiler nedeniyle, roman ilk sayfalarında bir kampus romanı (akademik roman) izlenimi verir. Ancak anlatıcı daha sonra üniversitede yaşanan olaylardan söz etmez. Bunun yerine, Ruh Sağlığı Hastanesi çalışanlarının, hastanenin bulunduğu kentte yaşayanların ve onların akrabalarının yaşamlarından kesitler anlatır. Aşağıda ayrıntılı olarak tartışacağımız gibi, alışageldiğimiz roman örneklerinden oldukça farklı olan bu yapıt, modernist ve post-modernist romanlara da benzemez. Nitekim, bu çalışmanın amacı, geleneksel romanlara benzemeyen, ancak modernist ya da post-modernist roman özelliklerini de taşımayan Ayfer Tunç'un *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi* adlı romanının, karnaval roman özelliklerini taşıyıp taşımadığını tartışmaktır.

Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi başlıklı romanın hemen başlarında, bir başat kişinin yaşamının ya da yaşamından bir kesitin anlatıldığı geleneksel romanın verdiği alışkanlıkla, bir başat kişi aranır ve ilk sayfalarda kendisi ve çalışma arkadaşları ayrıntılı olarak tanıtılan konuk konuşmacı, Psikoloji Doçenti Ülkü Birinci'nin başat kişi olduğu düşünülür. Ancak anlatıcı, hakkında ayrıntılı bilgiler verdiği Ülkü Birinci'den söz etmeyi bırakıp, başka kişilerin yaşamlarından kesitler sunarak anlatımını sürdürür. Ülkü Birinci ile ise yeniden romanın sonlarında karşılaşırız. Romanın adında *Deliler Evi* sözcükleri geçtiği için, Ruh Sağlığı Hastanesi Başhekimisi Demir Demir'in başat kişi olduğu kısa bir süre için düşünülse de, anlatıcının Demir Demir'in yatakhane arkadaşı Erdem Bakırcıoğlu'nun eşi

Bedia Hanım'ın çocukluğundan sözetmesiyle Başhekimin de romanın başat kişisi olmadığı ortaya çıkar. Roman ilerledikçe bir başat kişi olmadığı, çünkü romanın bir başat kişinin yaşamını ya da yaşamından belli bir kesiti gözler önüne sermediği; bunun yerine, romanın çok büyük bir bölümünde, art arda farklı karakterlerin yaşamlarından kesitler sunulduğu anlaşılır. Bu karakterlerin arasında çeşitli ülkelerin vatandaşları ya da çeşitli etnik kökenlerden olanlar da vardır. Bu nedenle okur kendini oldukça renkli, birbirinden farklı kişilerden oluşan bir karnaval alayının tam ortasında buluverir. Bu karnaval alayı o kadar kalabalıktır ki, okur, kimin kim olduğunu, daha önce hangi karakterle ne zaman karşılaştığını anımsamak için romanın ortasından itibaren, romanın sonunda verilen 'karışık dizin'e bakmak zorunda kalır. Karnaval roman, karnavallaşmış edebiyat terimlerini ortaya atan Mikhaıl Bakhtin, bu kavramı şöyle açıklar: "Dolaysız ve dolaylı olarak veya bir dizi ara bağlantı aracılığıyla dolaylı olarak (antik veya ortaçağ) karnaval folklorunun şu ya da bu çeşitlemesinden etkilenmiş olan edebiyatı, karnavallaşmış edebiyat olarak adlandıracağız." (Bakhtin, 2004:166-167). Ancak Bakhtin, karnaval sözcüğüyle resmî festivalleri kast etmez. Hem *Rabelais ve Dünyası* adlı çalışmasında hem de *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* başlıklı çalışmasında, Bakhtin, karnaval sözcüğüyle, halk festivallerine, halkın karnavalına gönderme yapacağını vurgular. *Rabelais ve Dünyası* adlı çalışmasında, Bakhtin karnavallarla resmî festivalleri birbirinden ayırır. Bu ayırım, karnaval ruhunu anlayabilmek için oldukça önemlidir. Bakhtin, resmî festivallerin özelliklerini şöyle betimler:

..., ortaçağın resmî festivalleri, dinî, feodal ya da devlet tarafından finanse edilsin, halkı varolan dünya düzeninin dışına çıkartmadı ve ikinci bir yaşam yaratmadı. Tersine, şeylerin varolan kalıbını onayladı ve güçlendirdi...Resmî festivaller, durağan, değişmez, kalıcı olan herşeyi: varolan hiyerarşiyi, varolan dinî, politik ve ahlakî değerleri, normları ve yasaklamaları savundu. Zaten yerleşmiş olan bir doğrunun, sonsuz ve tartışılmaz olduğu ileri sürülen bir doğrunun zaferiydi. Bu nedenle, resmî festivallerin tonu monolitik olarak ciddiydi ve gülme ögesi ona yabancıydı. (Bakhtin, 1984:9)¹

Yukarıdaki alıntıda görüldüğü gibi, Bakhtin'e göre resmî festivaller varolan düzeni sürdürürken, karnavallar bir süreliğine de olsa varolan düzeni altüst eder.

¹ Bakhtin'in *Rabelais and His World (Rabelais ve Dünyası)* adlı kitaptan verilen alıntılardaki çeviriler makalenin yazarına aittir.

Resmî festivallerin aksine, karnavallar yerleşik düzenden, egemen olan doğrudan geçici olarak kurtulmayı kutlar. Bütün hiyerarşik rütbelere, imtiyazlar, normlar ve yasaklamaların askıya alınışını gösterir. Karnaval gerçek festival zamanıydı; oluşun, değişimin ve yenilenmenin festivaliydi. Ölümsüzleştirilmiş ve tamamlanmış her şeye düşmandı. (Bakhtin, 1984:10)

Tıpkı ortaçağda düzenlenen halk festivallerinin, karnavalların, resmî kilise ya da feodal festivallerden farklı olarak, ortaçağ toplum düzeninin tüm sistemini, bir süreliğine de olsa, yıkıp kendine özgü kurallarını yaşama geçirmesi gibi, Tunç'un *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi* adlı romanı da alışlagelen roman kurallarını ve düzenini alt üst eder; kendi kurallarını ve kendi sistemini yaratır. Alışlageldik şekilde bir olay örgüsü ve başat kişininin olmadığı, sonunda roman kişilerinin tanıtıldığı bir dizini bulunan *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi* tuhaf bir roman örneği olarak karşımıza çıkar.

Nitekim, Michael Gardiner (1993:35) da “karnaval,...hegemonik türleri(genre), ideolojileri ve simgeleri ‘tuhafıştırmaktan’ başka nedir?”² diye sorar. 248 roman kişininin bulunduğu ve ilk kez sözü edilen her kişinin adının koyu harflerle yazıldığı romanda, çok az görünen kişiler bile, alıntıda görülebileceği gibi, ayrıntılı olarak betimlenir: “**Şoför Gagaburun Şahin** zirzopun tekiydi. *Arabada kadın kız var, ayıp olur, bi efendi olayım*, demez, cinsel anlamlar içeren çift yönlü bayat cümlelerle konuşmaya bayılırdı. Sayısız kere dayak yemiş, hatta bir keresinde haşmetli gagaburnu kırılmıştı, ama huyundan vazgeçmiyordu.” (Tunç, 2009:212). Hakkında bu kadar ayrıntılı bilgi verilen ve ilk kez Kız İsmet’in babası kemençeci Âşık Seyit’in bindiği minibüsün şoförü olarak karşımıza çıkan Gagaburun Şahin’i bir kez daha romanın sonlarına doğru Kız İsmet’in bindiği minübüsün şoförü olarak görürüz. Cinsel içerikli konuşmasıyla ilgili, Âşık Seyit ile karşılıklı atışmaları dışında bir olay yaşanmaz. Alışageldiğimiz romanlardan farklı olarak, ardı ardına birbirinden ilginç kişilerin betimlenmesi nedeniyle bu yapıt, Chaucer’ın *Canterbury Hikâyelerine Giriş*’ini anımsatır. Ancak, yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi, romanda çok az görünen karakterlerin dış görünüşleri ve kişiliklerinin belirgin özelliklerinden söz edilirken, *Canterbury Hikâyelerine Giriş*’ten farklı olarak, birçok karakterin yalnızca dış görünüşleri betimlenmez, onların yaşantılarından kesitler de sunulur. Bu

² Gardiner’in “Bakhtin’s Carnival...” başlıklı çalışmasından yapılan alıntının çevirisi makalenin yazarına aittir.

romanda yaşamlarından kesitler sunulan roman kişileri şunlardır: konuk konuşmacı Ülkü Birinci; Ruh Sağlığı Hastanesi Başhekimisi Demir Demir ve eşi Sevim Demir; Başhekim'in Galatasaray Lisesi'nden yatakhane arkadaşı Erdem Bakırcıoğlu ve eşi Bedia Hanım; Erdem Bey'in babası, Bedia Hanım'ın ilk eşi Tarık Bey, Tarık Bey'in ilk eşi ve Erdem Bey'in annesi Aydanur Hanım; Başhekim'in arkadaşı Nurettin Kozanlı; Nurettin Bey'in kızı Nergis ve eşi Talat; Talat'ın Nergis'i aldattığı Nilgün ve eşi Eczacı Ruhi; hastanenin hademesi Kulaksız Ziya ve aile bireyleri; Kulaksız Ziya'nın kulağını kesen doktor Hilmi Ziya Ötügen; Hilmi Ziya Bey'in büyük büyük babası Kalemkârî Köse Kasım Paşa, Paşa'nın eşi Hürmüz Hanım'ın Paşa'nın ölümünden sonraki yaşamı; Ruh Sağlığı Hastanesi'nin bulunduğu ilin Vali Muavini Hikmet Keleşoğlu ve eşi Tülay Hanım, Hikmet Bey'in kayınpederi Turgut Bey ve kayınvalidesi Berat Hanım; Ruh Sağlığı Hastanesi'nin bulunduğu kentte yaşayan, Türkiye'nin ilk kadın hâkimlerinden Türkân Kaymaköğlu, babası Emrullah Bey, Emrullah Bey'in oğlu İmdat Hızır ve gelini Nihan, İmdat Hızır ve Nihan'ın çocukları, Türkân Hanım'ın hayırsız yeğenleri Şekip Sami ve Zeynep; Nöropsikiyatr Nebahat Özdamar; Jinekolog Ayşe Nuran Serbest, Başhemşire Servinaz Ceviz, Psikolog Gülnazmiye Görgün, hasta Leyla Bögrü ve eski eşi Mustafa Keklik; Düzceli Salih; şizofren Barış Bakış'ın annesi Veda Alkan ve babası Menderes Bakış'ın boşandıktan sonraki yaşamları, başkalarıyla yaşadıkları ilişkiler; Müsteşar Cevdet Pektaş ve âşık olduğu Badem Gözlü Şehriban Öğretmen; Voleybolcu Sedef; 19. yüzyılın sonlarında yaşamış Ermeni fotoğrafçı Karnik Sabuncuyan, babası Taş Ustası Mıgırdiç, annesi Zabel, Mıgırdiç'in ölümünden sonra Zabel'in Laz Hüseyin'le evliliği; Mutasarrıf Hüsnü Simavi Bey. Bu roman kişilerinden çoğunun, örneğin Bedia Hanım'ın, Kalemkârî Köse Kasım Paşa'nın, Ruh Sağlığı Hastanesi ile doğrudan ilişkileri yoktur ve romanın bütünü içinde ikincil karakterler olarak görünürler. Ancak romanın bütünü içinde son derece önemsiz, ikinci derecedeki roman kişileri bile, kendi yaşantılarından kesitlerin anlatıldığı sayfalarda birden bire başat kişi oluverirler, tıpkı Mikhail Bakhtin'in söz ettiği Ortaçağ ve Rönesans karnavallarında sıradan kişilerin bir günlüğüne kral ve kraliçe seçilmeleri gibi (Bakhtin, 1984:219). Örneğin, Ruh Sağlığı Hastanesi'nin hademesi olan Kulaksız Ziya, romanın hemen başlarında ikincil bir karakter olarak görünür; ancak kendi öyküsünün anlatıldığı sayfalar arasında Ziya birden başat kişi oluverir; dahası, anlatıcı yalnızca Kulaksız Ziya'nın öyküsünü değil, anneannesi Suna'nın yaşamını da çocukluğundan başlayarak anlatır; Ziya'nın yanı sıra Ziya'nın dahi ağabeyi Barhun'un yaşamından da söz edilir. Benzer şekilde, Kız İsmet Ruh Sağlığı Hastanesi'nin bulunduğu kentte çamaşır satan bir esnaftır. Şemsiyeci Remzi'nin, "kırılgan görünüşü" (Tunç, 2009:62) nedeniyle çarşı esnafı

tarafından eşcinsel olduğu ima edilen Kız İsmet'e tecavüz etmesinin anlatıldığı kısımda ise Kız İsmet başat kişi haline gelir. Bu aslında, Bakhtin'in çok önem verdiği taç giydirme/tacı geri alma ritüelinin bir örneğidir. "Taç giydirme/tacı geri alma, hem değişme ve yenilenmenin kaçınılmazlığını hem de aynı zamanda yaratıcı gücünü, bütün yapıların ve düzenlerin, bütün otoritelerin ve (hiyerarşik) konumların *neşeli göreliliğini* ifade eden ikinci bir çift değerli [ambivalent] ritüeldir." (Bakhtin, 2004:186). Tunç bu romanda, tek bir başat kişi yaratmak yerine, roman boyunca çeşitli kişileri bir süreliğine başat kişi haline getirerek, yani onlara taç giydirip daha sonra taçlarını geri alarak, alışageldiğimiz roman düzeninin göreliliğini gösterir. Karnavallaşmış yazına özgü bu durum, geleneksel roman düzenine, bir başka deyişle resmî roman düzenine, alışkın okura oldukça tuhaf gelir.

Ancak Tunç, tuhaf bir roman örneği verirken post-modernist yazarlardan farklı olarak, bize okumakta olduğumuzun bir kurmaca olduğunu anımsatmaz. Tam tersine, Turgut beyin *Cumhuriyet* gazetesinin "kendisinden çok *Bilim-Teknik* ekine ve pazar günleri yayımladığı ödüllü bulmacaya meraklı" (Tunç, 2009:140) olması örneğinde görüldüğü gibi gerçek yaşamla birebir örtüşen ayrıntılara yer vererek; Galatasaray Lisesi, Saint Joseph Lisesi ve benzeri gerçek kurum adlarının yanı sıra, Pendik, Moda gibi semtlerden, Kenan Evren ve Turgut Sunalp gibi kişilerden söz ederek ya da yukarıda belirttiğimiz gibi roman kişilerinin çok uzak akrabaları hakkında ayrıntılı bilgiler vererek, okuru okumakta olduğu yapıtta anlatılanların gerçek olduğuna inandırmaya çalışır. Bunun nedeninin Tunç'un bu romanda, romanın alıştığımız sistemi yerine, farklı bir sistem geliştirerek de roman yazmanın olası olduğunu göstermeye çalışması olduğunu düşünmekteyiz. Yazarın bu tutumu, Bakhtin'in "... yaratıcı özgürlüğü kutsamak, çeşitli farklı öğelerin birleşme ve uzlaşmalarına olanak vermek, egemen dünya görüşünden, uyaşımardan ve yerleşik doğrulardan, klişelerden, tek düze ve evrensel olarak kabul edilmiş her şeyden kurtarmak" (Bakhtin, 1984: 34) olarak tanımladığı karnaval-grotesk formun işleviyle örtüşmektedir. Bu nedenle, yerleşik roman sistemini yıkıp, bunun yerine, yaratıcılığını özgürce kullanarak, alışılmadık ve bu yüzden de okura oldukça tuhaf gelen bir sistemle roman yazarak, Tunç'un güzel bir karnaval-grotesk roman örneği verdiği kanısındayız.

Bakhtin'in karnaval ya da karnavalesk terimlerini ortaya atıp tartıştığı *Rabelais ve Dünyası* adlı çalışmasında önemle vurguladığı kavramlardan biri de grotesk gerçekçiliktir. Bakhtin, grotesk gerçekçiliği açıklarken iki farklı beden kavramından söz eder; bunlardan biri "maddesel beden ilkesi" (material bodily principle) (Bakhtin, 1984:18), diğeri ise "bütün halkın kolektif atasal bedeni"dir (the collective ancestral body of all the people) (Bakhtin, 1984:19). Bakhtin, maddesel beden ilkesini, "yiyen, içen,

dışkılayan ve cinsel yaşamı olan insan bedeninin imgeleri” (Bakhtin, 1984:18) olarak tanımlar. Bedenin imgelerinin Rabelais yapıtında aşırı derecede abartılı bir biçimde sunulduğunu belirten Bakhtin, maddesel beden ilkesinin bu abartılı imgelerinin halk kültürünün mirası olduğunu söyler ve bu özel estetik kavramı koşullu olarak (conditionally) grotesk gerçekçilik olarak adlandırır (Bakhtin, 1984:18). Bu koşul aşağıda ayrıntılı olarak tartışılacaktır.

Bu romanda, daha önce söz ettiğimiz, alışılmadık sayıda roman kişinin varlığı kolektif atasal beden, bir başka deyişle, grotesk beden ile ilgilidir. Anlatıcının hastaneden ya da hastanenin bulunduğu kentte yaşayan bir kişiden söz ederken, sözü o kişinin büyük anne-babasına getirmesi, onların öykülerini anlattıktan sonra yeniden ilk önce tanıttığı kişiye dönmesi, romanda çok sayıda karakterin ortaya çıkmasına neden olur. Yukarıda Kulaksız Ziya'nın öyküsünün, onun büyük büyük annesinden başlanarak anlatıldığını belirtmiştik. Diğer birçok roman kişisi gibi, Karnik Sabuncuyan'ın öyküsü de babası Taş Ustası Mıgırdiç'in çocukluğundan başlanarak anlatılır. Mıgırdiç'in çocukluğundan ölümüne kadar yaşamını anlatan anlatıcı, Mıgırdiç'in ölümünden sonra, Mıgırdiç'in karısı, Karnik'in annesi Zabel'in Laz Hüseyin'le yaptığı evliliği, Laz Hüseyin'in ölümünü, Karnik'in kız kardeşi Maral'ın Kürt Fariz Ağa'nın oğluyla evliliğini ve bu evlilikten olan beş çocuğu anlattıktan sonra yeniden Karnik'e dönerek onun nasıl usta bir fotoğrafçı olduğunu anlatır. Romanda farklı ailelerin kuşaklar boyunca yaşamları, yaşlıların ölümü, yeni çocukların doğumu ve onların yaşantıları anlatılır. Böylelikle romanda her ailenin kuşaklar boyunca gelişimi ve yenilenmesi gözler önüne serilir; yani her aile, bir anlamda büyüyüp gelişen bir organizma, grotesk bir beden olarak ortaya çıkar. Maddesel beden ilkesini açıklarken, Bakhtin'in bunu koşullu olarak grotesk gerçekçilik olarak adlandırdığını belirtmiştik. Bakhtin bu koşulu şöyle açıklar: “grotesk gerçekçilikte maddesel beden ilkesi ütopyik ve bir halk şenliği görünümde sunulur. Burada, kozmik, toplumsal ve bedensel öğeler bölünemez bir bütün olarak verilir. Ve bu bütün, neşeli ve sıcakkanlıdır.” Bakhtin, (1984:19) Bakhtin için bedensel öğenin bir bütün içinde verilmesi çok önemlidir. Bakhtin, bunun önemini “...buradaki beden ve bedensel yaşam kozmik ve bütün halkın karakterine sahiptir; günümüzde kullandığımız anlamda beden ve fizyolojisi değildir, çünkü bireyselleştirilmez. Maddesel beden ilkesi biyolojik bireyde ya da burjuva egosunda değil, halkta, sürekli olarak gelişen ve yenilenen bir halk içinde barındırılır.” (Bakhtin, 1984:19) diyerek vurgular; Bakhtin bu kavramı “bütün halkın kolektif atasal bedeni” (Bakhtin, 1984:19) olarak niteler. Başka bir deyişle, kolektif atasal beden terimini Bakhtin, grotesk bedeninin

kolektif özelliğini belirtmek için kullanır. Bu nedenle, grotesk gerçekçilikte, maddesel beden ilkesi her zaman olumludur; asla ölmez, yenilenecek yaşamına devam eder. Bakhtin bu yenilenmeyi şöyle açıklar: “Grotesk imgelemin bir çift beden olarak adlandırabildiğimiz şeyi oluşturduğunu şimdiye dek yeterince vurguladık. Bedensel yaşamın sonsuz zincirinde, o, içinde bir bağlantının diğeriyle birleştiği, içinde bir bedenin yaşamının bir öncekinin, daha yaşlı olanın, ölümünden doğduğu parçaları barındırır.”(Bakhtin, 1984:318). İncelemekte olduğumuz romanda da anlatıcının çeşitli ailelerin kuşaklar boyunca yaşamlarını anlatarak, grotesk bedenler yarattığı; bu ailelerde yaşlıların ölüp yeni çocukların doğmasının, yeni çocukların çocuklarının yaşamlarının da anlatılmasının, Bakhtin’in sözünü ettiği grotesk bedenin sonsuz, dönüşüm halindeki yaşamının örneği olduğu görüşünü taşımaktayız.

Yukarıda, Ayfer Tunç’un bu yapıtında, toplumun her kesiminden, farklı etnik kökenlerden, hatta çeşitli ülkelerden birbirinden ilginç, alışılmadık sayıda roman kişileri yarattığından, okura bir karnaval kalabalığı sunduğundan söz etmiştik. Bakhtin karnaval kalabalığının sıradan bir halk yığını olmadığını, kendi içlerinde bir birlik oluşturduğunu belirtir ve bu birliğin özelliğini şöyle betimler:

Pazar yerlerinde ya da caddelerdeki karnaval kalabalığı yalnızca bir halk yığını değildir. *Kendi yöntemleriyle*, halkın yöntemiyle organize olmuş bir bütün olarak halktır. Festival zamanında askıya alınmış zorlayıcı sosyoekonomik ve politik organizasyonların varolan bütün biçimlerinin tersine ve onların dışında bir bütündür... Sıkışık izdiham bile, bedenlerin fiziksel teması, belli bir anlam kazanır. Birey bütünü ayrılamaz bir parçası, halkın kitlesel bedeninin bir parçası olduğunu hisseder... Karnaval alanındaki halkın bedeni öncelikle zamandaki birliğin farkındadır: zaman içindeki kesintisiz sürekliliğinin, göreceli tarihsel ölümsüzlüğünün bilincindedir. Bu nedenle halk, birliğini durağan bir imge olarak değil, oluşlarının ve büyümelerinin, ölüm ve yenilenmenin bitimsiz metamorfozunun kesintisiz sürekliliği olarak algılar. (Bakhtin, 1984: 255-256)

Bakhtin’in betimlediği festival kalabalığının kendine özgü bütünlüğünü, incelemekte olduğumuz bu yapıtta da görürüz. Tunç, bu romanda, birbirleriyle hiçbir ilgisi yokmuş gibi görünen karakterler arasında ilginç

bağlantılar kurmayı başarır. Anlatıcı, hastaneden bahseder ya da hastanenin bulunduğu kentte yaşayan bir kişiden başlayarak onun ve onun akrabalarının öykülerini anlatır; yeniden hastaneye ya da kente dönen anlatıcı, yeni bir karakter, onun akrabaları ve ilişkileriyle ilgili öyküleriyle anlatımını sürdürür; bu nedenle, öyküleri anlatılan bir grupla diğeri arasında bir bağ yokmuş gibi görünür. Ancak roman dikkatlice okunduğunda, yazarın aralarında hiçbir akrabalık ilişkisi bulunmayan kişileri, birbirlerine rastlamaları ve tanımaları olanaksızmış gibi görünen kişileri, aşağıdaki alıntılarda örnekleneceği gibi, birbirleriyle karşılaştırdığı, aralarında bir şekilde bağ kurmayı başardığı görülür. Leyla Böğrü, Ruh Sağlığı Hastanesi'nde yatan ve Başhekim'in kapısında türkü söyleyerek soyunan bir hastadır. Leyla'nın soyunmasından başlayarak onun öyküsünü anlatmaya başlayan anlatıcı, Leyla'nın on yedi yaşındayken Mustafa Keklik'le yaptığı evliliğinden söz eder. Kırşehir'in Çiçekdağı ilçesinin bir köyünde doğan Leyla'nın eski eşi Mustafa Keklik ile Başhekim'in liseden yatakhane arkadaşı Erdem Bey'in doğma büyüme İstanbullu eşi Bedia Hanım arasında bir ilişki kurulması olanaksız gibi görünür. Ancak Mustafa Keklik, birçok olaydan sonra, Bedia Hanım ve Erdem Bey'in oturduğu apartmanın altındaki tavernada body-guard olarak çalışmaya başlar. Mustafa'nın ilk görevi, patronunun "başına bela olan emekli müdürle ihtiyar karısını şöyle hafif tertip" (Tunç, 2009:186) korkutmaktır. Anlatıcının sözünü ettiği emekli müdürle ihtiyar karısı, Erdem Bey ve eşi Bedia Hanım'dır. Benzer şekilde, Barış Bakış, Ruh Sağlığı Hastanesi'nde yatan şizofren bir hastadır. Barış Bakış'ın annesi Veda Alkan ve babası Menderes Bakış'ın boşandıktan sonraki yaşantılarını anlatan anlatıcı, Menderes Bakış'ın belgesel yönetmeni sevgilisi Çiğdem Taşpınar'la ilişkisini anlatır. Barış Bakış'la hiç karşılaşmayan Çiğdem Taşpınar, Menderes Bakış'ın ölümünden sonra, Saraybosna'da bir belgesel çeker, daha sonra ise büyük bir televizyon kanalına belgesel film çekmek için, Ruh Sağlığı Hastanesi'nin bulunduğu kente gelir. Hastanenin yandığı gün kentte bulunan Çiğdem, içinde Barış'ın da yanarak öldüğü büyük yangını çekip çalıştığı televizyon kanalına göndermek için çabalar. Bir başka örnekte ise, anlatıcı hastanenin bulunduğu kentin Vali Muavini Hikmet Keleşoğlu'ndan başlayarak, Hikmet Bey'in eşi Tülay Hanım, Tülay Hanım'ın annesi Berat Hanım, babası Turgut Bey ve kardeşi Tümay'ın öykülerini anlattıktan sonra sözü Hikmet Bey ve Başhekim'in sohbetine getirerek Hikmet Bey ve ailesinin öyküsünü bitirir. Başka kişilerin öyküleriyle anlatımını sürdüren anlatıcı, daha sonra hastanenin bulunduğu kentin ileri gelenlerinden Türkân Kaymakoğlu ve ailesinin öyküsünü anlatmaya başlar. Türkân Kaymakoğlu'nun yeğeni Zeynep ile hastanenin bulunduğu kente hiç gelmemiş, doğma büyüme Pendikli Berat Hanım ve Turgut Bey arasında görünürde hiçbir ilişki yoktur. Ancak anlatıcı Zeynep ve eşinin ölümünü şöyle anlatır:

Yalova'ya nasıl gideceklerinin derdine düşmüşlerdi. Artık yüzüzlükte de sınır tanımaz bir hale geldikleri için, cenazeye gitmeleri gerektiğini, ama arabasız kaldıklarını söyleyerek güngörmüş bir çift olan karşı komşuları Turgut Bey'le Berat Hanım'ın *Renault Broadway*'lerini istediler.

O sırada *Cumhuriyet* gazetesinin pazar bulmacasını çözmekte olan Turgut Bey şaşalamış, ama şirin şirin gülümseyen komşusu Zeynep Hanım'a *Olmaz*, diyememiş, Berat Hanım da mecburen anahtarı uzatmıştı. Karı-koca arabaya binip gittikten sonra, oğulları basgitaracı Tümay *Baba niye verdin ya...kaza yaparlarsa kim ödeyecek?* diye itiraz etti...

Basgitaracı Tümay haklı çıkmış, kumar masasına yetişmek için gaza basan ve batmakta olan güneşten rahatsız olup birkaç saniyeliğine gözlerini kapatan Suphi, karşıdan gelen bir kamyonun altına girmişti. (Tunç, 2009:360-361)

Bu alıntıda söz edilen çift Vali Muavini Hikmet Bey'in eşi Tülay Hanım'ın anne ve babasıdır. Bu örnekler çoğaltılabilir çünkü Tunç birbirleriyle ilgisiz gibi görünen roman kişilerinin yaşamlarını ustalıkla birbiriyle keşistirir, bir şekilde birbirleriyle temas ettirir, tıpkı festival kalabalığında, kişilerin bedenlerinin birbirlerine temas etmesi gibi. Yine Bakhtin'in betimlediği festival kalabalığının kendi içinde bir birlik oluşturması gibi, bu kişiler de kendi içlerinde ilginç bir birlik oluşturarak, kolektif bir beden, *halkın bedenini* oluştururlar. Bu da yine yukarıda sözünü ettiğimiz gibi, Bakhtin'in grotesk anlayışını yansıtır. Dentith Bakhtin'in felsefi tercihlerinde "groteskin, karnavalın temelini oluşturan yaşama bakış açısının, halkın bedeninin biyolojik sürekliliği temeline dayanan bir bakış açısının, estetik ifadesi olarak görülmesi gerektiğini"³ Dentith, (1995:80), belirtir. Tunç da bu romanında, hem çeşitli ailelerin kuşaklar boyunca öykülerini anlatarak, hem de öykülerini anlattığı ailelerin yaşamlarını birbirleriyle keşistirerek büyük bir grotesk atasal beden yaratır. Böylece yazar, bu romanda, Bakhtin'in grotesk gerçekçilik anlayışının bir örneğini okurlarına sunar.

Yukarıda romandan verdiğimiz alıntıda görüldüğü gibi, Zeynep ile Turgut Bey, Berat Hanım ve Tümay'ı komşu yaparak, okuru bu kişilerle sayfalar sonra yeniden karşılaştıran yazar, bu kişilerin Vali Muavini Hikmet Bey'le olan akrabalıklarından söz etmez. Okurun, Turgut Bey'in *Cumhuriyet*

³ Dentith'in *Bakhtinian Thought* adlı kitabından yapılan bu alıntının çevirisi makalenin yazarına aittir.

gazetesinin pazar bulmacasına olan merakını, Tümay'ın basgitaracı olduğunu anımsamasını ve böylelikle, Zeynep'in karşı komşularının, romanın başlarında Vali Muavini'nin akrabaları olarak öyküleri anlatılan kişiler olduğunu fark etmesini bekler. Okur, oldukça kalın ve çok sayıda roman kişinin bulunduğu bu romanda, ilgisiz gibi görünen kişiler arasındaki ilişkiyi keşfetmeye çalıştıkça, romana katılacaktır. Çünkü “karnaval insanların seyrettiği bir gösteri değildir. Karnavalın en temel fikri bütün insanları kucaklamak olduğu için, herkes karnavalı yaşar, karnavala katılır.” (Bakhtin, 1984:7). Bakhtin, karnavalın herkese ait olduğu, herkesin karnavalın katılımcısı olduğu görüşünü, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* adlı çalışmasında da yinelemiştir. Tunç'un, bu romanda, okura kişiler arasında ilişkileri çözdürterek, onu romanın bir parçası; yalnızca bir seyirci değil, aynı zaman bir katılımcısı, grotesk bedeninin bir parçası yapmaya çalıştığı görüşündeyiz.

Bakhtin'e göre, “grotesk gerçekçiliğin temel ilkesi değerini düşürmektir (degradation).” (Bakhtin, 1984:19) Bakhtin “değerini düşürmek, aynı zamanda, bedenin daha aşağı katmanlarıyla (lower stratum of the body), üreme organlarıyla ve karınla ilgilenmek demektir; bu nedenle değerini düşürmek, dışkılama, cinsel ilişki, gebe kalma, hamilelik ve doğumla ilgilidir.” (Bakhtin, 1984:21) der. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, roman da çeşitli ailelerin kuşaklar boyunca yaşantıları anlatılırken, hamileliklerden ve o ailede yeni doğan çocuklardan söz edilir. Bunun yanı sıra, bu yapıtta, kadın bedenine ait bazı organların abartılarak verildiği de görülür. Bunlar özellikle bacak ve göğüslerdir. Örneğin, Ülkü Birinci dikkat çekebilmek amacıyla, konuşmasına “kadın bacakları, uçları görünmeyen iri göğüs” resimleri (Tunç, 2009:14) ekler; hastanenin bulunduğu kentin belediye meclisi üyesi Latif Tibuk'un basıldığı Moldovalı Anya'nın “boyu bir metreyi bulan” (Tunç, 2009:26) bacakları vardır; Psikolog Gülnazmiye Görgün'ün “haddinden fazla iri memeleri”nden ise sık sık (Tunç, 2009:72; 128; 152; 217; 281; 282; 452) söz edilir. Jinekolog Ayşe Nuran Serbest tavşandudaklıdır ve “yüzündeki bu kusurun erkeklere vajinasını hatırlattığını” (Tunç, 2009:147) düşünür; bu düşünceyi o kadar saplantı haline getirir ki, romanın sonlarına doğru, tavşandudaklarını jilette keser. Göğüsler ve dudaklar, bedenin alçak katmanları değildir; ancak burada dudakların vurgulanan özelliği vajinaya benzemesidir, göğüsler de yine doğurganlıkla ilgilidir. Yazarın, kadın cinselliğiyle ilgili imgeleri abartarak vermesinin nedeninin kadının doğurganlığıyla ilgili olduğu kanısındayız, çünkü kadın doğurganlığı sürekli çoğalan ve yenilenen “kolektif atasal beden” için yaşamsal önem taşır. Kadın doğurganlığı, aynı zamanda, ölüme karşı grotesk bedenin bir zaferidir.

Bakhtin'e göre, grotesk bedenin ölüme karşı zafer kazanma yollarından biri de yiyip içme eylemidir. Bakhtin bu görüşünü şöyle açıklar:

Yeme ve içme, grotesk bedenin en önemli göstergesidir. Bu bedenin ayırt edici özelliği, açık, bitmemiş doğası, dünyayla etkileşimidir. Bu özellikler, tam ve somut olarak yeme eyleminde açığa çıkar; beden, burada, kendi sınırlarını aşar: yutar, oburca yer, dünyayı parçalara ayırır, dünyayı tüketirken, kendisi genişir ve zenginleşir. İnsanın, açık, ısırın, parçalayan, çiğneyen ağzının içinde gerçekleşen, dünyayla karşılaşması, insan düşünce ve imgesinin en eski ve en önemli nesnelere biridir. Burada insan dünyayı tadar, onu bedenine tanıtır ve onu kendi parçası yapar... Yeme eylemi sırasında insanın dünyayla karşılaşması neşeli ve utkuludur; burada insan dünyaya karşı zafer kazanır; kendisi yutulmadan, o dünyayı yutar. (Bakhtin, 1984:281)

Romanda sık sık yiyecek, içecek isimlerinden ve yiyip içme eylemlerinden söz edilir. Hastanenin bulunduğu kentte yaşayan roman kişileri, sık sık "üstüne gülsuyu ve hindistancevizi serpilerek servis edilen su muhallebisiyle meşhur" (Tunç, 2009:17) Üçkardeşler Pastanesi'ne gider, birbirleriyle karşılaşır sohbet ederler; kente gelen önemli konukların ağırlandığı yer ise, "kefaline doyum olmayan" (Tunç, 2009:328) Sultan Restaurant'tır. Yemek yeme o kadar önemlidir ki, bazen hastanedeki bekçilerle hemşirelerin bir kısmına görevlerini bile unutturur. Bir sabah hastaneye çok erken gelen Başhekim Demir Demir, hastanenin düzeninin alt üst olduğunu, hastaların gelişigüzel bahçede dolaştıklarını görüp sinirlenir. Bunun nedeni ise, bazı bekçilerle hemşirelerin görevlerini yapmak yerine, "Hemşin çam balından Vakfikebir tereyağına, otlu peynirden yeşil zeytine, pastırmadan helvaya kadar çeşit çeşit kahvaltılığı..., dumanı tüten Trabzon ekmeğiyle, neşe içinde" (Tunç, 2009:131) yemeleriydi. Bu örnekler de de görüldüğü gibi, anlatıcı yemek yeme eylemini, 'kahvaltı yapıyorlardı' ifadesiyle geçiştirmez; bunun yerine, yiyeceklerin isimlerini birer birer sayar. Bu da yiyeceklere verilen önemin bir göstergesidir. Yazarın, roman boyunca yiyeceklerden söz ederek ya da yiyip içilen sahneler çizerek, toprakta yetişenleri, toprağın parçası olanları yiyen grotesk bir beden yarattığını; böylelikle, grotesk bedenin daha sonra kendini yutacak olan toprağa karşı zaferini gösterdiğini düşünmekteyiz.

Ölüme karşı zafer kazanan grotesk beden olgusu, aşağıda verdiğimiz örnekte çok daha belirgin olarak görülmektedir. Düzceli Salih askerden terhis olunca, ailesi, şerefine köye yemek vermeye hazırlanır. Anlatıcı bu yemeği ayrıntılı olarak şöyle betimler:

Anası yuvarlak dipli *abısta* tenceresini bir güzel kalaylatmış, günler öncesinden taze *purpilcika* hazırlamış, *haluja* yapmak için hamur açmış, cevizli tavuğun cevizini ezip yağın çıkarmış, tavukları kestirmişti. Yemekte gençler sıcak abıstanın içine sokulunca eriyen Abaza peynirini çekerek gülüşe gülüşe ne kadar uzadığına bakacaklar, sonra da kızlar erkekler bir arada muhabbete gidecekler, akordeon çalıp Abazaca şarkılar söyleyecekler, Kafkas dansları yapacaklar, eğlenceyi yöneten kişi *eyhabi*'nin gözetiminde usturupluca flört edeceklerdi. (Tunç, 2009:238)

Alıntıda betimlenen aslında tam bir halk şenliğidir. Bu şenlik betimlenirken hem yemek isimleri yine tek tek sayılmış, hem de kız ve erkeklerin flört edecekleri belirtilmiştir. Flörtün grotesk bedenün yenilenmesinin bir başlangıcı olduğu düşünülebilir. Bu şenlikte flört eden gençler, belki de evlenip çocuklar doğuracak, böylece grotesk bedenün yenilenip gelişmesine katkıda bulunacaklardır. Bir anlamda bu şenlik grotesk bedenün ölüme, parçalayıp yutan toprağa karşı iki yönden zafer kazanmasına olanak sağlar: Hem grotesk bedenün eğlenerek topraktan gelenleri yutmasına hem de yeni çocukların doğmasına, grotesk bedenün yenilenmesine neden olur.

Romanın sonlarına doğru yazar yine bir şölen imgesi kullanır. Kocasını Kahraman Bey'in kendisini terk edip hastanenin Muhasebe Şefi Hercai Hanım'la kaçmasından sonra psikolojik sorunlar yaşamaya başlayan Nöropsikiyatr Nebahat Hanım içine esrar katarak yaptığı keki önce Başhekim Demir Demir'e, sonra şizofren hasta Barış Bakış'a ve hastane personelinin çoğuna dağıtır. Kekten yiyen Başhekim Demir Demir "yerli yersiz güler" (Tunç, 2009:437) ve "her yer karanlık, pür-nur o mevki/ Mağrip mi yoksa makber mi yarab!" (Tunç, 2009:437) şarkısını mırıldanır; kekten yiyen diğer kişiler de "nedensizce güler"ler (Tunç, 2009:446). Nebahat Hanım'ın esrarlı kek ikramı, ortamı yiyip içen, şarkı söyleyen ve gülen insanların olduğu bir şölene dönüştürür. Bakhtin, şölen imgesinin halk festivalleriyle yakından ilgili olduğunu vurgular (Bakhtin, 1984:278-302) ve bu imgenin önemini şöyle açıklar: "İnsan dünyadan korkmaz, onu yenmiş ve

yemiştir... Bütün mistik korkular dağıtılmıştır... Bütün komik şölenlerde, hemen her zaman Son Yemeği komik bir şekilde taklit eden, gülünçleyen öğeler vardır.” (Bakhtin, 1984: 296). Nebahat Hanım’ın esrarlı keklerinin yenmesi aslında bir ‘son yemek’tir, çünkü hemen sonra çıkan yangında ölen on iki kişi arasında, Başhekim ve Barış Bakış da vardır. Burada da Başhekim ve Barış Bakış ölümlerinden hemen önce dünyanın bir parçasını, ondan hasat edilmiş bir ürünü yemiş ve onu yenmiştir. Dahası, yazar, Demir Demir’e *Makber* şarkısını mırıldatmıştır. Bilindiği gibi, *Makber* ölümle ilgili bir şarkıdır; yazarın Demir Demir’e bu şarkıyı söylettirerek hem daha sonra yaşanacaklarla ilgili bir ipucu verdiği, hem de Demir Demir’i ölümle alay ettirdiği görüşüdeyiz.

Roman on iki kişinin ölümüne neden olan yangınla biter. Sevgilisi olduğunu hayal ettiği Barış Bakış’ı hastaneden kaçırmak isteyen Psikolog Gülnazmiye Görgün hastaneyi yakar. Yangın büyür ve tam bir felâkete dönüşür. Anlatıcı bu felâketi araya komik sahneler ekleyerek sunar; örneğin yangını görüntülemeye çalışan kameramanların kavgasını anlatır:

Ama Damir’le Muzo’nun kavgası bitmek bilmiyor, zavallı muhasebeci dünyanın parasını verip aldığı LCD bilgisayar ekranını kurtarmak için kucağında koskoca ekranla oradan oraya koşuyordu. Çiğdem iki kameramanı ayırıp kavgayı bitirinceye kadar çok zaman geçmiş, yangının kayda alınması gereken önemli anları bitmiş, iki kameraman toparlanıp işlerine döndüklerinde alevlerin yerini hiçbir şeyi görmelerine izin vermeyen simsiyah bir duman kaplamıştı. (Tunç, 2009:461-462)

Yukarıda örneğini verdiğimiz komik sahnelerle, yazar aslında bir felâket olan yangını komik bir olaya dönüştürür. Romanın, cehennemi andıran bir yangınla bitmesi yine karnavalla ilişkilidir. Bakhtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* adlı kitabında, bu ilişkiyi şöyle açıklar: “Avrupa karnavallarında neredeyse her zaman, ‘cehennem’ olarak adlandırılan bir yapı vardı... ve karnavalın sonunda bu ‘cehennem’, bir zafer edasıyla yakılırdı.” (Bakhtin, 2004: 189). Tunç bu yapıtını bir yangın sahnesiyle bitirerek, romanı Bakhtin’in sözünü ettiği Avrupa karnavallarının sonuna benzer bir sahneyle sonlandırır. Bakhtin (1984:91), *Rabelais ve Dünyası* adlı kitabında ise “cehennemin karnavalın ayrılamaz aksesuarlarından birisi” olduğunu belirterek, bunun “insanların terörle oyun oynaması ve teröre gülmesi; korkutucu olanın ‘komik bir canavara’ dönüşmesi” olduğunu söyler. Anlatıcının, bütün hastanenin yanmasına ve on iki kişinin ölümüne neden olan yangını anlatırken araya komik olaylar sokması, okuyucunun felâkete yabancılaşmasını ve böylelikle aslında bir felâketin anlatıldığı bir

sahneye bile gülebilmesini olanaklı kılar. Böylelikle, yazar, okurun, Bakhtin'in sözünü ettiği gibi, korkuya karşı zafer kazanmasını sağlar.

Romanın sonundaki ölümlerin nedeni yalnızca yangın değildir. Şemsiyeci Remzi'nin tecavüzünden sonra birkaç kez intihar etmeyi deneyen ancak beceremeyen Kız İsmet Şemsiyeci Remzi'yi ve Komisyoncu Hidayet'i bıçaklar ve öldürür. Ancak, roman kişilerinden bazılarının ölümleri anlatılmasına rağmen, roman bir trajediye dönüşmez. Anlatıcının "Kara Çarşamba"(Tunç, 2009:424; 444) olarak nitelediği Ülkü Birinci'nin Ruh Sağlığı Hastanesi'nde konuşma yapmaya geldiği 14 Şubat Sevgililer Günü, Asiyе Tibuk otelde Anya ile bastığı kocası Latif Tibuk'u vurur; Başhekim'in temizlik takıntılı karısı Sevim Demir lavaboya döktüğü çamaşır suyu ve kuvvetli temizleyicilerin buharından zehirlenip hastaneye kaldırılır. Bu olaylar nedeniyle, kentte tam bir curcuna yaşanır. Anlatıcı tüm bu olayları anlatırken, ölümler yerine kentteki ve hastanedeki curcunaya ve çevrede meydana gelen komik olaylara odaklanır; örneğin her ambulans sesinde insanların pencereler üşüşmesinden (Tunç, 2009:444) ya da yangın nedeniyle hastane dışına çıkan hastaların yaptıklarından söz eder (Tunç, 2009: 457). Böylece, okur, ölüme gülebilir. Aslında, roman boyunca, çeşitli kişilerin ölümlerinden söz edilir. Bu ölümler de benzer şekilde, komik bir biçimde verilir; örneğin anlatıcı Kahraman İnal'ın babasını, "...yaşına başına bakmadan kaldırmaya yeltendiği halterin başına düşmesiyle ölen..." (Tunç, 2009:83) diyerek betimler. Ölümlerin komik bir şekilde sunulmasının nedenini Bakhtin'in gülmeyle ilgili açıklamalarında bulabiliriz. Bakhtin, "Gülme korkunun üstesinden gelir, çünkü gülme herhangi bir sınırlama ve engelleme tanımaz... Ortaçağ insanını en çok etkileyen gülmenin korkuya karşı bu zaferidir." (Bakhtin, 1984:90) der. Bu açıklamalara dayanarak, yazarın romanda sıklıkla karşımıza çıkan ölümleri, komik bir şekilde vermesinin nedeninin, okurunun ölüm korkusunu yenmesini ve böylelikle, ölüme karşı zafer kazanmasını sağlamak olduğunu söyleyebiliriz.

19. yüzyıldan günümüze kadar çeşitli zaman dilimlerinden öykülerin anlatıldığı romanın ana öyküsü 14 Şubat çarşamba günü hastanede ve hastanenin bulunduğu kentte meydana gelen olaylardır. Roman, anlatıcının 14 Şubat Sevgililer Günü'nde Ülkü Birinci'nin Ruh Sağlığı Hastanesi'nde yapacağı konuşmadan söz etmesiyle başlar; Barış Bakış'ın, ölümünden hemen önce, tuttuğu hastane günlüğüne, "*Bugün 14 Şubat Sevgililer Günü.. Karıcım, delirmiş bunlar!...*" (Tunç, 2009:464) yazmasıyla sona erer; başka bir deyişle, yazar romanın hem başında hem de sonunda okura o günün 14 Şubat Sevgililer Günü olduğunu anımsatır. Romanda da birçok kez 14 Şubat'ın Sevgililer Günü olduğu belirtilir (Tunç, 2009:7; 198; 422; 430; 433; 439; 440; 450; 464). Sevgililer Günü, sevgiyi, aşkı, cinselliği çağırıştırır. Bu

da yeni kişilerin doğması, grotesk bedenın yenilenip gelişmesi demektir. Bu nedenle, romanın sonunda on iki kişinin ölümünden söz edilmesine rağmen, burada ölüm, olumsuz değil, tıpkı Bakhtin'in söz ettiği karnaval roman anlayışında olduğu gibi olumludur. Bakhtin (2004:236), "Karnavala özgü dünya anlayışının hiçbir son-nokta tanımadığını ve aslında her türlü *sonlandırıcı sona* düşman olduğunu" vurgular. Romanın sonunda bazı kişiler ölmesine rağmen, 14 Şubat Sevgililer Günü'nde grotesk beden yenilenmesini sürdürecektir. Bu, bütün karnaval imgelerindeki çift değerliliğe de uygundur. Bu karnaval imgelerinden en önemlisi de, ölüm ve doğum (yenilenme) imgesidir (Bakhtin, 2004:188). Bu nedenlerle, Ayfer Tunç'un 14 Şubatı, grotesk bedenın yenilenmesi düşüncesine katkıda bulunmak, ölüm ve yenilenme çift değerliliği vurgulamak amacıyla, bilinçli olarak seçtiği ve roman boyunca sık sık yinelediği kanısındayız.

Yalnızca 14 Şubat Sevgililer Günü'nün değil, roman boyunca zaman kullanımının da çoğalma ve gelişme fikriyle ilintili olduğu görüşünü taşımaktayız. 19. yüzyıldan günümüze kadar değişik zaman dilimlerinde yaşamış kişilerin öykülerinin anlatıldığı ve bu nedenle, oldukça uzun bir kısmı bir çerçeve öyküleme tarzında ilerleyen bu yapıtın sonlarında yeniden romanın başında söz edilen ana dönölür ve romanda aslında Ruh Sağlığı Hastanesi'nin bulunduğu kentte ve hastanede bir günde yaşanan olayların anlatıldığı anlaşılır. Ancak anlatıcı bu bir günde yaşanan olayları anlatırken, 19. yüzyıla kadar uzanabilmiş ve değişik zaman dilimlerinde, farklı mekânlarda çeşitli kişilerin yaşadıkları olayları anlatabilmiştir. Bir başka deyişle, aslında bir gün olan öykü zamanı kendi içinden farklı zamanları doğurmuştur. Bu doğurgan zamanın, karnavalesk romanın en önemli özelliklerinden olan yenilenen ve gelişen grotesk beden düşüncesini pekiştiren bir metafor olduğu düşüncesindeyiz.

Hem geçmişte hem günümüzde yaşanan olayların anlatıldığı bu romanda modernist romanda görmeye alıştığımız bilinç akışı tekniği ya da geriye dönüş (flashback) kullanılmaz. Bunun yerine yazar, herkes hakkında her şeyi bilen, kişiden kişiye atlayarak, onların yaşamları, akrabaları ve ilişkileri üzerine konuşmaktan hoşlanan halktan birini temsil eden bir anlatıcı, bir öykü anlatıcısı yaratır. Aslında öykü anlatma Türk halk edebiyatının en eski geleneklerinden biridir. Bu romandaki anlatıcı da, toplumun çeşitli kesimlerinden kişilerin yaşamını yansıtan öyküler anlatması, kişilerin konuşmalarını ve şivelerini taklit etmesi nedeniyle, ilk bakışta meddahı çağırıştırır. Ancak Özdemir Nutku, meddahların bir dil ustası olduklarını ve "doğaçtan da konuşsalar, günlük olağan konuşmaların dışında, oldukça düzgün bir anlatımla ustalıklarını" gösterdiklerini belirtir (Nutku, 1997:139). Oysa bu romanda anlatıcı, kişilerin günlük konuşmalarını aktardığı bölümlerin dışında da, "Nebahat Hanım kafayı

yemişti,...” (Tunç, 2009:195); “Yeşil gözlü, fena halde yakışıklı genç adam,...” (Tunç, 2009:150) örneklerinde görüldüğü gibi, roman kişilerini betimlediği bölümlerde de argo ve bozuk bir Türkçe kullanır. Bakhtin hem *Diyalojik İmgelem (the Dialogic Imagination)* adlı çalışmasında, hem de *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* adlı kitabında, meddahı anımsatan bir anlatım tekniğinden, *Skaz*'dan söz eder. Bakhtin'in *Problemy Poetiki Dostoevskogo* adlı kitabını İngilizceye çeviren Caryl Emerson, *skazi* “Tekil bir anlatıcının sözlü konuşmasını taklit eden bir anlatı tekniği veya tarzı” (Bakhtin, 2004:50n) olarak tanımlar. *Skazda*, yazınsal dil değil, günlük konuşma dili kullanılır⁴ (Bakhtin, 1981:266). Çünkü “...öykü anlatıcı sonuçta edebiyatçı değildir; çoğu durumda alt tabakadan biridir, sıradan bir insandır.” (Bakhtin, 2004: 264). Bu romanda da anlatıcı, “Evlenmekle kafayı bozan kızcağız iyiydi, hoştu, ama sanki kendisini koca Ankara'da bir tanıyan varmış gibi, *Düşerim müşerim.. Saadet koca bulamayınca kendini altıncı kattan attı derler sonra!* diyerek, dairenin yere kadar uzanan geniş pencerelerini dışarıdan silmeye yanaşmıyordu.” (Tunç, 2009:351) örneğinde görüldüğü gibi, günlük konuşma dili kullanır. J.Cuddon (1999:832), *skaz* anlatıcının konuşmasının özelliğinin “şive, argo, uydurma sözcük, yanlış sesletim” kullanması olduğunu belirtir. Yukarıda verdiğimiz örneklerde görüldüğü gibi anlatıcının konuşması argo ifadelerle dolu bozuk bir Türkçedir. Nutku, Bakhtin ve Cuddon'ın açıklamalarını göz önüne alarak, bu romanın anlatım tekniğinin *skaz* olduğunu düşünmekteyiz. *Skaz* Rus edebiyatında kullanılan bir anlatı tekniği olmasına rağmen, kültürümüzde öykü anlatma geleneği bulunduğundan, okurun bu tekniği yadırgamayacağı görüşünü taşımaktayız.

Bakhtin'e (1981:335) göre çok dilliliğin (heteroglossia) romana girme yollarından biri de *skaz*dır. Bakhtin çok dilliliği (heteroglossia), “herhangi bir ulusal dilin katmanlaşma özelliği, içsel farklılaşması” (Bakhtin, 1981:67) olarak tanımlar. Bir başka deyişle, çok dillilik, bir dilin çeşitli ağızlarının yanı sıra, belli bir zamanda, o dilin farklı meslek grupları, sosyal sınıflar, farklı kuşaklar tarafından çeşitli şekillerde kullanılmasını belirtir. *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihinde*'de anlatıcı, toplumun çeşitli kesimlerinden kişileri betimler ve onların öykülerini anlatırken, bu kişilerin “*Adamöliydaye tuş*” (Tunç, 2009:417), “*Atasın bi beş kuruş, bakayım falına*” (Tunç, 2009:236), “*Yanmış bişey yok yani...*” (Tunç, 2009:85) örneklerinde görüldüğü gibi konuşmalarını da taklit eder. Tunç bu romanda Türkçenin çeşitli kullanımlarının yanı sıra, çeşitli etnik grupların dillerinden de örnekler sunar: yalnızca Lazca bilen yaşlı Guri, Ermeni gelini Zabel'i “*siyah güzel-*

⁴ Bakhtin'in *The Dialogic Imagination (Diyalojik İmgelem)* adlı eserinden verilen alıntıların çevirisi makalenin yazarına aittir.

uça mskva”(Tunç, 2009:373) diyerek sever; Kürt Reşo ile evlenen ve Ermeniceyi unutarak akıcı bir Kürtçe konuşan Maral’ın hatırladığı tek Ermenice sözcük “Mayrik-Anne”dir (Tunç, 2009:376). Anlatıcının, hem Türkçenin çeşitli kullanımlarını taklit etmesi, hem de diğer dillerdeki bazı sözcükleri kullanması, bir başka deyişle romanda *skaz* tekniğinin kullanılması, romanı çok dilliliğin gerçek bir örneği haline getirir.

Skaz tekniğinin kullanımı, yalnızca çok dilliliğin romana girmesini değil, aynı zamanda romanın çok sesli (polyphonic) olmasını da sağlar. Bakhtin’e (1981:324; 2004:264) göre, çok seslilik açısından *skaz*ın önemi, *skaz* tekniğini kullanan yazarın bir başkasının sesini, söylemini taklide yönelmesidir. Bakhtin (1981:337; 2004:265) yazarın bir başkasının konuşmasını taklide yönelmesini romanda “çift-seslilik” olarak tanımlar. Tartışmakta olduğumuz romanda da yazarın sesini temsil eden bir anlatıcı yerine, yukarıda verdiğimiz örneklerde ve “... Mutasarrıf’ın itibarını yerden toplaması mümkün değildi.” (Tunç, 2009:412) örneğinde görüldüğü gibi, standart olmayan bir dil kullanan bir öykü anlatıcısı vardır. Bu romanda, Tunç kendi sesini temsil eden bir anlatıcı yerine, argo ve bozuk bir Türkçe kullanan bir öykü anlatıcısı yaratarak, çok sesli bir roman örneği verir. Bu durumda, kuşkusuz, yine romanın karnavalsal yapısıyla ilintilidir. Mutlak, resmî, standart olan her şeyi askıya alıp, kendi sistemini yaratan karnaval dünyasında, yazarın sesini temsil eden, standart, düzgün bir dil kullanan anlatıcı yerine, argoyle yüklü bozuk bir dil kullanan bir anlatıcının varlığının şaşırtıcı olmadığı kanısındayız.

Romanın karnaval romanı (akademik roman) izlenimi vererek başladığından, daha sonra Chaucer’in *Canterbury Hikâyelerine Giriş*’ine benzer bir şekilde çeşitli karakterlerin dış görünüşlerini betimlediğinden ve çok uzun süre bir çerçeve öyküleme tarzında devam ettiğinden söz etmiştik. Bakhtin (2004:201) bunun, bütün karnavalsallaşmış türlere sızdığını belirttiği ve kısaca Menippea olarak söz ettiği, “Menippos yergisi”nin” özelliklerinden biri olduğunu belirtir: “Ek türlerin varlığı, Menippea’nın çok-üsluplu ve çok tonlu doğasını pekiştirir; buradaki birleşmenin ürünü, edebiyatın malzemesi olarak sözle kurulan yeni bir ilişkidir ve bu ilişki, sanatsal nesrin diyalojik gelişim çizgisi açısından karakteristiktir.” (Bakhtin, 2004: 179). Tunç’un, roman boyunca, çeşitli türlerin özelliklerini kullanarak, hem yapıtın çok sesli, çok dilli, çok tonlu doğasını pekiştirdiğini hem de Menippea’nın özelliklerinden birini sergilediğini düşünmekteyiz. Tunç, karnaval roman özelliklerini taşıyan bu yapıtta Menippea’nın yalnızca bu paragrafta tartıştığımız özelliğini değil, aşağıda tartışılacak diğer özelliklerini de ustalıkla kullanır.

19. yüzyıldan günümüze kadar uzanan geniş bir zaman diliminde, çeşitli kişilerin yaşamlarından kesitlerin komik bir şekilde sunulduğu bu yapıtta, bu zaman diliminde meydana gelmiş belli başlı toplumsal, tarihsel olaylardan ve afetlerden de söz edilir. Anlatıcı, kurmaca kişilerin yaşamlarından kesitler sunarken, o kişilerin yaşadıkları dönemde olmuş, Varlık Vergisi (Tunç, 2009:20; 318), Sarıkamış Harekâtı (Tunç, 2009:102), SSCB'nin yıkılması, Sarp Sınır Kapısının açılışı (Tunç, 2009:107-108), 12 Eylül öncesi sağ-sol kavgaları (Tunç, 2009:244), 12 Eylül dönemi (Tunç, 2009:235; 250), Düzce Depremi (Tunç, 2009:247), 12 Mart Muhtırası (Tunç, 2009:256), Tehcir (Tunç, 2009:376; 394; 418), 6-7 Eylül Olayları (Tunç, 2009:382; 418), 1999 Marmara Depremi (Tunç, 2009:383) gibi olaylardan da söz eder. Anlatıcı, kimi zaman, "6-7 Eylül Olaylarından sonra, beş çocuğundan bir tek Stavro Türkiye'de kalmış, diğerleri Atina'ya yerleşmişti. Çocukların orada gördükleri *Türkiyeli göçmen* muamelesinden kurtulmaları için bir kuşağın ölmesi gerekti." (Tunç, 2009:418) örneğinde görüldüğü gibi, bu olayların kişilerin yaşamlarını nasıl etkilediğini gösterir, kimi zaman ise, "... Nivart 2 Eylül 1939 günü kocasını Paris'te toprağa verdiğinde II. Dünya Savaşı başlayalı bir gün olmuş, Avrupa'nın üzerinde kan ve ateş bulutları birikmişti." (Tunç, 2009:394) alıntısında görüldüğü gibi, roman kişinin yaşadığı bir olayın zamanını belirtmek için kullanılır. Alıntılarda da gözler önüne serildiği gibi, anlatıcı yalnızca roman kişilerinin yaşantılarını anlatmaz, onların yaşadıkları yıllarda gündemde olan olaylara da değinir. Bakhtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* adlı çalışmasında, Menippea'nın gündemdeki konulara ilgisini şöyle açıklar:

Nihayet, Menippea'nın son karakteristiğinden söz edelim: Menippea'nın güncel ve gündemdeki konulara duyduğu ilgi. Bu antikitenin kendine özgü "gazetecilik" türüdür ve güncel ideolojik meseleleri güçlü bir şekilde yankılar... Bir gazete niteliği, tanıtım yazısı veya tefrika havası, güncel konulara yönelik bir ilgi Menippea'nın bütün temsilcileri için az çok karakteristiktir. (Bakhtin, 2004:179-180)

Tunç, romanda öykülerin geçtiği dönemdeki tarihî olaylara da değinerek, Menippea'nın güncel olan ilgisini yansıtmayı başarmıştır. Roman boyunca anlatılan olayların geçtiği dönemlerde meydana gelen tarihî ve toplumsal olaylara gösterilen ilgi, 12 Eylül dönemiyle ilgili sayfalarda eleştiriye dönüşür. Diğer olaylara göndermeler yaparken, yalnızca kurmaca kişilerden söz eden anlatıcı, 12 Eylül döneminin anlatıldığı sayfalarda, kurmaca kişilerin yanı sıra, gerçek kişilerden söz eder ve aşağıdaki örneklerde görüleceği gibi gerçek kişileri oldukça sert bir şekilde eleştirir.

Bu sayfalarda en çok eleştirilen kişi aşağıdaki alıntıda görüldüğü gibi Kenan Evren'dir:

Tarihin kendini ve diğer paşa arkadaşlarını yargılamak bir yana, baş tacı edeceğinden kuşku duymayan Kenan Evren yanılmamış; resmi tarihi ve onun her türlü yan ürününü üretenler darbeci paşayı ve arkadaşlarını yargılamadıkları gibi, kendisinin anayasaya koydurduğu geçici maddeler ve çıkardığı yasalar sayesinde, uzun bir süre hakkında değil dava açmak, kötü bir söz bile söylenememişti. (Tunç, 2009:235)

Görüldüğü gibi, anlatıcı artık sıradan bir öykü anlatıcısı gibi değil, bir gazete köşe yazarı gibi davranmakta, Kenan Evren'i, arkadaşlarını ve destekçilerini doğrudan eleştirmektedir. Anlatıcı, Kenan Evren ve diğer paşaların yanı sıra, aşağıdaki örnekte görüleceği gibi, o dönemde görev yapmış diğer kişileri ve o dönemde ve günümüzde uygulanan sansürleri de oldukça sert bir şekilde eleştirir:

Hayat korkutucu, çok acıklı, bir o kadar da gülünçtü. *Malkoçoğlu Cüneyt Arkin* hakkında, altı yıl önce oynadığı *Yıkılmayan Adam* adlı eğlencelik bir filmde komünizm propagandası yaptığı iddiasıyla dava açılmış, **TRT Genel Müdürü Macit Akman, Kemal Tahir**'in romanından uyarlanan *Yorgun Savaşçı* filmini yaktırdığını gururla ilan etmişti. Aradan yıllar geçip de internet çağına gelindiğinde, komünizm propagandası yapıldığı iddia edilen *Yıkılmayan Adam* filminin bazı sahneleri *Kopartan Sahneler* başlığıyla *youtube*'da ve daha birçok sitede gösterilecek, Cüneyt Arkin'in bu filmde komünizm propagandası yaptığı iddiasına, en az filmin kendisi kadar gülünecek; ama devekuşu gibi kafasını kuma gömerek yaşayan bu toplumun hangi gerçekleri görmesi gerektiğine karar ve izin verme hakkını kendinde bulan yöneticileri, milenyum çağının en eğlenceli fenomeni olan *youtube*'u susturacaklar, yeni bir çağ yaşanıyor olsa da ülkede değişen fazla bir şey olmayacaktı. (Tunç, 2009:250-251)

Yukarıdaki her iki alıntıda da, resmî doğruların yanlışlığı ve bu nedenle ortaya çıkan güvensizlik, yasakçılığın yanlışlığı, bazen de komikliği ve özgür bir topluma duyulan özlem sergilenir. Bu eleştiriler doğrudan festival ruhuyla ilgilidir. "Binlerce yıldır insanlar, festivalin komik imgelerini,

eleştirilerini, resmî doğrulara karşı güvensizliklerini ve en büyük özlem ve beklentilerini dile getirmek için kullanmaktadırlar.” (Bakhtin, 1984: 269). Bu nedenle, bir halk şenliği havasını taşıyan bu romanda, resmî doğrulara duyulan güvensizliğin yansıtılmasının, her türlü yasakçılığın eleştirilmesinin ve özgür bir topluma duyulan özlemin dile getirilmesinin kaçınılmaz olduğu görüşündeyiz.

Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi, eleştiri sırasında anlatıcının konuşma tarzında da belirgin bir değişiklik göze çarpar. Diğer olayları anlatırken bozuk ve argo dolu bir dil kullanan anlatıcı, 12 Eylül dönemini ve günümüzdeki yasakçılığı anlattığı sayfalarda, oldukça sert ama düzgün bir Türkçe kullanılır. Bir anlamda yazar, romanın büyük bir bölümünde kullandığı halktan bir öykü anlatıcısını, yergi olan kısımlarda bırakır; bunun yerine bir gazetecinin sesini ya da kendi sesini temsil eden bir anlatıcı kullanır. Bu durum romanın çok sesli havasını pekiştirir.

Son olarak, romanın başlığının karnavalla ilgisini tartışmak istiyoruz. *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi* başlığındaki deliler sözcüğü, Bakhtin'in karnavalın özelliklerini anlatırken sık sık gönderme yaptığı “Deliler Bayramı”nı (Bakhtin, 1984; Bakhtin, 2004) çağırıştır. Romanın, Ülkü Birinci'nin 14 Şubat Sevgililer Günü'nde Karadeniz'de bir kentte bulunan Ruh Sağlığı Hastanesi'ndeki konferansıyla başlaması nedeniyle Deliler Evi sözcüğüyle, Ruh Sağlığı Hastanesi'nin kast edildiği düşünülür. Roman ilerledikçe, hastanenin gerçekten bir deliler evi olduğu ama bunun nedeninin hastalar kadar, hastane çalışanları da olduğu anlaşılır. Başhekim'in karısı temizlik saplantılıdır ve bu saplantı Başhekim'e de geçmiştir. Nöropsikiyatr Nebahat Özdamar, önce bağımlı bir hastayla birlikte esrarlı sigara içer, daha sonra ise yaptığı esrarlı keki tüm hastane personeline dağıtır; Başhemşire Servinaz Ceviz sapık kocası Ekrem'e ani kalp durmasına neden olan bir ilaç vererek öldürür, ama ölüm kalp kriz sanıldığı için herhangi bir ceza almaz ; başka bir sahnede ise, Hademe Cumali'nin başında saksı kırar. Psikolog Gülnazmiye Görgün ise şizofren Barış Bakış'a âşiktir; tamamen plâtonik olan aşkını, giderek gerçek sanmaya, gece yarıları Barış'la hayalî telefon görüşmeleri yapmaya, nefret ettiği Barış'ın annesiyle hayalî kavgalar etmeye başlar. Anlatıcı bu hayalî kavgaları şöyle aktarır: “*Sen sevgililerinin altına rahat rahat yat diye Barış'ı tumarhaneye tıkamazsın anladın mı!* diye yırtılırcasına haykırıyor, tabak çanak eline ne geçerse duvara fırlatıyordu.” (Tunç, 2009:449-450). Aslında hastanenin psikologu Gülnazmiye ile hasta Barış Bakış ruh sağlıkları açısından birbirlerine benzerler. Tıpkı Gülnazmiye'nin Barış'la kendisi arasında gerçek bir ilişki olduğunu sanması gibi, Barış da sol elinin başka bir insan olduğuna; evli olmamasına rağmen, evli olduğuna ve karısının kendisini sol eliyle aldattığına inanır. Barış üzerinde karısının kendisini

aldattığını düşündüğü yatağını yakmaya kalkar. Benzer şekilde, Gülnazmiye, kargaşa yaratıp, Barış'ı hastaneden rahatlıkla çıkarabilmek için hastaneyi yakar. Barış da hastaneden çıkıp kendisini aldatan karısını bulmak amacıyla Gülnazmiye'nin kaçış plânını kabul eder ama asıl niyetini Gülnazmiye'ye söylemez. Burada dikkat çeken nokta akıllılığın ve deliliğin göreliliğidir. Hastaların mı yoksa çalışanların mı deli oldukları ya da kime ve neye göre deli ya da akıllı oldukları düşündürücüdür. Bakhtin, “akıl ile deliliğin, zekâ ile aptallığın göreliliği ve zıt değerliliği” nin “karnavallaşmış Menippea için tipik bir konu” (Bakhtin, 2004:203) olduğunu belirtir. Tunç'un, roman başlığında deliler sözcüğünü kullanarak hem deliler bayramına gönderme yaptığı, hem de ruh sağlığı sorunları olan Ruh Sağlığı Hastanesi çalışanları yaratarak, akıl ile deliliğin göreliliğini vurguladığı kanısındayız.

Ayfer Tunç'un bu romanda, festival kalabalığını andıran roman kişileri yarattığı; grotesk gerçekçilik, grotesk beden, maddesel beden ilkesi, çok seslilik, çok dillilik, Menippea yergisini, taçlandırma/tacı geri alma, ölüm/yenilenme, delilik/akıllılık çift değerlilikleri (dualistic ambivalences), yeme içme, şölen imgeleri, yangın ögesi gibi Bakhtin'in karnavalesk romanı betimlerken sözünü ettiği, her özelliği kullandığı görülmüştür. Bu nedenle, *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*'nin, başlığından, olay zamanı olarak 14 Şubat Sevgililer Günü seçimine kadar son derece titizlikle plânlanmış bir karnavalesk roman örneği olduğunu düşünmekteyiz. Böylelikle, Tunç, çok güzel bir gülmece romanı örneği verirken, hem toplumun çeşitli kesimlerinden, etnik gruplardan ve çeşitli ülkelerin vatandaşlarından oluşan bir grotesk beden yaratabilmiş ve farklı kişilerin aslında büyük bir bütünün parçaları olduklarını gösterebilmiş, hem de bazı tarihî olayları eleştirebilmiş, resmî doğruların güvenilmezliğini ve insanların özgür bir topluma olan özlemini dile getirebilmiştir.

KAYNAKÇA

- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. (Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist). (Ed. Michael Holquist). Austin: University of Texas Press.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. (1984). *Rabelais and His World*. (Trans. Hélène Iswolsky). Bloomington: Indiana UP.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. (2004). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*. (Çev. Cem Soydemir). İstanbul:Metis Yayınları.
- CUDDON, J. A. (1999). *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin. DENTITH, Simon. (1995). *Bakhtinian Thought*. London: Routledge.
- GARDINER, Michael. (1993). "Bakhtin's Carnival: Utopia as Critique". In *Bakhtin: Carnival and Other Subjects: Selected Papers from the fifth International Bakhtin Conference*. (Ed. David G. Shepherd). (20-47). Amsterdam: Rodopi.
- NUTKU, Özdemir. (1997). *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- TUNÇ, Ayfer. (2009). *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*. İstanbul: Can Yayınları.