



MEKÂNIN İRONİSİ: *BİR DELİLER EVİNİN YALAN YANLIŞ ANLATILAN KISA TARİHİ**

Betül BAYRAKTAR**

Geliş Tarihi: Şubat, 2017

Kabul Tarihi: Nisan, 2017

Öz

Gülme, sınır tanımazlığı sayesinde korkulara karşı zafer kazandırır. Gülünç unsurlar bulunduran, gerçekliğin oyun olarak algılandığı mizahi metinler eleştiri niteliği taşır. Aynı zamanda düşündüren ve sorgulatan mizah, dış gerçekliği sanatsal bir üslupla okura gösterir. Kendi içinde alt başlıklara ayrılan mizahın kapsadığı ironi ise tersten söyleme ile metnin altındaki gerçekliğe gönderme yapan sarsıcı bir temele sahiptir. İroni içeren metinlerde birey-kurum-toplum dizgesinde aksaklıklar/sorunlar ima yoluyla yansıtılarak eleştirilir.

Yol boyunca gezdirdiği ayna ile kabuk tutmuş yaralarını göremeyen bireyi ve toplumu uyaran Ayfer Tunç, 1989 sonrası öykü ve romanları ile Türk Edebiyatı'nın postmodern yazarlarından. Yazarın Orta Çağ halk festivallerini andıran *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi* adlı eseri, zaman ve mekânın devingen yapısı içinde gülme ögesi çevresinde kurgulanır. Bir koordinat düzleminde yatay ve dikey boyutlarda çoğalıp, katlanarak büyüyen eserde Türk toplumunun 1800'lerden günümüze kadar panoraması çizilir. Sınırların kalktığı ve rollerin değiştiği bir karnaval roman örneği olan anlatıda toplumsal ironi ile kaybedilenler sorgulanır.

Bu çalışmada romanın asli yapı unsurlarından mekân merkezli olarak romandaki ironik söylem incelenecektir. Deli, deli-değil diyalektiğindeki sorgulamada bağlantılar zinciri içinde tükeniş ve başlangıçlar şeklinde süreklilik arz eden grotesk imgelem ile Türk coğrafyasında bireyden topluma yaşanan çözümlüğün ironisi analiz edilecektir. İroninin aynasında görünenlerin, toplumun görmek istemediği yüzü olduğu ortaya konacaktır.

Anahtar Sözcükler: İroni, karnaval, mekân, deli, deli-değil.

THE IRONY OF SPACE: *BİR DELİLER EVİNİN YALAN YANLIŞ ANLATILAN KISA TARİHİ*

Abstract

The act of laughing gives victory against to fear thanks to disregard limit. Hosting ridiculous elements, the one part of humorous texts in which reality is perceived as a game is only featured as humour, the other part is featured as criticism. The irony covered by the humour has a jarring base that refers to reality beneath the text by telling backward. Deficiencies/problems in the sequence of individual-society-institution in ironic text are criticised by reflecting through hallusion.

* Bu çalışma 13-15 Mayıs 2016'da Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi'nde düzenlenen "Türk Edebiyatında Mizah" başlıklı sempozyum bildirisinin genişletilmiş hâlidir.

** Arş. Gör.; Karadeniz Teknik Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, bbagci@ktu.edu.tr.

Ayfer Tunc who stimulates individuals and community with mirror along the way that can't seen crusted wounds, is one of the Turkish literature's original artists with stories and novels after 1989. Author's work named as *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi* that resembles medieval folk festivals is fictionalized around the laughing item in the dynamic structure of time and space. The Turkish society panorama from 1800 to the present day is drawn in multiplying horizontally and vertically dimensions in a coordinate plane and growing exponentially. Social irony and losts are questioned in narration that is a sample of a carnival novel in which the boundaries are abolished and roles are changed.

In this study, ironic discourse centered in space that is the fundamental elements of novel will be examined. In insane- not insane dialectic, the grotesque imagery that offer continuity as extinction and beginings in the chain of links in questioning and the irony of experinced disintegration and exinction from individual to community in Turkish geography will be analyzed.

Keywords: Irony, carnival, space, insane, not insane.

Giriş

Güldürü esasına dayalı mizah, salt ve eleştirel güldürü olmak üzere ikiye ayrılır. Mizahın eleştirel kısmına ait olup daha ziyade karşıtlık üzerine kurularak, bir şeyi tersinden söyleme yoluyla onu eleştirme amacı taşıyan ironi, ders vermeye yöneliktir. Kavramsal olarak ilk defa Aristo'nun *Retorik* adlı eserinin 21.bölümünde görülür ve Yunanca kendini küçültmek anlamındaki *eironeia* kelimesinden gelir (Dastarlı, 2013: 84). Bilmiyormuş gibi yapılarak, Kierkegaard'ın tabiriyle “bildiğini zannedenler okyanusu” (2003: 39) eleştirilir. İroni tam da burada bildiğini zanneden ile gerçekten bilen kişiler arasındaki ilişkiden ortaya çıkar.

Eleştirmek ve ders vermek amacıyla olan ironi, gülmeyi de içerir. Henri Bergson *Gülme* adlı eserinde temelde rollerin yer değiştirdiğini ve bir durumun onu ortaya çıkaran kişinin aleyhine döndüğünü, böylece gülmenin ortaya çıktığını söyler (2011: 59). Nitekim ironi içeren metinlerde görülen, tersinden söyleme -ki Türkçe anlamı da budur- alıcıyı güldürür. Ancak bu güldürü “mutlak olumsuzlama ile uyarma işlevi kazanır” (Eliuz, 2008: 295). Edebi eserlerde karakterlerin yaşadığı ironik durumla alıcı sadece güldürülmez. Aynı zamanda düşünmeye sevk edilir, uyarılır ve ikaz edilir: “İroni, bir öğretmenin her tür öğrenciyle kurduğu ilişkide yalnızca pedagojik bir araç olarak uygundur; amacı küçük düşürme, utandırmadır, ama iyi niyet uyandıran ve bize böyle davranan bir doktora gösterdiğimiz saygı ve duyduğumuz şükranı bizden isteyecek olan yararlı bir türdür” (Nietzsche, 2003: 222).

İroni üzerine kurularak sorgulatan delilik, psikoloji sözlüğünde “Kişinin, doğruyu yanlıştan ayıramaması, eylemlerinden sorumlu olmaması ve meşru sözleşme yapma ehliyetinin bulunmaması ile tanımlanan bir ruh hastalığı derecesi” (Budak, 2005: 198) olarak yer alır. İngilizce deli *aliene*, cinnet ve ihtilal-i şuur *alienation*, tabib-i cünun da *alienist* olarak karşılanır (Erkoç ve Artvinli, 2011: 8). *Alienation* Georg W. Hegel'in bahsettiği yabancılaşma kavramının

da İngilizce karşılığıdır. Dolayısıyla deliliğin temelinde yabancılaşma vardır. O halde ben'ine ve topluma yabancılaşmanın delilikle ilişkisi kurulabilir. Bunun dışında delilik başka sahalarda da konusudur. Kişi ruh ve akıl sağlığı bozuk olduğunda yaptıklarından sorumlu tutulamayacağı için delilik, hukukun da alanına girer. Ayrıca İslam dininde, dini emir ve yasakların âkil kişiler için geçerli olduğu yönünde bir temayül vardır.

Eski Türkçede *telü*, *tilwe* şeklinde kullanılan deli, genel olarak akıl yoksunluğu, coşkunluk, aşırılık anlamlarına gelir. Kelimenin anlam dünyası, dilde kullanımı sayesinde genişler. “[A]kıllı düşünene kadar deli dağlar aşar; akıllı olup dünyanın kahrını çekeceğine deli ol, dünya senin kahrını çeksin; deli arlanmaz, soylu arlanır; delidir ne yapsa yeridir (...) deli alacası, deli duman, deli fişek, deli gömleği, deli dolu, deliye dönmek, delisi olmak” (Narlı, 2013: 17-18) gibi deyim ve atasözleri günlük kullanımda yaygın olan ifadelerdendir.

Türklerde İslamiyet öncesinde delilik mitle ilişkilidir. Orta Asya'daki kökeni şamanlığa dayanır: “Delilik kültürü, nevrozlar ile ferdi ve kitlesel psikoz hakkında erken Türk mefkûresinde oluşan şaman tasavvurunun özel yapısı içine dâhil ol[ur]” (Rzasoy, 2009: 203). Gözü pek, davranışlarında aşırı olan anlamında kullanılan deli, Türklerde eski Türk destanlarında yüceltilen ve İslamiyet sonrasında gazi tipine dönüşen “alp tipi” (Kaplan, 2016: 111) ile ilintilidir. Alpler cesur, yiğit ve obası için savaşan tiplerdir. Bu “alp tipi” İslamiyet'le beraber yerini alp-eren tipine bırakır. Böylece delinin anlam dünyası genişler.

Türk töresini, duyuş ve hayat tarzını gösteren, alp tipinden alp-eren tipine geçiş döneminin eseri olan *Dede Korkut Hikâyeleri*'ndeki Deli Dumrul, Deli Dünder, Deli Evren, Deli Karabudak ve Deli Karçar'ın ortak özellikleri, gözü pek ve coşkun olmalarıdır. Benzer deli tipi Osmanlı'da *deliler* adı verilen askeri bir birliktir (Aça, 2013: 94). Bunlar cesur oldukları ve gözlerini daldan budaktan sakınmadıkları için en önde savaşır. Tasavvufta da deli aşk ile özdeşleştirilerek, Allah'a ulaşma yolunda ve gayretinde olan kişilere denir. Yunus Emre'nin “ne âkilem, ne divane, gel gör beni aşk neyledi” (Toprak, 2006: 109) derken kastettiği Allah aşkı, delilikle birleştirilir. Tasavvuftan beslenen Divan şiiri geleneğinde de âşık; mecazi olandan ilahi olana geçişinde *deli*, *divane*, *meczip*, *mecnun*, *şeyda* olur. Sosyo-kültürel bakımdan Selçuklu Devleti ve Osmanlı Devleti'nde deliler için kurulan şifahanelerde¹ başta müzik olmak üzere çeşitli tedavi yöntemleri denir. Bu da Türk-İslam toplumlarında deliliğin bir hastalık olarak algılandığını ve tedavi edilebilir olduğunu gösterir.

Avrupa'da ise deliliğin tarihi toplumda *ötekileştirilen* insanların tarihi ile özdeşir. Devletin ve toplumun düzenini bozanlar, Michel Foucault'nun bahsettiği “Büyük Kapatılma”ya

¹ Edirne Cüzzam, Hastanesi, 1421.

maruz kalır. İngiltere, Fransa, Almanya başta olmak üzere Avrupa'nın pek çok ülkesinde *yaşlılar, hastalar, dilenciler, aylaklar, fakirler, oburlar, nefesine düşkünler, imansızlar, gururlular, sefahat düşkünleri, adetlerinde serbest olanlar* çılgınlıkla itham edilerek hasta/suçlu fark etmeden kapatma evleri ve Genel Hastaneye kapatılır. Bu kapatma yerleri toplumun huzuru için gerekli ahlaki düzeni tesis edecek olan kalelerdir (Foucault, 2006: 130). Dolayısıyla işler yargıçlar tarafından yürütülür. Her ne kadar 19.yüzyılda psikoloji biliminin ilerlemesi ile deliliğin tedavi edilmesi gereken bir hastalık olduğu ortaya çıksa da yüzyıllardır yaşanan uygulamalardan dolayı, delilik bundan sonra suçla, günahla bağdaştırılır.

Suçla özdeşleştirilen delilik vasıtasıyla, modern edebiyatta *deli, deli-değil* diyalektiği ironik bir şekilde sorgulanır. Anlatılarda toplumun yaşadığı bozulmalar deli tarafından dile getirilir ve yine fail, deli olması hasebiyle mazur görülür. Nitekim tragedya ve ironik komedyalarda hakikati söyleyen yalnızca delidir. Bu yüzden ona kızılmaz. Toplumsal eleştirinin yapıldığı ironi içerikli anlatılar “bizi korkularımıza ve nefretlerimize odaklanmış insanın sembolüne, günah keçisi törenine, kâbusa getirir” (Bingöl, 2015: 1370). Örneğin Shakespeare'in Hamlet'i bir yandan deli taklidi yaparken, diğer yandan bilge kimliği ile bozukluk ve aksaklıkları gösterir. Delilik ve hikmetin Hamlet'te olduğu gibi bir karakterde tezahür etmesi hususu eserlerde daha sonra deli günceleri şeklinde görünür. Erasmus'un *Deliliğe Övgü*, Gogol'ün *Bir Delinin Hatıra Defteri*, Aslı Erdoğan'ın *Bir Delinin Güncesi*, Feyyaz Kayacan'ın *Bir Deli Değilin Defterleri* gibi eserler asıl *deli ve deli-değilin* kim olduğunu ironik bir şekilde vurgular.

Türk edebiyatında deliliği mekân üzerinden kurgulayarak toplumsal eleştiri yapan Ayfer Tunç, *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*'nde topyekûn delirmiş olan insanlara ayna tutarken, bunu *içerisi ve dışarısının diyalektiğinde* anlatır. Karadeniz sahil şehrinde, sırtını denize döndüğünden kuzeyde bir tane bile penceresi olmayan, tarihi 1898'e dayanan Ruh Sağlığı Hastanesi ile toplumun anılarının biriktiği yer olan evin, *düşleme mekânının* çözülüşü vurgulanır. İçerideki deliler (!) ve dışarıdaki akıllılar (!)ın sınırları roman sonundaki bir yangın ile yıkılır. Postmodern dönemde içeri ve dışarı arasındaki ayrımın ortadan kalkması, romanda *deli ve deli-değillerin* arasındaki duvarların yıkılması şeklinde tezahür eder. Bu durum deliliğin yeniden sorgulanması gerektiğini gösterir.

Romanda *deli-değil* olarak dışarıda yaşamını sürdüren karakterler Avrupa'da toplum düzenini bozduğu için kapatılan tiplere benzer. Bunların arasında obsesif kompulsif ve anksiyete bozukluğu yaşayanlar, aşktan melankoliye yakalananlar ve yuvasını bozanlar, hırsızlar, kaçakçılar, kitap yakanlar, gerici-modern davasından aile ilişkilerini koparanlar, mütecavizler ve sapıklar vardır. Bu kişiler Sokratik diyaloglarda bir şey bildiğini zanneden ve

kendisine asıl bilge tarafından soru sorulan kişilere benzer. Bunlar, içinde buldukları durumun iyi olduğunu düşünürken, bozulmuşluğun tam ortasında olmalarına rağmen dışarıda serbestçe dolaşır. Romanda düzeni sağlamaktan sorumlu kişilerin yerini alan doktorlar ise ayrı birer psikolojik vaka konusudur. Ruh Sağlığı Hastanesine yatırılanlar da bu bozulmuş toplumun günahlarını yüklenen günah keçileridir.

1898’de “Avrupai kesilmiş keçisakalı, redingotu ve kravatıyla tam bir Batılı izlenimi uyandıran” (Tunç, 2015: 458) Hüsnü Simavi Bey, uğruna karısı ve çocuklarını terk ettiği, 15 yaşında bir kız çocuğuna âşık olup, onunla evlenir. Belli bir süre sonra çocuğun difteri olduğunu öğrenir ve şehre bir hastane yapılması gerektiğini düşünür. Ancak II. Abdülhamit’in 6 aylıkken ölen kızı için Etfal Hastanesini yaptırdığı bu yıllarda hastane yapımı için devletten yardım istemek nahoştur.

Kendi hastaneni kendin yap en iyisi diyerek ilk adımı attı. Osmanlı tebaasının genlerinde bulunan *kendi ihtiyacını kendin gör!* anlayışı, cumhuriyet ve demokrasiyle birlikte yerini devletten hizmet talep etmeye bırakacağına, ileri ki yıllarda halk tarafından daha da benimsenecek; devletten hizmet istemeye korkan, ezkaza görececek olursa minnettarlığından ne yapacağını şaşırın Anadolu halkı, yüzyıl sonra *kendi okulunu kendin yap* kampanyasına şaşılabilir bir destek verecek, bir Allah’ın kulu çıkıp *okulumuzu da kendimiz yapacaksak devlet niye vergi alıyor?* diye sormayacaktı (Tunç, 2015: 454-455).

Böylece Hüsnü Simavi Bey şehir eşrafının yardımını alarak hastanenin temelini atar. Yıllar sonra hastane başhekimisi, Hüsnü Simavi Bey’in resmine bakarak onu Abdülhak Hamit’e benzetir ve “güftesi bu büyük şaire ait olan *Her yer karanlık, pür nur o mevki Mağrip mi yoksa makber mi ya Rab!* diye başlayan o meşhur şarkıyı mırıldanmaktan kendini alam[az] (Tunç, 2015: 458). Eşi Fatma Hanım’ın ölümüne duyduğu üzüntü gibi bireysel bir sancıdan ziyade Osmanlı Devleti’nin çöküşü, milletin yaşadığı topyekûn ölüm ve yok oluşların anlatıldığı düşünüldüğünde, bu şiirin hastane ve tarihi açısından önemi idrak edilecektir. Romanla metinler arası düzlemde buluşturulan *Makber* şiirinde küçük çapta bireyin, büyük çapta toplumun çöküşü imlenir.

Hastanenin kaderi günümüze gelene kadar çeşitli sıkıntılarla doludur. Kurucularından Ara Bey ve Ardıçoğlu Totodaki Bey eceliyle, Yelkencizade Rahmi Bey Kuva-yı Milliye’ye katıldığı için vatan haini ilan edilip hapishanelerde çürüyerek (Tunç, 2015: 466), Hüsnü Simavi Bey de hastanede acılar içinde ölür. Savaş sırasında hastane İngiliz ve Amerikalıların elinde oyuncak olur. Cumhuriyet’ten sonra *Millet Hastanesi* adıyla devam etse de yıkım ve tekrar inşa edilme süreçlerini yaşar. Uzun yıllar sonra yine bir başka kadın için yuvasını bozan Müsteşar

Cevdet Pektaş'ın gayretleri ile hastanenin yapımı gerçekleşir. Badem gözlü Şehriyar'ın memleketine yaptıracağı ve bir nevi düğün hediyesi olacak olan bu hastane için kızı sürekli arayıp “*hastanenin giriş kapısı şöyle mi olsun böyle mi olsun? Poliklinikler önde mi olsun arkada mı olsun* diye abuk sabuk sorular sor[ar]” (Tunç, 2015: 245). Güvendiği mimar Halil Uyanık ise başta baca sistemi olmak üzere hatalarla dolu bir plan çizer. Ödeneklerin de kesilmesinden sonra inşaat kaderine terk edilir.

Uzun yıllar sonra tekrar inşaata başlandığında ülke darbe sonrası ilk seçime hazırlanmaktadır. Yazları göç eden Çingeneler moloz ve ot yığımına dönüşen inşaatın arasında özgürlük, eğlence ve parasızlığın tadını çıkarır (Tunç, 2015: 263). Bir sonraki yaz ise köylüler burayı ağıl olarak kullandığı için aralarında tartışma çıkar. Hastanenin, hastaneden başka her şey olduğu “[o] yıl adaletin gelecekte de yargılamayacağı darbeci Kenan Evren’e İstanbul Üniversitesi tarafından, fahri profesörlük, aynı üniversitenin Hukuk Fakültesi tarafından fahri hukuk doktorası unvanları veril[ir]. Adalet gülünç ol[ur]” (Tunç, 2015: 279). Hastanenin inşaatına yeniden başlandığı bu yıl toplum olarak maddi manevi zor günlerden geçilir. Binlerce insan idam edilir, sanatkârlar ve bilim adamları yargılanır. O yıl kişi başına düşen millî gelir 1149 dolara geriler ve işsizlik oranı artar. Maden ocağında patlama olur, şehir suyundan zehirlenen 40 çocuktan 4’ü ölür, Diyarbakır’da bir bina kendi kendine çöker ve enkazdan 83 ceset çıkarılır. İstanbul’da kâğıt yokluğu nedeniyle kitap basımı durdurulur (Tunç, 2015: 279, 280). “Ruh Sağlığı Hastanesinin yeni binasının inşaatına işte böyle menhus bir yılda tekrar başlan[ır]” (Tunç, 2015: 280).

Yapımına bozulma ve çöküşlerin çoğaldığı böyle bir yılda başlanan inşaat, mimar Çetin Kansız’ın planı ile anlamsız bir yapı olur. Aklınca kapıyı güneye alarak, ileride yapılacak ek binanın denize bakmasını ister. Ancak “bu projeyi çizen mimarın Karadenizli olduğu esprisine bağlanan tuhaf durumun doğmasına yol aç[ar]” (Tunç, 2015: 280). Aslında bu binayı denize döndürüp diğerini arka tarafa döndürebilir ancak bu durumda yayalar için geçiş yolu, çevre düzenlemesi gibi hususlar gündeme gelecektir. Oysa bunun için gerekli ödenek yoktur. Böylece dört katlı hastanenin denize bakan kör tarafı anlamsız uzun koridorlardan oluşur. İleride yapılacağı düşünülen ek binaya sorunsuz bir şekilde geçiş olsun diye tek bir pencere bile yapılmaz. Böylece denize bakan kısım daha az masrafı olan tuğlalarla örülüp kapatılır. Bir süre sonra bu yapı, devletin yalnızca Ruh Sağlığı Hastanesi olarak kullanılmasına karar vermesiyle garabete döner.

Hadi, yeni baştan tadilatlar yapıldı, oraya buraya merdivenler, bazı bölümlere gidebilmek için ara geçişler eklendi, artık binada bulunmalarına gerek kalmayan poliklinikler, laboratuvarlar, ameliyathaneler ve daha bir sürü bölüm iptal edildi;

derken Çetin Kansız'ın eseri içinden çıkılmaz bir labirent haline geldi" (Tunç, 2015: 282, 283).

Labirent mekân, anlatılarda karakteri sıkıştıran bunaltan, ontik güvenliğini sağlayamadığı bir yerdir (Eliuz ve Bayraktar, 2016: 59). Ruh sağlığı hastanesi de şeklen labirente döndüğü gibi tinsel olarak da çöküşü ve yok oluşu yaşayan toplumun sembolüdür.

Hastanenin bu yapısı başlangıçta kimsenin dikkatini çekmezken şizofren tanısı konan Barış Bakış duvarın önünde durup "Tam sırtımda deniz var... Tam sırtımda deniz var" (Tunç, 2015: 300) diye ortada dolaşarak dikkatleri bu abus mekânın yapısına çeker. "[D]erin yeşil gözlerini başhekime dikmiş, o çok bildik ama cevapsız soruyu soruyordu: Demir Bey, sizce Türkler neden denize sırtını döner" (Tunç, 2015: 313).Tarih boyunca denizle barışık olan Türklerin denizle olan ilişkisi bozulmuştur. Milletın rüyası olan destanda Oğuz Kağan, halkı ile *daha deniz daha müren* yerlere gidecektir. Yer-su şeklinde zikredilen su, Yaratılış Destanı'nda yaratıcı öz, dolayısıyla varoluş kaynağıdır. Zamanla denizden uzaklaşma ve ona sırtını dönme şeklinde yaşanan değişimler esasen denizin çağrışım anlamlarından da uzaklaşmaktır. Sonsuzluk ve derinliğe sırtını dönmek, insanın sınırlandırılmışlığını, kısırlanmışlığını ve derinliksizliğini gösterir.

Toplumun derinliksizliğinin ve ufuksuzluğunun eleştirildiği romanda insanın su/deniz ile arasına girenler duvar sembolü ile birleştirilir. Romanın öyküleme zamanı olan 14 Şubat Sevgililer Günü münasebetiyle Ruh Sağlığı Hastanesinde "Aşk: Özveri Mi, Fedakârlık Mı" başlıklı konuşmasını yapan Prof. Dr. Ülkü Birinci powerpoint sunumunu, arkasında deniz olan duvara yansıtır. İnsanın eline bir balyoz alıp yıkası geldiği bu duvarla (Tunç, 2015: 300) imlenen; hakikatle, varoluşsal öze insanın arasına giren engellerdir. Nitekim Ülkü Birinci konuşmasını yaptığı esnada uyuklayanları görünce "Aşk ne özveridir ne benliği korumaktır. Aşk aslında sadece budur! diyerek perdeye yansıttığı çıplak bir kadın göğsünü ışıklı çubuklarla işaret eder[ek]" (Tunç, 2015: 494) aşkı cinsellikle bağdaştırır ve asıl olanın kadın bedeni olduğunu belirtir.

Toplumun hakikatle arasına giren duvarlar hayatın her yerindedir. Bu duvarlar yaşanan tüm bozulmalarda kendini gösterir. Ailelerin cinsellik kaynaklı olarak dağılması, gerici-modern sıfatları ile insani ilişkilerin kopması, şehrin valisinin kendince uygunsuz bulduğu kitapları yaktırması, 100 yıllık sanat eserlerinin kıymetinin bilinmemesi, dolayısıyla birinin (*Karlı Bir Günde Saat Kulesi ve Şehir*) çerçevesinin alınıp içine düğün fotoğrafı yerleştirilmek üzere sökülmesi sonra yıkılan binanın molozların altında kalması, diğerinin (*Kucağında bebek İsa'yu Taşıyan Meryem Ana* ikonası) önce nihaleye dönüşmesi ardından bir kadının kocasına fırlatması sonucunda balkondan düşüp kırılması ve buna benzer pek çok durum eserde ironik bir şekilde

anlatılır. Tüm bunların merkezinde bulunan Ruh Sağlığı Hastanesi'nin başhekimini, hastanedeki huzur ve asayişini sağlayacağı yerde hastane tarihini yazmaya odaklanır. Böylece başta asli yapı unsuru olan mekânda, başhekim tarafından asıl olanla araya duvar örülür. Esrarkeşlerin rahatça kafayı bulduğu, bir kadın hastanın çırılçıplak dolaşıp, bir memurun da bundan faydalanmaya kalkışması, delilerin kendilerine verilen hapları yutmayıp dillerinin altında saklaması gibi olaylar hastanenin de zıvanadan çıktığını (Tunç, 2015: 146) gösterir. Tüm bunlara ek olarak Nöropsikiyatr Nebahat Özdamar, yaptığı kekin içine ot (uyuşturucu madde) koyarak herkese yedirirken başhekim de bunun tadına bakar ve sonrasında yangın sırasında uyuya kaldığı için o da ölür.

Duvarın abesliğini sezen birkaç kişi başhekime bu duvarı yıktırıp konferans salonunu kafeye dönüştürme fikrini verse dahi başhekim bunu onaylamayacaktır. Zira karizmatik gösteriyor diye giydiği beyaz önlüğüyle dolaşarak “buranın Allah'ı benim der gibi” kendisini, adını vurgulayarak tanıtmaya ve misafirlere hastaneyi gezdirmeye bayılır (Tunç, 2015: 319). Oysa hastanesinde olup bitenden haberdar değildir. Bu duvar aynı zamanda *içerisi* ile *dışarı* arasında bir eşiktir.

Dışarıda her türden suçlu, içeride suçları yüklenen delilerin varlığı ile oluşan ironik durumda; yangın dolayısıyla sınırların kalkmasıyla *içerisi* ve *dışarı* arasındaki karşıtlık yapışöküme uğrar (Özmkas, 2012: 93) ve şehir karnaval atmosferine bürünür. Şehirde *Kara Çarşamba* olarak adlandırılan, böylece yıllar önceki 2001 Ekonomik Krizi'ne de atıf yapılan ayrıca kültür endüstrisinin kutsadığı 14 Şubat Sevgililer Günü'nde, aynı anda pek çok polis ve ambulans aracı farklı olay mahallerine ve hastaneye gitmek üzere seferber olur. Yangını fırsat bilip kargaşadan yararlanan deliler şehirdeki diğer insanların arasına karışır. Deli raporu almak üzere gelen mahkûmlar kaçır. Ortaçağdaki Deliler Bayramı'na benzer bir sahne oluşur. Bu bayramlarda roller değişir, soytarı piskopos olur, bir günlüğüne kral ve kraliçe seçilen insanlar vardır. Elbiseler tersyüz edilerek giyilir. Bunların hepsinde temel bir mantık vardır; “yukarıdakini aşağı kaydırma, yüce ve eskiyi, son şeklini almış ve tamamlanmış olanı ölüm ve yeniden doğum için maddi bedensel altyapıya gönderme” (Bakhtin, 2001: 102). İçerisi ve dışarı arasındaki ayırımın ortadan kalkması Michael Hardt ve Antonio Negri'nin günümüzü *Çokluk* olarak okuması ile bağdaşır: “Modernlerden postmoderne ve emperyalizmden İmparatorluğa geçişte, içerisiyle dışarı arasındaki ayırım giderek silinir” (Negri ve Hardt, 2002'den alıntılan Özmkas, 2012: 93).

Karnavalların vazgeçilmezi ateş, romanın sonunda nöropsikiyatrin yaptığı otlu kekle zihni uyuşan hastanedekiler/toplum için bir tehdit oluşturacaktır. Ancak bu tehdit gülme

unsurunu barındırır. Gülnazmiye para dolu çantaları bırakınca, bir adam onu kapıp kaçar, mahkûm ve deliler şehre karışır, kameramanlar daha iyi çekim için yarışır:

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, 2015:461-462).

Yangın/cehennem karnavalların vazgeçilmez bir ögesidir (Bakhtin, 2001: 101). Yangın esnasında yaşanan güldürü unsurları ile Bakhtin'in *Rabelais ve Dünyası*'nda belirttiği gibi korkutucu olan komik bir canavara dönüşür (aktaran Eren, 2011: 220). Bununla birlikte ateşin mitolojik göndergesi küllerinden dirilen Phoneix/Anka Kuşu'dur. Varoluşsal öz olan suya yani değerlerine arkasını dönen, yozlaşmış bir toplum için ateş bir arınma ve yeniden doğuş olabilir. Nitekim Bakhtin karnaval ortamı için insanların kendilerini “durağan bir imge olarak değil, oluşlarının ve büyümelerinin, ölüm ve yenilenmenin bitimsiz metamorfozunun kesintisiz sürekliliği” (Bakhtin'den alıntılan Eren, 2011: 214) içinde gördüğünü belirtir.

İçerisi ve *dışarısmın* diyalektiğinden başka eserde mahzen ile tavan arasının çift-kutupluluğu ile dikeylik bilinci kurulur. Bir *düşsel ev* olan deliler evinin, dört katlı olması itibarıyla mahzen, giriş kat, birinci kat ve tavan arası vardır. Katlar arasında iniş çıkış her birinde farklı düşlemleri gerektirir. Özellikle mahzene *inilir* tavan arasına *çıkılır*. Bilinç, bilinçdışı ile yüzleşmek yani mahzene inmek yerine tavan arasına çıkar. Romanda da yangın kimsenin fark etmediği bir şekilde mahzende çıkar. Mahzene inmek ve yangının kaynağını bulmak yerine dışarıdaki söndürme gayretleri bilinçaltı ile yüzleşmemenin göstergesidir: Bilinç “mahzenden kuşkulu bir ses geldiğini duyduğunda tavan arasına koşup orada hırsız olmadığını, dolayısıyla o gürültünün de tümüyle hayal ürünü olduğunu saptayan biri gibi davranır. Aslında bu tedbirli kişi, mahzene inip bakmaya cesaret edememiştir” (Bachelard, 2013: 50).

İnsanlık tarihi kadar eski olan günah keçileştirmenin (Champbell, 2013: 18) nesnesi romanda deli olarak addedilen bireylerdir. Deli ve deli-değillerin bulunduğu, ontolojik belirleme güçleri yüklenen yer belirteçleri (Bachelard, 2013: 256) *içerisi* ve *dışarısmı* arasındaki “orantısızlık ancak engeli yıkarak, dışarının içeriyi yutmasına izin verilerek ortadan kaldırılabılır” (Zizek, 2005: 31). Romanda yaratılan ve ateş ile güçlendirilen karnaval ortamı da bu iki sınır arasındaki duvarı kaldırır.

Sonuç

Ayfer Tunç'un *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi* adlı eserinde *deli, deli-değil* sorgulaması, sırtını denize/suya dönmüş bir Ruh Sağlığı Hastanesi üzerinden yapılır. Suya/varoluşsal öze/değerlere arkasını dönen bir toplum hastanede yatan deliler ile anlatılmak istenir. Ancak işin ironik kısmı da tam olarak buradadır. Yozlaşmış bireyler dışarıda, günah keçileri ise içeridedir. İki mekân arasındaki sınırı koruyan duvarın yıkılması gerekir. Bu da romanda çözüm yolu olarak sunulduğu üzere bireyden topluma gerçekleşecek yüzleşme ve kendi günahının yüklenicisi bir öteki aramadıkça mümkün olan bir şeydir. Romanda bu durum ateşin arındırıcı özelliği ile sağlanmıştır.

Kaynaklar

- AÇA, M. (2013), Kent Kültüründe Deliler ve Delilerle İlgili Anlatılar: Giresun Örneği. *Milli Folklor*, 97, 91-110.
- BACHELARD, G. (2013), *Mekânın Poetikası*. Çev. Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları.
- BAKHTİN, M. (2001), *Karnavaldan Romana*. Çev. Cem Soydemir, Der. Sibel Irzık, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BERGSON, H. (2011), *Gülme*. Çev. Yaşar Avunç, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BİNGÖL, U. (2015), Eleştirinin Anatomisi Üzerine. *TEKE Dergisi*, 4/3, 1366-1381.
- BUDAK, S. (2005), *Psikoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- CHAMPBELL, C. (2013), *Günah Keçisi*. Çev. Gizem Kastamonulu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- DASTARLI, E. (2013), Çağdaş Sanatın Muğlak Dili: İroninin Cazibesi. Sakarya Üniversitesi GSF Sanat, Tasarım ve Manipülasyon Sempozyumu, 21-23 Kasım, SAÜ Kongre Merkezi.
- ELİUZ, Ü. (2008), Toplumsal İroni Bağlamında Karagöz. *Turkish Studies* 3/2 Spring, 294-305.
- ELİUZ, Ü. ve BAYRAKTAR, B. (2016) Değilleme Kurgusu *Bu Böyledir*'de Labirentleşen Lunapark. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 44. 58-65.
- EREN, Z. (2011), Karnavalesk Roman Örneği Olarak Ayfer Tunç'un *Bir Deliler Evinin Yalan yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*. *Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 51/2, 207-229.
- ERKOÇ, Ş. ve ARTVİNLİ, F. (2011), Yabancılaşmak mı Delirmek mi? *Psikeart Dergisi*, 11, 7-11.
- FOUCAULT, M. (2006), *Deliliğin Tarihi*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: İmge Kitabevi.
- KAPLAN, M. (2016), *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar-3: Tip Tahlilleri*, İstanbul: Dergah Yayınları.
- KIERKEGAARD, S. (2003), *İroni Kavramı*. Çev. Sıla Okur, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- NARLI, M. (2013), *Edebiyat ve Delilik*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- NİETZSCHE, F. (2003), *İnsanca Pek İnsanca*. Çev. Orhan Tuncay, İstanbul: Gün Yayıncılık.

- ÖZMAKAS, U. (2012), Çokluk: Yeni Proleterya mı? *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 29/2, 87-102.
- RZASOY, S. (2009), *Oğuz Mifologiyası (Metod, Struktur, Rekonstruksiyon)* Bakı: Folklor İnstitutu.
- TOPRAK, B. (2006), *Yunus Emre Divanı*. Eskişehir: Odunpazarı Belediyesi Yayınları.
- TUNÇ, A. (2015), *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*. İstanbul: Can Yayınları.
- ZİZEK, S. (2005), *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*. Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları.