KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

YENİ TÜRK EDEBİYATI PROGRAMI

ZÜLFÜ LİVANELİ ANLATILARINDA YAPI VE İZLEK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Emrah SEFEROĞLU

MAYIS – 2014

TRABZON

KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

YENİ TÜRK EDEBİYATI PROGRAMI

ZÜLFÜ LİVANELİ ANLATILARINDA YAPI VE İZLEK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Emrah SEFEROĞLU

Tez Danışmanı: Doç Dr. Ülkü ELİUZ

MAYIS – 2014

TRABZON

ONAY

Emrah SEFEROĞLU tarafından hazırlanan Zülfü Livaneli Anlatılarında Yapı ve İzlek adlı bu çalışma 05.05.2014 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilimi dalında yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Ülkü ELİUZ (Başkan, Danışman)

Yrd. Doç. Dr. Gülseren ÖZDEMİR (Üye)

Yrd. Doç. Dr. Mine GÖZÜBÜYÜK TAMER (Üye)

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduklarını onaylarım. ... / ... /

Enstitü Müdürü
Prof. Dr. Ahmet ULUSOY

BİLDİRİM

Tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada orijinal olan her türlü kaynağa eksiksiz atıf yapıldığını, aksinin ortaya çıkması durumunda her tür yasal sonucu kabul ettiğimi beyan ediyorum.

Emrah SEFEROĞLU

…/…/…

ÖNSÖZ

İnsanın toplum üyesi olarak varlık kazanması, ancak bir kültür benimsemesi ve özümsemesi ile mümkündür. Kültür; toplumun ve insanın öğrendiği, edindiği; bilgi, sanat, gelenek, görenek, yetenek, beceri ve alışkanlıkları içine alan ve toplumsal değerler içeren bir olgudur. Toplumların genel özellikleri kültürleri ile oluşur. Kültürün geleceği ise topluma bağlıdır. Birey çevresine sanat aracılığıyla baktığında gerçekliğin farkına vararak nasıl bir çevrede yaşadığını, yaşamını nelerin çevrelediğini algılar. Sanatçı, içinde yer alan duyarlılığı sayesinde çevresi ile yaşam arasında bağ kurarak kendisinde var olan estetiği de sanat yoluyla dışa yansıtır.

Bireylerin genelde yaratıcı oldukları düşünülür; ama yaratıcılık, gerçek anlamını, ancak bireylerin çevreleri ve toplumla bütünleşmeleri durumunda bulur. Yalnızca toplum, bir fikrin değerli ya da yeni olduğunu belirleyebilir. Disiplinlerarası kesişim noktaları, dünyayı sarsacak kadar etkili ve yeni bir fikir patlaması için en uygun yer olmaktadır. Kesişim noktalarının gücünün farkında olan bireyler, kurumlar ya da ekipler, bir alandaki fikirlerini, bir diğer alanın görüşüyle birleştirirler. Tam da bu noktada, farklı ve yeni fikirlerin patlaması gerçekleşir. 21.yüzyıl Türk edebiyatının yaşadıkları ve yazdıkları ile çok boyutlu yansıtıcısı olan Zülfü Livaneli, benliğinde yer alan duyarlılığı ve estetik anlayışını sanatı ile var eder. Birey olarak algıladığı ve içinde erittiği müzisyen siyasetçi, yazar kimliğini özgün yaratıcılıkla eserlerinde somutlaştırır. Zülfü Livaneli, bulunduğu her ortamda, kültürlerarası ve farklı disiplinlerdeki ilişkileri vurgular. Eserlerinde de bu ilişkilerin oluşturduğu bir panaromayı sergiler.

Zülfü Livaneli anlatıları; döneminin siyasi, kültürel ağları içinde sanat barındıran bütün faaliyetlerinin göstergesi niteliğindedir. Varlık olarak bireyi, var olma ve yok olma arasındaki düzlemde anlatılarına konu edinir. Disiplinlerarası kurmuş olduğu köprüler sanatının bütün renkli köşelerini gösterir. Anlatılarda birey yaşamını ve yaşanılan çağın meselelerini sorgulayan sanatkâr, eserlerinde insanın sorunları ile beraber yaşama sevinci veren umudu da içinde barındırır.

Çalışmada, bilimsel ölçütlere bağlı olarak 1980 sonrası Türk Edebiyatı içerisinde anlatılarıyla (öykü, roman, deneme, senaryo) farklı bir kimlik olan Zülfü Livaneli'nin yaşamı ve anlatıları ele alındı. Metinden sanatkâra ulaşmayı hedefleyen yapısalcı çözümleme amaçlandı. Böylece, bakış açısını daraltan politik düşünceleri alt planda tutularak sanatkârın edebi kişiliğinin çözümlemesi yapıldı.

Üç ana bölüm halindeki çalışmanın Zülfü Livaneli'nin yaşamı, yazın yaşamı ve yapıtları ile ilgili bilgilerin ve değerlendirmelerin yer aldığı Birinci Bölümü 'monografi' nitelikli olarak düzenlendi.

İkinci Bölüm'de Zülfü Livaneli'nin öykü, roman ve denemeleri yapı ve izlek açısından tahlil ve tenkit edildi. Yapı başlığı altında yapılan tahliller yapısalcı çözümlemenin kıstaslarına bağlı olarak gerçekleştirildi. İzlek başlığında anlatılardaki bireyin toplumsal sorunları çerçeve alındı. Anlatılarda toplum – birey – yaşam üçgeninde on (10) başlık altında izleksel çözümleme yapıldı.

Çalışmanın sonuna kapsamlı bir kaynak listesi eklendi.

Bilim yolculuğuna dair atmış olduğum ilk adımda yanımda olan ve her zaman yanımda olacağına inandığım "vazgeçme" diyerek her defasında yola devam etmemi sağlayan ufkumu her fırsatta sonsuz sınırlara ulaştıran saygıdeğer hocam kıymetli hanımefendi Doç. Dr. Ülkü Eliuz'a kılavuzlukları için şükranlarımı sunarım.

Trabzon, Mayıs 2014 Emrah SEFEROĞLU

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ ..... **IV**
İÇİNDEKİLER ..... **VI**
ÖZET ..... **VIII**
ABSTRACT ..... **IX**
TABLOLAR LİSTESİ ..... **X**
ŞEKİLLER LİSTESİ ..... **XI**
KISALTMALAR LİSTESİ ..... **XII**

GİRİŞ **1-2**

BİRİNCİ BÖLÜM

1.YAŞAMI-YAZIN YAŞAMI-YAPITLARI **3-29**
1.1. Yaşamı 4
1.1.1. Ailesi 5
1.1.2. Doğumu-Çocukluğu-Gençliği 6
1.2. Yazın Yaşamı 10
1.2.1. Oluşum Dönemi 10
1.2.2. Yazı Hayatına Başladığı Dönem 12
1.2.3. Olgunluk Dönemi 14
1.3. Yapıtları 17
1.3.1. Öykü 17
1.3.2. Roman 17
1.3.3. Deneme 19
1.3.4. Senaryo 22
1.4. Dil, Edebiyat, Sanat Görüşleri 24

İKİNCİ BÖLÜM

2. ZÜLFÜ LİVANELİ'NİN ANLATILARINDA YAPI VE İZLEK 30-181

2.1. Anlatılarda Yapı 34

2.1.1. Anlatıların Kimliği 35

2.1.2. Anlatılarda Olay Örgüsü 39

2.1.3. Anlatılarda Anlatıcı ve Bakış Açısı 52

2.1.4. Anlatılarda Zaman 72

2.1.5. Anlatılarda Mekân 93

2.1.6. Anlatılarda Karakter Yapıları Bakımından Kişiler Dünyası 110

2.2. Anlatılarda İzleksel Kurgu 130

2.2.1. Sosyal Adaletsizlik 132

2.2.2. Yozlaşma 139

2.2.3. Yalnızlık 145

2.2.4. Çaresizlik 150

2.2.5. Arayış 156

2.2.6. Uyanış 160

2.2.7. Değerlere Dönüş 163

2.2.8. Kendi Olma 167

2.2.9. Kaçış 172

2.2.10. Ölüm 176

SONUÇ VE ÖNERİLER 182

YARARLANILAN KAYNAKLAR 187

ÖZGEÇMİŞ 199

ÖZET

Çağdaş yazınımızın adından sıklıkla söz ettiren yazarlarından olan Zülfü Livaneli'nin yapıtları, kişiliğini ve dünya görüşünü gözler önüne seren anlatı dünyası 1980 sonrası Türk romancılığının göstergesi niteliğindedir. Sanatkârın; deneme, hikâye, roman, anı, senaryo türünde toplam 17 eseri bulunmaktadır.

Çalışmada, yazarın yaşam hikâyesinden başlanılarak anlatıları üzerinde yapısal inceleme yapıldı. Anlatılar; kimlik, olay örgüsü, kişiler dünyası, zaman ve mekân başlıkları altında incelendi. Çalışmanın ikinci kısmında ise Zülfü Livaneli'nin sanat ve toplum merkezi çerçevesinde kendi bakış açısı yorumlanarak eserlerinde arka planındaki izleksel kurguya yer verildi. Eserler 10 ana izlek başlık altında ele alındı.

Sanatkâr, çocukluğundan beri ilgi duyduğu, yaşamının kaynağı olan müziğin notalarını, harfler olarak anlatılarına aktarır. Sözcükler ve dizgeler, onun okuyucuya, dinleyiciye, izleyiciye iletmek istediği mesajları içerir. Yazarın, çeşitli, türlerden oluşan geniş anlatı yelpazesinde, anı ve denemelerinde ele aldığı konulara değinilip, roman ve hikâyeleri bilimsel açıdan değerlendirildi.

Anahtar Kelimeler: Zülfü Livaneli, izlek, yapısal inceleme, roman, çağdaş yazın

ABSTRACT

One of the most popular writers of contemporary literature, Zülfi Livaneli's works, his narrative world capturing his character and worldview, is a kind of demonstration of the Turkish Novel after 1980s. He has totally seventeen works of the essay, story, novel and memory.

In that thesis, beginning from his own life, structural analysis has been performed on the basis of his works. His narratives have been analyzed in terms of identity, plot characters, time and place. In the second part of the thesis Zülfi Livaneli's thematic construst has been discussed by paraphrasing his perspective within the frame of art, society and person. Works have been analyzed under ten thematic topics.

He turns music, source of the life, which he has been interested in since his childhood into the letters in his works. Words and sentences consist of the messages that he wants to transmit to reader, listener and auidience. Novels and stories have been analyzed in terms of its academical side and themes tackled in his memory and essays have been evaluated scientifically.

Key Words: Zülfü Livaneli, theme, structural analysis, novel, contemporary literary works

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo No	Tablo Adı	Sayfa No
1	Anlatı Listesi	23
2	1960 Yılından Sonra İzlek Oluşumu	33
3	1960 Yılından Sonra Oluşan İzlekler	33
4	Anlatılarda Yapı	35
5	Anlatıcıya Göre Metin Tipleri	56
6	Mekân Biçimleri	94

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil No	Şekil Adı	Sayfa No
1	Anlatış Düzeni	55
2	Titreşim ve Ses'in Diğer Bilimlerle İlişkisi	69
3	Anlatıda Zaman	74
4	Anlatıda Zaman	78
5	Anlatıda Zaman	81
6	Anlatıda Zaman	83
7	Anlatıda Zaman	86
8	Anlatıda Zaman	87
9	Anlatıda Zaman	88
10	Anlatıda Zaman	91

KISALTMALAR LİSTESİ

ABÇ : Arafat'ta Bir Çocuk
BKBABÖ : Bir Kedi Bir Adam Bir Ölüm
Çev. : Çeviren
DP : Diktatör ile Palyaço
EGK : Engereğin Gözündeki Kamaşma
EM : Edebiyat Mutluluktur
GDÜK : Gorbaçov'la Devrim Üzerine Konuşmalar
LE : Leyla'nın Evi
OZC : Orta Zekâlılar Cenneti
s. : Sayfa
SH : Sevdalım Hayat
SÖ : Sosyalizm Öldü mü?
SUHK : Sanat Uzun Hayat Kısa
Yay. : Yayın

GİRİŞ

Sanatın çeşitli dallarındaki etkin yapıtlarıyla Zülfü Livaneli, renkli dokusuyla doğup büyüdüğü ülke, yaşadığı dönem, arkadaşları, tanıştığı kişiler gruplar, kitleler ile sıradışı bir kişidir. O, bir konunun uzmanı olmaktan çok tıpkı insanların tarımı, evcilleştirmeyi birlikte yaptıkları ve sonucunda çok yönlülüğü, uzmanlığı öğrendikleri göreceli bir bütünlük kapsayan yaşamları gibi kendi dünyasını şekillendirir. Bireylerin genelde yaratıcı oldukları düşünülür; ama yaratıcılık, gerçek anlamını, ancak bireylerin çevreleri ve toplumla bütünleşmeleri durumunda bulur (Amabile, 1996: 187-210). Yalnızca toplum, bir fikrin değerli ya da yeni olduğunu belirleyebilir. Disiplinlerarası kesişim noktaları, dünyayı sarsacak kadar etkili ve yeni bir fikir patlaması için en uygun yerlerdir.

Kesişim noktalarının gücünün farkındaki bireyler, kurumlar ya da ekipler, bir alandaki fikirleri, bir diğer alanın görüşüyle birleştirirler. Tam da bu noktada, farklı ve yeni fikirlerin patlaması gerçekleşir (Andreasen, 2009: 30-31). Zülfü Livaneli, bulunduğu her ortamda, kültürlerarası ve disiplinlerarası ilişkileri vurgular. İnsanlık her zamankinden daha fazla sevgisiz, çorak bir dünya ile karşı karşıya kalmaktadır (Zerzan, 2004: 246-249). İnsan sevgisinin duvarlarına sığınmayan Zülfü Livaneli, bireyin yaşamını yenilemeyi ve yinelememesi gerektiğini söyler. İyi bir müzisyen olarak kabul edildiği anda sinemaya, gazete yazılarına, politikaya, yazarlığa geçerek yaşamını renkli deneyimlerle süslemeyi tercih eder (Livaneli, 2012c: 332). Ona göre, farklı ve çeşitli fikirler, yeni yönlere giderek dünyayı değiştiren devrimleri oluşturur. Bu tür fikirlere sahip bireyler, çoğu kez yepyeni bir alan açarak yarattıkları alanın da lideridirler. Farklı bakış açısından doğan fikirler, yönsel fikirler kadar uzmanlık gerektirmediğinden, en umulmadık kişiler tarafından da gerçekleştirilebilirler. Fark yaratan fikirler, radikal oldukları için hem dar hem de geniş bir alanda kullanılabilirler. Düşünceler, gitardaki arpej tekniğini kullanarak çaldığı saz ile arkaik Anadolu tınılarını Batı müziğine uyarlamaktan, şiir tadında roman yazmaya, yolu bile olmayan bir dağ köyünde Bir Kar Operası, Görsel Bir Şiir diye adlandırılan bir film çekimine dek, çeşitli alanlarda uygulanabilirler. Fark yaratan fikirlerin sahip oldukları

özelliklerden bazıları şunlardır: "*Şaşırtıcı ve çarpıcıdırlar, yeni yönlere doğru atılırlar, yepyeni alanlar açarlar, birey, ekip ya da şirkete benim diyebilecekleri boşluk yaratırlar, izleyicileri olur ve bunun anlamı da, yaratıcılarının liderliği demektir, gelecek yıllar, hatta on yıllar için, yönsel yeniliklerin kaynağı olurlar, dünyayı, hiç beklenmedik şekillerde etkileyebilirler"* (Johansson, 2007: 34). Yaratan fikirlerin özelliklerini kimliğinde barındıran Zülfü Livaneli; uzmanlaşma kıskacına girmeden yaratıcılığı yok eden rutin çalışma sisteminden uzak durarak kültürlerarası ve disiplinlerarası düşünce sistemini içselleştirir. Böylece kendisine özenilen, ancak bir o kadar da o yolda ilerleyemedikleri için yerilen, şaşırtıcı nitelikte yapıtlara imza atmış bir kültür elçisidir (Livaneli, 2012: 75-88). Çalışmada, sanatkârın çeşitli dallarda gösterdiği başarılarından, yalnızca edebiyat alanında olanları ele alındı.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. YAŞAMI-YAZIN YAŞAMI-YAPITLARI

20 Haziran 1946 yılı Konya-Ilgın doğumlu olan Zülfü Livaneli'nin sanat yaşamını şekillendiren yıllar hem Türkiye'de hem de dünyada hareketli günlere sahne olur. Dünyada, 1960'lı yıllarda başlayan düşünce hareketinin odak noktaları, sınırsız bir özgürlük, otoriteyi reddetme, komün yaşamını savunmak olarak belirtilir. Bu dönemde, otoriter devlet sitemine karşı çıkan içsel özgürlüğü savunan, ancak anarşist düşünce tarzından uygulamalarıyla ayrılan bir yaşam tarzı savunulur (Erişim1). Akılcılaştırma boyutu ile her türden bireyselliğe karşı modernizm, 1960'lı yıllara gelindiğinde gelişimini tamamlamış, Batı toplumlarını saran bunalım, başta öğrenci hareketleri olmak üzere, çeşitli tepkisel hareketlere yol açar (Çorakçı, 2008: 88-89). 1960'lı yıllarda başlayan hareketlerin çıkış nedenleri, yalnızca dünya ekonomilerinin girdiği yapısal krizler ya da toplumsal sınıfların milli gelirden daha fazla pay almak istemelerine bağlanmaz. Yeni eylemler, öncekilerden, siyasi sistemden talepleri, örgütlenme şekilleri, bireylerin sınıf ve statüleri noktalarında farklılık gösterir. İçinde farklılık, özerklik, kimlik gibi değerler barındıran hareketler çağın değerlerinden ayrılmakta 19.yüzyıldan 1960'lara dek devam eden siyaset anlayışından bir kopuşu simgeleyen post-modern hareketler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Modernizm ötesi ya da sonrası anlamına gelen post-modernizm, doğasında ayrım çizgilerinin belirsizleşmesidir. Post-modernizm, özerkliğin büyük ölçüde bir efsane olduğunu ve yetenek, irade gibi büyük ideallerin yanlış yorumlandığını savunur. Fred Dallmayr, çağdaş hümanizm karşıtlığının karşı konulmazlığını kabul ederek en ağır kayıpların hayal gücü ve değer anlayışı alanlarında verildiği uyarısında bulunur (Dallymayr, 1997: 33-56). Modernizm değerlerinden ayrılan post-modernizmden sonra sivil toplum alanını genişleten demokratikleşmeyi sağlayan faaliyetler, birçok düşünür tarafından olumlu karşılanır (Touraine, 2012: 122-145). Faaliyetlerin olumlu karşılanmalarına rağmen 1960'lı ve 1970'li yıllarda sendikal hareketle birlikte önemli bir siyasal güç olarak ortaya çıkan gençlik hareketleri, küreselleşme, aşırı tüketim eğilimleri,

neoliberalizmin getirdiği zorluklar karşısında önemli bir darbe yer (Şenses, 2004: 9-10). Sanayi devrimi ile başlayan sanayi kapitalizmi, ticaret kapitalizminin yerini alır toplumsal ve ekonomik ilişkilerde de devrim yaşanır. Var olan ortamda, alt ve üst sınıflar yanında işçi ve işveren sınıfları ortaya çıkar böylece sınıflar arasında büyük ekonomik dengesizlikler oluşur (Selik, 1998: 105-108). Makineleşme, büyük bir halk kesimini işsiz bırakır, insan gücüne ihtiyaç azaldığı için yoksullaşma ortaya çıkar. Avrupa ülkeleri, sanayi için gerekli hammadde sıkıntısını, yeni sömürge arayışları ve yeni savaşlarla çözme yoluna gider. Tüm bu gelişmeler, yeni toplumsal isteklere, devrimlere, iç savaşlara, anayasal hareketlere yol açar (Çetin, 2002: 89-90). Dünyada ve Türkiye Cumhuriyeti'nde yaşanan siyasal ve sosyal olaylar bireylerin gelişimini etkiler. Yaşadığı topluma ve toplumun bireylerine kayıtsız kalamayan Zülfü Livaneli'nin kişiliğinin oluşumunu da büyük ölçüde süregelen bu faaliyetler ve değişimler şekillendirir. Sanatkâr, karmaşık ve bir o kadar da hareketli dönemde kendi yolunu çizen, büyüsü bozulan dünyaya yeni bir anlam kazandırmak ve siyah-beyaz konturlarla çizilen gri tabloyu renklendirmek için çaba sarf eder.

1.1. Yaşamı*

İnsanlar, yaşantılarının büyük kısmını diğer insanlarla birlikte geçirir; aile, okul, iş ve sosyal yaşamda başkalarıyla beraber bulunur. Bireyin kendine ilişkin algılarıyla diğerlerinin ona ilişkin algıları bazen benzerlik, çoğunlukla da farklılık gösterir. İnsan kimliğinin bu iki kutuplu özelliği, bireysel ve sosyal kimlik olarak adlandırılır. Kişiler bireysel kimliklerine biçim verirken eylemlerinin özel örgüsü ne denli yerel olursa olsun sonuçları ve içerikleri açısından küresel düzeyde toplumsal etkileşimde bulunur ve etkileri doğrudan artırırlar (Giddens, 2010: 304). Sosyal kimlik ise, bireyin kendisini sosyal bir çevreye göre tanımlayıp konumlaması olarak ifade edilir (Bilgin, 1994: 275). Sosyal kimlik kavramı, bireyin günlük yaşamında aile, köken, cinsiyet, din, meslek grubu vb. gruplara aidiyetinin onu ne ölçüde tanımladığı ve bu tanımlamada bireysel özelliklerin katkısının ne olduğunun anlaşılmasını sağlar (Meşe, 1999: 1). Kendilik psikolojisi üzerine çalışmalar yapan Avusturya doğumlu Amerikalı psikanalist Heinz Kohut (1913-1981), gelişim psikolojisi kapsamında benlik ve kimlik kavramlarının farklı olduğu noktaları

* Zülfü Livaneli'nin yaşamı hakkındaki bilgiler *Sevdalım Hayat* adlı anı roman türündeki yapıtından alıntılandı. Livaneli, Zülfü (2012c), **Sevdalım Hayat**, İstanbul: Doğan Kitap.

saptar. Psikanaliste göre benlik çocuğun erken benlik objeleriyle ilişki içindeyken kurduğu ve kişiliğinin özünü oluşturan derin bir psikolojik kavramdır. Kimlik ise ergenliğin ileri safhalarında ve erken yetişkinlikte oluşan ve bireyin o zamana dek gelişmiş olan benliği ile sosyo-kültürel konumu arasındaki kesişime işaret eder (Kohut, 1991: 123). Birey, sosyal kimlik kuramına göre, öz-saygılarını korumak ya da yükseltmek ister ve olumlu bir benlik imajı elde etmeye çalışır. Birey, kendi grubunu, diğer gruplarla sosyal karşılaştırma temelinde değerlendirir ve kendi aidiyet gruplarını, dış gruplardan pozitif olarak algılama eğilimi gösterir (Tajfel, 1981: 369). Zülfü Livaneli de kendi grubunu, diğer gruplarla, sosyal karşılaştırma temelinde buluşturur. Yaşam felsefesini kimlik algısına gerek duymadan var olan birey üzerinde imler. Sanatkâr eserlerini, insanı merkeze alan ve toplumun önce birey ile düzeleceğine inanan bakış açısı ile oluşturur.

1.1.1. Ailesi

Zülfü Livaneli'nin babasının büyükbabası Ömer Bey, Kanuni döneminde Erzurum Beylerbeyi Dulkadirli Mehmet Han'ın (1536-1537) seferinde Artvin'in de içinde bulunduğu bölgeyi ele geçirmesiyle kurulan Livane Sancağı'nın yerel bir yöneticisi olan Yusuf Ağa'nın oğludur. Çok güzel atlara sahip olmakla tanınan Yusuf Ağa, o dönemde padişaha doğrudan bağlı olan sancakta özel bir rütbe ile görev yapar. Yusuf Ağa'nın üç oğlundan biri sakattır biri ise Çarlık Rusyası'na gidip oraya yerleşir. Yusuf Ağa'nın yönetici olduğu köy, *93 Harbi* olarak da adlandırılan 1877 savaşında, Rus ordusu tarafından kuşatılır. Yusuf Ağa, üçüncü oğlu Ömer'i Erzurum bölgesi cephe komutanı Ahmet Muhtar Paşa'ya yazdığı mektubu iletmesi için gizlice köyden uzaklaştırır. Ömer'in köyden uzaklaşmasından iki gün sonra köy Rus ordusu tarafından tamamen yok edilir. Aileden, Erzurum'a gönderilen Ömer dışında, herkes öldürülür. Bu sırada 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı'nın Kafkasya Cephesi komutanı, 1912 yılında kısa dönem sadrazamlık da yapan devlet adamı, yazar, eğitmen, gökbilimci Ahmet Muhtar Paşa, Ömer'i yanına alarak özel muhafızı yapar. Ahmet Muhtar Paşa'nın komutasındaki ordu, Rus ordusuna karşı yaptıkları 25 Ağustos 1877'de Gedikler ve 24 Ekim'deki Yahniler savaşlarını kazanmalarına rağmen Erzurum Rus ordusunun işgaline uğrar. Tuna cephesindeki Rus ordularının yaklaşması üzerine İstanbul'a çağrılan Ahmet Muhtar Paşa'nın yerine gelen paşa, onun önerisiyle Ömer'in göreve devam etmesini ister. Rus orduları, Erzurum'u işgal ettikleri 9 Kasım 1877-13 Temmuz 1878 tarihleri arasında, halka

eziyet eder. Halkın çektiği bu eziyetlere sessiz kalamayan Mülazım Ömer Bey ve iki subay arkadaşı, bir kış gecesi, Rus ordusunun komutanına pusu kurarak onu ve muhafızlarından birini öldürürler. Diğer muhafız kaçmayı başarır. Olayın duyulmasından sonra Ruslar geniş çaplı arama başlatırlar. Suikasttan kurtulan muhafızın tanıklığına başvurularak idam etmek üzere suikastçılar aranır. Ömer Bey ve arkadaşları, bir önlem olarak hastaneye yatırılırlar. Rus muhafız tarafından tanınmamaları için çok az yemek verilerek zayıflatılıp, her gün katranla ovularak ölümcül hasta görüntüsü verilirler. Ruslar hastaneyi aradıklarında onları tanıyamazlar. Ömer Bey ve arkadaşları kurtarma girişimine rağmen yine de tehlikededirler. Bu yüzden, komutan onu ve arkadaşlarını Erzurum'dan uzaklaştırır. Ömer Bey'i kolağası rütbesine yükselterek o sıralar Hüseynik olarak anılan köyde bulunan Harput Redif Taburuna tayin eder. Kolağası Ömer Bey, burada o bölgede yaygın olarak yaşamakta olan Çeçen halkından bir kızla evlenip çocuk sahibi olur. Ömer Bey, bir sefer sırasında öldüğünde oğlu Zülfikar 10 yaşındadır. Zülfikar Bey, babası gibi devlet hizmetinde çalışır ve sorgu hâkimi görevine getirilir. Zülfü Livaneli'nin babasının babası olan Zülfikar Bey; iriyarı, heybetli, sert olduğu kadar sevecen bir hâkimdir. Soyadı kanunu çıktığında Livaneli Sancağı'na dayanarak Livaneli soyadını alır. Zülfikar Bey'in üç erkek çocuğu da hâkim olur. Bu üç kardeşten en büyükleri ve Zülfü Livaneli'nin babası Mustafa Sabri Livanelioğlu, Yargıtay Başkanlığı'na dek yükselir.

Zülfü Livaneli'nin babası Mustafa Sabri Livanelioğlu, 1940 tarihinde Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ni bitirdikten sonra savcı olarak atandığı Konya'nın kaplıcalarıyla ünlü ilçesi Ilgın'da adliyenin arkasındaki konağın büyük bahçesinde dolaşırken gördüğü Davavekili Asım Bey'in üç kızından ortancası olan Şükriye Hanım'la evlenir, Mustafa Sabri Livanelioğlu ve Şükriye Hanım'ın, Ömer Zülfü, Asım, Seyhan ve Ferhat adlarında dört çocuğu vardır.

1.1.2. Doğumu-Çocukluğu-Gençliği

Zülfü Livaneli'nin doğduğu yıl 20 Haziran 1946'da, babası Mustafa Bey Ilgın'dan, savcı olarak atandığı Fethiye'ye gider. Mustafa Bey ve ailesi üç yıl kadar burada kalır. Zülfü Livaneli'nin çocukluğuna ait anımsadığı ilk görüntüler, buradaki kendisine orada çakalların yaşadığı söylenen ve bu yüzden de *çakal mağaraları* dediği Roma devri kaya mezarları ile bahçeli büyük beyaz bir evdir. Daha sonra anımsadığı şey Mersin'de faytonla

giderken kucağına bırakılan ve onun yaşamında büyük rolü olacak sazdır. Aslında ailede köklü bir müzik yeteneği bulunur. Babası, yoğun iş yaşamından fırsat buldukça saz çalmaktadır. 25 yaşında veremden ölen amcası İzzet ise keman çalar. Sabri Bey Silifke'den Amasya'ya tayin olmadan önce kız kardeşi Seyhan dünyaya gelir. Aile içindeki müzik eğitimi ve müziğe karşı ilgi Zülfü Livaneli'nin kişisel gelişiminin oluşunda etkindir. Babası, Silifke'den Amasya'ya tayin olunca ailesi de Yeşilırmak kıyısında iki katlı bir eve taşınır. Zülfü Livaneli, burada ilkokula başlar. Erkek kardeşi Ferhat da burada dünyaya gelir. Yaz tatillerinde Kuran kurslarına katılır, Arapça harfleri ezberler. Amasya'ya ait anılarında sinema da önemli bir yer tutar. Burada izlediği filmler, daha sonra yaşamında renkli bir dünyanın kapılarını açacak olan kilitlerdir.

Zülfü Livaneli, 1950'li yıllarda Ankara'da iki katlı bir evin üst katında yaşamaya başlar. Babası tayin olduğu Anadolu'nun çeşitli yerlerine annesi ve iki kardeşiyle giderken kendisini o dönemin gözde okullarından Maarif Koleji'ne gönderir. Bu dairede, artık kendisini ibadete veren hâkim emeklisi dedesi *en büyük koruyucum* diye adlandırdığı babaannesi, o sıralar hukuk fakültesinde okuyan iki amcası ve sürekli dikiş dikerek evin geçimine katkıda bulunan halasıyla birlikte yaşar. Yaşamının bir diğer kilit taşı olan İngilizceyi de Maarif kolejinde öğrenir. Burada da babaannesiyle birlikte sinemaya gitmeyi sürdürür. Artık okul yaşamı onu sıkmaya başlar. Jack London'un (1876-1916) kendi kendini yetiştiren bir gemici olması (Makal, 2008: 15-43), Ernest Miller Hemingway'in[1] (1899-1961) okulu bırakarak genç yaşta Toronto Star gazetesi adına Avrupa'ya gitmesi (Makal, 2008: 18), Amerikan edebiyatının en büyük yazarlarından William Faulkner'in (1897-1962) İngilizce dersinde başarısız olup okuldan kovulması Zülfü Livaneli'nin okulu sorgulamasına yol açar Okul dönemi sonunda karnesinde yedi dersten bütünlemeye kalması üzerine yaşamında daha önce deneyimlemediklerini yapma fırsatı bulur önce maça gider; daha sonra yalnız olarak ve ailesinden habersizce şehirlerarası otobüs yolculuğu yapar. Hemingway'in *İhtiyar Adam ve Deniz*[2] (Hemingway, 2006:132) adlı yapıtının etkisi ile Eskihisar'da bir balıkçı köyünde iki ay geçirir. Dönüşünde, ailesi çok merak etmekle birlikte onu *olduğu gibi* kabullenirler. Bu olayın ardından Zülfü Livaneli, büyük bir güçle

[1] Hemingway'in Çanlar Kimin İçin Çalıyor ve Andre Malraux'un Umut adlı romanları, XX. yüzyılın büyük olayları arasında olan İspanya İç Savaşı'na tanıklık etmektedirler.

[2] Ernest Hamingway'in Küba'da yazdığı, Nobel edebiyat ödülü yanısıra birçok ödül almış olan İhtiyar Adam ve Deniz adlı yapıtı, Kübalı yaşlı balıkçı Santiago'nun, denizde büyük bir balıkla karşılaşması ve bu balıkla beş gün süren mücadelesini konu alır.

çalışarak sınıfını geçer. Küçük yaşta kendisine hediye edilen saz Anadolu'nun çeşitli yerlerinde ailesiyle beraber dolaşırken karşılaştığı saz ustalarından edindiği bilgilerle onu doğu ve batı müziğini sentezleme arayışlarına iter. Bu arada Anadolu'nun arkaik sesleriyle tanışır. Tanıştığı sesleri daha sonraki müzik yaşamında çeşitli şekillerde yapıtlarına yansıtır. Ankara'da ailesi ile otururken 27 Mayıs 1960 İhtilali gerçekleşir. 14 yaşının tüm heyecanıyla kutlamalara kendisi de katılır. Yaşanılan bu coşku Adnan Menderes'in idam edilmesi ile yerini hüzne bırakır. Bu dönemde sınıf arkadaşı emekli bir albayın kızı olan Ülker adlı bir kıza ilgi duyar. Aynı dönemlerde Zülfü Livaneli'nin annesinin ve babaannesinin ölümleri aileyi sarsar.

Zülfü Livaneli, 1964 yılında okul arkadaşı Ülker Tunçay ile evlenir ve 1966 yılında da Aylin adlı kızları dünyaya gelir. Ailesini geçindirmek için Almanların ilaç firması Merck'e Karadeniz firması temsilcisi olarak girer ve ailece Trabzon'a taşınırlar (Livaneli, 2012c: 85-94). İşi gereği Karadeniz'i boydan boya dolaşan Zülfü Livaneli, insanlarına ve doğasına hayran kaldığı bu bölgede birçok arkadaş edinir. Yargıç Ali Faik Cihan, Ataol Behramoğlu, Hasan Cemal, resim öğretmeni Mustafa Beşgen de arkadaşları arasındadır. Bu bölgedeki iş gezileri sırasında sol eğilime sahip kişilerle uzun sohbetler yapar. Sanatkâra göre yapmış olduğu sohbetler, devlet kanallarından baskı gören firma tarafından işinin son verilmesine sebep olur. Bu durumun farkında olan Zülfü Livaneli işine son verilmeden askere gitmek için izin alır. Trabzon'daki eşyalarını sattıktan sonra eşi ve kızı İstanbul'a Ülker Livaneli'nin annesinin evine yerleşirler. Kendisi de askerliğini yapmak üzere Sivas Temeltepe'ye gider. Çocukken geçirdiği bir yaralanma yüzünden sol gözünün görmemesi dolayısıyla askerliğini altı ay yapar. Askerliğini bitirdikten sonra yine aynı ilaç firması adına Eskişehir'de işe başlar. Fakat bu işi sürdürmek istemeyen Zülfü Livaneli, Ankara'da arkadaşı Akay Sayılır ile beraber *Ana Dağıtım* adlı bir kitap şirketi kurarlar. Avrupa'da Prag Baharı ve Paris ayaklanmalarının olduğu 1968 olayları[3], etkisini Türkiye'de de gösterir (Bulut, 2011: 123:149). 1968 olaylarının yaşandığı dönemde

[3] Dünya tarihine başkaldırı yılı olarak geçen 1968 yılında, Vietnam Savaşı, aya yolculuk, Martin Luther King ve Robert Kennedy'nin öldürülmeleri, Prag'da Sovyet tankları vb. olayların ard arda yaşanır. Var olan düzene karşı, beklenmedik bir anda, Prag'dan Paris'e, Londra'dan Tokyo'ya, San Fransisco'dan Pekin'e, XX. yüzyılın en kalabalık ve coşkulu bu ayaklanmalarla, tüm Avrupa şiddetle tanışır. Üniversitelerdeki boykot ve işgal, işçilere de sıçrayınca yaşam felç olur. Dünyada daha önce hem kapitalist sistemin hem de sosyalist sistemin toplumlar tarafından tehdit edildiği bu kadar büyük çaplı bir ayaklanma hiç yaşanmaz. Türkiye'deki 68 olayları, 1950'lerde Atatürk anlayışından uzaklaşan bir iktidarın tohumlarını attığı sorunlar karşısında, 1965'lerde başlayıp, 68'de doruğa ulaşan, 69'da yavaşlamakla birlikte 70'li yılların sonlarına dek süren başkaldırmalar şeklinde oluşur.

kurdukları kitap şirketi, yeterli alıcı bulunamaması dolayısıyla yayıncılık alanına kayar. Şirketi, Ekin Yayınları adıyla yayınevine dönüştürürler. John Reed'in *Dünyayı Sarsan On Gün*, Amerikalı ekonomistler Leo Huberman ve Paul Sweey'nin *Sosyalist Küba*, William J.Pomeroy'un *Gerilla Savaşı ve Marksizm*, Che Guevara'nın *Siyasal Yazılar*, Albay Haydar Tunçkanat'ın *İkili Anlaşmaların İçyüzü* kitaplarını yayımlarlar. Yayınevi, Aydınlık dergisiyle aynı büroyu paylaşır. Bulundukları binada Türkiye İşçi Partisi'nin Çankaya İlçe Başkanlığı da görev yapar. Bu dönemde tanıdığı insanlar arasında Uğur Mumcu, Doğan Avcıoğlu, Hasan Cemal, Uluç Gürkan, Cengiz Çandar, Şahin Alpay, Doğu Perinçek, Sarp Kuray, Mahir Çayan, Vahap Erdoğdu, Münir Aktolga, Muzaffer Erdost, İlhan Erdost, Mihri Belli, Erdal Öz, Süleyman Ege, Oğuz Onaran, Kurthan Fişek, Vasıf Öngören bulunur. 68 kuşağının coşkulu serüveni, 12 Mart darbesiyle (12 Mart 1971) kesintiye uğrar. Kendisi ve arkadaşları kendilerini kitaplarıyla birlikte hapishanelere, tutukevlerine atarlar. Gittikleri her tiyatro, okudukları her kitap, köşe başında yapılan sohbetler, gülmeler, sarhoşluklar birer suç unsuru olur. Zülfü Livaneli, bu dönemde yayınladığı ve saklamaya çalıştığı kitapları yüzünden ilk kez gözaltına alınır. Babası ve amcalarının araya girmesiyle tutuksuz yargılanmak üzere serbest bırakılır.

Zülfü Livaneli, yazarlık çalışmaları arasında plak çalışmalarına da başlar. *Güneş Topla Benim İçin*, *Şarkışla'ya Düşürmesin Allah Sevdiği Kulunu*, *Leylim Ley* parçalarını seslendirir. 1971 yılı Aralık ayında pasaport alıp yurtdışına çıkmak isterken tutuklanır ve Ankara Yıldırım Bölge Sıkıyönetim Hapishanesi'ne gönderilir. Trabzon'da çalışırken kurduğu dostluklar resim öğretmeni kimliği altında muhbirlik yapan Mustafa Beşgen'in raporlarıyla suç olarak algılanıp kendisi ve dostlarının tutuklanmasına yol açar. Bir ay kadar tutuklu kaldıktan sonra serbest kalır. Bu olaydan bir süre sonra THY uçağının Sofya'ya kaçırılışı olayının sanığı olarak aranır. Arkadaşları ve ailesine görüştükten sonra teslim olur. Bir müddet tutuklu kaldıktan sonra uçak kaçırmayla ilgisi olmadığı anlaşılınca serbest bırakılır. Bu arada yayınevi kapatılır kitaplarına el konulur. Müzik çalışmalarına başladığı sırada yeniden aranmasının gündemde olduğunu öğrenince sahte bir pasaportla yurtdışına çıkar. Bir süre Almanya'da kaldıktan sonra önce Norveç'e sonra da İsveç'e gider. Eşi ve kızını da İsveç'e çağırarak buraya yerleşir. Burada müzik çalışmalarına ağırlık vererek geçimini sağlar. Eşi, Stokholm Üniversitesi'nde pedagoji eğitimi alırken, kendisi de felsefe eğitiminin yanısıra Dalcrose okulunda müzik eğitimine devam eder. Türkiye'deki 1974 affından yararlanarak Stokholm'deki Türkiye Büyükelçiliği'nden

lacivert pasaporta sahip olur. 1996 yılında Paris'te UNESCO merkezinde yapılan bir törende büyükelçi ve genel direktör danışmanı olarak aldığı en üst derece kırmızı pasaport ve 2002 yılında Türkiye'de milletvekili seçildiğinde aldığı kırmızı pasaport onun sahte pasaport ile başladığı serüvenin en üst kimlik belgeleriyle son buluğunu gösterir. Zülfü Livaneli'nin yaşamı birey aynı olsa da kimlik/sizlik ile en üst kimlik belgesine sahip olmanın sonucunda var olan iniş çıkışların görüneni değil görünmeyeni arayan bireyin hikâyesidir.

Hayatı boyunca başarılarını sürdüren Livaneli, yazarlık başta olmak üzere, müzik ve film yapımcılığını sürdürür. Birçok ulusal ve uluslararası ödül alır. Sanat yaşamı boyunca, otuz (30) film müziğini, üç yüz (300) kadar besteyi, dört (4) uzun metrajlı filmi, on yedi (17) kitabı (roman, öykü, senaryo, deneme) kitlelerle buluşturur.

1.2. Yazın Yaşamı

Çocukluk yıllarından itibaren kitap, dergi okumaya yoğun bir ilgi gösteren Zülfü Livaneli, okudukları ve gözlemlediği dış dünyadan esinlenerek ilk gençlik çağında edimlediklerini kaleme almaya başlar. Okul döneminde öğrendiği yabancı dil, dünya edebiyatını da yakından izleme olanağını verir. Daha yurtdışına çıkmadan o ülkeler ve edebiyatları hakkında geniş bir birikime sahiptir. İnsanı ve insanın varoluş durumlarını iredeleyen yapıtlarıyla çağdaş Türk romanı ve hikâyeciliğinin önemli yazarlarındandır. Gerçekliği kendi hayat tecrübesinin ve döneminin toplumsal özelilikleriyle aktaran Zülfü Livaneli denemeleri çağının sosyal, siyasi ve edebi boyutunu yansıtır. Zülfü Livaneli'nin yazın yaşamı üç bölüm halinde incelenebilir.

1.2.1. Oluşum Dönemi

Zülfü Livaneli'nin çocukluk anılarında oyuncaklardan çok kitaplar vardır. Amasya'da abone olduğu Çocuk Yuvası, Pekos Bill ve Köroğlu adlı dergiler, ona müthiş zevk verir. Daha sonra kendisine hediye edilen Robinson Cruseoe ve Saik Faik kitapları onu farklı dünyalara taşır. Ankara'da ortaokula giderken okuduğu Ernest Hemingway, Jack London, Erskine Caldwell, John Steinbeck gibi yazarların kitapları onu çok etkiler. Ailesi, önceleri onun kitap tutkusunu desteklerken onun bu konuyu abarttığını düşünerek

okumasına kısıtlama getirir. O da herkes yattıktan sonra kimse ışığı görmesin diye örtülerle kapladığı yatağın altında az ışıkla sabaha kadar okur. Ankara'da ortaokula giderken doruğa çıkan okuma isteği yine bu dönemde Hamingway'in *Çanlar Kimin İçin Çalıyor* adlı romanını radyodaki *Arkası Yarın* programına uyarlaması ile kendini görünür kılar. Onun bu denemesi, diyalog yazmasında büyük yarar sağlar. Bunu izleyen dönemde Milliyet gazetesinin açtığı bir yarışma için birçok çocuk ıslahevini gezerek *Suçlu Çocuklar* adlı incelemesini hazırlar. Zülfü Livaneli, 15 yaşındayken Hamingway'den etkilenerek, *Amarillo* adlı düş ürünü bir boğa güreşçisinin yaşamını anlatan ilk kitabını kaleme alır. Ankara'da 1960 darbesinden sonra Doğan Avcıoğlu tarafından Nazım Hikmet'in *Kurtuluş Savaşı Destan*[4]*ı* adlı yapıtı basılır (Leontiç, 2012: 2-10). Bu kitaptan üç tane edinen Zülfü Livaneli, görkemli bir dille yazılan bu kitabı büyük bir zevkle okur. Bu dönemde Ankara Kızılay'da Kocabeyoğlu Pasajı'nın altındaki eski kitapçılarda gördüğü Maarif Vekâleti çevirileri, çeşitli dergiler, eski Playboy sayıları, Rostand, Ibsen, Varlık Yayınları, Arsen Lupin, Zaveco, Buridan, Pardayanlar gibi kitaplar onu çok etkiler. Özellikle, Hamingway'in *İhtiyar Adam ve Deniz* adlı yapıtı onu anlatının içine çeker. Jack London'un Martin Eden adlı romanı başucu kitabı olur. Ailesinin kısıtlı parasıyla koleje gidip dil öğrenmesi, okuma susuzluğu ve açlığı ile birleşince; eğitim çizgisini okul dışında da sürdürür. Yalnız felsefe değil müzik öğrenimi de amaçları arasındadır. Okuduğu kitaplar sayesinde disiplinlerarası kulvarda yolculuk yapmaya başlar. Jean Paul Sartre'ın *Bulantı* adlı yapıtı üzerinde büyük etki bırakır ve yaşamında yeni bir dönemi başlatır. Varoluşçulukla tanışır. Varoluşçuluk, ona sosyalizme giden yolu açar. Bu sırada gerçekleşen 27 Mayıs İhtilali, bir kültür aydınlanmasının da başlangıcıdır. Kendi kaleme aldığı şiir ve hikâye denemeleri dışında okuduğu Yön dergisi, Nazım Hikmet kitapları, Karl Marx'ın Kapital'i Amerikan romanları onu yeni arayışlara iter.

12 Mart darbesiyle ile gelen karmaşa döneminde de sanatla ilgilenmeyi sürdürür. Bir yandan Anton Çehov'un mektuplarını çevirirken bir yandan hikâyeler yazıp besteler yapar. Bu dönemde Ekim Yayınevi'ni kapatarak Babil Yayınevi'ni kurar. Yayınevinde yayınladıkları ilk kitap olan John Updike'ın Kral'a Veda romanı ve diğer edebiyat kitapları büyük ilgi görür. Zülfü Livaneli, bu dönemde her zaman yaptığı gibi folklor araştırmalarını sürdürürken çok eski bir dergide İnce Memed'in Türküsü'nün sözlerini ve notalarını bulur.

[4] Çağdaş Türk şiirinde önemli bir yeri olan Nazım Hikmet (1902-1963), 1965 yılında yazdığı Kurtuluş Savaşı Destanı adlı yapıtında, Kurtuluş Savaşı ve Türkiye Cumhuriyeti'nin oluşumunu aktarır.

Sözleri ve notaları çözümlediğinde ortaya çok güzel bir parça çıkar. İstanbul'da Yaşar Kemal'i bularak kendini tanıtır ve İnce Memed'in Türküsü'nü kendi yeni saz tekniğiyle dinletir. Yaşanılan olay Yaşar Kemal ile uzun sürecek dostluklarının başlangıcı olur. Müzik ile ilerleyen sanat anlayışının yanında okuma sürecini de devam ettirir. İsveç'te yoğun bir şekilde müzikle uğraşırken yazarlık çalışmalarını sürdürür. Her gün hikâyeler kaleme alır. Bu arada *Düzen Düşkünü Bir Anarşist* adını verdiği romanı beş kez yazar; bu kitabı ancak 2001 yılında *Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm* adıyla yayımlar.

1.2.2. Yazı Hayatına Başladığı Dönem

Gençliğinden itibaren büyük bir tutkuyla yazmayı sürdüren Zülfü Livaneli'nin İsveç'teyken yazdığı hikâyelerden oluşan ilk kitabı *Arafat'ta Bir Çocuk* adlı kitabı, İsveç ve Alman televizyon kanallarında film olarak gösterime girer. Halk arasında Araf'ın Arafat olarak adlandırılması ilk kez Yaşar Kemal tarafından dile getirilir (Kırımlı, 2010: 261-281). Daha rahat yazabilmek için Stockholm'de oturdukları semtte bir öğrenci odası kiralar. Yazdıklarının edebi değeri konusunda kuşkular duyarak sürekli yazmayı sürdürür. Roman ve hikâyenin yanı sıra gazetelere yazı dizileri hazırlamayı planlar. Bu amaçla, Uruguay Tupamaro'sundan, Japon Kızılordu'dan, Cezayir'den, Şili'den Stockholm'e gelen politik mültecileri konu alan *Devrimsiz Devrimciler* adlı bir yazı dizisi hazırlar. Cumhuriyet gazetesinden geri çevrilen yazı dizisi, Yaşar Kemal'in aracılığı ile İsmail Cem tarafından Politika gazetesinde basılır. Oldukça tutulan bu yazı dizisinin ardından, yine aynı gazeteye, *Stockholm Mektubu* adlı haftalık yazılar yazmaya başlar. Daha sonra da *Dönemeyenler* adlı, herkesin dönmelerini beklediği Türk işçilerinin dönemeyeceğini konu alan bir dizi yayımlar.

Zülfü Livaneli, 1996 yılına dek, *Arafat'ta Bir Çocuk* (1978) adlı öyküsü dışında, *Sis* (1988) adlı senaryoyu, *Orta Zekâlılar Cenneti* (1991), *Diktatör ile Palyaço* (1992) ve *Sosyalizm Öldü Mü?* (1994) adlı denemeleri kaleme alır.

Sanatkârın *Arafat'ta Bir Çocuk* adlı ilk edebi yapıtı, aslında Araf'tan yani cennet ile cehennem arasında kalmaktan yola çıkılarak yazılmış sekiz kısa öyküden oluşur. Eser, Almanya ve İsveç televizyonlarında film olarak gösterilerek çeşitli dillere çevrilir. Konu olarak Almanya'nın II. Dünya Savaşı sonrası endüstrisi için gerekli işgücünü karşılamak

üzere çeşitli ülkelerden yaptığı işçi alımı döneminde Türkiye'den Almanya'ya çalışmak üzere giden insanların yaşam öykülerini almaktadır (Tekin, 2007: 47). O dönemde, kendileri ve ailelerinin geçimlerini sağlamak ile yurt özlemi duyan insanlar, yapıtta cennet ve cehennem arasında kalmak olarak simgeleştirilir. Zülfü Livaneli "*Bu emekçiler, Almanya'da nasıl yabancı ise, Türkiye'de de "Almancı" olarak niteleniyor ve iki toplumu da temsil etmeyen bir kategori olarak algılanıyorlar*" (Livaneli 2012c: 21) cümlesiyle Araf'ta kalma durumunu somutlaştırır.

Sis adlı senaryosunu, 27 Mayıs 1960 İhtilali sırasında Ankara'da ailesiyle birlikte yaşadıklarından yola çıkarak yazar. İstanbul'da yaşayan bir bürokrat ailesinin çalkantılı dönemde tanık oldukları olayları konu alır. Senaryo, 1993 yılında başrollerini Rutkay Aziz ve Uğur Polat'ın paylaştığı film haline getirilir. Zülfü Livaneli, senaryoda politika, edebiyat ve sinemayı dengeli bir şekilde birleştirir. *Sis* filmi daha sonra İsveç ve Almanya'da da gösterime girer.

Zülfü Livaneli'nin 1991 yılında yayımladığı *Orta Zekalılar Cenneti* adlı denemesi, bilgili olmaktan çok uyumlu ve kurnaz olup toplumda saygın bir yer edinen orta zekalı kişilerin özelliklerini anlatan bir yapıtıdır. Bu gruptakiler için Türkiye'den ve dünyadan örnekler verir. Orta zekâlı olarak adlandırdığı bu kişiler, kendi aralarında dayanışmalar kurarak, yetenekli insanı işlevsiz hale getirip kendilerinden olanı odak noktasına yerleştirirler. İnsanlar, hiçbir yapıt üretmeden boşa bir yaşam geçirirler ve yeni yaratılara imza atanları sevmezler.

Zülfü Livaneli, *Diktatör ile Palyaço* (1992) adlı yapıtında, Türkiye ve dünyadaki diktatörleri mercek altına alır, aralarındaki benzerlikleri ve farklılıkları vurgular. Ancak, hepsinin sonu da aynıdır: "*Kimsenin saygıyla anmadığı bir biçimde, bir köşede unutulan bir emekli olarak çevreyi izleyerek ömürlerini tamamlamak"*(Livaneli, 2010: 33). Livaneli'ye göre, ülke yöneten büyük diktatörlerin yanı sıra, sıradan insanlar arasında da küçük diktatörlere rastlanır.

Zülfü Livaneli'nin 1994 yılında yayımladığı *Sosyalizm Öldü Mü?* Adlı denemesi, köşe yazılarının derlendiği bir yapıtıdır. Kültürün, refahın ve katılımcılığın artırılması olan sosyalizm, insan haklarının yok sayıldığı, sömürünün süregeldiği, kültürün yozlaştırıldığı

her dönemde varlığını sürdürür. "*Eğer sosyalizm, parti ileri gelenlerinin hiyerarşik bir üstünlükle bütün değerleri sömürdüğü ve halkın parti yararına ezildiği bir kaba devletçiliğin adı olsaydı, ölmüş sayılabilirdi*" (Livaneli, 2011: 237). Zülfü Livaneli bir yandan bu yapıtları ile uğraşırken, diğer yandan da, Cengiz Aytmatov, Arthur Miller, Elia Kazan, Jack Lang, Vanessa Redgrave, Mikhail Gorbaçov, Mikis Theodorakis gibi ünlü kişilerle birlikte kültürel çalışmalarda bulunur.

1.2.3. Olgunluk Dönemi

Zülfü Livaneli, olgunluk döneminde ilk romanı *Engereğin Gözündeki Kamaşma*'yı yayımlar. Naima ve Evliya Çelebi'nin yapıtlarından alıntılarla bezediği bu tarihi romanında, XVII.yüzyıl İstanbul'unda Osmanlı İmparatorluğu'nun gerileme döneminde, Osmanlı padişahı ve haremağası arasındaki efendi-köle ilişkisi aracılığı ile iktidarın büyüleyici gücünü irdeler (Livaneli, 1996: 147). Çeşitli dillere çevrilen bu yapıt, 1997 yılında "Balkan Edebiyat Ödülü"nü alır.

Yazarın 2001 yılında yayımladığı *Bir Kedi Bir Adam Bir Ölüm* adlı romanı, İsveç'te yaşayan, dünyanın çeşitli ülkelerinden siyasal nedenlerle sürülmüş insanların uyumsuzluklarını, bunalımlarını, ortak kaderlerini konu alır. Türkiye dışında Yunanistan (2002), Sırbistan (2002), İran (2004), İsviçre'de (2005) yayımlanan kitap, ayrıca *Yalnızlık Mevsimi* adıyla İngilizce, Fransızca ve Almanya'ya çevrilir. Zülfü Livaneli, bu yapıtı ile 55. Yunus Nadi Roman Ödülü'nü kazanır.

Zülfü Livaneli'nin kişi tasvirleri yanı sıra, mekân tasvirleri ve felsefi bakış açısıyla, hem yurt içinde hem de yurt dışında büyük yankı uyandıran *Mutluluk* adlı romanı, Prof. Dr. İrfan Kurudal (yaşamdan beklentisi kalmamış, her şeyi ardında bırakarak teknesiyle Ege yolculuğuna çıkmış İstanbul'lu tanınmış bir aydın), Meryem (Van Gölü kıyısındaki bir kasabada, Şeyh amcasının tecavüzüne uğramış, töre cinayetine kurban edilmek üzere olan 17 yaşındaki bir genç kız) ve Cemal (askerliğini Gabar Dağı'nda PKK peşinde koşarak tamamlayıp eve döndüğünde ailesinin yüzkarası amcakızını töre gereği öldürmesi gereken genç delikanlı) adlı üç kahramanın mutluluk arayışlarını konu alır. Zülfü Livaneli, bu yapıtıyla Barnes & Noble Yeni Büyük Yazarları Keşif Ödülü'nü (2006) kazanır.

Yazarın 2003 yılında yayımlanan *Gorbaçov'la Devrim Üstüne Konuşmalar* adlı yapıtı, Yaşar Kemal ve kendisinin aralarında bulunduğu aydın grubunun 21 Ekim 1986'da Kremlin'de SSCB'nin yeni devlet başkanı Mikhail Gorbaçov tarafından davet edilmeleri ile başlayıp yıllar içinde Gorbaçov ile çeşitli ülkelerde karşılaştıklarında Sovyet Devrimi, Marksizm, Leninizm, Perestroyka, Yeni Dünya Düzeni ve Amerikan hegemonyası konulu sohbetlerden oluşan bir anı kitabıdır. Amerikan C-Span televizyonun 1997 yılındaki açıklamasında, bu küçük toplantının ve ardından yapılan basın toplantısının tarihin akışını değiştiren Perestroyka devriminin başlangıç noktasını oluşturduğu belirtilir (Livaneli, 2003: 126).

Zülfü Livaneli'nin 2006 yılında yayımlanan *Leyla'nın Evi* adlı romanının konusu, Mutluluk romanında olduğu gibi üç farklı dünyadan gelen üç kişinin, Leyla (yalılarda doğup büyümüş bir Osmanlı soylusu), Ali Yekta (kaderini değiştirmek için savaşım veren İstanbul'lu bir uşak) ve Rukiye-Roxy (Almanya'da doğmuş, seks modelliği yapmış bir hip-hopçı) arasında geçen olaylar oluşturur. İstanbul, özellikle de Boğaziçi tasvirlerinin süslediği ortam eserin gerçekliğini pekiştirir (Livaneli, 2012a: 271).

Zülfü Livaneli, 2007 yılında kendi yaşam öyküsünü yayımlar. Bu yapıt, kendi ifadesiyle "*sürekli sanat üstüne düşünen, yaratı sanrıları çeken ama dönemin ve ülkenin koşulları gereği zaman zaman politikadan kaçamayan birinin anıları*(dır)"(Livaneli, 2012c: 519). Onun sıra dışı yaşamı, kitabın satırları arasında gözler önüne serilir.

Zülfü Livaneli, 2008 yılında *Son Ada* adlı simgesel ve sarsıcı romanını yayımlar. Bu romanında, herkese tanıdık gelen, ancak düşsel bir ülkede, yaşanan sakin yaşam, emekli darbeci bir başkanın cennet gibi bir adaya yerleşmesiyle değerlerin altüst oluşunu aktarır.Başkan, yıkıcılık potansiyelini ada sakinleri üzerinde adım adım uygular. Önceleri pek ayırdına varılmayan bu eylemler, bir süre sonra tüm ada sakinlerinin yaşamını cehenneme çevirir. Zülfü Livaneli, bu yapıtıyla Orhan Kemal Roman Armağanı (2009) ödülünü kazanır.

Zülfü Livaneli'nin *Veda* romanı, Mustafa Kemal Atatürk'ün yakın arkadaşı Salih Bozok'un veda mektubunu konu alır. Mektup, Selanik'te mahalle mektebinde başlayıp bir imparatorluğun çöküşüne tanıklık eden ve modern Türkiye'nin doğuş coşkusunu yaşayan

güçlü bir dostluğun çarpıcı bir belgesidir. Mustafa Kemal Atatürk'ün iç dünyası ve özel yaşamı, onunla kader birliği etmiş arkadaşı Salih Bozok tarafından bu mektupla aktarılmaktadır. *Veda* romanı *Veda* filminin konusunu oluşturur. Film gösterime girdiğinde yurt içi ve yurt dışında çok olumlu eleştiriler alır.

Sanat Uzun, Hayat Kısa adlı yapıtı, kendisinin okuduğu kitaplardan, bestelerinden, filmlerinden, yazdığı yapıtlardan, yaşadığı ülkeden beslenen birikmiş sözlerinden oluşan yaşama ve insana dair denemelerdir. Geçmiş kültürlerin birikimi, içinde bulunan anın getirdiği yozlaşmalar ve geleceğe dair umutlar bu satırlar aracılığı ile okuyucuya aktarılır.

Zülfü Livaneli, *Serenad* adlı romanını 2011 yılında yayımlar. 1930'lu yıllarda İstanbul Üniversitesi'nde hocalık yapmış olan Prof. Maximilian Wagner'in 87 yaşında ABD'den İstanbul'a ziyarete gelmesi ve Şile'yi ziyaret etmek istemesi, onu karşılayan İstanbul Üniversitesi halkla ilişkiler görevlisi 36 yaşındaki Maya Duran'ın onu Şile'ye götürmesi, birbiri içine geçmiş kişisel ve toplumsal tarihin kapılarını açar. Serenad ismi, Maximilian Wagner'in gençliğinde evlendiği, sonradan öldürülen Nadya'ya olan aşkından gelir. Yapıtta, aile sırları yanı sıra, II. Dünya Savaşı sırasındaki Yahudi soykırımı, Ermeni ve Kürt sorunu, Struma ve Mavi Ay faciaları ele alınır.

Zülfü Livaneli'nin son romanı *Kardeşimin Hikayesi* adlı eserini 2013 yılında yayımlar. Sakin bir balıkçı köyünde işlenen cinayet ile başlayan eser aynı köye yerleşen Ahmet'in hikayesini ele alır. Anlatılan hikaye iki kardeş karakter üzerinden aktarılırken geçmiş ve şimdi, genç kuşak ve yaşlı olmak arasındaki uçurum aşk duygusuyla çerçevelenerek anlatılır. Eserin sonucunda karakterlerin temsil ettiği geçmiş ve halihazırı temsil eden gün tek bir bedende bütünleştirilir. Eser, yabancılaşma, toplumsal ayrıklık, aşk ve insan ilişkilerini iç içe geçen hikayeler ve olay örgüleriyle aktarılır.

1.3. Yapıtları

1.3.1. Öykü

Arafat'ta Bir Çocuk

Toplam 19 baskısı olan yapıtın ilk baskısı 1978 yılında Cem Yayınevi'nde sonraki baskıları Doğan Kitap'ta yayımlanır. Almanca ve Farsça'ya da çevrilen yapıt, İsveç ve Alman televizyonları tarafından film yapılır. Eser, *Arafat'ta Bir Çocuk/Bütün Kuşların Uykusu/Dokuma İşçisi ile Şair/Bir Arpa Boyu/Seçenek/Görüş/Üniforma/Sıkıntılı Günler* adlı 8 öyküden oluşur.

1.3.2. Roman

Engereğin Gözündeki Kamaşma

İlk baskısı 1996 yılında Can Yayınları'ndan baskısı yapılır, 147 sayfalık romanın 12. baskısı 2011 yılında Doğan Kitap yayınları arasından yayımlanır.

Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm

Yapıtın 1-19. baskıları 2001-2009 yıllarında Remzi Kitabevi yayınlarından 1-9. baskıları Doğan Kitap yayınları arasından, 203 sayfa olarak yayımlanır.

Mutluluk

İlk kez 2002 yılında, Remzi Kitabevi yayınlarından baskısı yapıplan romanın, daha sonra, 1-9. baskıları 2011-2012 yılları arasında Doğan Kitap yayınları arasından, 376 sayfa olarak yayımlanır. Birçok dile çevrilen roman, Abdullah Oğuz tarafından filme alınır ve hem yurt içinde hem de yurt dışında büyük ilgi görür.

Leyla'nın Evi

Romanın 1-59. baskısı, 2006-2010 yılları arasında Remzi Kitabevi yayınlarından 60-66.baskısı Doğan Kitap yayınları arasından 2012'de 271 sayfa olarak yayımlanır.

Sevdalım Hayat

Yapıtın 1-36. baskıları 2007-2012 tarihleri arasında Remzi Kitabevi yayınlarından, 37-41. baskıları 2012'de Doğan Kitap yayınları arasından, 519 sayfa olarak yayımlanır.

Son Ada

İlk kez 2008 yılında, Remzi Kitabevi yayınlarıdan 183 sayfa olarak basılan yapıt, 2012'de 36. baskıya ulaşır. Roman, 2009 yılında, Tahsin Yücel başkanlığındaki Seçici Kurul tarafından "toplumsal sorunlara gerçekçi yaklaşımını, fantastic bir anlatımla yansıtmadaki başarısı nedeniyle" Orhan Kemal Roman Armağanı ödülünü kazanır.

Veda

Remzi Kitabevi yayınlarından 2010 yılında yayımlanan 88 sayfalık yapıt, yine aynı yıl kendisinin yönettiği bir film olarak gösterime girer yurt içi ve yurt dışından çok olumlu eleştiriler alır.

Serenad

Yapıtın 1-3. Baskıları, Doğan Kitap tarafından 481 sayfa olarak 2010-2013 yılları arasında yayımlanır.

Kardeşimin Hikâyesi

Yapıtın birinci baskısı Mayıs 2013 yılında Doğan Kitap tarafından 324 sayfa olarak yayımlanır.

1.3.3. Deneme

Orta Zekâlılar Cenneti

Zülfü Livaneli, bu kitabında *Mediokr* ya da onun deyişiyle *Orta Zekâlı* kişileri ele alıp inceler. Zülfü Livaneli'ye göre, düşünür değil düşünce ve ideoloj militanları olan bu tip insanlar hiçbir şeyi sorgulamazlar. Onlara göre, dünya basittir, siyah-beyaz, gri ton yoktur. Bir taraf yüzde yüz haklıyken diğer taraf tamamen haksızdır. İnsanlar, bir dönem proleterya diktatörlüğü diye tutturur hiçbir konuda eleştiri ya da sorgulama duymak istemeyecek kadar militan kesilirlerken; sonra tam karşı safa geçip "Kahrolsun sol" diye haykırırlar ama bu konuda hiçbir iç hesaplaşma ya da sorgulama gereksinimi duymazlar. Bir dönem darbeden başka bir çare görmeyip askerci olurlar sonra tam tersi safa geçip "Kahrolsun asker yaşasın dinci hareket" diye borazan çalarlar ve bu zıt değerleri savunurken hiç kuşku duymazlar. Acabası olmayan (Vatan Gazetesi, 17.01.2010) insanlar için ne doğum ne ölüm ne aşk ne inanç ne insan ruhunun karmaşıklığı gibi dünyada gizem diye bir şey bulunur. Montaigne, Dostoyevski, Einstein, Nietsche, İbn Rüşd gibi kafası karışık insanlar hiçbir şey bilmemelerine karşın, onlar her şeyi bilirler.

İlk kez 1991 yılında, Telos Yayıncılık tarafından yayımlanan ve 340 sayfadan oluşan bu kitap, 1993 yılında 4.baskıya ulaşır. Telos Yayıncılık'ın kapanmasından sonra yeni baskı yapılmaz.

Diktatör ile Palyaço

Yazar, Adolf Hitler ve Charlie Chaplin'in kişiliklerinden yola çıkarak, insanlara acı ve yıkım veren diktatörlerle barışı savunan birer sanatçı olan palyaçoları karşılaştırır. Diktatörlüğün yalnızca ülke ya da parti yönetiminde olmayıp aile içinde hayvanlara karşı davranışlarda taksi şoförlerinde, televizyon ya da gazetelerde köşesi olan yapımcı ya da yazarlarda, şirket, büro yöneticilerinde vb. kişilerde de görülebileceğini belirtir.

Telos Yayıncılık tarafından yayımlanan, 479 sayfa olan eserin 2010 yılında 12. baskısı yapılır.

Sosyalizm Öldü mü?

Zülfü Livaneli'nin insan vicdanı diye de adlandırdığı sosyalizm, kültürün, refahın ve katılımcılığın artırılmasıdır. Sosyalizm için toplumun yeniden inşası adilce paylaşılacak pastayı büyütmek için halkın kültürel donanımını geliştirecek fırsat eşitliğini yaratmak ve emekçilerin iktidara katılımını sağlamak için yapılan henüz sonlanmamış bir mücadele anlatılır. Ona göre, sosyalizmin ölmüş sayılabileceği durumlar şu şekilde sıralanabilir: *"Eğer sosyalizm, birtakım intikamcı şiddet gruplarının, eylemlerine soylu bir hava vermek için takındıkları bir maske olarak kalsaydı artık bu gruplar, kendilerine başka maskeler bulmak zorunda kalırdı"*(Livaneli 1994: 43).

Eser, 1994 yılında Telos Yayınları arasından yayımlanır.

Gorbaçov'la Devrim Üstüne Konuşmalar

Zülfü Livaneli'nin, Yaşar Kemal, Arthur Miller, James Baldwin gibi bir grup yazar ve aydının, Cengiz Aytmatov'un daveti üzerine, 13 Ekim 1986'da Kırgızistan'da yapılan Issık Göl Toplantısı'na katılırlar. Ardından 21 Ekim 1986 günü bu grubun Sovyet lideri Mihail Gorbaçov'la toplantı yaparlar. 1997 yılında da kendisinin Gorbaçov'la yaptığı röportajı içeren, anı türünden bir yapıtıdır. Eser, Moskova'da devrim öncesi Rus çarlarının ikametgâhı olan Kremlin Sarayı'nda 21 Ekim 1986 tarihinde Sovyetler Birliği'nin o zamanki devlet başkanı Mihail Gorbaçov'la buluşan Yaşar Kemal'in de içinde bulunduğu aydın grubunda yer alan Zülfü Livaneli'nin Gorbaçov'la sohbet etmesi ile başlar. Sohbeti izleyen 17 yıl boyunca dünyanın çeşitli yerlerinde buluşarak yaptığı röportajları içeren yapıt, Gorbaçov'un 1997 yılında Amerikan C-Span televizyonuna yaptığı açıklama 21 Ekim 1986 tarihinde yapılan küçük toplantıda konuşulanlar, ardından yapılan basın toplantısı ve tarihin akışını değiştiren Perestroyka devriminin başlangıcını içerir. Zülfü Livaneli'nin Mihail Gorbaçov ile yaptığı röportaj; Sovyet Devrimi, Marksizm Leninizm, Perestroyka, Yeni Dünya Düzeni, ABD hegemonyası, Sovyet komünizminin bir ütopya mı yoksa belli başarıları olan tarihsel bir dönem mi sorularının ağırlık kazandığı Gorbaçov'un bu konudaki düşüncelerini aktaran bir kitap haline getirilir.

Eser, 2003 yılında Remzi Kitabevi yayınları arasından126 sayfa olarak yayımlanır.

Sanat Uzun, Hayat Kısa

Zülfü Livaneli gibi çok boyutlu bir sanatçının okuyarak besteler yaparak filmler çekerek romanlar yazarak ve her zaman hakla bağlantı halinde üreterek yaşarken birikmiş sözlerinden oluşan yapıt şu bölümlerden oluşur:

- Aşk Egoyu Yener: İnsanla, bireysellikle yaşamın anlamıyla ilgili yazılar yer alır: "*İnsanlara güvenmeyip, kuşkulu, kapalı, acılaşmış biri olarak yaşamaktansa, yüreğimi açıp, üst üste yara almayı tercih ediyorum."* (s. 52).
- Deryadan Habersiz Mahiler: Ülkemizdeki günlük yaşamlar, önceki kuşaklardan kalan değerlerin etkisi ve yozlaşma gibi konulardaki yazılardır: "*Bugün birbirinden nefret eden politikacılara, yazarlara, sanatçılara sorun, hiçbiri düşmanlığına somut bir neden gösteremez. Duygusal tavırlar, yanlış anlamalar, anlık öfkeler yıllara dayanan dostlukları havaya uçuruyor. Ve yazık oluyor!"* (s. 118).
- Barış Çığlığı: Evrensel kültür ve insanlığın ortak değerleriyle ilgili yazılardır: "*Kim diyebiliyorsa ki, "Ben şiddetin her biçimine karşıyım. Sağcı, solcu, dini, etnik ve resmi; kısacası hangi kimlik altında ortaya çıkarsa çıksın terörü, şiddeti, insan canına kastetmeyi nefret duyarak reddediyorum", işte o insan, ülkesini iç savaştan korumaya çalışmaktadır. Bunun ötesi, şiddete taraf olmamak ve Viva la muerte çığlığını yükseltmektir."*(s. 174).
- Kar Altında: Siyasetle ilgili yazılardır."*Bir ülkenin iyi yönetildiğinin en çarpıcı göstergesi, önemli mevkilere gelen insanların partizanlık, hemşerilik, ortaklık, yandaşlık, tarikat, ideoloji vs. ilkelerine göre değil, "liyakat" esasına göre seçilmiş olmaları. Liyakat, layık olmak; işte temel kavram bu*." (s. 228).
- Çocuk Ustalığı: Kitaplarla ve edebiyatla ilgili yazılardır."*Ama sanatın en zor aşaması budur işte: Ustalığa, fırça ve söz oyunlarına gerek duymadan yaratılan pür safiyet.*" (s.280).
- Daüssıla: Toplumsal özelliklerimizle ilgili yazılardır."*En aydın, en eğitilmiş kesimlerde bile somurtuk surat, çatık kaş ve kabalık devri başladı. Herhalde bunu modern ve güçlü diye anlıyorlar. Çünkü "ancak olgun başakların eğildiğini" öğreten geleneksel toplum terbiyesi yok oldu."*(s. 327).

- Sadelik ve İhtişam: Sanat ve kültür konulu yazılardır.“*Roman, insan ruhunu didik didik etmenin en gelişmiş biçimi. Ne sinema ulaşabilir o derinliğe, ne müzik ne de resim!*” (s. 380).

Eserin, 1-4. baskıları, Remzi Kitabevi yayınları arasından 398 sayfa olarak 2010 yılında yapılır.

Edebiyat Mutluluktur

Zülfü Livaneli'nin bu yapıtı, edebiyat üzerine çeşitlemelerin yer aldığı bir deneme-eleştiri kitabıdır.*Edebiyatın insan yaşamındaki önemi, yayıncılık sorunları, edebiyatın anıt kitapları, yazım teknik ve üslupları, savaş edebiyatı, edebiyatın diğer sanat dallarıyla ilişkisi, edebiyat-sinema ve müzik bağlantısı, şiir ve müzik ilişkisi, deneme türü, çeviri, edebi kıskançlık, edebiyat ve demir parmaklıklar, edebiyat ve amfora'nın simgesi @ işareti, muhafazakar sanat, edebiyat ve sol, edebiyatta diktatörler, edebiyatta hayvan teması, edebiyatçıların intiharları, Nazım Hikmet, anılar, romanda gerçek ve kurgu, romandaki sayfa sayısı, şiirle düşünen toplum, yaşlılık, edebiyatta burjuvazi, dil, etik ve ahlak, Yaşar Kemal* (Livaneli 2012: 4) gibi başlıkları içeren eserde sanatkârın edebiyat üzerine düşünceleri bir araya getirilir.

Eserin, 1. Baskısı Doğan kitap yayınları arasından 2012 yılında 240 sayfa olarak yayımlanır.

1.3.4. Senaryo

Sis

Radyoda çalınan marşlarla ilan edilen 27 Mayıs ihtilali, prensip sahibi doğruluktan hiç ayrılmayan yargıç Ali Fırat'ın iki oğlundan birinin vurulması ile başlayan senaryo; bir zaman sonra Türkiye'nin yaşadığı çalkantılı dönemde sisler içinde yasaklanan fikirleri ve korkuları, ideolojik kavgaları, tutuklamaları, saklanmaları konu edinir. Yargıç Ali Fırat'ın hayatta kalan diğer oğlunu kurtarmak için yargıçlığı bırakması ve Avukat olarak görevini sürdürmeye çalışması üzerine kurulu bir senaryodur. Senaryo, 1988 yılında başrollerini

Rutkay Aziz ve Uğur Polat'ın paylaştığı, ünlü yönetmen Elia Kazan'nın da rol aldığı film haline getirilir. Zülfü Livaneli, bu senaryoda politika, edebiyat ve sinemayı dengeli bir şekilde birleştirir. Bu film, daha sonra İsveç ve Almanya'da da gösterime girer. 1989 yılında Antalya Altın Portakal Film Festivali, Avrupa Film Ödülleri, Montpellier Akdeniz Film Festivali, Türkiye Sinema Yazarları Derneği, Valensiya Akdeniz Sineması Festivali'nde çeşitli ödüller alır.

Zülfü Livaneli'nin yapıtlarıı, kronolojik olarak şu şekilde sıralanır:

Tablo 1: Anlatı Listesi

Yılı	Kitap Adı	Türü
1978	Arafat'ta Bir Çocuk	Öykü
1981	Geçmişten Geleceğe Türküler	Diğer
1988	Sis	Senaryo
1993	Orta Zekalılar Cenneti	Deneme
1993	Diktatör ile Palyaço	Deneme
1994	Sosyalizm Öldü mü?	Deneme
1996	Engereğin Gözündeki Kamaşma	Roman
2001	Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm	Roman
2002	Mutluluk	Roman
2003	Gorbaçov'la Devrim Üstüne Konuşmalar	Anı
2006	Leyla'nın Evi	Roman
2007	Sevdalım Hayat	Anı
2008	Son Ada	Roman
2010	Veda	Roman- Öykü
2010	Sanat Uzun, Hayat Kısa	Denemeler
2011	Serenad	Roman
2013	Kardeşimin Hikâyesi	Roman

1.4. Dil, Edebiyat, Sanat Görüşleri*

Zülfü Livaneli, ilk gençlik çağından beri öztürkçecilik kavramına kuşkuyla yaklaşır. Ona göre, her kelime gerek gündelik dilde gerekse edebi dilde kullanıldıkça anlam kaymasına uğrayarak zaman içinde başka anlamlara dönüşür. Ona göre, öztürkçeyi savunanlar, Türkçeyi yalnızca Orta Asya kökenli kelimelerle sınırlı tutup var olan birçok kelimeyi dili fakirleştirecek şekilde ortadan kaldırma yoluna giderler. Sanatkâra göre, ırkçılık olarak nitelendirilebilecek durumu sol anlayışa sahip kişilerin benimsemesidir. Ülkedeki ırkçılar, siyasi açıdan Türk ırkını yüceltmeyi ama edebi açıdan varlığını sürdüren kelimeleri korurlarken, uluslararası solcular, dil alanında Orta Asya Türkçesine dönmek gerektiğini açıklarlar. Zülfü Livaneli, yazdığı dili yoksullaştırmak istemediği için süregelen kelimeleri kullanır. Sanatkâra göre bir yazar metinlerindeki kelime sayısı kadar değerli kabul edilir.

Zülfü Livaneli'ye göre, *Güneş-Dil teorisi*, bir ulus-devlet yaratma döneminin aşırılığa varan şeklidir. Ona göre, Atatürk'ün bu teoriden vazgeçmesi, bu düşüncesini doğrular. Dile çok önem veren Atatürk, Osmanlının son döneminde zirvede olan dili ustalıkla kullanır. Atatürk dilin uyumuna, yarattığı etkiye dikkat eder.

Zülfü Livaneli, dil kargaşasına kökeni ne olursa olsun metni zenginleştirmek için kullanmakla çözüm bulduğunu belirtir. Aynı metinde medeniyet-uygarlık, fakir-yoksul kelimelerini, cümleye ahenk kattığı sürece birlikte kullanır. O, kendi elimizle kendi dilimizi yoksullaştırma çabalarına anlam veremez. *"Sokakta konuşulan iki yüz kelimelik dil, gazetelerde kullanılan sınırlı sayıdaki kelimeler, genç kuşakları kısır bir dille karşı karşıya bırakır"* (s. 207-210) düşüncesiyle edebi ürünlerini okuyucusu ile buluşturur çünkü halkın dil ile eğitilebileceğine inanan bir yazardır.

Zülfü Livaneli dil görüşlerindeki titizliğini edebiyat görüşlerine de yansıtır. Edebiyat ürünlerini zengin kelime haznesi ile doldurur. Sanatkâra göre, derin ve nitelikli kelime haznesini içinde barındıran edebiyat ürünleri, geniş bir okur kitlesi edinir. *"Modern romanın temel eseri olan Cervantes'in Don Quijote'si, Dostoyevski'nin Suç ve Ceza'sı ile*

* Zülfü Livaneli'nin Dil, Edebiyat Sanat görüşleri hakkındaki bilgiler *Sanat Uzun Hayat Kısa* adlı deneme türündeki yapıtından alıntılandı. Livaneli, Zülfü (2010), **Sanat Uzun, Hayat Kısa**, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Karamazov Kardeşler'i, Tolstoy'un Savaş ve Barış'ı ile Anna Karenina'sı, Honore de Balsac'ın Goriot Baba'sı, Gustave Flaubert'in Madame Bovary'si, Victor Hugo'nun Sefiller'i gibi kitaplar, derin olduğu kadar sürükleyici bir dille yazıldığı için kitleler tarafından büyük bir istekle okunur". (s.33) Ne yazık ki, günümüz yazarları, yazdıkları satırlardaki sığlığı, entelektüel bir maske ardına gizleyerek *yüksek edebiyat* diye adlandırdıkları türü yaratmışlardır. Bu tür kitaplar da yayıncılar, ajanslar ve kendini seçkin gören küçük bir grubun oyun malzemesine dönüşür. Yüksek edebiyat ürünlerine tepki olarak da okuyacak kaliteli bir ürün bulamayan geniş halk kitlelerinin yöneldiği derinliği olmayan yalnızca eğlendirme amaçlı *popüler edebiyatı* doğurmuştur. "*Söz sanatları her zaman tehlikeli olarak kabul edildiği için kapitalist dünya, gerçek edebiyatı halk kitllerinden uzaklaştırarak, bunu bir entelektüel oyun haline getirir*" (s.9-22). Çağımızda kapitalist sistem tarafından desteklenmeyen az sayıdaki gerçek edebiyat ürünleri de okuyucuya ulaşamadığından kaybolup gider. Zülfü Livaneli, her zaman geçerli olan anlatıcı geleneğinden kopup, modaya uygun yazan yazarların, okurlarına okuma zevki vermedikleri için de az okunduklarını belirtir.

Zülfü Livaneli'nin bu konuda genç yazarlara önerileri şu şekildedir:

1. Edebi yapıtta kullanılacak üslup belirlenmelidir. Yapıt, kahramanın bakış açısıyla mı, gözlemci bakış açısıyla mı, yoksa hâkim bakış açısıyla mı anlatılacaktır. Bu konuda, Stendhal'in de belirttiği gibi "en iyi üslup, zabıt katibinin üslubudur". Çünkü edebiyat, anlamsız abartılı anlatım değil insan ruhunun derinliklerine ulaşma sanatıdır (s.47).
2. Anlaşılır olma ya da güzellik yani süsleme gibi kaygılarla metni uzun tutmaktan kaçınmalıdır. Tam ve doğru anlaşılmak amacıyla metne eklenen tekrar sözler, açıklamalar, gereksiz örnekler, metinde bir güvensizlik duygusunun oluşmasına yol açar. Okuyucu, bu tür bir metinle karşılaşınca yazarın kendisine güvenmediğini hisseder. Aslında bu durum, yazarın okuyucuya değil, kendisine olan güvensizliğine işaret eder (s.48).
3. Seçilen konularda edebiyatı, yaşamdan tümüyle dışlamamak gerekir (s.71-74).
4. Birden fazla disiplinle meşgul olarak, çeşitli dallarda yapıtlar vererek, Rönesans yaratıcılığını yaşama geçirmek gerekir. Bir Rönesans aydını,

evrensel düşünmeli, birkaç dil konuşmalı, felsefe ile ilgilenmeli, şiir yazmalı, mutlaka bir çalgı aleti çalmalı, bu alanlarda ürünler vermelidir (s.78).

5. Okur için zevk kaynağı olabilecek bir yapıt, ancak yazar onu kaleme alırken aynı zevki fazlasıyla hissederse ortaya çıkar. Eğer yazar, kaleme aldığı yapıtı, heyecan duyarak, zevk alarak yazmazsa, okur da bunu hisseder ve kitaba ilgisini yitirir. Bu nedenle, bazen yazım aşamasında olan bir kitaba ara verip yazılmak için sabırsızlanan bir başka kitaba yönlenmek gerekir (111-115).
6. Konu, ne fazla anlatılmalı ne de eksik bırakılmalı; konunun gerekli kıldığı kadat yazılmalı; edebiyatın altın ölçüsüne uygun olmalıdır. Ernest Hemingway'in İhtiyar Adam ve Deniz, John Steinback'in Fareler ve İnsanlar, Gabriel Garcia Marquez'in Kırmızı Pazartesi, Yaşar Kemal'in Yılanı Öldürseler, Kafka'nın Dönüşüm, Dostoyevski'nin Yeraltından Notlar gibi kitaplar, bu formatta yazılmış başyapıtlardır (183).
7. Her çağın insanı, değişik etkilerin, modaların etkisinde kalır. Kitabın, sanatın meta haline dönüştüğü günümüzde sanat akımları, Anglosakson modaları, Latin Amerika modaları, nouveau roman, postmodernizm, magic realism gibi modalar yaratmanın ticari bir boyutu da bulunmaktadır. Ancak, özellikle edebiyatta, köke de bağlı kalmak büyük önem taşır. Köksüzlük, geleneğe sıkı sıkıya bağlı kalmak kadar kötüdür (219-220).
8. Önce çeşitli denemeler yaparak, yazar olma hünerini edinmek gerekir. Tolstoy'un Savaş ve Barış'ı, Thomas Mann'ın Buddenbrook Ailesi, William Faulkner'in Ses ve Öfke gibi bir roman yazabileceğini, o mimariyi, roman mühendisliğini, karakter yaratma ve okutma becerisini kanıtlamak önem kazanır. Okumak, yazar olmanın en iyi okuludur. Anlatmaktan önce, anlamak için uğraşmak gerekir (s.229).
9. Kitap, diğer yazarlar ya da eleştirmenler için değil, okurlar için yazılmalıdır. Bir şeyler yazmış olmak, insanı entelektüel yapmaz. Entelektüel bir insan, yaşadığı her şey üzerine düşünür, dünyaya farklı bir açıdan bakar (s.235).
10. Şairane yazmaktan kaçınarak, büyük yazarların yaptığı gibi, dilin okurla aralarında bir engel oluşturmasını önleyip, konularını anlaşılır cümlelerle doğrudan doğruya anlatmak gerekir (s.236).

Zülfü Livaneli'nin genç yazarlara önerileri onların yazarlık hünerine erişmeleri için gösterdiği çabadan oluşur. Sanatkâr, yazarlık kisvesine sahip bireylerin ulaştıkları yazma becerileri ile roman sanatına yenilik getirmelerini bekler. Böylece, okur kitlesi tarafından istenilen, talep gören büyük kitlelere ulaşabilen denemeler yazılmasını amaçlar. Yazarların kendilerini ifade etmelerini sağlayan en önemli türlerden birisi denemedir. Çünkü roman ya da hikâye sanatına ait öğretiler olmadan bireyin hayata, kendine yaşadığı topluma dair görüşlerini dolaysız aktardığı yazma çeşididir. Aslında bir düzyazı türü olarak tanımlanan deneme, özünde düşünmek eylemini barındırdığından sözlü deneme olarak da yapılabilir. Yunan filozoflarının, M.Ö.6. yüzyılda yaşamış olan Akademos'u onurlandırmak için Akademi'de yaptıkları konuşmaların her biri birer deneme olarak adlandırılır. Sokrates'in baldıran zehrini içtikten sonra, ölüme karşı yaşamın savunulduğu çevresindekilere *ölümden sonra yaşam*'ın varolduğunu kanıtlamaya çalıştığı konuşma da sözlü denemenin en iyi örneklerindendir (s. 94-95). Ancak ülkemizde yeterince üzerinde durulmayan deneme türü, edebiyatla felsefe arasında dikkat çekici bir noktada durur. Deneme türünün içine yazarın toplumla ve bireyle ilgili gözlemleri, tahminleri, tezleri, geçmişe ve geleceğe bakışı eleştirilerini çarpıcı bir şekilde ortaya koyması girer. Zülfü Livaneli'ye göre denemenin özellikleri şu şeklidedir: *"Son derece kişiseldir/ Bir ön koşul olmamakla birlikte, bilime uygun da olabilir/ Deneme, bilimde olmayan, sonsuz bir özgürlük alanına sahiptir/ Deneme yazarı, disiplinlerarası ve kültürlerarası düşünen, sezgileri ve kalemi güçlü, anlatımı kuvvetli bir bireydir"* (s.93-94). Zülfü Livaneli, günümüzde düşünceye saygı ortadan kalktığı için denemenin artık fazla ilgisini çekmediğini vurgular. Amerikan üniversitelerinden yayılan bu *faydacı düşünce* çağında eğer bir düşünce para kazandırmıyorsa tamamen gereksiz bir çaba olarak görülür.

Edebiyat görüşlerinde çeviri hakkında da bilgi veren Zülfü Livaneli kültürlerin etkileşimleri için çevirinin önemine değinir. Çevirinin, kültürlerarası alanda söz sahibi olabilmek için önemini vurgular. İnsanların birbirlerinin yazdıklarını okumaları gerekli olduğunu söyler. Diğer disiplinler açısından önemli olduğu kadar edebiyat açısından da önemli bir yer tutar. Çeviride önemli olan, bir kültürün oturmuş kavramlarının bir başka kültüre olduğu gibi çevrildiğinde anlam kaymasına uğrayacağı için dilden dile değil kültürden kültüre yapılmasıdır (s. 99-102). Çeviri hakkındaki düşünceleriyle küreselleşen dünyadaki yazarın, insanı merkeze alan hiçbir konuya kayıtsız kalmaması gerektiğini açıklar.

Yazma sanatı Zülfü Livaneli'ye göre bireyin tükenmemesinin temsilidir. Varolan insan varlığının yalnızca sanat ile ifadesidir. Yaşamını sanata adayan birey olarak Zülfü Livaneli sanatından yaşamı geçen birey olarak anı türünün önemini vurgular. Sanatkâra göre; edebiyat alanında anılarını kaleme almamış en azından yaşamının bir döneminde yazmayı aklına getirmemiş bir yazar yoktur. Bazı yazarlar bunu roman, hikâye ya da şiirleri içine yayarak yaparken bazıları da doğrudan anı kitabı olarak yayımlarlar. Yazarların yaşam öykülerini okumanın en güzel yanı yalnızca yapıtlarıyla karşılaşılan bu kişilerin ruh ve düşünce olarak hangi etkiler altında oluştuğunu kendisini nasıl geliştirdiğini öğrenmeye ışık tutmasıdır. Nikos Kazancakis'in *El Greco'ya Mektup*, August Strindberg'in *Gizli Günlük*, Trevanian'ın *İnci Sokağı*, Paul Auster'in *Kış Günlüğü*, Yorgo Seferis'in *Bir Şair'in Günlüğü* (s.173-176) bu alandaki bazı örneklerdir. Zülfü Livaneli'nin *Sevdalım Hayat* romanı, sanatkârların kendi gelişimlerinin nasıl oluştuğu hakkında bilgi veren eserler arasındaki örneklerden bir tanesidir.

Sanatı çok katlı bir yapıya benzetirsek bu yapının birçok katmanı olduğunu görürüz. Zülfü Livaneli sanat adını taşıyan birçok disiplinde özgün kimliği ile var olmuştur. Ancak, sanatta değişik disiplinler arasında çalışmak zor olmakla birlikte sinema sanatı, edebiyat ve müzik birbirinden beslenen sanatlar olarak ortaya çıkar. Bir filmin temel taşlarından birisi olan hikâye, senaryo olarak sinema sanatının en önemli bileşenlerinden birisi olarak görülür. Fakat Zülfü Livaneli'ye göre yine de edebiyat yapıtına konu olan, insanları en gizli düşünceleriyle kendilerine bile ifade edemedikleri duygularıyla anlatan bir kurgu, sinema kanalıyla aktarılmaya çalışıldığında eksik kalmaktadır. Roman sanatı ifade etmeyi tamamlayan ana kaynaktır. Zülfü Livaneli'nin yaşamının erken dönemlerinden itibaren önemli bir yer tutan edebiyat ve müzik, sinema sanatıyla bütünleştiğinde ortaya yankı uyandıran yapıtlar çıkarır. Edebiyat ve sinema gibi hikâye anlatma uğraşları, söz söylemeye, düşünce anlatmaya daha uygundur. Ancak, daha çok duygularla ilgili olan müzik bir tür yüreğini açma işidir. Şiir, müziğe daha yakın bir daldır. Bir şiiri hissettikten, iç ritmini ve ezgisini duyumsadıktan sonra insanın içinde gelişip melodileşir sonra özü bu şekilde ortaya çıkan duygu alınıp müzik tekniklerine göre geliştirilir (s. 79-83). Zülfü Livaneli böylece disiplinlerarası etkilşimleri kendi içinde edimler ve sanatçı kişiliğini oluşturur. Temel olarak bireyin edebiyata bakışı ile diğer sanat dallarına bakışı arasında her zaman benzerlikler bulunur. Bertolt Brecht, film müziği konusundaki düşüncesini şu örnekle aktarır. "*Güzel bir bahar günü, cennet gibi bir göl, bir*

kayık. İki sevgili mutluluk içindeler, sohbet ederek kürek çekiyorlar, güzel vakit geçiriyorlar. Fakat sonra aniden bir fırtına çıkıyor, kayık batıyor. Sevgililer de ölüyor" (s.87). Brecht, bu kurgunun müziğinin iki şekilde yapılabileceğini söyler: *"Filmin müziği, birazdan kötü bir şey olacağı duygusu yaratılarak yapılabilir. Filmin başından itibaren, izleyicide, kötü bir şey olacağı beklentisi yaratabilecek müzik yapılır / Bu güzel bahar günü ile uyumlu, mutluluk çağrışımları olan, pastoral bir müzik yapılabilir. Kayık battıktan ve sevgililer öldükten sonra da süren bu tür müzik, bu güzel günde ölüp gitmenin üzüntüsünü vurgular"* (s.91). Sanatçı, şıklardan hangisini seçerse seçsin doğru-yanlış olarak değerlendirilemez. Her birey, kendi bakış açısını yapıtında vurgulamakta özgürdür. William Faulkner'ın *"bir yazarın başarısı, göze aldığı başarısızlıklarla ölçülür"*(s.88) diyerek, tüm sanat çalışmaları için dikkate alınması gereken düşünceyi vurgular.

Zülfü Livaenli; yıllar boyunca biriktirdiği bilgiler, karşılaştığı gerçeklikler tanık olduğu durumlar arasında ilgiler kurarak çeşitli meseleler üzerinde düşünür. Düşünme ve paylaşma uğraşında sanatkârın geldiği noktayı yansıtan odaklanmış yazılar ortaya çıkar. Çünkü düşünme ve paylaşma işi bir aşamadan sonra eleme uğraşına dönüşür. Sanatkâr eleme evresinde yapıtlarını kitlesiyle buluşturur. Kitlesiyle buluşma Zülfü Livaneli'de çok boyutludur. Sanatkârın çok boyutluluğu her bir yapıtını üretirken dünyaya baktığı açıdan temaları farklı yönleriyle işlemesinden kaynaklanır. Sanatkârın en büyük direnişi bu sebeple Marcuse'un tanımladığı *'tek boyutlu insan'* a karşı olur. Her zaman kitle iletişim araçlarının türlü yöntemlerle yapılan manipülasyonlarının etkisinden sıyrılmak, kendi beyniyle düşünebilen ve doğru bildiğini yapabilen bir insan olmak yolunda yürür.

İKİNCİ BÖLÜM

2. ZÜLFÜ LİVANELİ'NİN ANLATILARINDA YAPI VE İZLEK

Türk toplumu, XIX. yüzyılın ikinci yarısına dek kurmaca anlatı gereksinimini efsane, masal, halk hikâyesi, mesnevi gibi birtakım edebiyat ürünleriyle karşılar. Türk anlatı sanatı, Cumhuriyet dönemine dek üslup, anlatım tekniği ve kurgu açısından, geleneksel anlatı formlarından büyük çapta etkilenir (Gündüz, 2009: 763).

Türk romanlarında izleksel olarak İkinci Meşrutiyet (1908) sonlarından itibaren çoğunlukla hürriyet, çağdaşlaşma, idealizm, alafrangalık çerçevesinde yoğunlaşan bir çeşitlilik ve zenginlik görülür. Dönem anlatılarının fonunda Meşrutiyet öncesi yönetimin yol açtığı yıkımlar ve yaşanan acılar kullanılır. Anlatıların yapısını ise Doğu-Batı, birey-toplum, birey-idare, alafranga-alaturka, kadın-erkek gibi karşıt değerler oluşturur. Tanzimat ve Servet-i fünun dönemleri yazarların işledikleri izlekler; Türkçü, Osmanlıcı, Batıcı ve feminizm gibi o dönemin sosyal ve siyasal düşünsel akımlarıyla beslenip zenginleşmiştir. Bu tür akımlar zaman içinde gelişip benimsenir, Cumhuriyet kuşağı ve düşüncesini hazırlar (Gündüz, 2009: 791).

Cumhuriyet döneminin ilk yıllarından itibaren hızlı yaşanan toplumsal değişiklikler yazarlarda da etkisini gösterir. Yazarlar, birer aydın olarak yaşanılan bu değişikliklerin toplum üzerindeki etkisini roman ve öykülerinde yansıtmaya çalışırlar. Böylece, ilk roman ve öykülerden itibaren giderek artan bir yoğunlukta toplumsal yaşam ile ilgili konularda sosyal yaşam ele alınıp incelenir. Cumhuriyetin ilk yıllarından II. Dünya Savaşı'na dek (1939-1940) üzerinde durulan konular şu şekilde gruplanabilir: "*Yeni bir yönetime geçiş; yapılan devrimlerin ışığında, alışılmış yaşayış biçiminden, yeni yaşayışa geçiş; bu geçişe uyum sağlayanlar ya da eskiye özlem duyanlar; batılılaşma tartışmaları / Köylünün ülke kalkınmasındaki rolü, iş yaşamı ve işçi sorunları"*(Önertoy, 1984: 327-328). Dönemin çağdaş romancıları "*gözlem"*e önem verirler. Yazarları gözleme dayalı gerçekçiliğe yönelten unsurlar, onların gördükleri ve yaşadıkları birtakım gerçekleri ortaya koyabilme

istekleridir. Gerçekçilik anlayışı, kimi yazarlarda gözlemlediklerini sergilemeden öteye geçmezken kimilerinde eleştirel gerçekçiliğe doğru kayar. Yazarlar Victor Hugo, Balsac, Zola, Flaubert, Daudet, Rousseau, Dumas, Anatole France, Marcel Proust gibi yazarlardan etkilenirler. Gerçekçi yazarların yapıtlarında; genellikle toplumun, olayların, çevrenin ya da kişinin kişiyi etkileyişini yansıtan psikolojik çözümlemeler görülür.

Roman yazma tekniği olarak fazla bir değişikliğe rastlanmayan yapıtlarda, Milli Edebiyat döneminde başlatılan yalın bir Türkçe ve süssüz bir anlatım benimsenir. Türkiye Cumhuriyeti'nin fiilen olmadığı halde bütün dünya gibi Türk toplumunu da etkileyen II. Dünya Savaşı, özellikle ekonomik koşulların ağırlaşması ile yaşamı zorlaştırır. Bu nedenle köylü ve kentli her kesim yaşamını sürdürmek için zorluk çekmeye başlar. Savaşa girme konusundaki dış baskılar da ülkeyi güç durumda bırakır. Sıkıntı yaşayan ülke içindeki toplum ile beraber toplumun bireyi olarak da yazarların ürünlerinde yaşanılan bunalımın izi görülür.

Savaş sonrası çok partili sisteme geçiş (1946) de yeni yazarların yetişmesine yol açar. Bu dönemde yetişen köy ve Köy Enstitüsü çıkışlı yazarlar kuşağı ise yapıtlarında köy ve köylünün sorunlarına ağırlık verirler. Yazarların üzerine durdukları sorunlar, yoksulluk, bilgisizlik, topraksızlık, ağaların köylünün topraklarına sahip çıkışı ve köylü üzerindeki baskısı, hükümetin köylünün sorunlarına karşı ilgisizliği, ortakçılık, yeni tarımın yerleşmeye başlamasının ortaya çıkardığı güçlükler olarak sıralanabilir. Genel konuların yanında, yazarların kendi yörelerinin gelenek ve göreneklerini işledikleri ya da yaşamlarını sürdürmek için kente ya da kasabalara göç eden köylülerin oradaki yaşamlarını yansıtan konular da bulunur.

Roman ve öykülere, köyle birlikte kasaba yaşayışının girmesi yazarların dikkatini kenar mahallelerdeki yaşayışlara da yöneltmesine yol açar. Bu dönem roman ve öykülerinde, kenar mahallelerde yaşayan küçük memur, emekli ve esnafın çektikleri geçim sıkıntısı ve çeşitli sorunlar da yer alır. 1940'lı yıllarda ele alınmaya başlayan konular, 1960'lı yıllarda giderek genişler.

Gerçekçi yazarlar, romanın genellikle toplumu yönlendirmekte ve sorunlarını yansıtmakta bir işlevi olması gerektiğine inanırlar. Toplum odaklı yazarların yanı sıra aynı

yıllarda bireye ve onun yaşayışına ağırlık veren yazarlar da giderek artan sayıda ortaya çıkarlar. Bireyden hareket ederek topluma yönelen yazarlar da ağırlıklı olarak psikolojik öğelere, sorunları ve değişik yönleriyle işlenmeye başlanan toplumsal çevreye ağırlık verirler. Toplumsal çevreye bireyden hareketle ağırlık veren yazarlar, deniz ve yaşamlarını denizden elde ettikleriyle sürdüren insanlarla Türkiye dışında yaşayan Türklerin yaşamlarını anlatan iki yeni konu ortaya çıkarır. Bunların yanı sıra, önceki yıllardan yıllara aktarılan, yakın geçmişe duyulan özlem ve Kurtuluş Savaşı da üzerinde durulan konulardandır.

Gerçekçi yöntemin sürdürüldüğü roman ve öykülerde, yeni bir roman yazma tekniği olarak yazarların romanı geliştirmede anılar ve çağrışımlardan yararlandıkları ve anlatımda birinci kişiyi kullandıkları "ben anlatımı" (Tepebaşılı, 2008: 381-396) görülür.

II. Dünya Savaşı dönemindeki roman yazarlarında Steinbeck ve Hemingway etkisi görülmesine karşı 1950 ve 1960'lı yıllarında roman yazmaya başlayan yazarlar da Cumhuriyet'in ilk dönemlerinden beri gelişerek süregelen gerçekçiliğe bir tepki olarak varoluşçuluk ve gerçeküstücülük benimsenir. Varoluşçuluk ve gerçeküstücülük, bu konuya eğilmiş olan Franze Kafka, William Falkner, James Joyce, Jean Paul Sartre gibi Batılı yazarlarla hemen hemen aynı dönemde Türk edebiyatında da ortaya çıkar.

Roman ve öykünün gelişim çizgisi, 1960'tan sonra tüm dünyada olduğu gibi Türk edebiyatında da değişen siyasal ve toplumsal koşulların etkisiyle yeni bir bakış açısı edinir. Bu dönem yazarlarını etkileyen en önemli unsurlar şu şekilde sıralanabilir (Önertoy, 1984: 330).

Tablo 2: 1960 Yılından Sonra İzlek Oluşumundaki Arka Plan

İzlek Oluşumunun Arka Planındaki Sosyal ve Siyasi Olaylar
27 Mayıs 1960 devriminin yaşanması
Yeni özgürlükçü anayasanın uygulanması
Açıkça ortaya konulan ideolojik görüşlerin eyleme dönüşmesi sonucu kurulan yeni partiler arasında yer alan Türkiye İşçi Partisi, İşçilere birtakım yeni hakların verilmesi ve işçilerin ayrı görüşlerde sendikalaşmalarının istenmesi
1968'de başlayan öğrenci hareketlerinin kısa sürede silahlı çatışmalara dönüşmesi
Sağ ve sol öğrenci derneklerinin ve öğretmenler sendikalarının kurulması
Hükümeti çıkan çatışmalara karşı önlem almada yetersiz kalması
12 Mart 1971'de silahlı kuvvetlerin hükümetin istifasını istemesi ve koalisyon hükümetinin kurulması

Tablo 2'de aktarılan izleksel yapı toplum içindeki yazarların konularını belirlemedeki temel yapıyı oluşturur. Zülfü Livaeneli'yi etkileyen unsurların yapıtlarında oluşturduğu izlekler şu şekildedir:

Tablo 3: 1960 Yılından Sonra Oluşan İzlekler

	TEMATİK GÜÇ	ARA	KARŞI GÜÇ
KAVRAM DÜZEYİNDE	Arayış Farkında Olma Kendisi olmak Gelenekçilik/Ahlâkçılık Değerlere dönüş Sorumluluk Aşk Manevi değerler Özgürlük Güven Hayal	Yalnızlık	Yabancılaşma Sosyal Adaletsizlik Yozlaşma Çaresizlik Kaçış İletişimsizlik Cinsellik Ölüm Maddiyat Baskı/ Yok etme Gerçek
SİMGE DÜZEYİNDE	Ev/Vatan Batı Evrensel hak ve özgürlükler Sıla/Gurbet Göç Halk Köle İnsan/ Aile/toplum	Müzik Sinema Edebiyat	Osmanlı/Saray Doğu Töre Siyaset/İktidar Askeri darbeler Soykırım Efendi Düzen/sistem

Genel olarak anılar, çağrışımlar ve izlenimlerle geliştirilen anlatılarda belli bir olaylar dizisi bulunmaz. Anlatılarda, kısa süredeki geri dönüşlerle kişinin geçmişini yansıtan *anlık roman* bilinç akımının geliştirildiği örnekler yer alır. Böylece, 1960'tan sonra konulardaki değişimlerin yanı sıra anlatı yazım tekniğinde de büyük ölçüde yenileşme olduğu yazarların "*kent-soylu gerçekçilik*"i benimsedikleri görülür. Ancak, son yıllarda sanatkârların insan-toplumsal çevre ilişkisinde zaman zaman tek yanlı davrandıkları da göze çarpar:

- Bireye ağırlık veren yazarlar, onu çevresinden soyutlayıp yalnızca psikolojik bir yapı olarak görürler.
- Toplumsal sorunlara ağırlık veren yazarlar da, bireyi, kendi dünyasını yıkarak, olayların yönlendirdiği, bu yönlendirilişle hareket eden bir robot konumuna getirirler. (Önertoy, 1984: 331-332).

Toplumsal çevre, birey tarafından oluşturulduğuna ve ona belli bir düzen verdiğine göre, bireyin toplumsal çevresinden kopamayacağını her zaman göz önünde bulundurmak önem kazanan bir noktadır.

2.1. Anlatılarda Yapı

Roman, hikâye, masal, senaryo vb. kurgusal ya da kurgusal olmayan edebiyat ürünlerinde bir olay dizisi anlatma biçimi, anlatı olarak adlandırılmaktadır. Bugün anlatı bilimi[5] ayrı bir ilim dalının araştırma alanına giren anlatı, edebiyattan ve kurmacadan daha genel bir kavramı karşılar. Roland Barthes'in ifade ettiği gibi mit, efsane, fabl, masal, uzun öykü, destan, hikâye, trajedi, dram, komedi, pandomim, tablo, vitraj, sinema çizgi resim, sıradan bir haber ve konuşmalar gibi daha da arttırılabilecek sayıda tür ve sayılmayacak kadar "anlatı" örneği vardır dünyada. Anlatı bütün zamanlarda bütün yerlerde bütün toplumlarda vardır. Anlatı insanlık tarihi ile başlar bu sebeple dünyanın hiçbir yerinde anlatısı olmayan topluluk yoktur. Böylece her yazılı veya sözlü, kalıcı veya geçici her söz

[5] Anlatı Bilimi terimi ilk kez yapısalcılığın etkisiyle Fransa'da kullanılmaya başlanmıştır. "Anlatının yapısı, teorik incelemesi ve analizi üzerinde durur. Genel bir tanım olarak, her türlü medya anlatısı ve dil anlatılarını kapsar." Katie Wales, A Dictionary of Stylistics'den alıntılayan Yavuz Demir, "Anlatı Biliminin Temel Terimleri Üzerine", On Dokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fak. Dergisi. 7, Aralık 1992, S.19.

ve metin birer anlatı örneğidir. Ancak anlatılar içinde bazıları vardır ki kalıcı ve edebi yönden değerli olmaları sebebiyle geleceğe ulaşırlar. Bütün anlatılar içinde her türlü edebiyat anlatıları, bunları içinde de kurmaca anlatılar sanat dünyasında çok özel bir yere sahiptir.

Zülfü Livaneli anlatıları için uygun görülen kuramsal çerçeve aşağıdaki şekilde şematize edilebilir:

Tablo 4: Anlatılarda Yapı

Yapı unsuru	Kuramsal çerçeve
Kimlik	Anlatı birliğini yaratan dinamizmdir (Ricoeur, 1991:32) Anlatı kimliği kavramıyla, bireyin yaşamının bütünlüğünden ve sürekliliğinden sözedilebilir. Bu kavram, sabit ve devamlılık ilkesine başvurmadan yaşam bütünlüğünü kapsar (Ricoeur, 1988: 301).
Olay örgüsü	Birden fazla olayın, neden-sonuç içinde bütünlük kazanmasıdır.
Bakış açısı ve anlatıcı	Birinci-ikinci-üçüncü şahıs, tanrısal bakış açısı, kahraman bakış açısı, ben anlatıcı.
Zaman	Geçmiş-şimdiki-gelecek zaman, öykü(anlatı) zamanı, öyküleme(anlatılama) zamanı.
Mekân	Çevresel mekânlar (dış mekân, iç mekân, genel mekânlar, özel mekânlar) Olgusal mekânlar (kapalı-dar ve labirentleşen mekânlar, açık-geniş mekânlar) (Korkmaz, 1997: 170)
Kişiler	Başkişi, norm karakterler, kart karakterler, fon karakterler.

2.1.1. Anlatıların Kimliği

Arafat'ta Bir Çocuk

Zülfü Livaneli, kitabında 1960 yılından sonra toplumsal gelişmelerin etkilediği konular arasında yer alan ülkedeki işsizliğin sonucu yurtdışına işçi göçü, işçilerin oradaki yaşamlarını sekiz hikaye halinde anlatır. *Maupassant tarzı hikayeler* olarak da adlandırılan, olay hikâyeleridir. Kitapta yer alan öyküler, bir olayı ele alıp, serim-düğüm-çözüm planı ile anlatılarak, sonuca ulaştırmaktadır. Yazar, kendi yaşamından da alıntılar taşıyan bu hikayelerde kurgusal kişilere yer verdiğini Jose Ortega Gasset'in *"ben kendimin ve çevremin toplamıyım"* (Gasset, 1992: 19) deyişiyle aktarır. Varoluşçu düşüncenin önde gelen savunucularından olan İspanyol filozof Jose Ortega y Gasset (1883-1955), insanın

düşünceleri ile yaşamının özdeşleşmesine ve bir tutum olarak benimsemesini belirtir. Belirtilen tutumu gerçekleştirebilecek uygun ortamın da insanın evrene açıldığı liman ve evren ile ilintili oluşturduğu 'kendi olma' gerekliliğiyle açıklar: "*Yaşamımız olan garip gerçek, ne özdür ne varlıktır, yalnızca 'kendimizi yaşar durumda bulmamız' olayıdır.. Yapacaklarımız, önceden hazırlanmış veriler değildir, insan her şeyi anında kararlaştırmak durumundadır. Kararlaştırabilmesi için de, ortamın sunduğu –ya da yasakladığı- olanakları ve kendi kendisini tanıması gerekir, yani bir 'evren' tasarımına ve bir 'yaşam taslağına' sahip olmalıdır*" (Gasset, 1992: 22).

Toplam 19 baskısı olan yapıtın ilk baskısı 1978 yılında Cem Yayınevi'nde sonraki baskıları Doğan Kitap'ta yayımlanır. Almanca ve Farsça'ya da çevrilen bu yapıt, İsveç ve Alman televizyonları tarafından film yapılır.

Engereğin Gözündeki Kamaşma

Zülfü Livaneli'nin bilinen ilk romanı olan kitap, tarihsel bir dekor içinde insan psikolojisinin derinliklerine bir yolculuktur. Temel noktalarda gerçeğe uygun olmakla birlikte bazı kurgu ve ayrıntılarda roman özgürlüğüne kavuşabilmek için değişikliklere gider. XVII. yüzyıl İstanbul saray yaşamını konu alan bu anlatıda, roman formunun temel unsurlarını bir araya getirilir. Yazar, yapıtı ile 1997 Balkan Edebiyat Ödülü alır.

İlk baskısı 1996 yılında Can Yayınları tarafından çıkarılan 147 sayfalık bu romanın 12. baskısı 2011 yılında Doğan Kitap tarafından yayımlanır.

Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm

Zülfü Livaneli, Türkiye'deki aftan yararlanarak Stockholm'deki Türkiye Büyükelçiliği'nden lacivert pasaportunu aldığı yıl olan 1974'te yazımına başladığı ve 25 yıl üzerinde çalıştıktan sonra romanı, Avrupa'daki siyasi sürgünlerin yaşamına zaman içinde bir bakış olarak nitelendirilir. Victor Hugo'nun Sefiller, Dostoyevski'nin Suç ve Ceza, Namık Kemal'in İntibah adlı yapıtı gibi insanın kültür yaşamında yer alan ve büyük etki bırakan siyasi, toplumsal olaylar, inançlar, gelenek ve görenekleri, bazen eleştirisel,

bazen de bilimsel açıdan ele alan roman türü olan sosyal bir roman türündedir. Yazar, romanı ile 2001 Yunus Nadi Roman Ödülü alır.

Yapıtın 1-19. baskıları 2001-2009 yıllarında Remzi Kitabevi, 1-9. baskıları Doğan Kitap yayınları arasından, 203 sayfa olarak yayımlanır.

Mutluluk

Zülfü Livaneli'nin bu yapıtı Türkiye'nin karmaşık gerçekliğini, büyük bir hızla değişime uğrayan ve gelenekten Batı etkisindeki modernizme doğru hareket eden bir toplumu yansıtması yanı sıra ülkede 1960'lardan sonra severek kullanılan deniz ve deniz adamlarıyla ilgili konulara esinleyici bir örnek oluşturur. Mutluluk, lirik roman türünde, epik edebiyat geleneğinde yazılmış çağdaş bir romandır. Zülfü Livaneli'nin bu yapıtı ile 2006 Barnes & Noble Yeni Büyük Yazarları Keşif Ödülü'nü kazanır.

İlk kez 2002 yılında, Remzi Kitabevi yayınları arasından yayımlanan romanın, daha sonra 1-9. baskıları 2011-2012 yılları arasında Doğan Kitap yayınları arasından, 376 sayfa olarak yayımlanır. Birçok dile çevrilen roman, Abdullah Oğuz tarafından filme alınır ve hem yurt içinde hem de yurt dışında büyük ilgi görür.

Leyla'nın Evi

Zülfü Livaneli'nin tiyatro sahnesine aktarılan ilk yapıtı olan Leyla'nın Evi, yapıtın adında da vurgulandığı gibi, ev-barınma olgusu üzerine kurulmuş, eski zaman yalı yaşamı, göç eden insanların çelişkileri, ikisi arasında bağ oluşturmaya çalışan kişilerin yaşamı gibi birbirinden farklı yaşamların büyük bir uyumla bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş, içinde müzik barındıran, bir sosyal roman türüdür.

Romanın 1-59. baskısı, 2006-2010 yılları arasında Remzi Kitabevi yayınları arasından; 60-66.baskısı Doğan Kitap yayınları arasından 2012'de 271 sayfa olarak yayımlanır.

Sevdalım Hayat

Yaşamı mücadelelerle hiç yitirmediği umutla gerçekçi ama saf bakışıyla müzik ve edebiyatla biraz politikayla çokça dostluklarla ve başarılarla dolu geçen Zülfü Livaneli'nin kendi yaşamından kesitler sunduğu yapıtı, bir anı türüdür.

Yapıtın 1-36. baskıları 2007-2012 tarihleri arasında Remzi Kitabevi yayınları arasından, 37-41. baskıları 2012'de Doğan Kitap yayınları arasından 519 sayfa olarak yayımlanır.

Son Ada

Zülfü Livaneli'nin Son Ada adlı romanı, çevreci ve siyasi mesajlar içeren, alegorik-sembolik bir romandır.[6] Romanda, varlıklı bir adamın satın aldığı doğal zenginliklerle dolu bir adada darbeci bir başkanın aralarına gelip yerleşmesine dek kendi kaynaklarıyla geçinen kırk (40) evden oluşan bir topluluğun darbeci başkanla yaşadıkları sorunlar kurgulanır.

İlk kez 2008 yılında, Remzi Kitabevi yayınları arasından 183 sayfa olarak yayımlanan yapıt, 2012'de 36. baskıya ulaşmıştır. Roman, 2009 yılında, Tahsin Yücel başkanlığındaki Seçici Kurul yayınlaı arasından "*toplumsal sorunlara gerçekçi yaklaşımını, fantastic bir anlatımla yansıtmadaki başarısı nedeniyle*" Orhan Kemal Roman Armağanı ödülünü kazanır.

Veda

Zülfü Livaneli'nin roman-öykü türünde yazılmış olan Veda adlı yapıtı, Atatürk'ün çocukluk arkadaşı Salih Bozok'un yazdığı mektup aracılığı ile çocukluklarından

[6] Murat Belge, "Üçüncü Dünya Ülkeleri Edebiyatı Açısından Türk Romanına Bakış" isimli yazısında, Frederick Jameson'ın 'ulusal alegori' kavramına açıklık getirmekte, üçüncü dünya ülkelerinin metinlerinin genel özelliğinin 'alegori'olduğunu belirtmektedir. O, Türkiye'de roman türünün çoğunlukla, Batılılaşma hareketiyle birlikte 'kolonyalist-emperyalist yaşantılar toplamını' Türk romanı bir şekilde sentezlemeye çalıştığı için, politik zeminde kurulduğunu dile getirir (Belge, 2009: 65-74). Zülfü Livaneli'nin Son Ada romanı, Cüneyt Arcayürek'in Ku-de-ta adlı romanı ile benzeşim göstermektedir (Arcayürek, 1988: 1-223).

başlayarak Cumhuriyet'in kuruluş coşkusuna dek geçen süreyi anlata güçlü bir dostluk belgesidir.

Remzi Kitabevi tarafından 2010 yılında yayımlanan 88 sayfalık yapıt, yine aynı yıl kendisinin yönettiği bir film olarak gösterime girer, yurt içi ve yurt dışından çok olumlu eleştiriler alır.

Serenad

Serenad romanı, 1930'lu yıllardaki üniversite yaşamı, Yahudi soykırımı Struma batırılması İstanbul'un o yıllardaki Levanten yaşamı, günümüz İstanbul'undaki üniversite, iş ve politika dünyası gibi çok katmanlı konuları içerir.

Yapıtın 1–3. baskıları Doğan Kitap yayınları arasından 481 sayfa olarak 2010-2013 yılları arasında 3 baskı olarak yayımlanır.

Kardeşemin Hikâyesi

Kardeşimin Hikâyesi romanı, sakin bir baıkçı köyüne geçmişinden kurtularak yerleşen bir mühendisin hikâyesini anlatır. Eserin başlangıcı ise aynı köyde yaşayan bir sakinin cinayeti ile oluşur. Hayat, ölüm ve gerçek yaşamın ne olduğu soruları etrafında şekillenen eser, aşk duygusuyla karakterlerin kişilik bozukluğu olarak görülen hasta olma durumlarının geçmiş ve bugun çerçevesinde iç içe geçen kişilik ve hikâyelerden kurgulanır.

Yapıtın birinci baskısı Mayıs 2013 yılında Doğan Kitap tarafından 324 sayfa olarak yayımlanır.

2.1.2. Anlatılarda Olay Örgüsü

Olay örgüsü, yapıtta aktarılan olay ya da olaylar zinciri veya bir anlatının içinde olup biten her şey olarak tanımlanabilir. Anlatılardaki olay örgüsü, belli bir konu çerçevesinde ortaya çıkan birden fazla olayın, rastlantısal ya da arka arkaya sıralanması

değil neden-sonuç ilişkisine bağlı olarak oluşturdukları organik bir bütündür. Bir başka ifadeyle olay örgüsü, insanın insanla, insanın toplumla, insanın doğayla, insanın kendisiyle olan savaşımından doğar. Savaşım ya da çatışma, zıt güçler (işçi-patron, fakir-zengin, köylü-ağa vb.) ya da zıt kutuplar (iyilik-kötülük, güzellik-çirkinlik, doğruluk-yanlışlık) arasında yaşanır. Zıt güçler ya da kutuplar, genellikle somut varlıklarla (doğa, insan, hayvan) beraber bazen de soyut kavramlarla (gelenek, töre, iyilik) aktarılırlar. Anlatıdaki olaylar, zaman zaman kronolojik olmakla birlikte bazen anlatıcının tercih ve olanakları tarafından bozulabilir. Örneğin, anlatıcı, anlatıyı baştan-sona, sondan-başa, ortadan-sona, ortadan-başa-sona doğru anlatılır.[7]

Hikâye

Arafat'ta Bir Çocuk

Hikâye 1 (Arafat'ta Bir Çocuk)

- Hikâyenin başkişisi Almanya'ya çalışmak üzere göç eden bir ailenin Yılmaz adlı oğludur. Yılmaz'ın okulun başlamasından altı (6) ay geçmesine rağmen dil ve kültür farkı dolayısıyla hâlâ alışamaması
- Eğitimcilerin ona yardım etmeye çalışmasına rağmen, bazı arkadaşlarından gelen tepkilerin olması
- Varolan tepkilerin çocuğun olayları hayal dünyasında çözmeye itmesi
- Okulun anahtarlarının kaybolması
- Anahtarın kaybolmasından dolayı ailesinden de destek göremeyen Yılmaz'ın suçlanması
- Bir arkadaşının anahtarları kaybettiğini ve suçu Yılmaz'a attığını itiraf etmesiyle olayın çözülmesi
- Bu çocukla arkadaşlığa başlayan Yılmaz'ın çocuğun ailesinden de yabancı olduğu için tepki alması ve kurtuluşu yeniden hayal dünyasında bulması

[7] Olay Örgüsü Nedir? Olay Zinciri Nedir?, Eğitim Forum. http://www.turkceciler.com/forum/turk-dili-ve-edebiyati-terimleri-sozlugu/947-olay-orgusu-nedir-olay-zinciri-nedir.html Erişim Tarihi 20.04.2013

Hikâye 2 (Bütün Kuşların Uykusu)

- Başkişi adı verilmeyen genç çocuk karakteridir
- Başkişinin annesinin ölmesi
- Cinayete tanık olması
- Tanık olma sonucunda hayal ve gerçek arasında arafta sıkışıp kalmış bir gencin hikâyesinin anlatılması

Hikâye 3 (Dokuma İşçisi İle Şair)

- Başkişi yaşanılanlara ve gördüklerine dayanamayan Şair'dir. Şair'in bir işçi destanı yazarken arkadaşı Abdullah tarafından evine getirilen Dokuma İşçi'si ile karşılaşması
- Dokuma İşçisi Zeynel öyküde Şair başkişsinin normudur. Greve katılan ve güvenlik güçlerince aranan Dokuma İşçisi bu yüzden de kendisinin yanında saklanması için getirilen dokuma işçisinin yaşadıkları korku dolu günlerin alatılması
- Şairin bu gerilime dayanamayıp dokuma işçisinden evini terk etmesini.

Hikâye 4 (Bir Arpa Boyu)

- Başkişi Berat Koza'nın üniversitede öğrenci birliğinde çalışması
- İşgal ve boykotlara karıştığı için, güvenlik güçlerince aranan Berat Koza'nın (yurtdışına kaçmak için kullandığı sahte pasaporttaki ismi), Sirkeci tren istasyonunda Almanya trenine binmesi
- Aynı trende Almanya'ya kaçak işçi olarak gitmek isteyenlerin yaşadıkları sonrasında Almanya'daki ilk günleri ve oradaki yaşantıdan hoşlanmayarak Danimarka'nın başkenti Kopenhag'a gitmesi
- Kopenhag'da dostları ile buluşması

Hikâye 5 (Seçenek)

- Ankara'da üniversiteyi bitirmesine bir yıl kala karıştığı öğrenci olayları dolayısıyla orayı terkedip bir Anadolu kasabasındaki tiyatro grubundaki arkadaşlarının yanına gitmek istemesi
- Arkadaşlarla bağlantı kuramayınca, sahte pasaportla yurtdışına çıkmaya hazırlanan iyi eğitim görmüş iki yabancı dili anadili gibi bilen bir profesörün oğlunun yaşadıklarını anlatması

Hikâye 6 (Görüş)

- Başkişi Müslim'in karısını ve çocuklarını izin için kendisinden iki hafta önce Türkiye'ye göndermesi
- Gönderdikten sonra gittiği bir kulüpte çıkan bir kavgada bir kişiyi bıçaklaması
- Yaralayan Müslim'in eşi ile cezaevindeki cam paravanın ardında Alman kanunlarına göre Almanca konuşmaya zorlanması
- Almanca konuşmaya zorlanması yüzünden başkişi Müslim ve eşinin kendilerini birbirlerine ifade edememesi
- Yabancı bir ülkede suç işleme, cezaevine düşme ve anadil ile konuşma özgürlüğünün simgesel boyutta anlatılması

Hikâye 7 (Üniforma)

- Başkişi Bekir'in bir film şirketinde figüran olarak çalışırken polis rolünde giydiği kıyafeti gizlice alıp bu giysi ile kendini özdeşleştirerek insanların kendisine saygı göstermesi
- Üniformadan dolayı kendisinden insanların korkmasının deneyimlerini yaşaması
- Bir müddet sonra sahte üniforma ile yakalanması
- Figüran Bekir'den polis memuru Bekir'in serüveninin anlatılması

Hikâye 8 (Sıkıntılı Günler)

- Başkişi Mehmet Özver karakteridir. Bir ilaç dağıtım firmasında çalışan başkişinin kasabaları ve kentleri dolaşması
- Doktorlar ve eczanelerden ilaç siparişi almak için diğer çalışanlarla yarış halinde olan başkişinin ailesi ve diğer çalışanlarla yaşadığı sorunların olması
- Sonunda aradığı mutluluğun eşi ve çocuklarının yanında olduğunu anlaması

Senaryo

Sis

- Radyoda çalınan marşlarla ilan edilen 27 Mayıs ihtilali, prensip sahibi, doğruluktan hiç ayrılmayan Başkişi Yargıç Ali Fırat'ın iki oğlundan birinin vurulması,
- Bir zaman sonra Türkiye'nin yaşadığı çalkantılı dönemde sisler içinde yasaklanan fikirler ve korkular, ideolojik kavgalar, tutuklamalar, saklanmalar neticesinde bunalım psikolojisinin bireylerde oluşması
- Yargıç Ali Fırat'ın hayatta kalan diğer oğlunu kurtarmak için yargıçlığı bırakması
- Avukat olarak görevini sürdürmeye çalışması

Roman

Engereğin Gözündeki Kamaşma

I. Bölüm

- On iki yaşında Habeşistan'dan kaçırılarak getirilen, hadım edildikten sonra sarayda iyi bir eğitim alarak Latin, Yunan, İtalyan, Arap ve Fars dillerini öğrenen Habeşistan'lı Haremağası Süleyman'ın efendisi Padişah'a bağlılığının anlatılması

- Onun annesi tarafından yakalanıp hapsedilmesiyle ve küçük yeğeninin tahta geçmesiyle gelişen olayların anlatılması

II. Bölüm

- Haremağasının her gece duvarlar arasında hapsedilmiş olan efendisine yiyecek götürüp sohbet etmesi
- Padişahın, annesinin emriyle öldürülmesi

III. Bölüm

- Habeşistan'lı Haremağası Süleyman'ın yeni küçük padişaha bağlılığını göstermesi

Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm

I. Bölüm

- Başkişi Sami Barn'ın evlenmek üzere olduğu kız arkadaşının örgüt üyesi olduğu gerekçesiyle yanlışlıkla güvenlik güçlerince vurulması
- Vurulmanın ardından olayı örtbas etmeye çalışan bir bakanın baskıları ve yaşadığı travmalar sonucu İstanbul'dan Stockholm'e savrulan bir mülteci olan Sami Baran'ın yattığı hastanede Türkiye'den bir hastayla karşılaşması

II. Bölüm

- Norm karakter olan hasta adamın başına gelenlerin sorumlusu olarak gördüğü eski bir bakan olması
- Hasta adamdan intikamını almak amacıyla Şili, Uruguay, İran gibi farklı ülkelerden gelmiş mülteci arkadaşlarıyla birlikte bir plan yapması

III. Bölüm

- Bu planı gerçekleştirmek anadilin yeri geldiğinde düşmanla da anlaşma aracı olabileceğini hesaba katmayan Sami Baran için o kadar kolay olmaması
- Sonuçta hasta adamı intihar etmekten kurtarması[8]

Mutluluk

I.Bölüm

- Başkişi Van'ın köyünde tecavüze uğramış bir kız olan Meryem karakteridir. Tecavüze uğradığı için töre nedeniyle ailesi tarafından öldürülmesine karar verilmesi
- Meryem infaz etmekle görevlendirilmiş amcasının oğlu Cemal'in Meryem'i öldürmek istememesi
- Cemal'in Meryem'i bir kaçırarak arkadaşının yardımıyla Ege kıyılarına gitmesi
- Cemal'in Ege kıyılarında bir balık çiftliğinde iş bulması

II. Bölüm

- İş bulduktan sonra ne yapacaklarını düşünürken eşiyle ve çevresiyle yaşadığı sorunlardan kaçıp bir tekneyle Ege denizinde yolculuk yapan Harvard Üniversitesi mezunu Prof. Dr. İrfan Kurudal ile karşılaşması
- Üç karakterin de yaşamını değiştirecek olayların yaşanması

III. Bölüm

- Profesörün genç kıza para bırakıp Ege kıyısında bir kasabada yaşayan annesinin yanına gitmesi

[8] "Öç diye bir şey yoktu bu dünyada, mümkün değildi" şeklinde sona erer.

- Genç kızın, amcaoğlunu İstanbul'a gönderip kendisinin de o kasabada karşılaştığı ailesiyle de yakınlık kurduğu bir delikanlı ile yeni bir yaşama başlaması

Leyla'nın Evi

I.Bölüm

- Başkişi Bosnalılar Yalısı'nda doğup büyümüş paşa torunu Leyla Hanım'ın yalının yeni sahibi ve eşi tarafından sokağa atılmasının yansıtımı
- Mahallenin çocuklarından gazeteci Yusuf tarafından Almanya'da modellik yapmış hip-hop tarzı müzik yaparak adının duyurmaya çalışan kız arkadaşı Rukiye ile beraber kaldığı Cihangir'deki köhne daireye götürülmesi

II.Bölüm

- Cihangirdeki köhne dairede üçünün yaşadıkları ve geçirdikleri değişimler, aralarında kalıcı bir bağ oluşmasının anlatımı
- Bu arada, bir başka yalıda uşaklık yapan ve bu kaderini değiştirme ihtirasıyla tutuşan bir İstanbullu olan yalının yeni sahibi Ömer Cevheroğlu'nun babası Ali Yekta, kendisinin konağa yerleşmesine karşı çıkan gelinini öldürmesi

III.Bölüm

- Ömer Cevheroğlu, yalının bahçesinde bulunan ve Leyla Hanım'ı aldatarak elinden aldığı evi ona geri vermesi
- Leyla Hanım ölürken evini, Yusuf ve Rukiye'nin kızları Leyla'ya bırakması

Sevdalım Hayat

I.Bölüm

- Zülfü Livaneli'nin büyük dedesi Ömer Efendi'den başlayarak ele aldığı yaşam hikâyesinin aktarılması
- Onun Ilgın'da 20 Haziran 1946'da doğuşu, küçük yaştan itibaren okumaya karşı büyük ilgisi, ailedeki müzik sevgisinden kaynaklanan müzik tutkusunun anlatılması
- Okul yılları, Ankara'daki öğrenci olayları, evliliği, bir kızının doğması

II.Bölüm

- Ansızın Türkiye'den ayrılıp eşi ve kızıyla İsveç'e gitmesi
- Oradaki sürgün yıllarında, müzik ve yazarlık çalışmalarına ağırlık vermesinin ifade edilmesi

III.Bölüm

- Yaptığı plaklarla ve yazdığı kitaplarla, yaptığı filmlerle çeşitli ödüller alması ve konserler vermesinin yansıtımı
- Cengiz Aytmatov'un daveti üzerine Yaşar Kemal'le birlikte Issık Gölü Toplantıları'na katılması
- Mihail Gorbaçov ile Kremlin'de tanışıp, bu dostluğu yıllarca sürdürmesi
- 1996 yılında UNESCO büyükelçiliği'ne atanması
- Türkiye'de İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığı'na aday olması, Milletvekili seçilmesi
- Gazetelerde köşe yazarlıkları, 19 Mayıs 1997'de Ankara Hipodrom'unda 500.000 kişinin katıldığı bir konser vermesi

Veda

I.Bölüm

- 10 Kasım 1938 Büyük Önder Atatürk'ün son iki saatinin aktarılması
- Atatürk'ün yaşama veda ettiği an, ona derin dostluk besleyen çocukluk arkadaşı Salih Bozok'un en yakın arkadaşının olmadığı bir yaşamı reddederek ardında oğlu Muzaffer'e bir veda mektubu bırakarak kendini vurması

II.Bölüm

- Kurşunun kalbini sıyırması nedeniyle hayatta kalmayı başarması
- Salih Bozok'un Atatürk'süz geçen kısa yaşamında milletvekilliği yapması
- 25 Nisan 1941'de Salih Bozok'un yaşama veda etmesi

III.Bölüm

- Salih Bozok'un veda mektubunda, onun Atatürk'le yaşadığı bir ömrün en çarpıcı anları, Atatürk'ün askeri kimliği, vatan uğruna yaptığı fedakârlıkları, Kurtuluş Savaşı, Cumhuriyet'in kuruluşu, bir ulusa ışık tutuşu ve özel yaşamından kesitlerin anlatılması

Serenad

I.Bölüm

- Başkişi İstanbul Üniversitesi'nde halkla ilişkiler görevini yürüten 36 yaşındaki Maya Duran'dır. Başkişinin 2001 yılının soğuk bir Şubat gününde ABD'den gelen 87 yaşındaki Alman asıllı Profesör Maximilian Wagner'i karşılaması

- 1930'lu yıllarda İstanbul Üniversitesi'nde hocalık yapmış bu profesörün isteğiyle Şile'ye gitmeleri orada Struma gemisiyle[9] gelmekte olan eşinin bir Sovyet denizaltısı tarafından batırılması sonucu kaybettiği eşi anısına kemanıyla serenad çalması

II.Bölüm

- Maya'nın onu soğuktan korumaya çalışırken çıkan dedikodular yüzünden işinden istifa etmesi
- Wagner'in anımsayamadığı Serenad'ın notalarını ararken kendi aile geçmişini de aydınlatması
- Kırım Türkü olan anneannesinin, annesi ve Mavi Alay'a[10] mensup babasıyla Sovyet Kızılordu tarafından yakalanması
- Ali adlı büyükbabasının kurtardığı anneannesi dışında tüm yakalananların öldürülmesi

III.Bölüm

- Maya'nın Wagner'in ağır hasta olduğu ve kendisini görmek istediği için Amerika'ya gitmesi
- Ona kayıp kemanını ve serenadın notalarını teslim etmesi
- Birkaç gün sonra öldüğünde de vasiyeti üzerine küllerini Türkiye'ye getirip Şile'de Struma'nın battığı yerin karşısında savurması

---

[9] Struma Olayı veya Struma Fâciası: II. Dünya Savaşı sırasında, Nazilerden kaçan Yahudileri Filistin'e götürmek üzere Romanya'dan yola çıkan Struma gemisinin, İstanbul açıklarında Sovyet denizaltısı tarafından batırılması İstanbul açıklarında motoru bozulan ve yolcularının karaya çıkmasına izin verilmemesi sonucu, 768 kişi hayatını kaybeder. Struma'nın batışı, II. Dünya Savaşı'nın denizde en fazla sivil kayba yol açan olayı olarak tarihe geçer. Chicago Tribune (9 Şubat 2003)

[10] Mavi Alay: Türkiye Cumhuriyeti önerisiyle, 2. Dünya Savaşı'nda Nazi Almanyası için Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'ne karşı savaşan 8.000 kişilik Kırım Türkleri'nin hikâyesidir.Stalin tarafından eziyete uğradıklarını iddia etmelerinden dolayı Türkiye Cumhuriyeti tarafından Almanya için savaşmaya yönlendirilen Kırım Türkleri Almanya'nın savaşı kaybetmesiyle Almanlarla birlikte kaçarlar. Savaşın ardından Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği tarafından tekrar çağırılan Kırım Türkleri kaçtıkları yerde intihar ederler. Bu intihar olayında 3.000 Kırım Türk'ü Drau Nehri'ne atladı. Geriye kalan Kırım Türkleri vagonlara kapatılarak Türkiye toprakları üzerinden Sovyetler Birliği'ne doğru yola çıkarılır. Trenlerde Türkiye Cumhuriyeti tarafından kurtarılmayı bekleyen Mavi Alay adlı Kırım Türkleri kurtarılmayınca 2.000 kişi Kızılcık Nehri'ne atlayarak intihar ederler. Geriye kalanlarsa Soyvet askerleri tarafından kurşuna dizilirler. http://tr.wikipedia.org/wiki/Mavi_Alay Erişim Tarihi 20.04.2013

Kardeşimin Hikâyesi

I.Bölüm

- Başkişi Ahmet Bey'in Arzu Hanım cinayetini öğrenmesi
- Gazeteci genç kızın Ahmet Bey'in evine gelmesi
- Gazeteci genç kızın kendini Ahmet Bey'e tanıtması ve cinayet hakkında röportaj yapmak için eve girmesi

II. Bölüm

- Ahmet Bey'in hayatını genç kıza anlatması
- Ahmet Bey'in ikizi Mehmet'ten bahsetmesi
- Arzu Hanım'ın hemşiresinin cinayet zanlısı olarak gözaltına alınması
- Gazeteci genç kızın Podima'da röportaj bitmediği için kalmak zorunda olması
- Ahmet Bey'in cinayet ile ilgili savcılığa çağrılması
- Savcılıktan döndükten sonra Arzu Hanım'ın eşi Ali Bey'e başsağlığına gitmesi
- Gazeteci genç kızın tekrar Podima'ya gelmesi ve Ahmet Bey'in hikâyesini dinlemeye devam etmesi
- Minsk'te yaşanan Mihail'in hikâyesini Ahmet Bey kızın ilgisini çekmek ve kalmasını uzatmak için anlatması. Sonucunda kızın Ahmet Bey'in evinde kalması
- Ahmet Bey'in kucaklama makinesini "sevgili"yi kıza göstermesi
- Mehmet'in resmini kızın görmesi ve yeni fotoğraf olmamasına şaşırması

III. Bölüm

- Mehmet ile Ahmet in hayat hikâyelerinin Ahmet Bey tarafından anlatılması
- Ahmet Bey'in ailesiyle geçirdiği kazayı anlatması ve kazada annesini ve babasını kaybettiğini aktarması
- Mehmet ile Ahmet'in mühendisliği kazanmaları
- Okul yıllarında Mehmet ile Ahmet'in arasındaki kişisel farklılıkların olması
- Ahmet'in Sovyet Rusya'da, Borisov'da iş bulması ve Minsk'e gitmesi
- Minsk'te Ahmet'in tercüman Ludmilla ile tanışması

- Ahmet'in Mehmet'i Borisov'da çalışmaya ikna etmesi
- Hikâye bitmediği için kızın huzursuz olduğu halde Podima'da kalmaya devam etmesi
- Geçmiş anlatılmaya devam ederken öykü zamanının şimdi'sinde Ali Bey (Arzu Hanım'ın eşi) Ahmet Bey'in evine gelir ve eşi hakkında konuşur, eşinin İstanbul'da başka erkeklerle beraber olduğundan bahsetmesi ve bu duruma katlanmasının sebebini de aşk olarak aktarması
- Ahmet Bey'in tekrar savcılığa çağrılması suçun Svetlana üzerinde olması
- Hatice Hanım'ın oğlu Muharrem'in hikâyesinin genç kıza anlatılması
- Kerberos'un kızı ısırması ve genç kızın evde kalmaya devam etmesi ve Ahmet Bey'in Mehmet'in hikâyesini anlatmaya devam etmesi
- Ahmet Bey'in Mehmet'in Rus kıza âşık olduğu anını anlatması
- Mehmet'in kıza ulaşmak için her yolu denemesi ve adının Olga olduğunu öğrenmesi, kızı bulmak için Ludmilla'dan yardım alması
- Olga'nın Ludmilla'nın ve Mehmet'in çabası ile bulunması
- Mehmet, Ahmet, Ludmilla ve Olga'nın akşam yemeği yemeleri ve eğlenmek için otele gitmeleri
- Mehmet'in Ludmilla'nın tercümeleriyle aşk yaşamaları
- Olganın babası Pavel'in ölmesi Olga, kardeşi, Ludmilla ve Mehmet'in Soçi'de tatil için yola çıkmaları, Havaalanında Rus ajanlar tarafından Mehmet'in tutuklanması
- Öykü zamanının geçmişten şimdiye geldiği anda Mehmet'in Ahmet'i ziyaret etmesi
- Mehmet'in kendi bakış açısından tutuklanıp hapishaneye atılmasını anlatması
- Aradan geçen zamanın farkında olmadan yıllarca tutuklu kalması ve aynı hücreye atılan Amerikan gazeteciden yardım istemesi
- Amerikan gazetecinin hücreden çıktıktan sonra yardım etmesi sonucu Mehmet'in kurtulması ve tutuklanma sebebinin isim benzerliği olduğunun anlaşılması
- Çeçen komutan Muhammet Arslanov ile Mehmet Arslan isimlerinin benzerliğinden dolayı tutuklanmış olduğunu öğrenmesi
- Hücreden çıkar çıkmaz Mehmet'in Olga'yı aramaya devam etmesi

- Havaalnında tutuklanmasına sebep olan kişinin Ludmilla olduğunu öğrenmesi
- Ludmilla'yı bulması ve neden yaptığını sorgulması sonucundan, Ludmilla'nın Olga'ya âşık olduğunu öğrenmesi ve Olga'nın genetik bir şizofren hastalığına sahip olduğunu öğrenmesi
- Eser Mehmet'in bakış açısından Ahmet'e geçer ve Ahmet'in olayın ardından yaralanan Mehmet'i bulmaya Moskova'ya gitmesi

IV. Bölüm

- Başkişi Ahmet Bey'in savcıya mektup bırakması ve kendi yaptığı kucaklama makinesinde intihar etmesi
- Mektup ve ardından yer verilen Savcılık kararnamesinde, Ahmet Arslan adlı başkişinin aslında Mehmet Arslan olduğu ve eserde Ahmet Arslan'ın aile ile yapılan kazada öldüğünün söylenmesi
- Eserde başkişinin kazada ölen ikiz kardeşiyle bütünleşen bir karakter olduğunun aktarılması
- Cinayet'in Hatice Hanım'ın oğlu Muharrem tarafından işlendiğinin aktarılması
- Muharrem'in tutuklanması

2.1.3. Anlatılarda Bakış Açısı ve Anlatıcı

Yazar ve okuyucu, yapıtta yaratılan hayal dünyasının dışında var olan gerçek şahıslardır. Bir anlatıyı yazan, metni üreten, onun yazarıdır; anlatıyı belli bir anda ve belli bir yerde okuyan ise okuyucudur. Buna karşın, anlatıcı ve anlayan, yalnızca dilbilimsel edebi figürler bir anlatının gerçekleşebilmesi için düşünülmüş soyut rollerdir. Hikâye eden makam ya da merci olan anlatıcı, kişi kadrosu gibi metin tarafından üretilmiş kelimelerle ve kelimelerden yaratılır. Anlatıcının yalnızca metin içinde bir varlığı bulunur metnin dışında hiçbir varlığı bulunmaz. O, anlatılan anlatıya ait olan kurgusal bir varlıktır. Anlayan ise, somut okuyucunun yerine düşünülmüş potansiyel bir figürdür(Akdeniz, 2006: 4). Anlatıcı tarafından oluşturulmuş kurgusal, olası, potansiyel bir alıcı konumundadır.

Anlatıcı, bazı anlatılarda görünür konumdadır ve bu durumda anlatının kişi kadrosu içindedir ya da yalnızca olanlara şahitlik eden bir anlatı kişisidir. Bazı anlatılarda ise

anlatıcı, görünmez konumdadır ve bu durumda da anlatı, bir anlatıcının izlerini taşımaz, anlatı kendiliğinden anlatılıyormuş duygusunu verir. Anlatıcı, anlatıyı birinci şahıs ya da üçüncü şahıs ağzından aktarabilir görünür ya da görünmez bir anlatıcı olabilir. Tüm bunlar anlatış düzeni kalıplarını oluşturur.

Anlatının yapılış şekli, anlatış düzeni kalıbı adını alır. G.Genette'e[11] göre bu kalıplar iki ölçüte göre belirlenir:

1. Mesafe (distance): İki mesafe kalıbı vardır: "Diégésis" ya da "Asıl Hikâye Anlatısı (recit)"/"Mimésis" yani Taklit Anlatısı

Anlatıcı, asıl hikaye anlatısında, kendisini gösterir ve bizi anlatanın kendisi olduğuna inandırır. Olaylar birinci plandadır, diyaloglar dolaylıdır. Taklit anlatısında ise, anlatıcı aradan çekilir; taklit ağır basar; diyaloglar dolaysızdır; anlatıcı, konuşanın kendisi olmadığı izlenimini vermeye çalışır.

2. Perspektif: Metnin perspektifini saptamak için, "Kim görüyor?" sorusunu sormak gereklidir. Olaylar, bir kişinin bakış açısıyla anlatıldığında, bir kişinin olayların yalnızca bir kısmını bilebileceği, olanları tamamen kavrayamayacağı, eksik bir gösterim sunduğu için, bir alan kısıtlaması (restriction de champ) doğar (Dervişcemaloğlu, 2011: 4).

Anlatıcı, eseri çeşitli bakış açılarına göre anlatır. Eserdeki olaylar, kişiler, kişilerin düşünceleri, mekân, belli bir bakış açısı içinde sunulur. Bu bakış açısı, odaklanma (focalisation) diye adlandırılır. Üç çeşit odaklanma vardır:

1-Sıfır odaklanma-Her şeyi bilenin bakış açısı (focalisation zéro-point de vue omniscient): Anlatıcı, olayları anlatır, istediği yerleri özetler.

---

[11] Gérard Genette (1930 doğumlu) bir Fransız yazın kuramcısıdır. Kendisini yapısalcı hareket ve Roland Barthes ile Claude Lévi-Strauss gibi kuramcılara yakın görür. Bunlardan bricolage kavramını alır.Retorik söz dağarcığının edebi eleştiri alanına yeniden kazandırılmasına büyük katkıda bulunur. Yeni Eleştiri akımının en önemli temsilcilerindendir. Figures ismiyle yayımladığı edebiyat kuramlarıyla büyük ilgi görür. Anlatı yöntembilimini oluşturarak yazınbilimin bilimsel niteliğini yükselttiği bunlardan üçüncüsünün Narrative Discourse: An Essay on Method başlığıyla İngilizcede yayınlanması ile teorileri dünya çapında kabul görür (tr.wikipedia.org/GerardGenette).

Anlatıcı > Kişiler

2-Dış odaklanma-Dış bakış açısı (focalisation externe-point de vue externe): Anlatıcı, gözlemleyen bir şahit konumundadır. Görünüşte tarafsız olan bir şahit gibi, olup biteni anlatır.

Anlatıcı < Kişiler

3-İç odaklanma-İç bakış açısı (focalisation interne-point de vue interne): Anlatıcı, anlatının kahramanıdır. Anlatıyı kendi bakış açısından anlatır.

Anlatıcı = Kişiler

İç odaklanma, iki tipte olabilir:

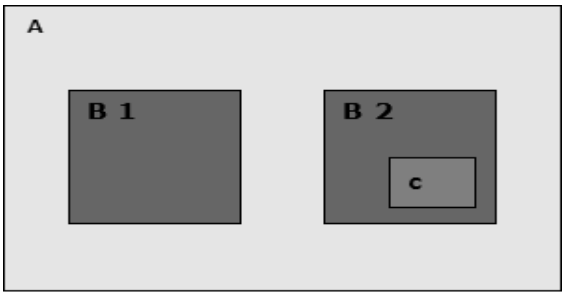
a-Değişmeyen iç odaklı anlatı: Anlatı, sürekli olarak aynı kişinin bakış açısından anlatılır.

b-Değişen iç odaklı anlatı: Olay, sırayla, değişik kişilerin bakış açısından anlatılır. (Bourneur, Quellet, 1989: 152)

Edebi yapıtlarda bu bakış açılarından birisi kullanılabileceği gibi ikisi ya da üçü bir arada kullanılabilir. Burada anımsanması gereken bir konu da anlatının birinci ya da üçüncü kişi ağzından anlatılmış olmasıyla odaklanma sorununun birbirine karıştırılmaması gerektiğidir. Örneğin, üçüncü kişi ağzından anlatılmış bir anlatı bir iç odaklanma anlatısı olabilir.

Anlatıda, birinci derecede olan bir anlatının içinde ikinci ve üçüncü dereceden anlatılar yer alabilir. Bunlar, anlatı içinde değişik anlatış düzeni (tahkiye) düzeyleri yaratır.

Şekil1: Anlatış Düzeni (Tahkiye) Düzeyleri (Niveaux Narratifs) (Akdeniz, 2006: 7)



Şekildeki A alanı bir çerçeve anlatıyı, asıl anlatıyı temsil eder. B1 ve B2, asıl anlatının içine yerleştirilen ikinci derecedeki iki anlatıyı temsil etmektedir. C ise ikinci derecedeki bir anlatının içine yerleştirilmiş üçüncü dereceden bir anlatıyı göstermektedir. Bazen, birinci derecedeki bir anlatı, ikinci derecedeki anlatılar için basit bir çerçeve oluşturur. Bu durumda ikinci derecedeki anlatılar önem kazanır.

Bir anlatıcının konumu, anlatış düzeni (tahkiye) düzeylerine göre ve anlatısıyla ilişkisine göre belirlenir:

1-Anlatış düzeni (tahkiye) düzeyine göre: Anlatıcı, anlatının birinci düzeyinde, görünür ya da görünmez haldedir. Bu durumda iki tip anlatıcı görülür:

a-Metin dışı anlatıcı (Extradiégétique): Anlatıcı, birinci düzeydeki anlatının içinde yer almaz, anlatının dışındadır. Bu tip anlatıcı, yalnızca yine metin dışı olan bir anlayana (narrataire) hitap eder. Sonuçta, anlatıcı ile okur arasındaki mesafe yok olur, ya da azalır.

b-Metin içi anlatıcı (İntradiégétique): Anlatıcı, birinci düzeydeki anlatının içinde yer alır. Bu tür bir anlatıda, anlatıcı okura değil, "intradiégétique" bir anlayan yahut dinleyene "narrataire" hitap eder. Bu da okuyucuya, bizimle anlatıcı arasında mesafe olduğu, mesajını verir.

2-Anlatıcının anlatısıyla ilişkisine göre de, iki tür anlatı vardır:

a-Anlatı dışı anlatıcı (Narrateur hétérodiégétique): Anlatıcı anlattığı hikayede yer almaz.

b-Anlatı içi anlatıcı (Narrateur homodiégétique): Anlatıcı anlattığı hikayede yer alır. Genellikle *ben* anlatıları olan bu türler, anlatıcının ikinci derecede rol üstlenebildiği durumlarda anlatılan olayların yalnızca bir gözlemcisi ya da şahidi olarak ya da kendi hikayesinin anlatıcısı olarak iki şekilde görülür.

Anlatıcı, anlatım görevini çeşitli şekillerde yapabilir ve bunun sonucunda da ortaya değişik tipte anlatılar çıkar (Akdeniz, 2006: 12):

Tablo 5: Anlatıcıya Göre Metin Tipleri

ANLATICIYA GÖRE METİN TİPLERİ		
A	Metin dışı-anlatı dışı anlatıcılı	Birinci anlatıcı, bir şahıs olarak yer almadığı bir hikayeyi anlatır.
B	Metin dışı-anlatı içi anlatıcılı	Birinci anlatıcı, şahıslardan birisi olduğu bir hikayeyi anlatır.
C	Metin içi-anlatı dışı anlatıcılı	İkinci anlatıcı, içinde yer almadığı bir hikayeyi anlatır (Binbir Gece: Şehrazat)
D	Metin içi-anlatı içi anlatıcılı	İkinci anlatıcı, bizzat içinde yer aldığı bir hikayeyi anlatır.

Ben anlatıcı, metin içi-anlatı içi (D) *Engereğin Gözündeki Kamaşma* adlı anlatıda, ben anlatıcı olan ve başkişi Habeşistanlı Haremağası Süleyman, anlatının şahıslarından biri olduğu hikâyeyi aktarır. Anlatı, hem olayları birinci derecede yaşayan hem de anlatan konumundaki yazar-Ben'in / başkişinin bakış açısından sunulur.

Ben anlatıcı; anımsama, başından geçenleri yeniden yaşama ve anlatma arasında metin düzeyinde geçişler yapar. Yaşayan ve yaşatan anılar, hem duygusal-düşünsel hem de eylemsel boyutuyla verilir. Anımsanan ve anlatılan her olay yeniden yaşanır ve hem geçmişe hem de şimdiki ana yönelik yorumlarla aktarılır. Anımsamak ve yaşamak aynı düzlemde yer alır; bellekte canlanan olumsuz yaşam kesitleri şimdiki anda yinelenir.

> "*Bugün bile bu ağır kan kokusu, zaman zaman burnuma geliyor ve çocukların korkunç çığlıkları başımın üzerindeki serin kubbelerde yankılanıyor*."(s.22).

Yazar-Ben / Başkişi; iktidara yakın duran, bazen bir karakter bazen de korkak, ezilmiş bir insan tipidir. Kimi kez kendisini imparatorluk ailesine eş görürken, kimi kez de bir hamam böceği kadar değersiz görür. Karakterin isminden itibaren kimliksizlik, ezilmişlik öne çıkar. Habeşistanlı Haremağası Süleyman, Habeşistanlı olması sebebiyle

renginden dolayı duyduğu eksikliğin yanı sıra harem ağalığı görevinden dolayı yaşadığı cinsel eksiklik ile birlikte kudretsiz bir Süleyman'dır. Sanatkâr; ağa olarak çağırılan fakat ağa olamayan, iktidara en yakın ama köleliğin içinde yok olan Süleyman'ı ironik çerçevede anlatır.

> *"Ben aciz köle, kim olduğumu sanmış da koskoca imparatorluk ailesinin işlerine karışma cüretini bulmuştum kendimde? Olup olacağı, Afrika'daki yoksul köyünden alınıp gemi ambarına tıkılmış ve hadım edilerek İstanbul'a getirilmiş bir köleydim ben. Pis ve aşağılık bir köle. Başka hiçbir şey değil. İnsanların en aşağılığı, en adisi, başı topukla ezilecek cinsten sümüklüböcek. Gülbeden'in diktiği gömlekleri giymeye hazırlanan bir boz fare*." (s.72-73).

Başkişi, ismindeki ironiyi kişisel gelişiminde de yansıtır. Anlatıcı kendini tanımlarken olduğu konumun dışına çıkar hayalinde yarattığı "kendi olma" ile var olan "ben"i sıkışmış durumdadır. Afrikalı mağrur dik duruşlu Süleyman, efendilerine boyun eğen bir haremağasıdır. Böylece anlatıcı olan kahraman kabullenişlerle rededişleri bir arada verir.

> "*Kısacası, eşsiz bir bilgi hazinesi, kamil insan mertebesine ermiş bir bilge, yerine göre hem şefkatli hem acımasız davranmasını bilen bir yönetici ve ilerleyen yaşına rağme, güçlü kaslarını ve Afrikalı duruşunu başının mağrur dikliğiyle tamamlayan ben, bu ölümlü dünyada bir tek efendinin önünde boyun eğerek erdemimin ve sadakatimin değerini artırıyor ve onun övgülerine mazhar oluyorum*." (s.16-17).*"Ölümlülerde pek ender rastlanan bir bilgi birikiminden ve önseziden söz ediyorum. Zaman zaman bilgeliğimin sınırlarını kavramakta güçlük çektiğimi itiraf etmeliyim*." (s.13).

Anlatıcının "*Bakıyordu, kavrayamamıştı, oluyordu, rastlanıyordu*" şeklindeki fiileri, anlatıcının, olaylara ve durumlara yakınlık-uzaklık derecesini gösterir. Anlatı kişilerinin eylemlerini olduğu gibi aktaran anlatıcı, anlatıyı oluşturan unsurların gerçeklik boyutunu artırır. Böylece okuyucu, anlatı kişilerinin eylemlerini, anlatıcının bakış açısından öğrenir.

> *"Birkaç gündür, İstanbul'un değişik bölgelerinde muhalif sesler yükselmeye başlamış ve halk, Padişahlarının neden hapsedildiğini sorar olmuştu. Anlaşılan çocuk Padişah'ın tahta çıkışı şerefine dağıtılan ulufe az bulunmuş, kimseyi hoşnut etmemişti. Bu yüzden için için kaynayan bit isyan seziyordu ve saraya duyulan hoşnutsuzluk daha çok camilerde ortaya çıkyor ve bazıları uluorta, 'İslam halifesini ne hakla kendi sarayında diri diri gömdükleri'ni soruyordu."*(s.125).

Anlatıcı, giriş kısmından itibaren, anlatma zamanı ile öykü zamanına olan hâkimiyetini belli eder. Yaşadıklarını, mekana ve zamana ait izlenimlerini, bilgilerini

bütünleyerek aktaran anlatıcı, aynı zamanda içsel yolculuğunun ayrıntılarını vurgular. *"Kendi başına gelenleri anlatan bir karakter"*(Stevick, 1988:120) olan başkişi, olay örgüsünü, geçmiş-şimdi düzleminde değerlendirir.

> *"Şimdi, dirisinden esirgenen saygı, ölüsüne gösterilecek ve Padişah büyük bir törenle atalarından birinin türbesine defnedilecekti.Ne var ki, suçlarını örtmek için bu büyük Padişah'ın deli olduğu söylentisini yayıyorlardı. Saray bahçesinde artan mırıltılar, onun delirdiğini, bu yüzden tahttan indirildiğini, türlü acayiplikler yaptığını anlatmaya başlamıştı*." (s.146).

Anlatıcının sınırları, kahramanın bakış açısı çerçevesinde şekillenir. Anlatıdaki kişiler, zaman, mekân ve olaylara ait tüm veriler bu bakış açısından aktarılır.

Çoğul bakış açısı ile kurgulanır *Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm* yapıtında anlatıcılardan biri, metin dışı-anlatı dışı anlatıcılı (A), tanrısal bakış açısı ile olaya hakimdir birinci anlatıcı yapıtta yazar olarak geçmektedir. *"Ben bu romanın başkişiyim"*(s.28) ifadesiyle kendini tanıtan kahraman anlatıcı metin içi-anlatı içi (D), yazar/ben olarak okuyucuya hitab eden ikinci anlatıcı konumundadır. Eserde birinci anlatıcı tanrısal bakış açısıyla olaylara hakimdir, anlatıcının aktardığı olay kişileri sanki kendi başlarına hareket ediyorlarmış gibi bir sahne oluşturur. Bu bakış açısına sahip anlatıcı, romandaki kişileri dışarıdan izler, gözlemler, iç dünyalarından habersiz bilgi sunmaya çalışır. (Stanzel, 1997: 46-47).

> *"Stockholm'de dokuz yıldır politik mülteci olarak yaşamakta olan Sami Baran, cinayet tohumunun ilk kez içine düşeceği o salı akşamından yedi gün önce, karanlık ormanların içinde kıvrıla kıvrıla giden buzlu yolda araba sürmekteydi."* (s.13).

Yapıtta, tanrısal anlatıcının diğer karakterlerden daha az bilgisi olduğu görülür. Bu gruba giren yapıtlarda ve metinlerde, anlatıcı, olayda yer alan kişi kadrosunu oluşturan bireyleri bir kamera tarafsızlığı ile izler. Onların geçmişleri, ruhsal durumları hakkında bilgi vermeden yaptıklarını aktarır. Anlatıcı, ne kahramanların geçmiş ve geleceklerini, ne de onların kalplerinden ve zihinlerinden geçenleri bilir. (Aktaş, 2003: 117).

> "*Ormandan yola akan suyun donduğu ve bir jilet keskinliği kazandığı dönemeçte iyice savruldu Volvo, sağ yandaki lastikleri ağaç diplerini yalayarak geçti ve bir an denetimi iyice elden kaçırdığını sandı Sami. Ama sonra otomobil kendini topladı ve yoluna devam etti. Bütün bu heyecan sırasında, bir süredir tutturmuş olduğu düzenli ve kesiksiz inlemeleri sürdürmeyi ihmal etmemişti. Nedense bu anlamsız sesler hoşuna gidiyordu*." (s.16).

Yazar-tanrısal anlatıcı metinlerde anlatıcı bu yapıtta da olduğu gibi ana çerçeveyi oluşturur. Yapıttaki bütün dekor unusurları anlatıcının elindedir ve karakterlere göre değişiklik gösterme ve tasvirler anlatcının metinde verdiği kadardır. Karakterlerin psikolojisine ve duygu değişimlerine ulaşamayan anlatıcının tasvirleri de sınırlanır. R.Barthes, anlatıcıyı (narrator), *insanbiçimcilik* (antropomorfizm) ve psikolojizmden kaçınmak amacıyla, *kağıt varlık* olarak adlandırır (Barthes, 1966:19). Anlatıcı metinde oluşur ve okur tarafından soyut bir işlev olarak değil kaçınılmaz bir şekilde düşünce ve dilin belirli bir antropomorfik özelliklerine sahip olan bir öznesi olarak algılanabilir (Kulamshaeva, 2009: 1768).

> "*Orman yolları bomboştu, yola çıktığından beri ne bir canlıya rastlamıştı ne de başka bir otomobile. Bütün gördüğü, buz tutmuş yol ve iki yanından akıp giden koyu ağaçlardı. Karanlık giderek artıyordu*" (s.21).

İkinci anlatıcı, yazar/ben, metin içi-anlatı içi anlatıcılı metinlerde ise anlatıcı, anlatının ana unsurlarından biri, anlatının kesitidir. Dış dünyada hiçbir gerçekliği yoktur, soyuttur.

> "*Stockholm'de yaşayan ve roman yazmak için çırpınan arkadaşım, hayatımı romanlaştırmayı önerdiği zaman, ileri sürdüğüm tek koşul bu olmuştu. Romanı okuyacak ve uygun görmediğim yerleri çıkaracaktım. Kabul etti. (Başka çaresi de yoktu zaten. Benim film tutkum gibi, o da aklını edebiyatla bozmuştu)*" (s.27).

Eserde ikinci anlatıcı, özü gereği dar ve sınırlı olanaklar sunan bir işleve sahiptir (Tekin, 2006:54). Anlatıcı anlatıda kendi iç çatışmalarını aktarırken, ideal benliğini oluşturan değerler sistemine ait ipuçlarını da verir (Sanford, 1999: 9). Yaşamöyküsel bir metnin genel karakteristiği de anlatıcının bireysel kimliğini, kurmaca metnin dünyası ile birleştiren kahraman bakış açısıyla daha net hale gelir. Böylece, metin içi-anlatı içi anlatıcı, hem olayları yaşayan hem de anlatan olarak olaylar okuyucuda merak uyandıracak biçimde birbirine karışacak bir durumda kurguyu şekillendirir. Anlatıcının olumlu-olumsuz gelgitleri, onu kültürel alt yapısı ile bütünleştirerek süperego beklentilerinin dışavurumu halinde yeniden yorumlamaya yönlendirir. Metin içi-anlatı içi anlatıcının anlatı zamanına ait karakterlerden birisi oluşu, bakış açısının duygusal özellikte olmasını gerekli kılar (Eliuz, 2009:1137).

> "*Aslında benim hiç yakın arkadaşım yoktur. Olmasını da istemem. Arkadaşlarım bunun farkında değil, ama ben bu bağlantıların üstünde ya da dışındayım. Onlar gibi davranmaya,*

onlara benzemeye çalışıyorum, lakin içim farklı, işte romanı yazan zavallı arkadaşımın inemediği derinliklerden biri de bu. O beni, politik geçmişi olan ve Kuzey sürgününe savrulmuş, sıradan insanlardan biri sanıyor. Başımdan geçenleri benden daha ilginç buluyor. İçimdeki derin ve köklü karanlığın farkında değil. Çünkü insanları konuşarak tanıyamazsınız. Konuşmak, canlı yaratıklar arasında en etkisiz iletişim aracı. Dil yalan söylüyor, olanları çarpıtıyor, insanların hiç bıkıp usanmadığı klişeleri tekrarlıyor. Bu yüzden, insanları dinlemek, onları anlamak için yeterli değil." (s.29).

Yazar/ben metin içi-anlatı içi anlatıcı, bir açıdan kendini irdelerken diğer açıdan okuyucuya metin içi-anlatı dışı anlatıcı ile ilişkilerini aktarır. Anlatıcı böylece olayın farklı cephelerden farklı bakış açılarıyla yansıtılmasına, aradaki sislerin yok olmasına yardımcı olur.

Tanrısal bakış açısıyla kaleme alınan *Mutluluk* yapıtı metin dışı-anlatı dışı (A) anlatıcılıdır. Anlatıcı, Tanrısal bakış açısını kullanmasından dolayı anlatı karakterlerinin geçmiş ile bugün arasında kurduğu bağlantıyı, bu karakterlerin davranışlarını hem gören hem yaşayan hem hisseden hem de anlatan bir varlık konumundan aktarır (Eliuz, 2009: 1142).

"*Nenesinin anlattığı kuştu bu; o uzun boylu, kemikli, zayıf, güçlü kuvvetli ve bir bakışıyla herkesi korkutan nenesinin geceler boyu övdüğü kuş. Sonunda gelmişti işte, uçsuz bucaksız gökyüzünde süzülerek evlerinin önüne inmiş, onca insanoğlu arasından Meryem'i seçerek boynuna bindirip, yine göğe yükselmişti*." (s.7).

Kişi, olay, zaman ve mekana optik açıdan bakarak olayları yansıtan anlatıcı, anlatının kurmaca dünyasını dışta olmakla birlikte aslında en içte en derinde kuran işleviyle kurguyu aktarır. *"Yarattığı kişiler hakkında herşeyi bilir, bu kişilerin gizli saklı hiçbir yönleri yoktur; çünkü onları yaratan da, anlatan da aynıdır"* (Forster, 1985: 24). Bu bakış açısıyla kurgulanan anlatılarda anlatıcı, anlatıdaki sınırsız görme, bilme gücüyle üç boyutlu bir zaman fenomeninden dramatik aksiyonun akışını düzenler.

"*Profesör de Endymion gibi kaderini bilmekten korkuyordu. Hayat bilinmez olmalıydı; nasıl yaşayacağını, ne zaman kaza geçireceğini, hangi hastalıklara yakalanacağını, nasıl öleceğini bilen bir insan, Endymion'un kaderini paylaşıyor demekti ve dünyadaki hiçbir ölümlü, bu yükü taşıyamazdı*." (s.32).

Eserde olumsuz yaşam koşullarında ayakta kalabilme savaşımı veren bireyin çatışmaları özgürleşme bağlamında anlatılır. Anlatıcı, Meryem'in hem uğradığı vahşi tecavüzden sonra duyduğu delirtici korkudan kaçışını hem özgürlük tutkusunu; Cemal'in hem Güneydoğu dağlarında savaşmış olmanın travması hem de ailenin namus baskısını;

Profesör'ün ise, İstanbul'un zengin yaşamının korkunç değersizleşme sürecinden kaçışını gözlemleyen tüm ayrıntılarını bilen ve yansıtan bir konumdadır. Bulunduğu yere ait olamama, aidiyet hissetmemenin arayışı içinde çarpışan hayatların anlatıldığı yapıtta arayış sonuçlanması ile huzur sağlanır.

> "*Portakal kokulu evde hayat öylesine tıkırında gidiyor, her şey o kadar sakin ve uyumlu yürüyordu ki, sanki bıraksan hepsi de ömürlerinin sonuna kadar böyle yaşayabilirlerdi*." (s.357).

Tanrısal bakış açısıya yazılan eserlerde anlatıcı, eşyaya, mekâna, zamana, bireye hakim olarak çekirdek olay çevresinde sosyal yaşamdaki bozulma ve yozlaşmayı da dışsal olarak kurgulandırır. Geriye dönüşlerde ise niyete bağlı olarak *şimdi* de yaşanan çatışmalarla örtüşen *geçmiş* zaman anılarına gidildiği gözlemlenir. Başkarakteri kuran değerler dünyası geçmiş ve bugün düzleminde dile getirilirken gelecek yalnızca hayaller, istekler boyutunda kalır.

> "*Birkaç gün önce, kendisini onca heyecanlandıran ve yüreğini çarptıran yeni giysilerinden de nefret ediyordu şimdi. Onları giymeye hakkı yoktu. Çünkü kendisi farklıydı. O pantolonlar, tişörtler, kemerler, günahın bir parçasıydı. Yine kasabadan çıkmadan önceki kılığına bürünmek ve entarisine, lastik pabuçlarına kavuşmak, başına da yemenisini sıkı sıkı bağlamak istiyordu. Denize açılınca içini kaplayan cesaret ve gözü karalık tamamen gitmiş ve Meryem yeni baştan, dünyadan korkan küçük bir kız oluvermişti. Fazla ileri gittiğini hissediyor ve bundan ürküyordu. Saati saatine uymayan ve dünyanın en delice işini yaptırabilecek cesaret doruklarından, bir anda korkaklığa ve çekingenliğe yuvarlanabilen Meryem, korkusunun hiç geçmeyeceğini sanıyordu*." (s.322)

Anlatıcı, her şeyi bilen ve gören bir bakış açısından kişiler dünyasının zaman ve mekan içindeki görünümlerini hem fiziksel hem de ruhsal yönden bütünleyerek aktarır. Böylece, okuyucuda merak uyandırıcı kurgunun nedensellik ve birbiriyle bütünleşmesini sağlar. Karakterler dünyası, zaman, mekan, olay örgüsü, tüm yönleriyle aktarılır. Kurmaca dünyanın bilicisi konumundaki anlatıcı, karakterler dünyasının bugününü hazırlayan geçmiş yaşantılara da egemen konumdadır.

> "*Askerlikte her saati, her dakikayı sayarak bekledikleri gün gelip çatmıştı ve başından bu tip olaylar geçen ya da uzun süre çalışıp en zor sınavları veren herkesin kolayca tahmin edebileceği gibi, Cemal'in içinde garip bir boşluk duygusu oluşmuştu. Samansı bir şey; tatsız… Sanki o anda iyi olduğu halde aklının bir köşesinde kötü bir şeyler oluyor duygusu uyanmış da, ne olduğunu bir türlü bulamıyormuş gibi bir huzursuzluk… Sivil yaşama dair hayalleri vardı elbette; geceler boyunca kurduğu düşler, yaptığı planlar; ama sanki bunların hepsi bir sise gömülmüştü*." (s.112).

Zülfü Livaneli, anlatısında farklı yaşamlardan gelip özgürlüğü tam tersi yaşamlarda bulan üç karakteri yansıtır. Meryem, köydeki baskı ortamından Ege'nin bir sahil kasabasında özgür bir kadın olmayı; Profesör İrfan, paranın kariyerin, başarının sağladığı her türlü özgürlüğü terkedip annesinin yanına dönmeyi; Meryem'in amcaoğlu Cemal, köyün görece baskı ortamından belirsizliğe yol almayı seçer.

Leyla'nın Evi yapıtında metin dışı-anlatı dışı anlatıcı, tanrısal bakış açısı kurgusu mevcuttur. Birbirinden habersiz yaşamların biraraya gelmesini, birbirini etkileyip değiştirmesini, müzik ve edebiyatı harmanlayarak aktarmaktadır. Geleneksel ve modern yaşam şekilleri özünde ev barındıran bir kurguda gözler önüne serilmektedir.

Batılı olmayan toplumlar ele alındığında modernleşme kavramı, kendi başlarına kapitalizme geçemeyen toplumların değişim süreçlerini ifade eder. Bu süreç, geleneksel toplum geçiş toplumu ve modern toplum olarak üç aşamada gerçekleşir (Özbek, 2002: 32). Toplum, sürecin başında geleneksel yani modern olmayandır. Modern bir toplumun özünde de gelişme olgusu ön plandadır. Gelişme kavramıyla bir yandan "kapitalist dünya pazarının gerçekleşmesiyle çözülen toplumun görkemli dışsal dönüşümü"nü gösteren ekonomik gelişme vurgulanırken, diğer yandan "kendi çatışmalarıyla oluşan bireysel yaşam ve kişiliğin ciddi içsel dönüşümleri"ni gözler önüne seren bireysel deneyimlerin artışı ve özgelişim belirtilir (Ülger, 2002: 8-9).

Anlatıcı, İstanbul Boğazı'nın şimdiki anını betimlerken anlatı karakterleri de boğazı geçen motorda, boğazın ortasında, doğu ve batı arasında, geçmiş ve gelecek arasında, modernlik ile gelenek arasında, anlatıdaki yerlerini almaya hazırlanırlar.

> "*Sonra tıklım tıklım dolmuş olan motor kalkıyor, kavis çizerek iskeleden uzaklaşıyor; Şehir Hatları vapurlarının, diğer motorların ve lüfer avına çıkmış sandalların arasından maharetle geçerek, Üsküdar'a yöneliyor… Leyla'nın Evi'ni yazma ve hepimizin hayatına bir biçimde damgasını vuran bu mülk trajedisini anlatma fikri o gün, o motorda doğuyor*." (s.8-9).

Anlatıcı girişte öncelikle anlatı karakterlerinin dış görünümlerini yansıtır. Bu saptamalar, kurgunun ilerleyen düzeylerdeki gelişim aşamalarının da işaretlerini verir.

> "*Bir de bakıyorum, karşımda halden düşmüş, Osmanlı soylusu bir kadın oturuyor: Zarif mi zarif! Karşısında, saçının bir bölümü maviye boyalı bir kız: Asi mi asi! Yanımda ise iyi*

giyimli, kravatını boynuna özenle oturtmuş, saçlarını briyantinle geriye taramış yaşlı bir adam: Mağrur mu mağrur! Birbirlerini tanımıyorlar, herkes kendi iç dünyasına dalmış. İşte Leyla Hanım, Roxy ve Ali Yekta Bey o gün hayatıma giriyorlar. Bir daha hiç çıkmamacasına!" (s.10).

Anlatıcı, geleneksellik modern olmayan kavramıyla hem Leyla Hanım'ı hem de yaşadığı evi ve ailesini özdeşleştirir. Ancak, gelenekselliğin ihtişamı derin boyutu da burada vurgulanır.

"*Yaşlı kadın ulu bir çınarın altına oturmuş, iki gündür yerinden pek kıpırdamamıştı. Kim bilir kaç asırlık dev ağacın altında, kahverengi deriden yapılmış sert valizinin üstüne tünemiş durumda, öylece bekliyordu. Derisi yer yer yıpranmış valizin köşebentleri, ortasından geçen kalın palaska ve kenarlarını koruyan kabaralar, çok eskilerde kalan bir seyyahlar dönemini hatırlatıyordu*." (s.11).

Modernleşmenin geçiş süreci ile simgelenen Almanya'da büyümüş, orada tutunamadığı için Türkiye'ye yerleşmeye karar vermiş Rukiye-Roxy, her iki kültürün de içine girememiş, kimliğini bulamamış, bir karakterdir.

"*Rukiye, Rukiye, Rukiye… Nefret ettiği bu isim, sanki kendi değersizliğinin, insanlar arasında beş para etmez bir Türk kızı olarak dolaşmasının simgesi gibi: Rukiye çay suyu koy, Rukiye evi temizle, Rukiye sofrayı kur, Rukiye yakanı kapat, Rukiye Alman oğlanlarla konuşma, Rukiye babana karşı gelme; Rukiye, Rukiye, Rukiye…*" (s.64).

Anlatıcı, gazeteci Yusuf karakterini, çocukluğunda Leyla Hanım'ı sık sık ziyaret eden vefalı çocuk olarak simgeleştirir. Gelenekselliği simgeleyen Leyla Hanım ile geçiş sürecini imleyen Rukiye-Roxy'nin yolları, modernliği simgeleyen Yusuf aracılığı ile kesişir, müzik aracılığı ile bu duygular pekişir.

"*Şimdi sahneye grubumuzun en genç üyesini çağırıyorum…. Büyük bir piyanist. Leyla Bosnalıuuuu!...Leyla'nın yanından ayrılan Roxy, parçasını söylemeye başladı. Sert bir sesle, kelimeleri tıkır tıkır birbirine ekleyerek bir şeyler haykırıyordu. Leyla Hanım, çaldıkça yabancılık hissinin kaybolduğunu, hatta tuhaf bir biçimde bu işten tuhaf bir biçimde zevk almaya başladığını gördü. O da kendini ritme kaptırmıştı ve parmakları tuşlar üzerinde adeta uçuyordu. Ne çalacağını o bilmese bile, parmakları biliyor ve içine işlemiş olan ritim ve armoni duygusuyla dinleyicileri çıldırtacak sesler çıkarıyordu. Bu yüzden parça bitip de herkes ayağa fırlayarak alkışlamaya başladığında, kan ter içinde olmasına rağmen, gülümsemeyi başardı. Roxy yanına gelip onu elinden tutarak ayağa kaldırdığında, gözünün önünde gölgeler oynaşıyordu. Gençler alkış, ıslık ve haykırışlarla yeri göğü birbirine katıyordu. Leyla Hanım, bu geceyi, ömrü boyunca unutmayacaktı herhalde*." (s.206).

Geleneksellik, Leyla Hanımın dışında yalının yeni sahibi Ömer Bey'in uzun yıllar hizmetkarlık yapan babası Ali Yekta Bey'de vurgulanır. Bu asil ruhlu, sınıf atlama hedefi

olan karakter Leyla Hanım'la yalının kapısında karşılaştığında onun düştüğü duruma çok üzülür bu durum, hem kendisi hem de Leyla Hanım için engel olarak düşündüğü oğlu Ömer Bey'in eşine karşı olan nefretinin artmasına yol açar. Anlatıcı, kurgunun gelişiminde rol oynama, kişilerin psiko-sosyal konumlarını açıklama, anlatıma doğallık katma, niyete bağlı olarak anlatıcının değer ve yargılarını yansıtma, kültürel yapılanmayı meydana çıkarma ve metnin kültürel ağırlığını hafifletme gibi işlevlere sahip olan diyaloglar şeklinde sergiler (Bezirci, 1984:59).

> "*Ali Yekta Bey, bu şık giyimli ve zarif kadının görünüşünden, ses tonundan, eski günleri hatırlatan telaffuzundan çok etkilenmişti. Belli ki karşısındaki sıradan olmayan bir insandı.*
> - *Buyurun hanımefendi, dedi, hizmetinizdeyim.*
> - *Estağfurullah! dedi Leyla Hanım. Sonra da ekledi: Ben Leyla Bosnalı. Bu yalıyı yaptıran Bosnalı Abdullah Avni Paşa'nın torunuyum.*
>
> *Şimdi oldu, diye düşündü Ali Yekta Bey. İnsan sarrafıydı o, asilzadeleri bir bakışta anlardı. Bu kadın hakkında şöyle böyle bir şeyler duymuştu. Galiba yalının bahçesinde oturuyormuş ve orayı satmış. Kapıyı göstererek:*
> - *Buyurun hanımefendi! dedi. Her ne kadar yalı sahip değiştirmiş olsa da, sizin sayılır. Buyurun efendim.*" (s.182).

Anlatıcı, karşıdeğer olan yozlaşma ile ülküdeğer olan sevgi çatışmasını kişi, kavram, simge düzeylerinde ifade ederken gerçekçi nitelikler taşıyan gözlemleriyle tarafsızlık ilkesine sadık kalmaya çalışır (Eliuz, 2009:1142).

> "*Bu dünyadan nefret ede ede yaşamaya devam etmenin nasıl bir şey olduğunu biliyor Rukiye. İşin en kötü yanı da dünyanın herkes için cehennem olmadığını, daha iyi, daha mutlu bir yaşamın varlığını bile bile buna katlanmak…*" (s.64-65).
> "*Roxy artık bazı insanları seviyor olmanın sıcak mutluluğuna kaptırıyor kendisini. Leyla Hanım'ı seviyor, Yusuf'u seviyor, elbette en çok bebeğini seviyor*." (s.242).

Anlatıcı, geçmiş-bugün-gelecek düzlemini zamansal boyutuyla verirken kişilerinin ruh hallerini bakış açısının kendisine sağladığı sınırsız olanaklar ile çözümler. Görünmez bir yerden her şeyi görüp anlatırken bazen kişilerini iç dünyasına dahil olup onların yerine konuşur ve yorum yapar. Ayrıca okuru vakaya dahil etmek için kişilerarası diyalogları ve tasvirleri kullanır.

Kahraman anlatıcılı, metin içi-anlatı içi (D) *Son Ada* adlı eserde anlatıyı aktaran karakter olayın bizzat içinde olan kişidir. Kendi hakkında saf anlatının bir karakteri olarak sözeden anlatıcı, öyküsel/diegetik anlatıcı olark ifade edilir. Öyküsel anlatıcı, hem anlatının öznesi olarak anlatı içinde hem de anlatının nesnesi olarak aktarılan kurguda

olmak üzere iki planda yer alır. Öyküsel anlatıcı, anlatan *ben* ve anlatılan *ben* olarak, görev bakımından gözlenebilen iki dereceye ayrılır (Kulamshaeva, 2009: 1774).

> *"Ama ben profesyonel ve iyi bir yazar olmadığım için size her şeyi betimlemelerle anlatma yolunu seçiyorum. Aslına bakarsaniz bu hikayeyi size benim yazar arkadaşım anlatmalıydı ama onun hepimizi üzen sonu, böyle bir şeyin yapılmasını olanaksız kılıyor*"(s.12).

Anlatılan *ben*, saf anlatıda değişik konumlarda yer alabilir. Anlatıcının, sıradan bir figür olamayacağı onun ya başkişi ya da gözlemci ve görgü tanığı olabileceğini öne süren Genette (1972: 253-254), anlatılan ben durumunun yalnızca iki konumunu kabul eder.

> *"Adada benim yıllarca en yakın arkadaşım olan Yazar, bütün bunları kimbilir hangi yazı hüneriyle, eğretilemeyle, metnin içine yedirerek verebilirdi size*" (s.12).

Sınırlı bilgiye sahip anlatıcı, edimsel açıdan "*dürtülmüş anlatıcı"* (Paducheva, 1996: 205) ise gerçeğe uygun şekilde düşünür ve hareket eder. O, zaman ve mekan konularında doğal sınırlılık sahibidir bunun dışında karakterlerin iç dünyasını anlatma olanağına da sahip değildir.

> *"Meğer yanılıyormuşuz. Ayrı bir gezegen değil, çılgınlığın tam göbeğinde bir adaymışız. Ne var ki, yıllarca sürdürdüğü devlet yönetimini gönülsüzce bırakan Başkan adamıza yerleşirken bile göremedik bu gerçeği. Omuzlarında dünyayı taşır edasıyla yaptığı devlet başkanlığından sonra, dinlenmeye gelmiş olduğuna inandık*" (s.13).

Kahraman anlatıcı ilk cümlede geçen "*anlatma yolunu seçiyorum"* ifadesiyle olayın geçtiği zamanın içinde olduğunu vurgular. İkinci cümledeki "*yazar arkadaşım anlatmalıydı"* ifadesi ise anlatma zamanına ait söylemdir. Olayları hatırlarken şimdi'ye/öykü zamanına taşıyan kahraman anlatıcı, iki farklı zaman dilimine ait duygu ve düşüncelerini anlatır. Birinci cümle öykü, ikinci cümle öyküleme zamnına aittir. Eserde öykü ve öyküleme zamanına ait unsurları birlikte aktarılır.

> *"Sevgili dostum, bir gün Voltaire'in kitabında İstanbul'daki bahçıvanın, huzur arayan Candide'e verdiği 'Bahçeni yetiştir!' öğüdünü örnek göstererek, 'Hikayeni anlat!' demiştin bana, hatırlıyor musun?*
> *'Sadece hikâyeni anlat!'*
> *Ben de öyle yaptım.*
> *Son Ada'yı yitişirimizn hikâyesini anlattım."*(s.187)

Kahraman anlatıcının konumunu netleştiren bu ifadeler, ruhsal edimlerin metnin kurgusundaki zaman boyutunu belirler. Bu bireysel söylemi, aynı zamanda varlığın

sorgulanışının ve tinsel/bedensel çatışmaların yaşamdaki düzenleyici işlevini imleyen göndergelere sahiptir.

Tanrısal bakış açısı ile yazılan *Veda* adlı eserde anlatıcı Mustafa Kemal ve Salih Bozok'un anılarından yola çıkarak aktarımını yapar. Salih Bozok anlatının başkişisi ya da birinci dereceden kahramanıdır. Anlatı okuyucuya değişmeyen iç odaklanma (iç bakış açısı) ile Salih Bozok'un bakış açısından ifade edilir. Atatürk'ün çocukluk arkadaşı Salih Bozok'un bakış açısından Atatürk'ün yaşamı anlatılır. Tanrısal anlatıcı dışındaki Metin içi anlatıcı olan kahraman anlatıcı Salih Bozok hakkında bilgi sahibi olmak, onun bakış açısını iyi değerlendirmede önem kazanmaktadır. Anlatıcının eğitimi, kültürel birikimi, yaşı, yetiştiği ortamı, yaşadığı iyi ya da kötü deneyimleri gibi konular, onun bakış açısını etkiler (Aytür, 1977: 17). Salih Bozok'un bakış açısı aynı zamanda Mustafa Kemal'in bakış açısıdır. Beraber geçen bir ömrün ölümün gerçekliği ve bu gerçekliği taşımanın ağırlığı ile başlayan eser Salih Bozok'un Veda mektubunu esas alır.

"Evladım şunu bil ki, eğer paşam ölürse ben de hayatıma son vereceğim."(s.55)

Salih Bozok da Atatürk'le aynı yıl, 1881'de Selanik'te dünyaya gelir. Önce mahalle, sonra da okul arkadaşlıkları yaşam boyu sürer. İkisi de Harp Okulunu bitirdikten sonra, Salih Bozok jandarma sınıfına, Atatürk ise Akademi'ye devam etmiştir. Atatürk, Anadolu'ya geçip Milli Mücadele'yi başlatmadan önce, Salih Bozok'u kendisine yaver olarak atar. Atatürk Cumhurbaşkanı seçildikten sonra da, Salih Bozok'u Cumhurbaşkanı başyaveri olarak yanında ister.

Anlatıdaki Türkiye Cumhuriyet'in oluşumu ve biçimlenmesi, yokluktan, yılgınlıktan zafere uzanan yolda psikolojik varoluşun etkileri gibi temel olgular üzerine kurulur. Türkiye'de iki farklı yönetim şeklini ayrıştıran ve bağlayan unsurlar anlatının katmanları arasında yer alır.

Kahraman anlatıcılı, metin içi-anlatı içi anlatıcılı *Serenad* birinci anlatıcının şahıslardan birisi olduğu kurguya sahiptir. Yazdığı hikaye içinde yaşadıklarını aktaran başkişidir. Anlatıcıyı çok iyi tanımak, bakış açısını iyi değerlendirmek için gerekli olur.

Anlatıcının eğitimi, kültürel birikimi, yaşı, yetiştiği ortamı, yaşadığı iyi ya da kötü deneyimleri gibi konular, onun bakış açısını etkiler (Aytür, 1977: 17).

> *Adı: Maya*
> *Soyadı: Duran*
> *Cinsiyeti: Kadın*
> *Doğum tarihi: 21 Ocak 1965* (s.11).

Romanda, her biri başlı başına ayrı roman olabilecek konular, odaktan sapma göstermeksizin çok katmanlı olarak kurgulanır. Zülfü Livaneli, yalnızca olaylar arka arkaya sıralandığında yüzeysellik; düşüncelere ve katmanlara doğru yönelince de odağı kaçırma riski olacağı bilinci ile dengeyi odak noktasında topladığını ifade eder. Ona göre; roman, şiir ya da melodi gibi, esinlerle yazılan bir anlatı değil, sabırlı bir çalışma, mühendis ve mimar gibi kurgu gerektiren bir sanat ürünüdür (s.488).

Anlatıda, 1933 Üniversite Reformu ve bu çerçevede sosyal ve siyasal açılardan etkilenen yaşamlar konu edilir. 1939-1942 yılları arasında Nazi Almanya'sından Yahudi olan eşini kaçırırken kaybeden onun dönüşünü İstanbul'da beklerken İstanbul Üniversitesi'nde hukuk dersleri veren birçok akademisyen yetiştiren modern Türk üniversite eğitiminin temellerini atan kişilerden biri olan Profesör Maximilian Wagner'in odak noktası olduğu bir anlatıdır. Onu taşıyan Struma adlı geminin 24 Şubat 1942'de bir Sovyet denizaltısı tarafından batırılmasından sonra İstanbul'u terkedip Amerika'ya giden Wagner'in 24 Şubat 2001'de Şile'de eşini anmak için kemanı ile bir serenad çalması, anlatının çekirdeğini oluşturur.

> *"Profesör çok güzel ve lirik bir melodi çalıyordu. Biraz Schubert'in Serenad'ını hatırlatıyordu. Rüzgar bize doğru estiği için, dalgaların gümbürtüsüne rağmen, keman sesini rahatça duyabiliyordum. Karadeniz kıyısında keman çalan paltolu adam görüntüsüne bakarak müzik dinliyordum.*"(s.111).

Anlatıcı konumunda olan Maya, eşinden ayrılır, 14 yaşındaki oğlunun sorumluluğunu yüklenir, meslek sahibi bir kadın olmanın getirdiği sorunlarla da karşı karşıya kalmıştır. Yazar, anlatıcının zihninden yansıdığı şekliyle yaşamı gösterme amacıyla geleneksel romanın tüm sıradanlığını yıkar. Maya'nın yaşamı anlama noktasında, bilinç akışı tekniği açısından ustaca kurgular.

"Ne yapalım, her işin zorlukları vardı. Benimki de böyleydi. Boşandığın kocan mahkeme kararına rağmen nafaka parasını ödemezse, 14 yaşındaki oğlunun bütün sorumluluğu ve okul masrafları senin omuzlarına binerse, çok çocuklu Hollwood yıldızları gibi davranma lüksüne sahip olmuyordun elbette… Ülkeleri dişi ve erkek olarak ayırırdım ben. Mesela İskandinav ülkeleri, Fransa, İtalya kadındı; Almanya, İspanya, Amerika ise erkek…" (s.18-19).

Serenad yapıtında yer alan çoğulculuk ya da çok katmanlı yapı, postmodernist roman türünün ana unsurlarından biridir. Metinsel anlamda, postmodernist roman türünün çok katmanlı yapısı metnin kurgusunda etkili olmasının yanında postmodernist metinlerin belirleyici özelliklerinden olan metinlerarasılık (intertextuality) ve üst kurmaca (metafiction)'nın da kaynağını oluşturur. Bu çok katmanlı yapıya metinlerarasılık, farklı türde birden çok metnin romana dahil edilmesiyle üst kurmaca ise yazarın romanı yazma sürecini romana dahil ederek yeni bir anlatım şeklinin geliştirilmesiyle katkıda bulunur (Çevirme, 2011:3). Julie Kristeva'nın "alıntılar mozayiği" olarak adlandırdığı bu görüşe göre, bir metin, tek kültür ve bakış açısından değil çok katmanlı bir yapıdan oluşabilir (Yalçın, 2005: 22). Yazar yapıtında metinlerarasılık yöntemi ile başka kaynaklara gitme konusunda okuyucusunu yönlendirir. Eserde yer alan *Struma* olayı *Mavi Alay* faciası bu yönteme örnektir.

Anlatıdaki nesillerin oluşumu ve biçimlenmesi kimliğin bireysel, toplumsal ve kalıtımsal temelleri ile bunların psikolojik varoluş üzerindeki etkileri gibi temel olgular üzerine kurulur. Türkiye'de üç nesli birbirinden ayrıştıran ve bağlayan unsurlar romanın katmanları arasında yer alır.

"Aslında bütün mesele de bu. Türkiye'de her ailenin böyle sırları var. Bir ülke, nüfusunun yarısından fazlasını kaybeder de, ailelere bundan pay düşmez mi? Aile üyelerinin bile çoğu, kendi sırlarını bilmiyorlar. İmparatorluk yıkılınca, kimi Balkanlar'dan, kimi Kafkasya'dan, kimi Ortadoğu'dan gelmiş. Hepsi kılıç artığı. Dokuz cephede savaşmış insanlar. Bu yüzden aileler, soylar soplar birbirine karışmış" (s.151-152).

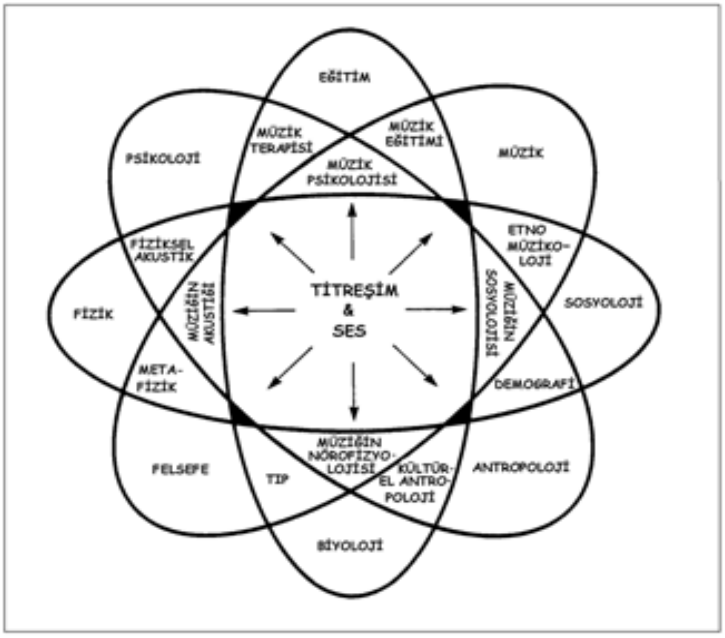
Yazar ailelerin birbirlerine karışması ve nesillerin oluşum sürecine değinir. Nesil kavramı; *"Bireylerin psikolojik altyapılarını/Başlangıçta, ağırlıklı olarak toplumsal kimliğin yönlendirdiği kimlik ya da kişilik sorununun bireysellik kazanmasını /Toplumsaldan bireyselliğe geçiş sürecinde benzerliklerin farklılıklara dönüşmesinin toplumsal ve psikolojik nedenleri üzerine bir sorgulama sürecini ifade eder"* (Gür, 2010: 112). Anlatının bir diğer vurgulaması olan bilinç ve bilinçdışı varoluş sorunu ise, insanlığın değişmezleri ve nesil kavramının gerekçesini oluşturan unsurlardır. Anlatıya göre insan

varoluşu, bilinen herhangi bir yöntemle çözümlemesi mümkün olmayan, bilinmezlerle dolu bir sırdır (Gür, 2010: 126).

> *"İyi ama, bir insanın hem babaannesi, hem anneannesi ölümden kurtulmuş ve kimlik değiştirmiş olabilir miydi? Bu kadar tesadüfü bir romanda okusam, yazarın abarttığını düşünürdüm. Ama ağabeyim bu konuda kesin konuşuyordu. Elinde devlet belgeleri vardı elbette.Demek ki, Türkiye'nin yakın tarihi böyleydi. O büyük altüst oluş yıllarında ırklar, dinler, diller, katliamlar, sahte kimlikler birbirine karışmış ve her evin bir sırrı olmasına yol açmıştı. Bizim aile bir istisna değildi. Tipik bir Osmanlı hikayesiydi."* (s.200).

Zülfü Livaneli'nin anlatısı, adından ve bölüm başlıklarının portenin üzerine konulan sol anahtarıyla gösterilmesi gibi ilk bakışta göze çarpan ayrıntıları dışında yapıtın tamamına yayılmış müzik tınılarını okuyucuya aktarır. Livaneli, anlatıyı neredeyse kelimeler yerine notalar kullanarak iletiyormuş hissini uyandırır. Müzik ve bununla bağlantılı müziğin temel yapıtaşlarını oluşturan titreşim ve ses birçok disiplinle ilişkilidir. Aşağıda bu ilişkileri gösteren modelden (Eagle, 1996) de anlaşılacağı gibi, müzik, tek bir tanımla değil, psikolojik, sosyolojik, politik, akustik vb. dallarda yapılan tanımlarla açıklanmaya çalışılmaktadır. Livaneli, anlatısında kurduğu dengeyi, müzik, fizik ve matematik disiplinlerin kesişiminde bulduğunu ifade eder (Serenad, 2011: 488)

Şekil 2: Titreşim ve Ses'in Diğer Disiplinlerle İlişkisi



Kaynak: Turna-Bolat-Keskin

Müzik, dolayısıyla müziğin temel yapıtaşları olan titreşim ve ses pek çok disiplinle ilişkilidir. Şekilden de anlaşılacağı gibi müziğin tek bir tanımla açıklanması yerine farklı açılardan (sosyolojik, psikolojik, akustik, politik vb.) yapılan tanımlarla açıklanması yaygınlık kazanır. Bir sosyologun müziğe olan yaklaşımıyla bir akustik fizikçinin yaklaşımı arasında gerek tanım gerek metodolojik olarak büyük farklılık vardır. Tüm bu yaklaşımlar müzikologlar ve müzik teorisyenleri tarafından araştırılır ve değerlendirilir fizik ve matematik disiplinlerine ilişkin olarak tanım üzerinden bir ilişki kurulacak olursa; müzik, belli kurallara uygun olarak oluşturulmuş basit birtakım seslerin birbirlerini izlemesinden oluşan müzik terimli cümleler topluluğu olarak tanımlanabilir. Bu kurallar, matematikte mantık kurallarına karşılık gelirken fizikte ise doğa yasalarına karşılık gelir. Edebiyatta ise duygulara ve hissedişlere karşılık gelmesinin yanı sıra belirli bir düzeni ve sistemi gerektirmesi sebebiyle roman sanatı ile paralellik gösterir. Yapıtta daha çok psikolojik yönüyle iyileştirici özelliği olan müziğin terapi yönü görülür.

> *"Müziğin bazı insanları, diğerlerinden daha fazla heyecanlandırdığı, daha fazla etkilediği üzerinde durdular. "Kreutzer Sonat" yazarı Tolstoy'un, çalışırken ve bazı hassas dönemlerinde müzik dinleyemediğini konuştular. Büyük yazar müzikten çok etkilendiği için, duygularının fırtınaya tutulmuş bir yaprak gibi olduğunu, varlığının en temelden sarsıldığını söylüyor, bu yüzden müzik dinleyemiyordu.Max, arkadaşlarına, Nadia'nın da o insanlardan birisi olduğunu söyledi. Müziği bizler gibi "güzel sesler" olarak algılayamıyordu o. Varoluşu temelden sarsılıyordu. Çalışmadan sonra dağılırlarken, Max, arkadaşlarına kararını açıkladı: Nadia için bir serenade besteleyecekti. Bütün müzik yeteneğini ve yüreğini içine koyacağı bir serenad. O günden sonra bir amacı bu olacaktı"* (s.277).

Fransız felsefeci, edebiyat ve toplum teorisyeni Roland Barthes (1915–1980), okuyucunun anlatılandan anlamlar bütününe varma aşamalarını "*Bir anlatıyı anlamak, öykünün çözülüşünü izlemek değildir yalnızca aynı zamanda, anlatının içindeki katları saptamak, anlatımsal damarın yatay zincirlemelerini düşey bir eksene düşürmektir; bir anlatıyı okumak (dinlemek), yalnızca bir sözcükten ötekine geçmek değil, aynı zamanda bir düzeyden ötekine geçmektir"* (Barthes, 1966: 5) diye tanımlar. Maya Duran, Max Wagneri'in yaşamına girmesiyle yalnız onun yaşamında değişiklik yaratmaz aynı zamanda da kendi içine ve kendisinin çevresi ile ilişkilerine de farklı bir gözle bakarak değişime uğrar. Her satırında notaların dans ettiği bu yapıt aşk, ikili ilişkiler, kadın dünyası, siyaset, iş dünyası, diktatörlük rejimi, neredeyse polisiye kurguya sahip kurgusuyla disiplinlerarası yaklaşımın örneğini oluşturur.

Ben anlatıcı, metin içi- anlatı içi anlatıcı (D) *Kardeşimin Hikâyesi* adlı eserde başkişi Ahmet anlatıcı olarak hikâyeyi aktarır.

> *Bu durumda ne yapılması gerektiğini düşündüm. Normal olarak insanlar, bir tanıdıklarının ölüm haberini aldıklarında üzüntü belirtirler. Yaşadığım deneyimler sonucunda bu kadarını biliyordum. Evet üzüntü ifade eden bir şeyler söylemeliydim ama duyguları öğrensem bile, dozunu ayarlamayı bilmiyordum henüz* (s.12).

Ben anlatıcı eserde iki kişilik barındırsa da eserde anlatıcı sadece Ahmet karakteridir. Ahmet'in kendi yaşadıkları şimdi ile Mehmet'in yaşadığı geçmiş sadece Ahmet tarafından aktarılır. Yazar ben olan Ahmet aynı zamanda kendi iç konuşmalarıyla da bakış açısını çoğullaştırır.

> *Zaman zaman düşüncelerimi yazdığım not defterimi aldım ve şunları karaladım:*
> *İnsanı sadece biyolojik bir varlık göremediğimiz, onun varoluşuna çeşitli yüce anlamlar yüklediğimiz için gövdeden akan kanın, can denilen şeyi çekip almasını, dolayısıyla o kişinin "ölmüş" olmasını bir türlü kavrayamadığımızı düşünüyorum* (s.16).

Ben anlatıcı her şeyi bilen konumunda eserde tanrısal anlatıcı vasfındadır. Anlatıcı eserde her şeyi bilir ve kimi zaman da kendini anlatır.

> *Ben bir mühendisim daha doğrusu öyleydim, inşaat mühendisiydim. Elli sekiz yaşındayım. Ailemizin İstanbullu olduğu söylenir. İçinde bir parça övünç payı bulunan bu iddia bana hep biraz saçma gelmiştir. Bizanslı olmadığımıza, soyadımız Palaiogolos olmadığına göre ailemiz kim bilir nerden göçmüş bu şehre. Ama ilk gelenleri unutacak kadar çok zaman geçmiş olabilir aradan elbette. Bu yüzden artık hayatta olmayan annemi ve hayatta olmayan babamı suçlamak gereksiz* (s.30).

Hatırladığı ve anlattığı her olayı yeniden yaşayan anlatıcı öykü zamanına ve öyküleme zamanına hâkimdir. Duygusal ve düşünsel boyuttaki değişimler, aynı anlatıcıdan, gerçekte aynı bedenden fakat farklı ruhlardan anlatılır. Çektiği acılar sonucu kendine yabancılaşan bireyin hikâyesini başka bir benlikte aktaran anlatıcı, diğer benlik olarak küçük yaşta kaybettiği kardeşini seçmiştir. Eser isminden itibaren bir çatışma içinde anlatılan hikâye kimin? sorusu vurgular. Sorgu eserin sonunda cevaplandırılır. Aranan cevabın süreci ise bireyin geçmişi ile mücadelesini yansıtır. Geçmişini silen birey, şimdisini maddi anlamda oluştururken manevi anlamda yok eder.

> *Dışarıda sanki hayat durmuştu. Saatlerdir Kerberos'un da sesi duyulmuyordu. Ahtapotlar, midyeler, balıklar, koskoca Karadeniz susmuştu. Ne bir otomobil ne de bir sokak kedisi geçiyordu, minareler susmuştu. Mezarda yatan Arzu, kahvedeki Hatice Hanım'ın kocası, kasabaya uzanan yol susmuştu. Bütün dünya kardeşimin hikâyesini dinliyordu* (s.298).

Başkişi Mehmet'in hikâyesini –aktarılan olaylar başkişinin belleğinden sildiği kendi geçmişi- Ahmet (Ben), Mehmet (O) olarak aktarır. Mehmet'in hikâyesinde kendisi gözlemci konumundadır. Bireyin geçmişini bedenin içinden çıkan ruh gibi algılamasının göstergesidir. Yaşanan olaylar alt benliğe aktarılarak gerçek benlik müşahit edilir.

> *Bir Pazar günü, nasıl olsa iş güç yok diye oyalanmak için oraya gitmiş Mehmet. Sergilenen eşyaları incelemiş. İçlerinde Lenin resimleri, Kızıl Ordu yıldızları, şeref madalyaları bile varmış. Bir iki ufak hatıra eşyası alıp gezmeye devam etmiş, ta ki o kızı görene kadar. Onun önüne gelince donup kalmış, kıpırdayamamış, gözlerini yüzünden alamamış. Daha sonra bana "Hayatımda böyle bir şey başıma gelmedi" diye anlattı o anı (s.173).*

Anlatma türü olarak eserde mektup ve resmi evrak üslubuyla yazılan son iki kısım bulunur. Mektup ve savcılık kararı dramatik aksiyonun çözümlenmesini sağlar.

2.1.4. Anlatılarda Zaman

İnsanoğlunun tüm varlık eylemlerini kapsayan bir kavram olan zaman; başı sonu belli olmadığı için değişmez özelliğini insanların onu yıl, gün, ay, saat gibi çeşitli bölümlemeler halinde düzenlemesiyle değişken özelliğini sergiler (Benviste, 1995: 130). Anlatıdaki metinler okuyucuya dört ayrı zaman boyutuyla sunulur: *"Maceranın kendi zamanı: Anlatılan olayların yaşandığı zaman ve süre/Anlatma zamanı: Yaşanılan olayların ne zaman algılanıp, ifade edildiği zaman/Yazıya geçirme zamanı: Yazarın yapıtını yazdığı tarih ve süre/Okuma zamanı: Sayfa sayısına, okuyucuya ve okuyucunun karşılaştığı güçlüklere göre değişkenlik gösterir."* (Aktaş, 1984: 113-114) Olayların gerçekleştiği zaman, kendine özgü bir mantığı gerekli kılar yani kurmaca zamandır. Anlatıcı, olayı gözlemleyen değilse, olay zamanının yanı sıra, kurmaca olan anlatma zamanından söz edilir. Yazma anı, ölçülebilen gerçek bir süreyi okuma zamanı ise anlatının okurla karşılaştığı farklı süreleri ifade eder (Narlı, 2002: 92). Bu tür yapıtların incelenmesinde olay zamanı, anlatma zamanı ve bazı durumlarda da yazma zamanı dikkate alınır. Yazma zamanı ve özellikle okuma zamanı, ancak edebi bir incelemenin dışında sosyoloji gibi farklı değerlendirmeler ulaşılmak istenildiğinde göz önüne alınabilecek zaman kullanımlarıdır.

Zaman kullanımı, yazarın zaman karşısındaki tavrı ve ona yüklediği anlam ile ilgili olarak yazarın isteği doğrultusunda şekillenir. Geleneksel romanlarda, olayların bir zaman

diliminde başlayıp gelişip sonuca bağlanması çizgisinde, giriş-gelişme-sonuç üçlemesine sadık kalındığı görülür. Bu türden bir kullanım, kronolojik bir uygulamadır. Yazar, zamanda atlama, özetleme ve genişletme şeklinde özgürlüklere sahiptir. Bir noktada, özetleme ve atlama zorunlu olsa bile genişletme bir seçimdir. Modern anlatılarda sıkça kullanılan genişletme geriye dönüş ve ileriye sıçramalarla akışkan bir görünüm sergiler (Karaburgu, 2008: 363). Klasik/modern, modernist ve postmodernist romanlardaki zaman kullanımı: "*On dokuzuncu yüzyıl anlatılarında pozitivist felsefeye uygun olarak daha çok düz-çizgisel zaman şemaları ve sebep sonuç ilişkilerine yaslanan kurgulamalar egemen olurken, modernist anlatılarda zaman birey psikolojisiyle, postmodernist anlatıda ise dille bağlantılı olarak kurgulanır*" (Parla, 2003: 248). Postmodern anlatının zamanı konusunda anlatının diğer unsurlarında olduğu gibi kategorize edilebilecek sınırlayıp tanımlanabilecek kesinlikte bir zaman anlayışı yoktur. Hatta incelemek için kullanılacak yaklaşımlar bile, modern metinleri çözümlemede kullanılan yöntemlerin pek dışında değildir. Çünkü, postmodernizm ifadesinin ne olduğundan çok ne olmadığı sorunu, bu tür yapıtları incelemek için belirli kural ve yöntemlerin olmayışını da birlikte getirir. Postmodernist düşünürler, zamanı kendi düşünceleri çerçevesinde tartışıp anlamlandırmaya çalıştıktan sonra; postmodernist yazarlar, bu zaman anlayışını yapıtlarına uygulamaya yönelirler. Fransız kuramsal felsefeci-psikiyatr Jacques Lacan (1901-1981)'a göre zamansallaşma şimdinin sürekli tekrarından ibarettir ve zaman çizgisel değildir. Bergson ve Deleuze'nin ortak kanıda oldukları zaman ve zamanın geçişi konusu, geçmişin, bir zaman ufku ardında kaybolan bir şey değil daha çok bir ölçüde önemini yitirmiş bulunan şimdi olarak ifade edilir.Varoluşçu yazarlarla aynı görüşü paylaşan Luhmann'a göre de zaman geçmiş-şimdi, şimdi-şimdi ve gelecek-şimdiden oluşur (Murphy, 2000: 147).

Anlatıma dayalı metinlerin ana unsurlarından olan zaman, hangi ölçüde ele alınırsa alınsın bu tür metinlerin vazgeçilmezi konumundadır. Halk hikâyesi, masal, destan gibi anlatının başlangıç türlerinde neredeyse yerine getirilmesi bir zorunluluk bağlamında blok halinde yer alan zaman unsuru klasik ve modern romanlarda daha çok önem kazanarak, kronolojik çizgide ele alınır. Zaman modernist anlatılarla birlikte Tanrı ve gerçek arayışında olan Batı insanının bunalımlarının ve yabancılaşmasının ifade aracı olur. Postmodernist roman ile birlikte modernist romanın *iç zamana* yaptığı yolculuk en önemli karşılığını bulur. Postmodernist roman, kronolojik zaman kullanımını, takvimsel zamanı

reddeder ve saatin tiktaklarına savaş açar (Parla, 2003:264). Bu sebeple zaman yazma sanatının en önemli unsurlarındandır.

Engereğin Gözündeki Kamaşma adlı anlatıda, anlatılan olayların yaşandığı zaman ve süre olan olayın kendi zamanı boyutu, art zaman (artsürümsel öyküleme) düzenlemesi sergilenir. Gerçekleşmiş olayın aktarımındaki zaman ile gerçek zaman birbirine eşit değildir. Anlatıcı, bu durumu zamanda atlamalara başvurarak yansıtır. Atlama, özetleme, duyurma, geriye dönüş gibi tekniklerle (Çetindaş, 2006: 72) gözler önüne serilen bu zaman diliminde, olayı açıklamaya yarayan mektuplar, günlükler vb. özel belgelere de yer verilir.

Şekil 3: Anlatıda Zaman



Geriye dönüşlü/art zamanlı veya sıradizmsel nitelikleriyle kurgulanan öykü veya roman zamanı, dramatik aksiyonun yaşandığı süreç olarak vazgeçilmez bir yapı unsurudur. Anlatıcının öyküdeki görüngü düzeyine ve metni anlatış biçimine göre şekillenen öyküleme (anlatma) zamanı, öykü zamanı ile paralellik (eş zamanlılık gösterebileceği gibi yaşanmış, bitmiş veya henüz yaşanmamış olayların anlatımında kullanılır. Yazar, birbiri peşisıra akan zincir halkalarını anımsatan 'zaman'ı değil zincirin tek halkasını 'an'ı işlemektedir. Bu tek halkanın içinde ise sonsuz zaman saklı yatar. Ya da tek halka başlı başına o 'an'dır. (Ayvaz 1996:129 akt. Deveci 2012: 62). Kullanılan zaman kipleri ile zamanı ifade eden sözcükler ve sezdiren an'lar, öykü kişilerinin varoluş durumların açığa çıkaran birer öykü unsurudur.

> *"Artık anlamaya başladığınızı ummak istiyorum. Eğer, parşömen üzerine nesih harfleriyle yazdığım bu notları okuyan sizler de anlayışsız ve cahil çıkarsanız, elimden hiçbir şey gelmez. Çünkü ne yazık ki, size ulaşabilecek bir sopaya sahip değilim"* (s.17).

Anlatı zamanı, anlatının konusu olan olaylardan sonradır. Anlatıcı, önceden olup bitmiş bir anlatıyı, bilinç akışı tekniğiyle *şimdi,* geriye dönüş tekniği ile *geçmiş* bugünle iç içe verir (Konuk, 2007: 6).

"Hiç saklım gizlim olmadan bu satırları yazarken, benim bile zamam zaman korkuya kapıldığımı itiraf etmem gerekiyor. Kendimi, olgunlukla kabul edilecek bir ölüme hazırlamış olmama rağmen, bazen elimde olmadan titremelere kapılıyor ve akıldışı bir korkunun pençesinde kıvranıp duruyordum. Çünkü Padişahımızın çevresinde gözle görülmez bir dehşet halesi vardı, ister istemez etkileniyordunuz"(s.53).

Zülfü Livaneli bu anlatısı hakkında tarihsel kategoride olmayıp tarihi dekor olarak kullandığını ifade etmektedir. O, tarihi dekor içinde insan psikolojisinin derinliklerine inmeyi hedefler. Bir roman özgürlüğüne kavuşabilmesi için anlatısında hiç tarih ve ad belirtmemekle birlikte yine de olaylara ve ayrıntılara sadık kalmaya çalışır. Bu ayrıntılardan, bahsi geçen padişahın IV. Murat'ın kardeşi İbrahim[12] olduğu çıkarılabilir.

"Aslına bakarsanız, kafes arkasındaki hücresinde gece gündüz, her saniye ölüm bekleyerek çile dolduran Şehzade'nin mutluluk dönemi, bir Şubat gecesi kudretli ve zalim ağabeyinin aniden ölümüyle başlamıştı, ama genç Şehzade'yi buna inandırmak güç olmuştu" (s.90).

Tarihi romanlar, ilk örnekleri destanlar devrine dek inen, yüzyıllar içinde oluşan, romana özgü bir *alt tür* niteliğindedir. Özön'e göre tarihi roman, "Geçmiş yüzyıllarda oluyormuş gibi birtakım olaylar icat etmek bu olaylara çerçeve olarak bir çağın olaylarını ve yaşayışını vererek hayalî kahramanlara gerçek süsüvermek böylelikle tarih ve romanın ayrı ayrı uyandıracağı ilgiyi sağlamak demekolan tarihî roman, romantizmin meydana getirip, usûl, kural ve geleneğini kurduğu bir çeşittir" (Özön, 1985:25). Boynukara'ya göre de, tarihi roman şu şekilde tanımlanır: "Yazıldığı zamanla ilişkili olarak, 'tarihî' olan bir zaman kesiti içerisine yerleştirilir romanlara verilen addır. Anlatımda geçmiş zaman kipi kullanılabileceği gibi, anlatım, eserin geçmişte veya arada bir zamanda yazıldığını ima edecek tarzda, birbaşka zaman kipine de dayanabilir. Konusu hem toplumsal, hem de bireysel olabilir. Kahraman ya geçmişte yaşamış gerçek veya geçmiş olayları yaşamış kurgusal bir kişi olabilir" (Boynukara, 1993: 228). Bu tanımlar, tarihi romanların, geçmiş ekseni üzerine kurmaca bir anlatının yerleşmesi ortak noktasında buluşurlar. 'Tarihî

[12] Sultan I. İbrahim (5 Kasım 1616-18 Ağustos 1648), 8 Şubat 1640'da kardeşi IV. Murat'ın ölümü üzerine, 25 yaşında ve 18. Osmanlı padişahı olarak tahta çıkmıştır. I. İbrahim, şehzadeliği sırasında çok sıkı bir denetimle yaşamış, kardeşleri öldürüldüğünden beri korku içinde günler geçirmiştir. Onun döneminin en önemli olaylarından birisi, 17 Temmuz 1645'te, Malta Şövalyelerinn fırsat buldukça Türk ticaret gemilerine saldırmalarında sığınak görevi gören Girit adasının fethedilmesi olmuştur. Saltanatı sırasında, devletin iç huzurunun sağlanması ve mali durumun iyileştirilmesi için önemli çalışmalar yapılmış, para basılmadan ayarı düşürülerek, vergilerin adaletli olarak toplanarak hazinenin güçlendirilmesine çalışılmıştır. Sadrazam Hezarpare Ahmed Paşa aleyhine başlayan isyan, I. İbrahimin de tahttan indirilmesi ile sona ermiştir. Yerine tahta oğlu IV. Mehmet çıkarılırken, isyancılar ve önderleri Sofu Mehmed Paşa, I. İbrahim'i idam ettirmişlerdir. Sultan I. İbrahim, Ayasofya Selatin haziresinde, Caminin Roma döneminde Vaftizhane olarak kullanılan yapıya defnedilmiştir. http://tr.wikipedia.org/wiki/I._İbrahim

roman' temelleri maziye dayanan yani başlangıcı ve sonucu geçmiş zaman içinde gerçekleşmiş hadiselerin, devirlerin ve bu devirlerde yaşamış şahsiyetlerin hikâyelerinin edebî ölçüleriçerisinde yeniden inşa edilmesidir" (Argunşah, 1997: 3). Orhanoğlu tarafından "tarihin, kurgusallığa elverişli bir 'malzeme', bile dekor olarak algılanması; daha önemlisi 'kışkırtıcı' bir yazma gücüne dönüşmesi, modern ve postmodern romanın en önemli ilgi alanını oluşturduğu bilinir" (Orhanoğlu, 1997: 11) ifadesiyle aktarılan tarih romanları ise, genellikle günümüz postmodern anlatılarını işaret eder.

Tarihsel dekoru kullanan anlatılarda, bir devrin dokusu, rengi, üslubu bulunur. O devri aydınlatmak ve dünü bugüne yansıtmak için zamanın edebi yapıtlarından da faydalanılır (Çetindaş, 2006: 89). Zülfü Livaneli de bu kurguyu oluştururken yararlanığı kaynakları, yapıtının başında şu cümlelerle aktarır: *"XVII. yüzyılın büyük yazarları, yıldız falına tarih ilmine meraklı Naima ve Evliya Çelebi'nin rahat divanlarındaki kanaviçe yastıklara dayanmadan bu kitabı yazmam mümkün olmazdı. Esin kaynağı olan müthiş üslupları ve alıntı yaptığım cümleleri için onları tekrar tekrar saygıyla anıyor ve bu romanın onların büyük eseri yanında alçakgönüllü bir dipnotu olarak algılanmasını diliyorum"*(Livaneli, 2012:1).

XVII. yüzyıl dönemini anlatan romanlarda, kurgu, Osmanlı tarihinde bozulmanın başladığı bir dönem olarak işlenir. Döneme damgasını vuran Kösem Sultan ile Turhan Sultan arasındaki savaşım, I. İbrahim, Genç Osman ve IV. Murat dönemini sıkça işleyen bu anlatılarda, harem kadınlarının yönetimde etkin olmasıyla birlikte başlayan, yeniçeri isyanları ile süregelen sıkıntılar yansıtılmaya çalışılır (Çetindaş 2006: 143-144).

> *"Efendimizin annelerinin ikamet ettiği dairenin önüne geldim ve bir süre bekledikten sonra Ana Sultan'ın, Büyük Valide'nin huzuruna girdim. İnsanın içine işleyen soğuktan korunmak için samur kürklere bürünmüştü. Mübarek yüzünden, ne düşündüğünü anlamak mümkün olmuyordu. Kimilerinin üşüyüp kimilerinin yandığı bu garip ağustos ayında, Valide Sultan üşüyenlerdendi demek ki…Katlanamadığı tek şey, büyük gücünü ve iktidarını bir başka kadınla paylaşmak zorunda kalmasıydı. Hayatı boyunca buna karşı mücadele etmiş, bu nedenle büyük oğlunu kadınlardan özenle korumuş, onun bir gözde edinerek etkisi altında kalması ve anasına karşı çıkması tehlikesini böylece önlemişti. Kocasının, oğullarının ve dolayısıyla imparatorluğun hayatında kendisinden başka güçlü kadın bulunması onu çıldırtabilirdi"* (s.42-43).

Anlatının tarihi ve sosyal zamanı, XVII. yüzyılın ortalarıdır. Anlatı, İstanbul'un İskender ile bağdaştırılan tarihi, Osmanlı İmparatorluğu'nun geniş topraklara yayılan

egemenliği, IV. Murat'ın iktidar devri, Haremağası Süleyman'ın Habeşistan'dan getirilmesine geri dönüşlerle yer verir. Ancak asıl konu I. İbrahim'in tahta geçmesi ve öldürülmesi arasında geçen sekiz (8) yıllık bir süreci kapsar.

> *"O zaman Süleyman Han'ın, karısı Hürrem'in aklına uyarak boğdurduğu Şehzade Mustafa'dan söz ettiğini anlıyorum. Padişah'ın yüzyıl önce geçmiş bir olayı düşünmesine anlam veremiyorum"*(s.131).

> "*İster istemez hepimiz, Padişah'ın ulu soyunu ve İsa Peygamber'in doğumundan bin üç yüz, Peygamber'in hicretinden yedi yüz yıl sonra hanedanı kurmuş olan büyük dedesi Osman Bey'i düşündük*"(s.143).

Osmanlı devletinin kuruluşu ve genişlemesi de anlatıda çeşitli atıflarla belirtilmektedir. Böylece yüzyıllara uzanan bir zaman diliminden söz etmek mümkündür.

> *"Söğüt'te başlayan devlet kurma macerası, Konstantiniyye'nin alınışı ve imparatorluk ordularının dört kıtada at koşturmasıyla cihan egemenliğine dönüşmüştü, ama şimdi bu görkemli atalar, idam hücresinin önünde gururla bekleyen genç Padişah'ı kurtarmaya yetmiyordur"* (s.143-144).

Osmanlı töresinin ve geleneğinin anlatıldığı olayların efsanelerle süslendiği anlatıda, konu alınan devrin sosyal yaşantısı hakkında da bilgi verilmektedir. Dini inançlar, gelenek ve görenekler, devlet yönetimi, dil özellikleri, harem yaşamı vb. devrin arka planındaki gelişmelerin net olarak izlenebildiği bu yapıt Osmanlı İmparatorluğu'nun kimi önemli tablolarını da okuyucuya aktarmaktadır. Yazar, aksiyon zamanın içindeki küçük geriye gidiş ve kopuşlarla uzun zaman öncesine dayanan olayları fon olarak kullanarak anlatıyı biçimlendirir.

> *"Orta Cami'ye akan kalabalığın içine düştüm. Rumelili, Afrikalı, Asyalı, Arap, Türk, Çerkez, Arnavut, Habeşli ne kadar insan varsa, yatsı namazı için, ulu minaresinde Ezan-ı Muhammedi okunan Orta Cami'ye akıyordu. İstanbul camilerinin dolduğu, müezzin seslerinin semaya yayıldığı bir huzur anıydı bu. Şehrin Rumları Ortodoks Kilisesi'ne, Yahudileri havralarına, Ermenileri de Katolik ve Protestan kiliselerine giderler; istavrozlar, günlükler, buhurdanlıklar arasında ibadet ederlerdi"* (s.124).

Anlatıda psikolojik zamanın kullanımına da rastlanır.

> *"Bir ölüm gemisiyle ne kadar yolculuk ettiğimizi bilmiyorum. Bir ömür boyu denizde kalmışız gibi geliyordu bana*" (s.22).

Padişah'ın öldürüldüğü Ağustos ayı, özellikle değişkenliği, insanların şaşkınlığı ile özdeşleştirilerek verilmektedir.

> *"O Ağustos gecesinde bir yandan kavurucu sıcak vuruyor, bir yandan da kar serpintili ve deniz suyundan zerrecikler taşıyan soğuk rüzgarlar esiyordu. Allah'ın bir hikmetiydi bu! Halk iki bölük olmuştu. Kimileri soğuktan donuyordu. Evlerde bile karıkocaların kimi yanıp kimi donmaktaydı. Kadın tir tir titreyerek ocağa odun sürerken, adam cıscıbıldak karlı sular döküyordu*" (s.55).

Zülfü Livaneli, bu yapıtının yazma zamanını şu cümlelerle aktarmaktadır: *"Bu romanı yaklaşık üç yıl önce yazmaya başladım (~1993). O dönemde Sabah gazetesindeki köşemde, XVII. yüzyılda geçen bir roman yazmaya başladığımı duyurmuştum, işte o zamandan beri bu çaba sürüp gidiyor. Bu dönemi özellikle belirtmek istiyorum, çünkü romanın üç günde yazılabileceğini sanan bazıları 'son zamanlarda tarih gündeme geldi de onun için…' falan diye başlayan, son derece gereksiz yorumlar yapabilirler. Ben bu konuyu 7-8 yıldır kuruyorum"*(Söyleşi bölümü).

Eserde zaman kişinin kayıplarının hem nedeni hem de tanığı konumundadır. Zaman oluşum ve aydınlanmayı işaret eden bir fark edişler dizgesi halindedir. Bireysel zaman psikolojik yönelimlere bağlı olarak geçmiş ve şimdi düzleminde yansıtılırken zamanda atlamalar ve özetlemeler yoluyla akıcılık kazandırılır. Kahraman bakış açısını kullanan anlatıcı tanık olduğu zamanı anlatı anı ve anlatıyı bütünleştirerek aktarır.

Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm metin dışı-anlatı dışı yani birinci anlatıcının, bir şahıs olarak yer almadığı ve metin içi-anlatı içi yani ikinci anlatıcının bizzat içinde yer aldığı bir hikayeyi anlatır. Çoğul bakış açılı bir anlatı olan bu yapıt, anlatının başlangıcını olaydan önceye geri dönüş tekniği ile verilir.

> *"Stockholm'de dokuz yıldır politik mülteci olarak yaşamakta olan Sami Baran, cinayet tohumunun ilk kez içine düşeceği o salı akşamından yedi gün önce, karanlık ormanların içinde kıvrıla kıvrıla giden buzlu yolda araba sürmekteydi"* (s.13).

Şekil 4: Anlatıda Zaman



Yeni roman türünde anlatıcı, bir olayı aktarırken bir olayı yaşarken başka anlatımlara sıçramalar yaparak başka zamanlara geçer. Eş zamanlı bir başka olay bir anımsama ya da kişinin kendisiyle konuşması mı olduğunun ayrımı çoğu kez mümkün olmaz. Çünkü anlatıcı, tek bir zaman kesiti içinde şimdi ile geçmişi birlikte yaşayıp gelecek konusundaki tasarımlara yer verir. Yeni romancı, bir romanda tarih sırasını izlemenin doğru olmadığını savunur. Yeni romandaki zaman yapay zaman olmaktan çok insan bilincindeki zaman olmaktadır (Konuk, 2007: 21).

> *"Stockholm'e ayak bastığı ilk gün, ıslak, yapışkan ve soğuk havada, yağmur altında parlayan otomobiller ve iki yanında akan insanlar arasında, zaman ve mekan duygusunun değişmesini yaşamıştı*" (s.15).

Zülfü Livaneli, bu yapıtında kendi yaşamından kareleri de okuyucuya yansıtır. Bu, olayın ikinci anlatıcısının anlatımında da görülür. Eserden alınan alıntılarla sanatkârın anı roman türündeki eserinde bulunan aktarımlarla örtüşmektedir. "Daha önce belirttiğim gibi, anlattıklarıma sadık kalmıştı; ama olayları zenginleştirmek için kendi izlenim ve deneyimlerini de katmıştı. Mesela Stockholm'e geldiğim ilk günü anlattığı bölümdeki abarttığı istasyon sahnesi, kendi gözlemlerine dayanıyordu. Daha doğrusu kendi duygularına…"(s.30). "Bir gün Ayperi Karabuda'yla birlikte İsveç polis merkezine gittik ve ben politik iltica talebinde bulundum. Bizi bir sorgu odasına aldılar. Ben Türkiye'de yayıncı olduğumu, üç kez içeri alındığımı anlattım, İsveç'ten politik sığınma hakkı talebinde bulundum. Ayperi söylediklerimi İsveççeye çeviriyordu" (Livaneli, 2012c: 190).

> *"Siyasi mülteci statüsü almak için Stockholm Polis Merkezi'ne gittiği gün, metal bir masanın arkasında, şaşılacak kadar ince ve uzun suratlı bir polis oturuyordu. Sami'ye pasaportuyla ilgili bir sürü şey sormuştu adam. Sonra zile basıp çağırdığı polislerle birlikte asansöre binip, en üst kata çıkmışlar ve demir parmaklıklı bir kapıdan içeri girmişlerdi*" (s.18).

Yazar, bilinç akışı tekniğiyle, olayı gel-gitler yaşayarak aktarmaktadır. Bu teknik, insanın iç dünyasına inmeyi amaçlayan yazarların anlatım yöntemi olmaktadır. Anlatılarda, karakterin düşünceleri, mantıksal ve zamansal bir sıra takip etmez. Anlatıcının aradan çekilmesi ile karakterin zihninde birbiriyle bağlantısız atlamalar ve sıçramalar olur. Romanda anlatıcı ve karakter aynı zaman dilimi içinde değişik zaman dilimlerini de yaşar.(Konuk, 2007: 33). Geçmiş ve şimdi iç içe verilir.

> *"Düşüncesinin donup kaldığı, felce uğradığı o kısacık anda ayağı birden frene gitti ama daha pedala bastığı anda otomobili durdurmasının imkansız olduğunu anlamıştı*"(s.22).

İç konuşma tekniğini de içinde barındıran bilinç akışı tekniğinin uygulandığı anlatıda zaman ve uzam ayırımı hemen hemen yok gibidir. İç konuşturmalar, iç konuşmalar ön planda görülür. Cümleler, sözdizimsel bir bütünlük taşımaz. Yazarlar, okuyucuda değişik izlenimler yaratabilmek için dil ile büyük ölçüde oynarlar. (Özdemir, 1990:47). Bu teknikte, konuşma biçimleri bozulur, anlatılarla kesintiler yaratılır.

> *"Yoksa, bütün bunlar gerçekte hiç olmamıştı da Sami'nin düşünde mi gerçekleşmişti? Geyik yavrusu da kaza da bir düş oyunu muydu? İyi ama geyiğin sıcaklığını, alın kemiğinin sertliğini bile duymuştu elinin altında! Nasıl bu kadar yanılabilirdi? Yavru geyik, dilinin olanca sıcaklığıyla elini yalamış ve sırılsıklam etmişti. Böyle bir şeyi hayal etmesi için düpedüz aklını kaçırmış olması gerekirdi ki kendisi deli değildi. Çeşitli sıkıntıları olabilirdi ama bu Kuzey mülteciliği henüz onu delirtmeyi başaramamıştı çok şükür*" (s.25).

Anlatıda yer alan her şeyin çevrenin zamanın eşya ve düşüncenin bir geçmişi vardır. Yazar, bu elemanlara ruh ve can verebilmek için fırsat buldukça '*geriye dönüş tekniğinden'* (Tekin, 2001: 234) yararlanarak geçmişe döner.

> *"Oysa şimdi bir kediyim ben: Uzak, denetimli, soğukkanlı ve güçlü bir kedi. Eski Mısır'da, Beni Hassan'da yapılmış üç yüz bin kedi mumyasından biriyim: Onlar kadar soğuk, onlar kadar güçlü ve mağrur*"(s.32).

Gerçek amacının yaşamı göstermek içi ifade edilen roman, insanı geçmişi ve bugünü ile anlatır. Örneğin, Virginia Woolf'un anlatılarında anılar umulmadık bir şekilde yüzeye çıkar. Woolf tarafından tunnelling process (tünel yöntemi) olarak adlandırılan bu durum anılar tarafından uyarılan güçlü duygular geçmişle bağlantı sağlayan tünele benzetilir (Woolf, 1978, akt.Güneş, 1999: 272).

> *"Eski yıllarımda böyle bir şey görsem kediden nefret eder ve ondan kurtulmanın yollarını ararım. Çünkü bir canlının öldürülmesi midemi bulandırıyor, beni hasta ediyordu. Kan göremez, kasap dükkanlarına bakamazdım bile; ama uzun zaman önceydi bunlar. Değişime uğramadan önce. Şimdi tavşanın ölümünü kayıtsızca seyretmiştim. Daha doğrusu seyretmeye çalışmıştım. Çünkü içimde bir şeyler yine kanat çırpmıştı ama bu duyguyu yatıştırmıştım hemen. Mademki ben yavaş yavaş Sirikit'e benzeyecektim, o zaman bu davranışları benim de benimsemem gerekiyordu. Sadece kediler değil, bütün dünya böyleydi. Ya av oluyordun ya avcı. Ya kedi ya tavşan. Ya ölen ya öldüren*" (s.50).

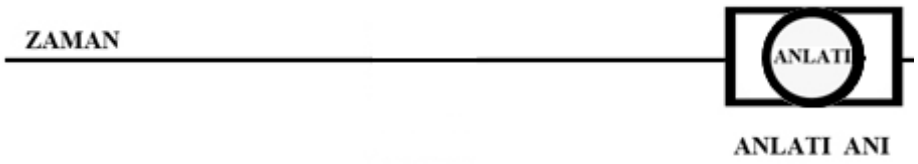
Modern anlatılarda, bilinç akımı devreye sokularak geriye dönüş tekniğine yeni bir boyut kazandırılır. Bununla bağlantılı olarak gündeme gelen bir başka uygulama da zamanda ani sıçramalar gidip gelmeler olarak da tanımlanan flashback yöntemidir. Akışı engellemeyen bu yöntem (Tekin, 2004: 238), olayların doğal bir şekilde yansıtılmasını sağlar.

"*Biraz dalar gibi oldu, yine sıçrayarak uyandı. O kısacık anda bombaların patladığını duymuştu, şarjörler dolup boşalıyordu. Sonra sessizlik kapladı ortalığı. Ve sonra bir tek bomba daha patladı, çıplak geceyi yırtan bir ışık yandı, ışığın içinde gözleri oyulmuş bir kuş döndü durdu, döndü durdu. Şimdi kulağına sürekli bir ağlama sesi geliyordu. Annesi miydi ağlayan, yoksa başka biri mi? Ya da sığırcıklar mı ötmeye başlamışlardı?"*(s.54).

Zülfü Livaneli, yapıtının yazma zamanını şu cümlelerle aktarmaktadır: "Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm romanının yazımı çok uzun sürdü; bunu daha önce benimle yapılan çeşitli söyleşilerde anlatmıştım. Romanın başlangıcı 1974 yılına kadar uzanıyor. O yıllarda Stockholm'de orman kenarına kurulmuş öğrenci evlerinde yaşıyorduk, geceleri harıl harıl bu romanı yazıyordum. Ama epeyce yazdıktan sonar bu işe ara verdim. Bunun nedeni, olaylara ve karakterlere fazla yakın olduğumu düşünmem ve 'gerçeğe gerçekdışından ulaşmak' için gerekli mesafeye sahip olmadığıma inanmamdı.Roman, büyük bir tomar halinde koyduğum rafta, gün ışığına çıkacağı günü bekleyerek epeyce yattı.Birkaç yıl sonar bu işi tekrar ele aldım.Romana yeni bölümler ekledim.Eski metinden, beğendiğim bölümleri tutup beğenmediklerimi attım. Bu atıp ekleme işlemi yıllarca devam etti." (Gözden geçirilmiş yeni basıma önsöz).

Metin dışı-anlatı dışı, Tanrısal bakış açısına sahip *Mutluluk* anlatıcının bir şahıs olarak yer almadığı konuyu ele alan anlatı türüne örnektir. Böylece, anlatının kendi zamanı ile düzenlenen zaman arasında paralelliği anlatıcı sağlar. Anlatıda eşzaman, eş zaman ile birlikte anlatıcının zamanda kesmeler ve atlamalar yapabildiği artzaman teknikleri kurguda yer alır.

Şekil 5: Anlatıda Zaman



Yansıtmacı (klasik) yazar, nesnel gerçeklik içerisinde önemli bir yere sahip bir sorunsal çerçevesinde ele aldığı konusunu, oldukça belirgin olan olgu-figüratif kadro-mekân-zaman döngüsünde aktarır. Bu yansıtma aracılığı ile sergilene ortam kişilerin belirginliği zamanın kronolojik sıralanışı açısından okurun da kendi yaşamında kanıksamış olduğu mantıksal olarak kavrayabildiği bir düzenlilik taşır (Sazyek, 2002: 494).

"Elindeki ipi atarak kirişten aşıracak, ipin öteki ucunu çekiştirerek bağlayıp kütüğün üstüne çıkacak, ipin öteki ucunu bir ilmek yaparak başını geçiriverecekti. Sonra bir tek kütüğe tekme atıp düşürmek kalıyordu. Belki ilk anda boğazı acırdı ama bir iki dakika içinde her şey geçerdi. Biraz önce daldığı uyku gibi bir şey olmalıydı ölüm, hem de o korkunç Anka kuşunu hiç görmeyeceği bir uyku"(s.15).

"Profesör'den 1400, Meryem'den ise 100 kilometre daha doğuda, Gabar Dağları'nda kar altındaki bir tepenin eteklerine kurulmuş olan askeri karakolda Cemal büyük bir zevkle titreyerek uyandı"(s.35).

Genel anlamda modernist romanın dış dış gerçeklikten iç gerçekliğe yönelen ileriye giden zamanda kırılmalarla kurgulandığı neden-sonuç ilişkisine dayalı öykü anlayışının bulunmadığı genellikle anlatıcının figür odaklı olduğu (Yürek, 2008: 194) modern toplum bireyinin sorunlarını işleyen bir anlayışa sahip olduğu ifade edilir.

"Dostoyevski Avrupa'dan Rusya'ya dönüşünü, 'Eski pantuflalarıma ayaklarımı sokar gibi' betimlemesiyle açıklamıştı. Eski pantuflalara ayaklarını sokmak… Güzel sözdü doğrusu ve insanlar böyle yaşıyorlardı. Eğer bu tanıdık dünya olmasa, kendilerini bir mahzende büyütülüp sonra birdenbire kent meydanına atılan Kaspar Hauser[13] gibi hissedecekleri kesindi. Ama Profesör'ün özlediği de Kaspar Hauser olmak, aşina dünyanın kendisine mutluluk adı altında sunduğu kısıtlayıcı, iğdiş edici, bıktırıcı güvenlik duygusunu aşmayı başarmaktı. Bunun için bir metanoya[14] geçirmesi gerekiyordu. Herkes hayatının bir döneminde kendi metanoya'sına ulaşmalıydı"(s.34).

Günümüzün en saplantılı kavramlarından biri nasıl ki zaman denen maddi gerçeklik ise kendinden menkul zaman anlayışı da sosyal yaşamın ilk yalanı olur. Zamanın günümüzde kazandığı erişilmez hız ve buna ek olarak zamanı uzamsallaştırma doğrultusundaki 'çözümlerin' uğradığı başarısızlık, baskıcı bir güç olan zaman ile ona eşlik eden "*ilerleme ve gelişmenin yapaylığını"* (Zerzan, 2004: 43) apaçık biçimde gözler önüne serer.

"Denize açılalı kaç gün olduğunu bilmiyordu; günleri saymıyordu çünkü. Dünyayla ilişkisi, sadece uğradığı küçük kıyı kasabalarından yaptığı alışverişle sınırlıydı. Hayatından zaman ve mekan boyutu kaybolmuştu sanki. Rüzgar nereye doğru eserse oraya doğru gidiyordu. Hayatı boyunca bu sözün mecazi anlamını çok kullanmıştı ama bu sefer gündelik bir gerçeği ifade ediyordu"(s.161).

---

[13] Kaspar Hauser, 1812-1833 yıllarında Almanya'da yaşayan, nereden geldiği ve kim olduğu bir türlü saptanamamış kişidir. 16 yaşlarında, Nürnberg sokaklarında doğru düzgün yürüyemeyen ve konuşamayacak bir halde dolaşırken, halk tarafından deli sanılarak kuleye kapatılmıştır. 1833 yılında bıçaklanarak öldürülmesinden sonra, Baden prensi olduğuna dair söylentiler çıkmıştır (Sarıbaş, 2000).

[14] Metanoya, toplumsal tabulardan kurtulup, yaşama dogmaların üzerinden bakmak, kendini aşmaktır. *Ben*likten çıkıp benliğin farkındalığına varmak, belli bir bilinç seviyesine ulaşmak, bir çeşit Nietsche'nin *üst insan*ı olabilmektir.

Levy-Bruhl, insanlardaki zaman anlayışını, *"Zaman anlayışımız, insan aklının doğal bir niteliğiymiş gibi görünüyor. Oysa bu bir yanılgıdan ibarettir. Zira ilkel düşünüş tarzının söz konusu olduğu yerlerde, böyle bir anlayışa nadiren rastlarız"*(Levy-Bruhl, 1923: 93) düşüncesiyle açıklar. Eski çağlarda yaşayanlara göre, zamanı tekdüze bir süreklilik veya nitel olarak farksız anlardan oluşan bir ardışıklık olarak ele alınır. Bunun yerine, onlar, her an bir arada var olan ve böylece hem nicel hem de nitel bakımdan sürekli olarak değişen olaylar bütününü beraberinde getiren bir iç ve dış deneyim akışı içinde yaşamış olmayı vurgularlar. (Franz, 1978: 5).

> *"Zaten Meryem de hayal mi gördü, yoksa gerçekten böyle bir şey oldu mu, çıkaramıyordu.Aklı karışmıştı; ayıldıktan sonra ne yaptığını tam olarak bilemiyordu. Her şey çok karışık ve akıldışıydı; anlayamıyordu. Bir daha 'amca' diye bir kavram da gelmemişti aklına. Bu olayı zihninin ulaşılamayacak kadar derin yerlerine itmişti ama herkes bilir ki insan düşlerine söz geçiremez"(s.11).*

> *"Demek ki bu hayatta mucizeler mümkündü. Yüzüne mutlu bir gülümseme yayıldı.Allah'ın artık kendisini sevdiğini düşündü"* (s.376).

Yansıtmacı yazar, ele aldığı toplumsal bir sorunu, yine toplumsal düzene, yapıya ve anlayışa ters düşmeyen, davranış, inanış ve anlayış şekilleriyle bezeyerek çözüme ulaştırır. Modernist yazar da aynı tavrı sürdürüp herkesin alıştığı düzeni sürdürmekle beraber, sorunu bir kişinin özel yaşamı, psikolojisi, toplumdaki yeri gibi daha özgül bir alanda ele alır. Modernist bir yazar olan Zülfü Livaneli bu anlayışa göre *Mutluluk* romanını yazmıştır. Metin dışı-anlatı dışı anlatıcılı, yani tanrısal bakış açısıyla yazılan konuyu ele alan *Leyla'nın Evi*, anlatıcının karakterlerini soğuk bir kış günü, İstanbul Boğazı'nda Üsküdar'a giden bir yolcu motorunda seçmesiyle başlar.

Şekil 6: Anlatıda Zaman



> *"Bir kış günü hiçbir işim yokken bu motorlardan birine binip karşı kıyıya gittim, sonra geri döndüm*" (s.7).

Karakterlerin, mekanların ve olayların geçmişiyle ilgili bilgi vermeyi amaçlayan yazar, anlatıcı aracılığıyla bunu gerçekleştirmede geriye dönüş tekniğinden yararlanır. Bu teknik yardımıyla karakterlerin romanın içerisinde bir şeyler anımsamaları da aktarılabilir. Geriye dönüş tekniği (Sibirlioğlu, 2012: 3), romanın gerçekliğine önemli ölçüde katkıda bulunmasının yanı sıra olayların arka perdesiyle ya da altyapısıyla ilgili bilgiler verdiği için okuyucu, gelecekte olabilecek olaylar ya da kişilerin şu anki konumlarıyla ilgili fikir sahibi olur.

> *"Anlattıklarına göre o zamanlar bahçe bir cenneti andırırmış: Dev manolyalar, incir ve nar ağaçları, erguvanlar, limon, portakal gibi turunçgiller, en nadide güller, krizantemler, ortancalar... Dalları küçük eviv üstüne uzanan ve neredeyse çatısını çiçekleriyle kaplayan güzelim manolya ağacı da Leyla Hanım doğduğu zaman dedesi tarafından onun adına dikilmiş. Öyle görkemli, öyle ulu bir manolya ki yapraklarının yeşil parlaklığını, .içeklerinin büyüklüğünü gören ve kokusunu duyan bayılır*"(s.21).

Aynı manolya ağacı, anlatının sonunda tekrar tasvir edilir. XIX. Yüzyılın sonunda büyükbabası tarafından yaptırılan onun ölümünden sonra çektikleri para sıkıntısı yüzünden tüccar Salih Bey'e satılan ancak yalının bahçesindeki küçük evin tapusu kendisinde kalan bu tapu da yalının yeni sahibi ve eşi tarafından yasadışı bir şekilde elinden alınan Bosnalılar Yalısı'nın ilk sahibinin torunu Leyla Hanım'ın yaşam öyküsünün de simgesi konumundadır.

> *"Eve taşınmasının ikinci akşamı manolya ağacının kesik gövdesine bakmaya ilk kez cesaret edebilmiş, sonra gidip yanına oturmuştu. Sapasağlam kalın gövde dibinden kesilmişti, hatta kesik yeri yosun tutmaya başlamıştı bile. Bir insan ölüsü gibi yatıyordu orada. Toprağın altındaki kökleri kim bilir ne kadar derinlere gidiyordu ama yerin üstünde kısacık kesik gövde bir ağıt gibi yatıyordu işte. Kesik gövdenin üstünde elini gezdirdi. 'Artık büyük kısmın toprağın altında olsa bile beni duyduğunu biliyorum' dedi. 'Aynen ailem gibi. Senin ölümün, benim ölümümdür. Demek benim de bu dünyadan gitme vaktim geldi"* (s.262).

Psikolojik incelemelerin yoğunlaştığı bölgelerde, 'iç zaman'ın genişlediğine tanık olunur. Yazar, iç zamanla sergilediği bu geri dönüşlerle kurguda daha rahat ilerler. Yazarın zaman üzerindeki hâkimiyeti, onun dünyaya bakış açısına, sanat anlayışına, zamana yüklediği anlama göre farklılıklar gösterir. Genel olarak romanda zamanın akışına müdahalede bulunulmaz, ancak bulunulduğu durumda da zincirleme akışın bozulmasına izin verilmez. Yazar '*zamanda sıçramalar*'(Şengül, 1997: 96) yaptığında bunu okuyucuya sezdirir.

"Yasemin aklına gelince yanındaki Yusuf'u hatırlıyor birden. Bahçıvanın torunu, o terbiyeli, mahzun çocuk. Ama hemen unutuyor onu çünkü burnuna gelen Kıbrıs yasemini kokusunu ve dedesinin ela gözlerini yitirmek istemiyor" (s.34).

Yazar, anlatıcı üzerinden olay zamanına ışık tutar. Kahramanın hikâyesi, yazarın vurgusu doğrultusunda, az ya da çok dönemin de anlatısı olduğundan olay zamanı üzerinden yazarın sosyal ve sanatsal endişeleri izlenebilir. Yazarın sanatı algılayışına göre olay zamanının kültürel, sosyal, ekonomik özellikleri de yapıta yansır. Yazarın isteği doğrultusunda, bunlarda biri az ya da çok öne çıkabilir. Okuyucu da bu çizgide yaşama, zamana, geçmişe, iç dünyasına farklı açılardan bakması gerektiğini anlar. Böylelikle, edebiyatın değiştirme gücü de açığa çıkmış olur (Şengül, 1997: 432).

"Son yıllarda farkına vardığı ve üzerinde kafa yorduğu önemli bir görüşü vardı Leyla Hanım'ın. İnsanlar yaşlanıyordu, bunun ayrıcalığı yoktu ama yaşlanan insanların bir kısmı olgunlaşmış olarak, bir kısmı ise olgunlaşmadan ölüyordu. Bunun püf noktası ise bir insanın 'Nasıl görünüyorum?' sorusundan, 'Nasıl görüyorum?'aşamasına geçmesiydi" (s.156).

Anlatıdaki geriye dönüşler, bazen özetlemenin yapıldığı alanlardan beslenir. Yapıtın başarısının önemli faktörleri, anlatıda zamanı ele alma, önemli olayları seçme, bakış açısı saptama, özetlerle uzun zaman aralıklarını atlama vb. teknik konulardır (Stevick, 1988: 247). Yazarlar, sergiledikleri olay ve eylemin süresini yayarak ya da yoğunlaştırarak, sanatsal zaman oluştururlar (Pospelov, 1995: 94).

"Hapishane koğuşu ona özgürlük getirmişti. Artık hayata dair hiçbir talebi kalmadığı için hiç kimseden bir şey istemek zorunda değildi. Bu yüzden de özgür ve dik başlıydı. Uşaklık kaderinden onu yalı değil, hapishane kurtarmıştı. İnsanoğlunun kendi ihtiraslarının bir hapishane hücresinden daha korkunç bir esaret olduğunu anlamıştı Ali Yekta Bey" (s.257-258).

Cihangir'deki dairede, Leyla Hanım, birçok ilginç genç insanla tanışır. Onlarla bilgilerini paylaşmaktan büyük keyif alır. Anlatıcı, burada kurmaca zamanla tarihsel zaman ilişkisini sağlayacak düzeneği oluşturur.

"Bütün bunlar Leyla Hanım'a imparatorlukların dağılmasıyla ilgili bir sözü hatırlattı; birinden duymuş ya da bir yerde okumuştu. Üç türlü imparatorluk çözülüşü vardır: Bunlardan ilki, Roma İmparatorluğu gibi zaman içinde yavaş yavaş yok olur gider. İkincisi, İngiliz İmparatorluğu. Bu örnekte planlı bir tasfiye söz konusudur, hangi ülkeye ne zaman ve nasıl bir statü verileceği planlanmıştır. Üçüncüsü, Osmanlı İmparatorluğu. Bir gece imparatorlukta yatar, ertesi gün Cumhuriyet'te uyanırsın"(s.160).

Bireysel zaman, başkişi Leyla Hanım'ın geçmişte yaşadıkları içinden öyküleme zamanında anımsadıklarıyla ile durur. Duraklamalar, fark edişler silsilesinin düğüm noktalarıdır. Başkişi kendisi ve dünya ile yüzleşirken sıradizimsel olarak anlatılan geçmiş zaman boyutuyla bir fark edişler silsilesi yaşar. Geriye dönüşlerde vazgeçilmeyen zaman dilimi içsel çatışmalar ile şekillenen bireysel zaman dilimlerinedir. Bu bireyleşim sürecinde geçmiş zamanın bireysel boyutu en temel unsurlardan biridir. Dolayısıyla eserde bireysel zaman, kişiyi kuran ve şekillendiren işleviyle bir aydınlanma süreci içinde izleksel kurguyu da belirler.

Son Ada eserinde anlatıcı, anlatıyı kronolojik bir zaman akışı içinde aktarmaktadır. Ancak anlatısı içinde, çapraz dönüşler ya da farklı zaman uzunluklarında ileri gidiş ve geriye dönüş gibi karmaşık bir zaman akışı da uygulamaktadır.

Şekil 7: Anlatıda Zaman



"Galiba size biraz adanın geçmişinden söz etmem gerekiyor. Bu ıssız adayı yıllar önce çok zengin bir işadamı almış. Yaşlılık yıllarında da güzel bir malikane yaptırıp, hizmetçileri ve uşaklarıyla birlikte yerleşmiş buraya. Son yıllarını dünya kavgalarından uzakta, balık tutarak, öğle sonları hamakta uyuyarak geçirmiş" (s.13).

Anlatıcı, bilinç akışı tekniğiyle, iç yaşamını neredeyse tüm çıplaklığı ile okuyucuya yansıtmaktadır. Bilinç akışı, karakterin düşüncelerini birinci tekil şahıs anlatımı ve şimdiki zamanda vermektedir. Dolaysız, serbest düşünceden oluşan bu teknik aracılığı ile çoğunlukla içe dönmekte daha az düzenli ya da gramer kurallarına pek uymayan ifadelere daha fazla anlaşılan ama belirtilmeyen çağrışımlara ve bağlantılara dayanmakta ve daha az sansüre tabi tutulmaktadır (Odacı, 2009: 615).

"Ama bunları çok da önemsemiyorum. Benim amacım size ustalığımı kanıtlamak değil, hikayemizi anlatmak. Böyle sözler ederek ben de aynı yönteme başvurmuş oldum ve anlatıyı kesintiye uğrattım ama size söz veriyorum, bundan sonra söylemek istediğimi doğrudan doğruya anlatacak ve sizleri sıkmayacağım" (s.15).

Kahraman anlatıcı ilk cümlede geçen "*anlatma yolunu seçiyorum"* ifadesiyle olayın geçtiği zamanın içinde olduğunu vurgular. İkinci cümledeki "*yazar arkadaşım anlatmalıydı"*ifadesi ise anlatma zamanına ait söylemdir. Olayları hatırlarken şimdi'ye/öykü zamanına taşıyan kahraman anlatıcı, iki farklı zaman dilimine ait duygu ve düşüncelerini aktarır. Birinci cümle öykü, ikinci cümle öyküleme zamanına aittir. Eserde öykü ve öyküleme zamanına ait unsurları birlikte anlatır.

Zaman kavramı Son Ada romanın duraksamalara uğrar çünkü "ada" kaçısı ve barınmayı imler. Yapıtta zaman sadece olayların sıralanması anlamında kullanılmaz. Adaya yerleşik halkın zamanı, emekli devlet başkanı norm karakter gelene kadar sabittir. Kurgunun bu yerleşmeden sonra çözümlendiği görülür. Çözülmeye başlayan ada yapısı hem fiziki hem de sakinlerinin psikolojisi sınırında yok olmaya başlar. Norm karakter devlet başkanının gelmesiyle sabit olan zaman hızlanır ve değer/sizleşir. Ütopik bir yaşayışın olduğu ada var olma durumundan yok olma durumuna, durgun zamanın harekete geçmesiyle başlar. *"Gündelik yaşamımız içinde küçük boyun eğişlerimizden oluşan, küçük günahların hikayesi bu"* (s.186). Zamanın kavramının zaman- birey ilişkisinde bireyin elinde olmasının ifadesidir.

Veda romanı, mektup tekniği, özetleme tekniği ve geriye dönüş teknikleriyle okuyucuya aktarılmaktadır. Mektup tekniği, yazara başka bir anlatım tekniğinin sağlayamayacağı üstünlükler kazandırır. Bir plan çerçevesinde, aktarılan olayların en ufak detayları, anlatı karakterlerinin konuşma ve duyguları, o andaki ruhu ve sıcaklığıyla ve yeni olup bitmiş olayların bellekte yer eden özellikleriyle birlikte ifade edilmektedir (Stevick, 1988: 249). Atatürk'ün ölüyor olmasını kabullenemeyen Salih Bozok, oğlu Muzaffer'i çağırarak Atatürk öldüğü takdirde kendisinin de yaşayamayacağını anlatmaya çalışır. Daha sonra oğluna Atatürk ile geçirdiği günleri anlatan bir mektup bırakır.

Şekil 8: Anlatıda Zaman



Anlatıda kullanılan özetleme tekniğiyle, anlatıcı, aktarılan olaydaki bazı noktaları kısaca açıklayarak bazılarını ise açıklamadan yalnızca hissettirerek, bazen de özetleyerek aktarır (Tekin, 2001: 230). Salih Bozok'un gözünden bir İmparatorluğun yıkılışı ve Türkiye Cumhuriyeti'nin doğuşu gibi iki önemli olay Atatürk'ün kişisel yaşamı da dahil edilerek okuyucuya aktarılır.

Anlatı, bir olay ya da bir kahraman hakkında okuyucuyu aydınlatmak gerektiğinde başvurulan yapıcı geriye dönüş tekniğiyle sunulur (Tekin, 2001: 237-238). Salih Bozok'un oğlu için kaleme aldığı mektupta olaylar Atatürk'ün ve onun çocukluk, gençlik, olgunluk ve yaşlılık dönemlerini kapsar. Zaman yaşanılan gerçek zaman olarak verilerek geriye dönüşlerle art zaman tekniği kullanılır.

Serenad eserinde *'Merkez anlatıcı'* (Stanzel, 1981: 25) konumunda olan Maya Duran, başından geçen olaylar zincirini, geriye dönüş tekniği ile okuyucuya aktarmaktadır.

Şekil 9: Anlatıda Zaman



Yeni roman türünde, klasik romanın alışılagelmiş düzenli zaman anlayışı değişikliğe uğrar. Yeni romanı klasik romandan ayıran başlıca özelliklerden biri, dün, bugün, yarın zaman aktarımını, kronolojik bir sıra izlemeksizin, okuyucuya sunmaktır. Zaman açısından, geçmiş, şimdi ve geleceğe açık olan roman sanatında asıl geçerli olan zaman her şeyin içinde kurgulandığı "şimdi" olur. Ancak, romanı roman yapan bu değildir. Yazar, gerçek olan şimdiden geçmişe ve hatta geleceğe yönelerek anlatımdaki gerçekliği pekiştirebilir. (Tekin, 2001: 233). Roman için geçmiş, romanı besleyen, önem kazanan bir zaman dilimi haline gelmektedir.

> *"Boston'a inip Massachusetts General Hospital'a varmamla son bulacak olan ve hayatımı kökten değiştiren bu hikaye üç ay önce bir Şubat günü başladı*" (s.13).

Romanda yazarın tüm kurguyu, yalnızca bir karakterin bilinç süzgecinden geçirerek vermesi ya da anlatının büyük bölümünde yazarın anlatı dünyasına yalnızca bir karakterin bakış açısından bakması '*sınırlı bakış açısı (restricted point of view)*' (Stevick, 1988: 248) olarak adlandırılır. Böylece, anlatı dünyası dolaysız olarak verilir ve anlatıdaki okuyucu-karakter özdeşleşmesinin yanı sıra aynı zamanda anlatı dünyası, gerçek dünyadaki insanların davranış şekillerini gerçeğe uygun olarak yansıtır.

> *"Ama ben size geçmişten değil bugünden bahsetmek için geldim. O zamanın dünyasıyla bugünün dünyası ayrı, ama temelde hep aynı sorunlar varlığını koruyor. Aynı zamanda dostum olan Profesör Huntington'a bakılırsa bu sorunun adı 'Medeniyetler Çatışması'dır. Ben buna pek katılmıyorum. Bazıları bu çatışmaya 'Din Savaşları' adını veriyor. Hepsi Ortadoğu kökenli olan ve aynı ilkeleri dile getiren tektanrılı dinlerin de bu çatışmaya sebep olduğunu sanmıyorum. Başka bir dostum olan Edward Said, bu tanımlamalara itiraz ediyor ve sorunun adını 'Cehalet Çatışması' olarak koyuyor. Bunun, Huntington'a göre daha tutarlı bir görüş olduğunu söyleyebiliriz. En azından benim düşünce tarzıma daha yakın geliyor. Çünkü kabaca Batı ve Doğu diye adlandırılan medeniyet biçimleri, birbirini tanımıyor. İletişimin bunca ilerlediği bir dönemde hala 'Cahiliye' dönemini yaşıyoruz*"(s.55).

Anlatıda kurgunun dolaysız, yorumsuz olarak kullanımı diyaloglar aracılığı ile anlatıya canlılık kazandırır. Dramatik metotta, okuyucuyu anlatı dünyasına çekmenin en açık ve belli şekli, diyalogların çokluğudur. Ancak, bazen diyalogların çokluğu yüzünden anlatının esnekliği kaybolabilir. Bu yüzden, anlatı tekniği ile diyalog tekniği arasında kalan *'nakil yoluyla ifade (represented speech)'* (Başararslan, 2010: 2) tekniği çözüm olarak ortaya çıkar. Diyalogların doğrudan ya da nakil yoluyla verilmesinin bağdaştırılmasından oluşan bu teknik, karakterleri, yazarı ve okuyucuyu, ayrılıkların daha az hissedildiği bir bütünde birleştirir ve onların birbiriyle özdeşleşmelinin yolunu açar. İç monolog ve bilinç akışı da diyalogların oldukları gibi kullanımını sağlayan diğer metotlardır.

> *"Bu otelde çok kalmış mıydınız? diye sordum.*
>
> *İstanbul'a ilk geldiğimde buraya yerleşmiştim. Arkadaşlarımın yardımıyla bir ev kiralayana kadar da kalmıştım. Herhalde bir ay kadar.*
>
> *İstanbul'da arkadaşlarınız mı vardı?*
>
> *Evet, Alman arkadaşlar. O zamanlar İstanbul'da kalabalık bir Alman cemaati yaşardı.*
>
> *Yani 1930'larda, 40'larda, öyle mi? Hiç bilmiyordum.*
>
> *Evet, konsolosluk görevlileri, tüccarlar çevirmenler, üniversitedeki Alman ve Yahudi profesörler.*
>
> *Yahudi profesörler Hitler rejiminden mi kaçmışlardı? Öyle bir şeyler duyduğumu hatırlıyorum.*
>
> *Evet"*(s.67-68).

Olayın kendi zamanı, zamanın tarihi boyutu olarak ifade edilir. Anlatı, tarihin hangi boyutunda yer alıp ne kadar sürmektedir. Bir kronolojiye mi bağlıdır yoksa saat ve takvim ile ölçme olanağı olmayan hayatın özüne bağlı psikolojik bir süre mi söz konusudur (Bourneur-Quellet, 1989: 120). Anlatının yapısı, kompozisyonu incelenirken anlatının nasıl bir zamanda diliminde geçtiği süresi gibi sorularla zaman unsuru kelime anlamında düşünülür. İrdeleme soruları zamanı, anlatının bir boyutu olarak algılamaya yönlendirir. Özellikle anlatıdaki *'tarihsel ve nesnel zaman unsuru'* (Özdemir, 1994: 263-264), anlatının içeriğini anlamada; karakterleri yönlendiren etkenleri tanıma da, olayın başlama ve sona erişinden (sürel zaman) daha önemli bir unsur olarak görülür.

> *"İyi ama bu garip adamın ne iş vardı kış günü Şile'de? Karşı kıyı Rusya olduğuna göre, Soğuk savaş döneminde olsak bir sürü fantezi kurulabilirdi. Mesela Karadeniz'den birdenbire çıkan bir Sovyet denizaltısı ya da bir gemiden yakıp söndürülen ışıklar gibi*"(s.104).

Wagner'in Şile'de hastalanmasından sonra yatırıldığı hastahaneye yatırılmasının ardından Wagner, onun Sturuma'da yaşamını yitiren eşi Nadia; casusluk, cinayet, anneannesi, babaannesi döngüsünde kalan Maya'nın yaşadığı kısa bir zamanı sıra ile anlatması günün belli vakitlerine işaret etmesi kronolojik zamanın göstergesidir.

> *"Saate baktım, 9'a geliyordu. Bugün tatil olduğu için, çalışma günlerine ayarlı saatim çalmamıştı. Önümde koca bir gün olduğunu düşünerek keyifle gerindim. Şimdi güzel bir duş, sıkı bir kahvaltı, sonra alışveriş merkezlerinden birine gidip hala devam eden ucuzluktan kıyafet alma, belki orada bir öğle yemeği ve sonra hastaneye gidip Wagner'i alıp oteline götürme işlerine girişecektim. İşte yapacaklarım bunlardı ve üniversiteye gitmeyeceğim için çok memnundum. 'Hadi' dedim kendi kendime. Davran, enerjik ol, bugün önemli"*(s.208).

Hayal dünyası (fiction), fıkra (anecdote) ya da gerçek anlamda hikâye (histoire), Jean Ricardo'nun iki düzeyli zaman kavramının temel ayırımı üzerine zaman çözümleme anlayışını oluşturur (Bourneur-Quellet, 1989: 132). Bu noktada devreye anlatım şekilleri de girer ve buna göre de anlatımın hızı değişiklik gösterir. Yazıya geçirme zamanı, olayın gerçekleştiği kendi zamanı ile aynı zaman çerçevesinde kronolojik açıdan ilerleme gerektirir; ancak, anlatıcının yaşadığı ve bağımlı olduğu süre sınırlı olduğundan bu sorun atlama geriye dönme, ani duraklama yoluyla çözüme kavuşturulur.

> *"Aylar süren çalışma sonunda yalnızca bu çeviri bitmedi, Max'ın, Nadia'nın, Mari'nin ve Maya'nın hayatından izler taşıyan kitap da bitti. Boston'a giderken, uçak yolculuğu*

boyunca, daha önce tuttuğum notları kopyala-yapıştır yöntemiyle birleştirerek ve araya gerekli notlar koyarak oluşturduğum kitap, bu Epilog bölümüyle sona erecek"(s.461).

Zülfü Livaneli, üzerinde uzun süredir çalıştığı konulardan oluşan yapıtını 3 yılda oluşturur. Yapıtta geçen özellikle Alman profesörler konusu 1990'lardan beri üzerine eğildiği konular arasındadır. Bunun dışında, yapıtını oluştururken çeşitli kitaplardan, belgesellerden yararlanır.

Kardeşimin Hikâyesi eserinde sanatkâr zaman kavramını çeşitli unsurlarıyla kullanır. Anlatı (öykü) zamanı ile anlatılama (öyküleme) zamanı birbirinden farklı düzlemdedir. Olay örgüsü gerçek zaman kavramı ile birlikte aktarılır 11 Haziran 2011 ile 24 Haziran 2011 arasındaki on üç (13) gün olay örgüsünün gerçekleştiği zamandır. Eser geriye dönüşlerle, içsel anlatılarla, olay örgüsünün 'şimdi'sini oluşturan geçmiş yaşantılarla zaman kavramı boyutlaştırılır.

Şekil 10: Anlatıda Zaman



"Ben" bölümünde anlatıcı geniş ölçüde anlatı zamanını, anlatma zamanı ile paralel düzlemde kullanır. O *sabah uyandığımda…* (s.11). Anlatının olay örgüsünü çevreleyen cinayet olayı ve gazeteci karakterin cinayeti araştırmak için Podima köyüne gelmesi ve başkişi ve gazeteci kızın konuşmaları anlatı zamanı ile eş olarak aktarılır. Başkişinin hayat hikâyesi ise geriye dönüşlerle yansıtılır.

Yılllar önce bir gece Beyaz Rusya'nın başkenti Minsk'te bir otelin barında karşılaştığım şoförü anlattım ona (s.87).

Anlatı, *ertesi sabah, anlatıyorum, gidiyorum, bunları söylerken bir yandan da siyah çantasından gazete çıkarıp uzattı* (s.82) gibi şimdiki zaman ve anlatı zamanı ile anlatıyı içe içe sokan gödergelere sahiptir. Anlatma (öyküleme) zamanındaki psikolojinin etkili olduğu anlatı zamanındaki anların nakledildiği eserde, zaman geçmişe ve şimdiye ait yorumlarla boyut kazanır. Bireysel psikolojiyi kuran işlevi ile zaman yaşanan değişimi gösterir.

Geçmişi unut
Koy bir kenara
Yeni bir sayfa aç
Kurtar benliğini dünden
Bugünün çocuğu ol
Bütün bilgeliği ve gülümseyişiyle gençliğin
Şu anı hiç terk etme ne olur
Sonsuza uzanan şu günü terk etme (s.186).

Başkişinin Mevlana'dan aktardığı bu cümleler zaman ile bireyin ilişkisini yansıtır. Kişisel farkediş dizgesinin zamansal göndergelerle açımlanışı aksiyonun sınırlarını netleştirir. Başkişinin geçmiş ile şimdisi arasındaki değişim kişinin benlik kavramını oluşturmasında etkili olur. Başkişinin kitaplıktan oluşan duvarlarıyla evi, okuduğu eserlerdeki zaman kavramı, yaşadığı zaman, unuttuğu geçmiş ve oluşturduğu benlik birbirleriyle iç içedir.

Eserin ikinci bölümünde Mehmet'in hikâyesini anlatan anlatıcı ben, öykü zamanındaki geçmişi şimdi ile birleştirerek gazeteci ile anlatır. *Dedim ki* ifadesiyle başlayan Mehmet'in hikâyesi Ahmet ile Mehmet'in geçmişinin gazeteciye aktarılmasıdır. İkinci bölüm; iki karakterin eserin sonunda aynı kişi olması, şizofrenik bir karakter olan başkişinin kendisine yabancılaşarak oluşturduğu alt benliğinin kardeşinin kimliğinde geçmişinin yansıtmasından oluşur.

Dedim ki:
Şantiyenin başında, görmüş geçirmiş, herkesin sevgisini kazanmış Mimar Dinç Abimiz vardı. Bütün idari işler ona bağlıydı, hangimizin bir derdi olsa ona başvururduk. Ben de Mehmet'in işini ona açtım. Bugüne kadar onunla hiç ayrılmadığımızı, ayrıca çok yetenekli bir elektrik mühendisi olduğunu, işimize yarayabileceğini anlattım. "Tamam" dedi. "söyle hazırlıklarını yapıp gelsin."
Mehmet'i Minsk havaalanında karşıladım(s.172).

Eserin ikinci bölümünde anlatılan Mehmet'in hikâyesi aslında Ahmet'in oluşturduğu bir başka benlik olması sebebiyle başkasının geçmişi olarak anlatılan art zaman başkişinin ötekileştirdiği esas benliğinin geçmişidir.

Bu sözleri söyler söylemez başı yavaşça yastığa doğru kaydı, soluk alışı değişti, yüzüne bir huzur ifadesi yerleşti., derin bir uykuya daldı. O gece de bir süre daha oturdum başucunda. Huzurlu uykusunu izledim. Onun derin uykusunu izlemek beni sakinleştiriyordu, onunla birlikte ben de dinleniyordum (s.197).

Kullanılan şimdiki zamanlı filler Mehmet'in hikâyesinin anlatımından sonra şimdiye dönüşü okuyucuya yansıtır. Anlatı zamanında şimdinin başkişisi Ahmet iken

geçmişin başkişisi Mehmet'tir. İki farklı zaman ve iki farklı kişi ise şizofenik benlik altında toplanan esas başkişiyi oluşturur.

Eserde zaman zarfları, özetleme tekniğine ve zamanda atlamalar yapma eğilimine uygun olarak seçilir: *"Ertesi sabah, üç gün sonra, bir akşam, gece, sabah, öğle vakti, o gün, dün, güneş batmakta"*. Dramatik aksiyonun akıcılığı ve zamanın kişiler üzerindeki etkisi de bu şekilde vurgulanır.

2.1.5. Anlatılarda Mekân

Mekân kelimesi, Arapça kevn kelimesinden türemiştir ve oturulan yer, mahal, ev anlamlarını kapsar (Devellioğlu, 1992: 721). İnsan ve zaman birlikteliği mekân olgusunda gerçekleşir. Zaman ve mekân, insanın düşünmek, uyumak, konuşmak vb. tüm eylem ve durumların karşılık bulduğu olgulardır. İnsanın dilini, milliyetini, rengini ve kısmen de yaşama bakışını, coğrafya yansıtır (Bachelard, 1996: 32). Bir diğer ifadeyle insanın daha sonradan değiştiremediği ya da müdahalede bulunamadığı bazı olgular, mekân sayesinde bir anlamı olan ve şekil kazanan değerlerdir. Mekân, bireyin, varlık, kimlik ve benlik duygusu ediniminde belirleyici olur (Oraliş, 2006: 65). Fiziksel anlamda, insanlık tarihinin başlangıcından itibaren, milletlerin ayrışıp, güçlenmesinde önem kazanır.

Dini kimlikler de coğrafyaların yaşanılan dönemde kimi kültürel kimliklerle anılmasını sağlayan unsurlardan biri olarak ortaya çıkar. Mekân, coğrafyalara egemen olan dinsel kimliklerle dinin referanslarından ve yaşamı okuma tarzlarından aldıkları biçimlerin buluştukları ortam olarak görülür. Bu nedenle doğu ve batı algısında mekân, farklı algılayışlarla tezahür eder. Mekânda işlevsellik, doğuda önem kazanırken mekânın simgesel karşılığı olan güç batıda öne çıkar. Mekân olgusu, anlatılarda gerçeklik kazanmaya roman türü ile başlamakla birlikte roman öncesi anlatılarda da önemli bir yer kazanır. Mekân, modern romanla birlikte anlatıların birincil unsuru olmaya başlar. Bu unsur, destan, efsane vb. anlatılarda parçalanmadan okuyucu gösterilir. Mekân, düşsel mekân tasarımının egemen olduğu dönemlerde yalnızca 'olayın gerçekleştiği yer' şeklinde olup somut bir karşılığı bulunmaz. Sahne görevi görmenin dışında bir işleve sahip olmayan masal gibi anlatılarda 'bilinmeyen bir yer'de ortaya çıkan olaylar gerçek dünya ile bağlantısızdır. Mekân, bilim dünyasındaki gelişmelerle paralel olarak romanda işlevsel bir

karaktere bürünür (Şengül, 2010: 537).Sanatın kapsamı ile mekânın anlamı üzerindeki yorumların aynı zaman dilimine denk geldiği ifade edilir. Sanat, Antik Yunan'da mimesis (yansıtma/taklit) olarak ortaya konulur. Antik Yunan'da sanatçının, '*idealar alemin*'deki gerçekliğin kopyasını aktardığı düşünülür. Bir diğer ifadeyle, sanat, yaşama ayna tutmaktır (Moran, 2007: 17). Roman da, kent yaşamıyla bir anlam kazanmış, şekillenmiş ve bu yaşamdan beslenir. Romanda, insanın yaşadığı açmazlar, hissettiği arzular, her zaman karşılığını bulur. Romanın edebi bir tür olarak önemi, gerçek yaşama olan yakınlığı, insana yeni anlayış ve estetik bir görüş sunması ile de ortaya çıkar. Var olan ve yaşayan her şeyin mekânda bir karşılık bulması ve bunun hakkında düşünülmesi, zaman içinde anlatılarda mekânın işlevsel olarak kullanımını sağlar (Zambak, 2007: 2).Yazar, anlatıda mekân unsurunu, şu açılarda kullanabilir: *"Olayların geçtiği çevreyi tanımak/Roman kahramanlarını çizmek/Toplumu yansıtmak/Atmosfer yaratmak"* (Çetişli, 2004: 77) Mekân unsuru özellikle kimliksel değerlerin çatıştığı yerlerde ön plandadır. Çevresel mekânlar yapıtın fiziki olarak karakter ruh değişimlerinin değiştiremediği mekânlardır. Olgusal mekânlar, (Korkmaz, 2007: 403) insanın mekânla ruhsal bağ kurup düşsel, düşünsel ve eylemsel dünyasını yansıttığı yerlerdir. Bu mekânlar, romanda karakterlerin sosyal ve psikolojik yapılarına göre anlam üretir. *"Darlığı, fiziksel küçüklüğünden değil karakterin imkânsızlığından ve kendini orada sıkıştırılmış duyumsamasından kaynaklanır"*(Korkmaz, 2007: 403).Mekânın romanda görülme şekli, çeşitli sınıflandırmaların yapılmasını gerekli kılar. Romanın kurgusuyla biçim verilen mekân, roman karakterleri ve okur üzerinde bazen genişleyerek, bazen de darlaşarak ortaya çıkar (Narlı, 2002: 100). Mekânın biçimlenmesi şu şekilde şematize edilebilir:

Tablo 4: Mekan Biçimleri

Çevresel Mekanlar	**Olgusal Mekanlar**
Dış Mekan/ İç Mekan	Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar
Genel Mekanlar/ Özel Mekanlar	Açık-Geniş Mekânlar

İnsan yaşamında mekân olgusu ister çevresel ister olgusal olsun her zaman önemli bir yer alır.İnsanın yaşadığı mekân, onun kimliğinde işaretler taşır. Sahip olunan estetik yaşantı ait olunan toplum, değer yargıları, bir anlamda yaşanılan mekânda ifadesini bulur. Roman da, kurgusal olmasına rağmen gerçek yaşama benzerliğinden dolayı mekânı bünyesinde barındırır. Mekânın sergileniş biçimi, aynı zamanda onun işlevini de gözler

önüne serer. Olay ağırlıklı polisiye roman ve macera romanı gibi türlerde açık mekân olgusu kullanılır. Açık mekânlar, çoğunlukla, dışa dönük sosyal karakterlerin bulunduğu mekânlardır. Psikolojik roman türünde, sosyal olmayan roman karakterlerinin yer aldığı mekânlar ise kapalı mekânlar olarak ortaya çıkar.

Genel olarak, romanın başarı ölçütlerinden biri de roman karakteri ile mekân olgusu arasında ortaya konan başarılı bir uyum ya da çatışma olarak değerlendirilir. Aynı şekilde, mekânın işleniş ve algılanış biçimi farklı edebi akımların ortaya çıkmasında da bir ölçüt olur. Nesnellik ve öznellik açılarından ortaya çıkan tasvir algısı, romantizm, realizm ve naturalizm akımlarında kendi özelliklerine göre değişim gösterir: *"Romantizm; lirizmi, aşırı duygusallığı yansıtmak için öznel bir tasvirle sunar. Realizm ve natüralizm; gerçeklik algısıyla örtüşmek, gerçekliği değiştirip, dönüştürmeden olduğu gibi vermek için, nesnel bir tasvir anlayışı sunar"* (Çetişli, 2008: 72-85). Romantik akımı benimseyen yazarlar, roman kurgusunda yaşananları ya da aktarılmak istenenleri, olayla uyumlu bir noktaya getirmek ve derinleştirmek için öznel betimleme anlayışını kabul ederken; realist ve natüralist akımı benimseyen yazarlar, gerçeği olduğu gibi yansıtmak, olay ya da durumu olduğu gibi aktarmak amacıyla yoğun bir betimleme anlayışını benimserler.

Engereğin Gözündeki Kamaşma eserinde tarihi dekor olarak kullanan mekânlar oldukça geniş tutulur. Ülkeler, kentler gibi geniş coğrafi mekânların yanı sıra parklar, bahçeler, kumsallar, ormanlar gibi doğa ve çevreye ait mekânlar da kullanılır. Ayrıca, romanın iç mekânı da, betimlemelerle açıklanır. Özellikle tarihsel nitelik taşıyan popüler romanlarda, mekân olgusu, anlatılan seferlere ve savaşlara bağlı olarak, oldukça geniş bir coğrafyaya yayılır. Bu tür romanlarda, iç mekân unsuru da oldukça kısıtlıdır. Ama saray yaşamını anlatan kimi anlatılarda iç mekân kurgulamasının sarayın ve özellikle haremin gizemli ve renkli dünyasını yansıtmak amacıyla geniş tutulduğu görülür.

Anlatıda, XVII. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu zamanında Topkapı Saray'ı merkezli geliştiği için yazar, İmparatorluğun başkenti ve saray dışında çok geniş bir coğrafyaya da yer vermiştir. Osmanlı İmparatorluğu, XVI.yüzyıl sonunda yirmi milyon kilometre kareye ulaşan topraklara ve yaklaşık yüz milyon nüfusa sahip olur. İmparatorluğun bu dönemdeki sınırları doğuda İran dağları, Azerbaycan ve Hazar Denizi'ne, Umman Denizi'nden Habeşistan'a ve oradan da Büyük Sahra ve Fas'a uzanır.

Kuzeyde, tüm Karadeniz kıyıları, Kırım yarımadası, Ukrayna stepleri ve Macaristan'ın büyük kısmı, batıda ise, Adriyatik ve Yunan Denizi'ne ulaşır (Osmanlı Devleti Duraklama Dönemi).

> *"Allah'ın övüp de yarattığı bu cihan hükümdarı, yalnız İstanbul ve Anadolu'nun değil, Eflak-Boğdan'ın, Kırım'ın, Mısır ve Yemen illerinin, Mekke ile Medine'nin, Bağdat'ın, Macar Krallığı'nın, Moldova'nın, Bosna-Hersek toprağının ve Makedonya ovalarının da sahibi, efendisi ve imparatoruydu*"(s.21).

> *"Bu arada Padişahımızın hiç haberi bile olmadan, deniz akıncıları, Cebellütarık Boğazı'ndan geçerek Atlas Okyanusu'na çıkıyor, Kanarya Adaları'yla İrlanda'yı vuruyor, İskoçya'yı dolaşarak Şimal Denizi'ne varıyor, Norveç kıyılarında dolaşıyor ve İzlanda üzerinden Amerika'da Ternöv sularına ulaşıyorlardı*" (s.102).

Anlatıda, on iki yaşında Habeşistan çöllerinden kaçırılıp, hadım edildikten sonra İstanbul'a getirilip, sarayda Haremağası olarak görev yapan Süleyman'ın ülkesi Afrika'dan da sözü edilir.

> *"Afrika… Galiba Afrika hiç olmadı. Bazen rüyalarımda uçsuz bucaksız bir çölün ortasında kalmış, toprak damlı evler görüyorum. Bunun, beynimin kıvrımları arasına saklanmış Afrika görüntüleri olduğuna inanacağım; ama garip şey, rüyalarımda herkes beyaz, hatta sarışın*" (s.109).

Romanda, Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul da yer almaktadır. İstanbul'un tarihi ve efsaneleri yanı sıra, İstanbul Boğazı, mimari yapıları, semtleri ve sosyal yaşamına da kısaca değinilir.

> *"Kızgın çölleri, dalgalı denizleri aşarak geldiğimiz İstanbul, bir sular şehriydi. Uçsuz bucaksız bir nehir gibi akan Boğaz'ın ayırdığı iki kara parçasında, yedi yüz kaynaktan su fışkırırdı.Bir kısraktan doğan Yanko bin Madyan'ın kurduğu bu akıllara durgunluk verecek şehri ikiye bölen ve dünyada eşi menendi bulunmayan Boğaziçi, Karadeniz sularının Akdeniz'e akıtılmasıyla ortaya çıkmıştı ki, bunu yapan İskender-i Zülkarneyn'di"* (s.24).

Anlatının merkezi olan mekân, Padişah'ın, ailesinin, görevlilerin, hizmetkârların yaşadığı, Saray'dır. Osmanlı evleti'nin klasik devri olan XVI.-XVII. yüzyıllarda, Osmanlı sarayında yaşam, saray gelenekleriyle ve İslam dininin gerekleri ile dikkat çeker. Topkapı Sarayı, bu düzenin en ilginç örneğidir (Baran, 2012: 169).

> *"Sarayburnu denen yerdeki saray ise dünya harikası Ayasofya'nın yakınına kurulmuş bir cennet mekanıdır ve benim kudretli efendim, atalarının yaptığı bu sarayda oturur. Görkemli sarayın kubbeleri, ahşap pencereleri, gülle işlemez muhkem kale duvarları ve bahçelerindeki akasya, sümbül, çam, servi, erguvan ağaçları… Kapı girişlerini süsleyen mor salkımların arasında ve duvarların dışında salınıp duran kırmızı serpuşlu, beyaz*

sarıklı, mücevveze kavuklu kalabalık; her dinden, her milletten kişinin harman olduğu bir panayır yeri…"(s.25).

Topkapı Sarayı, büyük avluların bir eksen üzerinde sıralanmasından ve bu avluların etrafına yerleştirilmiş mekânlardan oluşmaktadır. İlk avlusu halka açık olan sarayın ikinci avlusunda elçiler görkemli törenlerle kabul ediliyordu. Bu ikinci avlu, aynı zamanda, padişahın devlet işlerini görüştüğü topluluk olan Divan-ı Hümayun'un sadrazamın başkanlığında toplandığı ve bazen padişah tarafından gizli bir bölümden izlenen, yarı açık bir yönetim alanıydı (Baran, 2012: 171).

"Mutluluk Kapısı'ndan içeri girmesi yasak olan bu kalabalık arasında kimler yoktu ki: Cenevizli elçiler, Venedik'in ünlü balyosları ve maiyetleri, at koşturanlar, ellerini gökyüzüne açmış dua eden dervişler, hayrat çeşmelerden hayat suyu içenler, yerleri süpüren kırmızı, mavi, turuncu cüppelerinin eteklerini toplaya toplaya yürüyenler, üç beş kişi kafa kafaya vermiş konuşanlar, keklik sekişli atının gösterişinden esrimiş cakalı süvariler, atlara bakan seyisler, ibrikçiler, içoğlanları, oradan oraya koşuşturan aşçı yamakları, oduncular…" (s.25).

Sarayın üçüncü ve en iç avlusu, Enderun-u Hümayun olarak da adlandırılan Harem-i Hümayun'du. Bu bölümde, devlet işlerinin görüşüldüğü ve halka yarı açık olan selamlık, padişahın ailesinin ve hizmetkârlarının yaşadığı harem bölümü, İslamiyet'in mahremiyet duygusunu yansıtan mekânlar olarak yer alır. Dış dünya ile iç saray arasındaki iletişimini, Ak Ağalar erkek hareminde, Kara Ağalar kadın hareminde, her iki haremin koruyuculuğunu hem ahlaki hem fiziksel sınırlar içinde yapan hadım ağaları yürütür (Baran, 2012: 172).

"Hıçkırıklar içinde sarsılan Harem-i Hümayun'a doğru yürüdüm. Sarayın kalbine girme imtiyazı tanınmış tek erkeğimsi varlık olarak, bu odalar, salonlar, hamamlar bölümü benim egemenlik alanımdı" (s.38).

Haremin yapısı, kapı ve pencerelerin şekilleri ve yerleri, mekânlar arasındaki mesafe, belirli kurallar çerçevesinde oluşturulur. Harem yapısı kalın duvarlarla çevrilidir ve etrafındaki harem ağalarına ait mekânlarla, ulaşımı olanaksız bir kale görünümündedir (Baran, 2012: 172).

"Harem'in kalın duvarları, nice faciayı, ölümü, suçu saklamaktan ve dışarıda kalanların haremle ilgili çılgın ve dünya dışı hayaller kurmasından başka bir işe yaramazdı" (s.110).

Cariyeler bölümünün kendine özgü özellikleri bulunmaktaydı. Bu özel bölümde, hastane, hamam, mutfak, çamaşırhane de bulunur. Özgürlükleri büyük ölçüde kısıtlanmış olan harem kadınları için hamamlar birer keyif mekânlarıdır. Aynı zamanda dinsel bir zorunluluk olan yıkanma süresi saatlerce uzar, eğlence ve müzik, onlar için bir sosyal aktiviteye dönüşür (Baran, 2012: 176).

> *"Kendilerine öğretilen şarkılar, sabahtan akşama kadar işledikleri iğne oyaları, bildikleri ve unuttukları yabancı diller ve haftada bir kez bahçeye çıkarıldıklarında havuzda oynadıkları su perisi oyunları bile benim mutlak efendi üstünlüğümü sarsamıyor*"(s.16).

Topkapı Sarayı Haremi, Osmanlı devrinin önemli bir yapısı olması dışında, bir devrin derinliğinde yatan dinsel inanışları ve sosyal düzenin zenginliği, geleneksel yaşam ritüelleriyle, milli folklora ışık tutacak niteliktedir. Tüm bunlar, o kültürün işleyişini tanıyıp, anlamaya olanak sağlar.

Eserde mekânların fiziksel açıdan genişliği aktarılır. Bu geniş ve açık mekânlar karakterle kapanır ve darlaşır. Sarayın Padişah'ı bir odaya kapatılırken kapatılan sadece Padişah değildir, başkişi Süleyman da heybetli ve kocaman olan sarayda yalnızlığın simgesel gösterimidir. Psikolojik anlamda yaşanılan yerin genişliği kişilerin ruhsal haliyle örtüşür. Bu sebeple eserin ana mekânı saray fiziki anlamda ihtişamı ve gücü yansıtsa da tinsel manada acizliği, çaresizliği ve küçük olmayı simgeler.

Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm anlatısında, mekân olarak İsveç'in modernliğin yanı sıra vahşi doğal güzelliklerini sergiler. Yaşanılan ortamda çeşitli nedenlerden dolayı göç etmiş kişilerin, ülkelerinin anıları ile bu yeni ülkeye uyum sağlama çabaları ilginç bir tablo oluşturur.

> *"Ankara'da okuduğu zaman etkisinde kaldığı Norveçli Knut Hamsun'un göçebeler diyarı değildi İskandinavya. Çağıldayan ırmakların üstünde sağlıklı meşe kütüklerinin gümbür gümbür aktığı, karanlık ormanlarda yakılan meşalelerin bakire karları ısıttığı, Kuzey masallarındaki orman cinlerinin ağaçlar arasında koşuşturduğu bir ülke değildi"* (s.18-19).

Anlatının başkarakteri Sami Baran, mülteci olarak gittiği İsveç'te, başkent ve en büyük şehir Stockholm'de dokuz yıldır yaşar. Önceleri buraya alışmakta zorluk çekmişse de, dilini öğrendikten sonra yaşamı daha kolaylaşır.

"Zaten Stockholm göllerle, denizlerle, ormanlarla doludur. On binlerce ada vardır ve her dönemecin ardında bir gölle karşılaşılmasına şaşırmamak gerekir. Havanın hiç kararmadığı uzun ve aydınlık yaz gecelerinde müthiş görünür bu göller. Suyun bittiği yerde yeşil ağaçlar başlar. Kayalar dramatiktir. Kışları ise bu göller donar ve insanlar üstünde yürürler" (s.49).

İkinci Dünya Savaşı'nda tarafsızlığını koruyan ve fabrikalarını kapatmayan İsveç, savaş sonunda göç alan bir ülke konumuna gelir. 1970'li yıllarda sanayideki açığı kapatmak amacıyla, genelde işgücü göçmeni olarak, çok sayıda göçmen ülkeye kabul edilir. Türkiye ile İsveç arasında ilk dış göç ve işgücü antlaşması 1967 yılında imzalanır. Doğrudan işçi talebini genellikle Yugoslavya'dan karşılayan İsveç, Türkiye'den yalnızca siyasi ve ekonomik göçmen alır. Türkiye'deki 12 Eylül darbesi sonrasında, çok sayıda Türk, bu ülkeye siyasi sığınma talebinde bulunur.

İsveç, İkinci Dünya Savaşı sonrası en büyük göçü komşu İskandinav ülkeleri, Orta ve Güney Avrupa, Asya ve Latin Amerika ülkelerinden alır. Genel olarak bakıldığında, İsveç'e gelen göçmenlerin özellikleri şu şekildedir: *İşgücü göçü/Sığınma amaçlı göç (savaş, darbe ve iç karışıklıklardan dolayı)/Akraba ve aile (evlilik) bağlantılı göç/ Sığınma (siyasi ve ekonomik nedenlerle göç* (Karagöz-Karagöz, 2012). İsveç, savaşlarda tarafsız olduğunu ilan ettiği için, yazan, çizen düşünen, savaş karşıtları, sosyal demokratlar ve sosyalistler için çekici bir hale gelir.

Başkişi Sami Baran'ın Stockholm'de kaldığı yer, yakınında çam ormanı ve göl bulunan Kungshamra adlı semtte bulunan öğrenci bloklarıdır. Buradaki küçük odasında, yaşadığı ruhsal çöküntüyü atlatmaya çalışır.

"O günlerde, Kungshamra öğrenci bloklarındaki küçük odasında, yıpranmış, yüzü eprimiş koltukta oturuyor; küçük bir aynada sağlıksız göz kapaklarını inceliyor; elini karnına koyup sağ tarafına yayılan, sonra bir topluiğne ucu gibi kendini duyurup şiddetlenen ağrıyı düşünüyordu" (s.14).

Hastanede, Türkiye'de evlilik hazırlığındayken kaybettiği kız arkadaşının yarattığı travma dolayısıyla tedavi olan Sami Baran, burada kız arkadaşının ölümünden sorumlu tuttuğu beyin tümörü yüzünden orada yatan yaşlı adamla karşılaşır. Sami Baran, bu ülkedeki hastanelerin birer otel rahatlığı sunduğunu aktarır. Dikkat edilmesi gereken husus ise rahatlama yeri olarak gösterilen mekânın acıların ve ruhsal çöküşlerin yaşandığı hastane olmasıdır.

"İsveç hastanelerindeki şaşmaz düzen ve hemşirelerin kız kardeş kadar yakın ilgisi onu şaşırtmıştı… Koridorlarda çiçekler, duvarlarda deniz, gemi, çiçek tabloları vardı. Dinlenme odaları, televizyon seyredilen bölümler son derece rahattı. En önemlisi psikiyatri bölümündeki hastalara gündelik giysilerini giyme izni vermeleriydi. Böylece insan kendini otelde gibi hissediyordu"(s.38).

Sami Baran, mülteci olarak geldiği İsveç'te, ilk kışı tedavi olarak geçirdikten sonra, arkadaşlarının da yardımıyla, üç yıl kalacağı eve taşınır. Bu ev, İsveçli bir anne ve kızı tarafından, politik mültecilere kiraya verilir.

"Tavan arasındaki odasının camından uzun, hüzünlü çamlar, göl kıyısındaki sazlıklar ve yaz günleri toplu halde yüzen, gökkuşağı renkleriyle bezenmiş ördekler görünürdü. Orman içindeki küçük bir patikayı izleyerek varılırdı eve. İki katlı, geniş ve Kuzey ülkelerine özgü sarıyla boyalı, ahşap bir eski zaman konağıydı. Zamanında kralın seyisleri için yapıldığı söyleniyordu ve her köşesinde dile söze gelmeyen bir kasvet sezilirdi. Yaz geceleri, kırmızı bir aydınlıkla göle, oradan da eve dolan Kuzey göğü, camdan görünen yelkenliler, orman kuşlarının ötüşü ve reçine kokusu bile bozamazdı bu kasvet havasını" (s.39).

Gerçekte öyle olmayıp, Sami Baran tarafından affedilen ve hastanede yaşamını yitiren yaşlı adamın, anlatıcının aktardığı finalde yer verdiği donmuş gölde boğularak ölmesi, okuyucuya alternatif sonu Kuzey iklimiyle bağdaştırarak sunması açısından ilgi çekicidir.

"Önlerinde donmuş göl uzanıyordu. Soğuktan titreyen yaşlı adamın kollarına girerek gölde yürümeye başladılar. Ayaklarının altında ince buzların çıtır çıtır kırıldığını duyarak yürürken bir ada çıktı önlerine. Ay ışığında bir hayalet gemi gibi görünen küçük adacığın üstündeki sık ağaçlar, karanlık ve gölgeli bir yelkeni andırıyordu. Ay ışığında çeliklenen göl, karşı kıyıya kadar parıltısını sürdürüyor, daha sonra kayın, sedir ve çamların oluşturduğu yüksek koyuluklar başlıyordu" (s.191).

Sami ve Clara, sonunda mutluluğu bulurlar. Mutluluk onlar için dinginleşen tek düzeleşen hayatın resmidir. Hayatlarını biraz güvenlik, biraz can sıkıntısında bulsalar da huzurludurlar. Günlerini büyük mağazaların mevsimsel ucuzluklarını izleyip giysiler alarak hafta sonlarında kent dışındaki ucuz toptancı mağazalarına gidip Volvo'nun bagajını yiyecekle doldurarak System Bolaget'ten aldıkları içkileri yudumlayarak geçirirler.

Mekân olgusu ait olma ile eserde simgeleşir. Vatan en önemli mekândır yalnız eserde vatanlarında yaşamayan karakterlerin başka bir ülkede barınmaları konu edinir. Fiziki açıdan barınma gerçekleşse de karakterler 'kendi olma' ait olma açısından eksiktirler. Çünkü ait olma birincil ihtiyaç olan barınma ile çözülebilecek bir algı değildir. Eserde İsveç'in büyük yerleşim yerleri fiziki açıdan büyük, açık ve genişse ülkeye sığınan

kişiler için ait oldukları coğrafyayı hissettiren birkaç detaydan ibarettir. Yazar geniş coğrafyada dar, sıkışmış bireylerin hikâyesini mekân-insan çerçevesinde aktarır.

Mutluluk adlı romanın giriş mekânı, Van Gölü kıyısındaki bir köydür. Meryem ve ailesi, Ermenilerin terk ettiği bu köyde, onlardan kalan büyük bir konakta kalmaktadırlar.

Van'ın önemi, 1548 yılında Osmanlı devleti tarafından ele geçirilmesinden sonra artar. Bu bölge Osmanlıların Safevilere karşı siyasi, askeri, sosyal, kültürel, stratejik ve ideolojik üssü haline gelir. Bu nedenle Osmanlı Devleti, Van Kalesi'nin güneyinde bulunan beş yüz dönüme yakın araziyi surlarla çevirip devlet adamları ve hayırsever yurttaşlarca kurulan vakıflar aracılığıyla yeniden inşa ve imar eder (Ağaoğlu, 2003).

> *"Meryem'in ömrü Van Gölü kıyısındaki bu yarı kasaba yarı köy harap yerde geçmiş, her evi, her ağacı, her kuşu ve bu arada Ermenilerden kalma iki katlı evlerinin 'hayat' denen avlusunu, insanın sırtını kaşındıran zahirenin saklandığı ambarı, gusülhaneyi, tandırı, ahırı, tavuk kümesini, bahçeyi, kavaklığı en ufak ayrıntısına kadar ezberlemişti; öyle ki, gözünü bağlasan, her şeyi eliyle koumuş gibi bulabilirdi artık. Evin ahşap kapısına, biri büyük biri küçük, iki tokmak konmuştu. Eve gelen ziyaretçi eğer erkekse büyük tokmağı, kadınsa küçük tokmağı çalıyor, böylece evdeki kadınlar duruma göre önlem alabiliyor, eğer erkek gelmişse kaçışacak ya da örtünecek fırsatı buluyorlard"*. (s.11).

Anı kitaplarından ve yapılan araştırmalardan aktarıldığına göre eski kentte oturan az sayıdaki Ermeni'nin, surların kuzey-doğu bölgesinde yani Tebriz Kapısı civarında yaşadıkları bilinir. Topçuoğlu Cami ve Ulu Cami çevresinde ise, Türklerle bir arada bulundukları tespit edilir (Çelik, 1994: 62-63). Bölgedeki yapılar, Ermeni ihtilalcilerin 1896'da çıkardıkları ayaklanmadan sonra, Osmanlı Devleti tarafından hızla imar edilir (Uluçam, 1994: 14).

> *"Ermenilerden kalan bu konak büyüktü, bu yüzden ailenin tümü bir arada kalıyordu. Eskiden, bütün kasabanın yardımına koşan ve herkesin çok sevdiği Ohannes adlı bir adama aitti bu ev*" (s.19).

Anlatıda aktarılan bir mekân da Meryem'in amcasının oğlu Cemal'in askerlik yaptığı Gabar Dağları ve bu dağların eteklerine kurulmuş olan askeri karakoldur. Gabar Dağları, Şırnak ili sınırlarında olan gerçek adı Küpeli Dağ olan Şırnak üzerinden Kuzey Irak'a dek uzanan bir kent genişliğinde, içerisinde binlerce mağara, onlarca vadi bulunan bir dağ kütlesidir. Bölgede barınan teröristlere karşı, güvenlik birimleri tarafından kontrol altında tutulmaktadır (Uludağ Sözlük).

"Ömrünün son iki yılını geçirdiği uçsuz bucaksız mor dağlar, Cemal ile arkadaşlarının sonsuz cesaretinin ve sonsuz korkaklığının ölçüşüydü sanki. Uzun tırmanışlar sonunda, kan ter içinde bir dağın zirvesine ulaştıklarında yazın yemyeşil olan vadiler, gümüş nehirler, kışın da donmuş uçsuz bucaksız bir beyazlık ayaklarının altında uzanıyor ve kendilerini bir Tanrı gibi hissetmelerine yol açıyordu" (s.42).

Anlatının bir diğer mekânı Meryem'in amcasının oğlu Cemal'in ağabeyinin İstanbul'da Rahmanlı Mahallesindeki bir gecekonduda eşi ve çocuklarıyla kaldıkları evdir. Özellikle büyük kentlerde 1950'li yıllardan itibaren hız kazanan köylerden gelen göç ile birlikte ortaya çıkan gecekondular önceleri kentlerin iş merkezlerine yakın ve genellikle dere yatağı dik yamaç gibi dezavantajlı coğrafi arazilerde derme çatma barakalar olarak yapılırlar, zaman içinde kentleri kuşatan ve sürekli genişleyen halkalar halindeki düşük yoğunluklu, altyapı ve servisler açısından yetersiz mahallere dönüşürler (Erman, 2004: 3).

"Nöbetçi noktalarını geçtiler; tepenin başına tırmandılar. Karşılarına, büyükçe bir köy gibi bir yer çıktı ve Meryem ilk görüşte buranın köy bile denemeyecek kadar sefil ve harap bir yer olduğunu düşündü. Köy, nöbet tutan jandarmalarla doluydu. Tek katlı evlerin hepsi derme çatmaydı. Sıvasız, kimi yerlerine tenekeler çakılmış, yanlarında kümesleri olan evlerdi bunlar. Pencerelerinden, çatılarından televizyon antenleri fırlamıştı. Evlerin arası tellerle, kablolarla doluydu. Gariptir ama her yer sokak lambalarıyla aydınlatılmıştı. Kirli köpekler koşuşup duruyorlardı. Köy meydanı gibi bir yer yoktu; yürüdüklerş açıklık da balçık çamurdu" (s.215).

Eşi Aysel ile kaldıkları lüks evden, arkadaşlarından, üniversitedeki yaşantısından bunalıp da oraları terk etmek isteyen Profesör İrfan da göç olgusunun büyüsüne kapılmış bir diğer karakterdir. İstanbul'da yaşadıkları ev, gecekondularla köy evleriyle ya da Gabar Dağlarıyla büyük bir tezat oluşturur.

"İrfan o gece hiç gözünü kırpmamış, uyku ilacı almaya gerek duymadan iki katlı evin her köşesini gezerek, kapalı havuzun başındaki hasır koltukta oturup suda kırılan ışıkları seyrederek, çalışma odasındaki evrakları toplayarak sabahı etmişti ve yıllardır ilk kez içine çöreklenmiş olan buz gibi korku rüzgarının esmediğini, soluğunu kesmediğini, yüreğini daraltmadığını hissederek rahatlamıştı" (s.84).

Anlatıda yansıtılan mekânlardan biri de kardeşi Yakup'un onları yanlarında istememesi üzerine Cemal'in arkadaşının onlara önerdiği orada sürekli kalan bekçinin iki haftalığına izin alması ile boşalan Çeşme yakınlarındaki bir koyda bulunan balık çiftliğine ait bir barakadır.

"Meryem koydaki kulübeyi uzaktan gördüğünde pek bir şey anlamadı ama daha yaklaşır yaklaşmaz berbat bir yere geldikleri duygusu yerleşti içine. Aslında cennet gibi bir koya

girmişlerdi ve denizin bittiği yerde zümrüt yeşili ağaçlar başlıyordu ama kulübe pek haraptı"(s.292).

Anlatıdaki bir mekân da Profesör İrfan'ın tüm yaz sezonu boyunca Ayvalık'ta kiraladığı bu koyda tanıştığı Meryem ve Cemal'i yanına alarak yolculuğa devam ettikleri Beneteau teknedir.

"Kıvrak, hareketli salması olan, üç kabinli, her türlü teknolojik olanakla donatılmış, müthiş bir tekneydi bu" (s.128).

Cemal'in Meryem'i öldürme düşüncesinde olduğunu öğrenen Profesör İrfan'ın, tekne yolculuğuna ara vermesi ve duvarları beyaz ve mor begonvillerle kaplı iki katlı beyaz evlerin asırlık zeytin ve servi ağaçların bulunduğu koyda kiralık ev arayışına girmesi, karşılarına bu huzurlu kıyı köyünün diğer ucunda emekli bir büyükelçiye ait portakal çiçeği kokan evi çıkarır.

"Ev koyun öteki ucundaki en son yerleşimdi. Geniş bir portakal bahçesinin içinde, basit bir taş yapıydı bu. Çiçeğe durmuş yediveren portakal ağaçları muhteşemdi doğrusu. En az beş yüz ağaç vardı ve havaya öyle kışkırtıcı bir koku salıyorlardı ki insanın başı dönüyor, bayılacak gibi oluyordu. Portakal bahçesinin etrafı, rüzgarı kesmesi için kalın servilerle çevrelenmişti. Bahçe, doğrudan doğruya denize açılıyordu. Kıyıya çok yakın bir yerdeki dev zeytin ağacı Profesör'ün dikkatini çekti, sonra da iskeleyi gördü. Derme çatma, titrek bir ahşap iskeleydi; eğer suyun derinliği elverirse tekneyi oraya bağlayabilirdi. Bu konuda da umutluydu, çünkü kahvenin önündeki su derinliği tamamdı" (s.336).

Anlatının sonunda Profesör İrfan'ın annesinin yaşadığı İzmir Karşıyaka'daki evine Cemal'in İstanbul'a dönmesinin ardından Meryem, bu kıyı kasabasında Güneydoğu'dan gelip gözlemecilik yapan bir ailenin oğlu Mehmet Ali ile yaşamını birleştirip Profesör'ün giderken yanında bıraktığı paralarla gözlemeci dükkânını genişleterek çalıştırabileceği planlarını okuyucuya yansıtır. Mekân değişimi aynı zamanda kişinin değişimi ile beraberdir. Karakterlerin yaşamlarının değişimi yaşadıkları mekânları terk etme ile başlar. Bu terk ediş sadece gidiş değildir aynı zamanda içinde kaçışı barındırır. Karakterler, fiziki açıdan geniş ve açık yerlerde yaşayamazken daha dar ve kapalı mekânlarda yaşamlarını huzur ile sürdürürler. Yazar kişilerinin yaşamlarını mekansızlaştırak özgürlüğe kavuşturur.

Leyla'nın Evi romanı, XIX. yüzyılda yapılmış, Marmara ve Karadeniz arasında yılan gibi kıvrılan boğazın kıyısında sonsuz iki dizi halinde sıralanan yalılardan birini, Leyla Hanım'ın dedesi Bosnalı Abdullah Avni Paşa'nın yalısını merkez mekân olarak ele alır. Zemin kat odalarının altında yosun kokulu kayıkhaneleri bulunan bu yapılarda eski erkan

sedirleri, kerevetler üstünde şilteler ve halılar üstünde yer minderleri gibi eski eşyalarla döşenmiş geniş odalar bulunur (Hisar, 1942: 35-44).

> *"Yusuf, Boğaziçi'ne bir mücevher gibi oturtulmuş yalıyı, mavi denizin içine dikilen sedir direklerin taşıdığını biliyordu. 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyılın başlarında yapılan bütün yalılar gibi bir zenginliği ve görkemi değil, su kenarında geçirilen rahat bir aile hayatını çağrıştıran, bir parça alçakgönüllü bir yapıydı: 19. yüzyılın Osmanlısında moda olan barok yapılara hiç benzemeyen, daha çok Doğu zevkini yansıtan ahşap bir yalı*" (s.25).

Leyla Hanım'ın anneannesi Üftade Hanım, eşinin ölümünden sonra yalıyı satmak zorunda kalır kendisi ve torunu olan Leyla Hanım, yalının geniş bahçesine yapılan, kendilerine ait müstakil tapulu küçük evde kalırlar. Yalıyı önce satın alanlar bu tapuya saygı gösterip Leyla Hanım'ı hiç rahatsız etmezler. Ancak yalının yeni sahibi Ömer Bey ve eşi, evraklarda sahtekârlık yaparak onu küçük evinden atarlar.

> *"Büyük Hanım eve adımını attığı anda içinden bir sıcaklık başına doğru yükseldi, bayılacak gibi oldu, sendeleyerek kapı pervazına tutundu. Evi neredeyse eskisinden de daha güzel hale gelmişti, mis kokuyordu, pırıl pırıldı ama Leyla Hanım'ı heyecanlandıran bunlar değildi. Ailesi geri gelmişti. Paşa Dedesi duvardaki eski yerinden kendisini süzüyor, anneannesi, dayısı kendisine bakıyorlardı. Hatta eskiden yalıda duran 'Bu da geçer ya hu'' levhası bile bu eve gelmiş ve duvara asılmıştı"* (s.261).

Anlatıda önemli bir yer edinen bir diğer mekân olan üst üste binmiş gibi görünen apartmanlardan oluşan Cihangir semtidir. Semt denize doğru inen bir tepede kurulduğundan sokakların bazıları merdiven şeklindedir. Bu semtte, asansörü olmayan bir yapının beşinci katında oturan Yusuf'un kiralık dairesi nispeten düz bir sokak üstündedir.

> *"Biraz soluklanan Leyla, artık anılardan sıyrılmış, adım attığı bu yeni ortamı gözden geçiriyordu. Loş dairede ilk gördüğü şey, müthiş bir perişanlık, dağınıklıktı. Toz içinde rengi akmış kahverengi kadife bir divan, üstünde kirli tabaklar duran küçük formika bir masa, yıpranmış sandalyeler, küçük bir kitaplıktaki kitaplar gözüne çarptı. Yerde, alacalı bulacalı bir kilim. İç geçirdi, çevresinin farkına vardıkça yüreği daraldı. Yıllardan beri böyle bir yer görmemişti Leyla; belki eskiden de görmemişti, hiç görmemişti. Ceviz ağacı kasalı eski Philips radyonun üstüne bile sakız gibi dantel örtüler yerleştirilen bir evde büyümüş olmanın alışkanlığıyla hiçbir şeye değmemeye çalışarak içeri girdi.Duvarlar öylesine nem çekmiş ve lekelenmişti ki bir zamanlar koyu sarıya boyandığını anlamak için çok dikkatli bakmak gerekiyordu. Odanın bir köşesinde duran küçük bir elektronik org ve kırmızı bir elektro gitar dikkatini çekti Leyla'nın.Bu müzik aletlerine de aşina değildi"*(s.41).

Anlatının sonunda Leyla Hanım, yaşama veda ederken yalının bahçesindeki küçük evini, noterde hazırladığı bir vasiyetle Yusuf ve Rukiye (Roxy)'nin küçük kızları Leyla'ya bırakır.

Bosnalı Avni Paşa yalısı mekan olarak sadece barınmayı ya da lüks bir yalıyı imlemez.Yalı, Osmanlı aristokrasisinin çöküşünü de imler. Bu nedenle, başkişi Leyla Hanım için eski görkemli zamanları hatırlatan ve art zamanların göndergesi iken, yeni sahipleri ile birlikte yaşanılan anlatı zamanının yozlaşmasını simgeler.Yalı bu sebeple geçmişte geniş/açık bir mekan iken olayın geçtiği anlatı zamanında ise büyüklüğü ile ters orantılı dar/kapalı bir mekandır.

Anlatı, mekân olarak gözlerden uzak bir noktada anlatıcının *Son Ada* olarak adlandırdığı, doğal zenginlik kaynaklarına sahip ıssız bir adayı ele alır. Bu ortamda yaşam kavgalarından kaçmayı yeğlemiş kişilerin huzur, dostluk, sevgi dolu, ilkel bir yaşamı sergilemeleri ilginç bir tablo oluşturur.

> *"Aslına bakarsanız biz o zamanlar bunların anlatılmasını da istemiyor ve adamızı bir sır gibi gizliyorduk. Çünkü giderek deliren dünyamızda böyle bir yerin varlığının bilinmesi pek işimize gelmiyordu. Nasıl olduysa rastlantılarla adayı bulmuş kırk sakin aileydik. Huzurluyduk, kimse kimsenin işine karışmıyordu. Onca yaralanmadan, hayal kırıklığından ve derin acıdan sonra adada edindiğimiz yeni dostları o kadar yürekten seviyordum ki, buraya "Son Ada" adını takmıştım. Evet evet; son ada, son sığınak, son insani köşeydi burası. Tek istediğimiz bu dinginliğin bozulmamasıydı"* (s.12-13).

Son Ada, Leyla'nın Evi yapıtında olduğu mekânı merkeze alır. Son Ada romanında mekânın yok oluşu insanlığın yok oluşu ile paralel ilerler. Mekân norm kartakter gelene kadar huzurlu, doğa ile uyumlu sakin bir yerdir. Norm karakterin gelmesiyle düzenin bir parçasının bozulması domino etkisi yaratarak çözülüşü başlatır. Bu çözülüş bireyin var olması ile yok etme arasındaki ilişkiyi yansıtır. Yazar, Mekânın oluşumunun varlık ile bütünleşmesini sorgular. İnsan-mekân ilişkisi ada çerçevesinde adanın yok oluşuyla ilintilenir. Entrik kurguda, herhangi bir toplumun duyumsuzlaşması, toplumu oluşturan en önemli unsurun 'birlikte yaşamanın' yok edilmesi ile eş düzeyde ilerler.

Veda eserinde olay ya da olaylar belli bir yerde geçerler ve mekânlar anlatının diğer unsurlarıyla, hatta olayla bağlantılı olarak –kırsal ya da kentsel alanlarda geçmesine göre havası, anlamı- farklı özellikler gösterirler. Böylece çevre ile insan unsuru arasında bütünlük kurulmaya çalışılır ve bu da anlatının gerçekliğini arttırıcı bir rol oynar (Özdemir, 1994: 263).

Anlatının başlangıç mekânı, Atatürk'ün ölüm döşeğinde yattığı ve Salih Bozok'un oğlu ile vedalaştığı Dolmabahçe Sarayı'dır. Atatürk'ün yaşama veda ettiği oda, Dolmabahçe Sarayı'nın denize bakan dördüncü odasıdır ve bu odayı daha önceleri Sultan Abdülmecid ve sonraki Osmanlı padişahları kışlık yatak odası olarak kullanır. İki kapılı ve dört pencereli olan odada, ceviz karyola, gardrop, komodin, halılar, kanepe ve koltuklar vardır. Ceviz karyolada yatan Atatürk'ün üzerinde keten işlemeli beyaz bir örtü bulunur.

Daha sonra geriye dönüşlerle, Selanik, İstanbul, Bingazi, Çanakkale, Anadolu kentleri, İzmir, Ankara, Münih mekân olarak aktarılır.

Veda romanında yer alan mekânların gerçek mekânlar olması, bahsedilen kişlerin gerçek kişi olması sebebiyle mekânlar açık ve nettir. Ancak ölüm gerçeği gösterişli bir imparatorluk sarayının psikolojik anlamda darlaşmasına ve kapanmasına neden olur. Anlatıda 'ölüm' geçtiği bütün açık mekânları kapalı hale getirir.

Serenad eserinde anlatı, olayın başkarakterlerinden biri olan Maya Duran tarafından, Boston'daki bir hastanede yatmakta olan kaybettiği serenad notalarını vereceği ve ölümünden önce son kez karşılaşacağı Maximilian Wagner'e ziyaret için bindiği Frankfurt-Boston uçağında kaleme alınır.

> *"Uçakta rahat eden insanlar, yeryüzünden sekiz bin metere yukarıda, boşlukta, metal bir kutunun içinde olduklarını unutup kafalarını şarabın kalitesine, yemeğin lezzetine, koltukların genişliğine takanlardır ki, hemen söyleyeyim ben de onlardan biriyim"* (s.9).

Maya Duran, Profesör Wagner'i, İstanbul'a ilk geldiği gün havaalanından alıp Beyoğlu semtinde bulunan Pera Palas oteline götürür. Bu otel aynı zamanda, Wagner'in ilk İstanbul'a geldiği tarih olan 1939 yılında ev bulana kadar da bir süre konakladığı mekândır.

Osmanlı Devleti'nin modernleşme süreci ile birlikte seyahat ve konaklama sistemi de değişikliğe uğrar, konaklama yapıları da bu değişimden etkilenir. İstanbul'daki ilk modern oteller 1840 tarihinden itibaren Galata ve Pera'da açılır izleyen yıllarda Eminönü, Kadıköy, Boğaziçi, Adalar, Şişli Feriköy, Yeşilköy gibi semtlerde modern oteller hizmete açılır. Pera Palas ve Summer Palas otelleri, ulaşım sistemlerinin otellerin açılmasındaki

etkisine çarpıcı bir örnek olan Wagon Lit's tren yolu şirketinin otel zincirlerinin bir parçası olarak inşa edilirler. 1895 tarihinde hizmete giren yedi katlı Pera Palas Oteli, 145 odası, süitleri, salonları, postanesi ve kuaförü ile İstanbul'un en göz alıcı otelleri arasındadır (Yakartepe-Binan, 2011: 79-94).

> *"Nedense bana iyi geliyor, şu anda Pera Palas'ı düşünmek. Yerden sekiz bin metre yüksekte, karanlığa gömülmüş olan uçağın içinde, dizüstü bilgisayarımın ekranından yüzüme vuran ışığı hissediyorum. Orient Express'in aristokrat yolcuları için yapılan ve açılış balosunu 1895'te düzenleyen otel, bana göre hala İstanbul'un en şahsiyetli binası"* (28-29).

Anlatıdaki bir diğer mekân, Şilede, Struma adlı geminin battığı yeri gören bir açıklıkta, Wagner'in geminin batmasıyla yitirdiği eşi için kemanla serenad çaldığı alandır.

> *"Profesör deniz kıyısına gitti. Biraz daha yürüse üstüne doğru gelen yüksek dalgaların onu yutması işten bile değildi. Kıyıda durdu. O gri fonda, siyah paltosu ve şapkasıyla çok garip görünüyordu. Eğilip keman kutusunu yere bıraktı. Çelenk ise elinde duruyordu. Birkaç adım daha yürüdükten sonra öne doğru eğildi. Elindeki çelengi denize bırakmış olmalıydı. Çünkü doğrulduğunda elleri boştu"* (s.109-110).

Maya, oğlu Kerem ile birlikte, asansörlü bir binanın dördüncü katında kalmaktadır. Eşinden ayrıldıktan sonra hem İstanbul Üniversitesi'nde halkla ilişkiler bölümünde çalışarak 14 yaşındaki oğlunu okutur.

> *"Şimdi asansöre binip dördüncü kata çıkacaktım, anahtarımla 9 numaralı dairenin kapısını açacaktım, antrede yağmurdan sırılsıklam olmuş pardesümü ve pabuçlarımı çıkarırken Kerem'in odasından gelen ışık dışında dairenin karanlık olduğunu görecektim. Komşu dairelerin ince kapılarının örtmeyi başaramadığı boğuk televizyon sesleri, bir iki kadın kahkahası ve çocuk ağlaması duyuluyor olacaktı. Apartman boşluğuna sinen karmakarışık yemek kokuları dolacaktı burnuma. İçeri girip salon ışıklarını yaktıktan sonra Kerem'in odasına yönelecek ve onu bilgisayar karşısında kamburu çıkmış, zayıf bedeni öne eğilmiş durumda bulacaktım"* (s.36).

Maya, Wagner'in 1940'larda İstanbul'dan ayrılırken yitirdiği Serenad'ın notalarını bulmak için onun o yıllarda Beyazıt'ta Üniversite binasına yakın bir yerde kiraladığı evi araştırır. O zamanki adıyla Nasip Sokağı'nın Akdoğan Sokağı olarak değiştirildiğini öğrenir. Buradaki eski evler, Anadolu'dan gelen göç dalgaları sonucu yıkılır, yerlerine yenileri yapılır.

> *"Küçük, bakımsız binalarla dolu bir sokaktı. Yerler eğri büğrü, çok eski taşlarla döşeliydi. Yeni binaların arasında tek tük eskiden kalmış ahşap evlere rastlanıyordu ama hepsi harap durumdaydı. Boyaları silinmiş, tahtaları kararmış, bir zamanların güzel, cumbalı evleriydi bunlar"* (s.333-334).

Maya, aradığı kayıp notaları bulmak için Üniversite'den ayrıldıktan sonra Frankfurt yakınlarındaki Bad Arolsen'e II. Dünya Savaşı'ndan kalma belgelerin saklandığı binaya gider.

> *"Sabah, otelden zinde bir şekilde çıktım. Taksi beni International Tracing Service binasının önünde bıraktığı zaman heyecandan ağzımın kuruduğunu hissediyordum. Bir çeşit dijital mezarlıktı burası. Milyonlarca savaş kurbanının anıları, bilgileri, resimleri bu binadaydı"* (s.408).

Maya, daha sonra serenadın bulduğu notaları vermek ve vedalaşmak için Boston'a gider. Burada ona notaları teslim eder dalgıçların araştırma yaptığı Sturuma'nın görüntülerini ona izlettirir. Onu tekrar gördüğünde profosörün kendisine bir paket bırakarak öldüğünü öğrenir. Bu pakette onun külleri bulunmaktadır. Maya bunları, Şile'de onun keman çaldığı yerde denize bırakır. Sonuçta Maximilian Wagner, eşi Nadia ile denizde buluşur. Mekân unsuru eserde hem fiizki anlamda hem de psikolojik anlamda etkindir. Çünkü karakterler (Profosör, Maya Duran) geçmişine mekânlar vasıtasıyla ulaşır. Bu sebeple eserde mekânların fiziki özelliklerinin yanında art zamanlardaki anılar önemlidir.

Kardeşimin Hikâyesi eserinde Zülfü Livaneli mekân kullanımını sadece barınılan yer olarak aktarmaz. Mekân; kişinin varoluşunun tamamlama, kendi olma, ait olma ve korunma içgüdülerini tamamlayan en önemli unsurdur. Eserde Tinsel bir mekân olan Podima Köyü başkişinin kendi ve geçmişi ile yüzleşmesinin gerçekleşmesine olanak sağlar. Bu köy kalabalıktan kaçan toplumdan uzaklaşan fakat bireylerle özdeşleşen özelliğe sahiptir.

> *"İstanbul'un bunaltıcı kalabalığından uzak kalmak için yıllar önde geldiğim Podima köyünde"* (s.18).

Sanatkâr eserinde mekândan insanın psikolojik durumuna giden bir yol izler. Ev ve evin bölünmüş hali odalar, bireyin hayatının bölünmüşlüğü, psikolojisinin farklılaşması ile paralellik gösterir.

Başkişi/lerin yaşamı, yaşadıkları şehirler fiziksel anlamda açık geniş mekanlar iken kişinin zihninde ise dar, labirent mekanlardan oluşur. Eserin ana mekânı olarak görülen başkişinin Podima köyündeki evi labirentleşen mekânın yansımasıdır. Aktarılan mekân

fiziki anlamda geniş fakat kitaplarla bölünen odalara sahiptir. Mekân olarak kullanılan evin duvarlarının kitaplarla oluşturulması, kitapların konularının odaların bölünmesini sağlaması, mekâna sığınan bireyin gerçek hayattan kaçış olarak algıladığı kitaplara sığınmasının göstergesidir. Sığınma eylemi aynı zamanda kaçmayı ve korunmayı barındırır. Başkişinin gerçek yaşamdan korunmayı seçmesi geçmişinden ise kaçmayı seçmesi bireyi yalnızlaştırıp iç benliğine yöneltir. İçe yönelmenin sonuncunda ise yabancılaşan birey kendi dünyasını kurduğu mekânda var olur ya da tutunur. Eserde kurgulan dünyada da başkişinin hayata tutunmasının en büyük göstergesi ana mekân olan 'kendi' evidir.

"Evimde mutfak hariç, kitaplık biçiminde düzenlenmemiş tek oda vardır. O odada geniş, rahat bir yatak, beyaz lake kapakları olan büyük bir dolap bulunur." (s.15) Sanatkârın kitaplıklarla oluşturduğu odalar ise yerleştirilen kitapların konusuna göre şekillenir.

> *"Evin içi, metal kitaplık raflarıyla bölünmüştü. Bu metal raflar, kapısı olmayan odacıklar oluşturuyordu. Sadece alt kattaki bir odaya kapı yaptırmıştım. Kardeşim Mehmet geldiği zamanlar kullandığım bu odada, diğerlerinden farklı olarak, bir banyo bölmesi ve bir çekyat bulunuyordu. Odaların hepsi, son derece düzgün sınıflandırılmış ve dizilmiş kitaplarla doluydu. Hemen hemen hepsi edebiyat yapıtı olan bu kitaplar, ayrı ayrı odalara, temalarına göre yerleştirilmişti. Her birinin girişinde temayı belirten, mimari kalemle yazdığım güzel bir kart asılıydı. Mesela:*
>
> *İntikam Odası*
> *Kıskançlık Odası*
> *Aşk Odası*
> *Cinsellik Odası*
> *Savaş Odası*
> *İntihar Odası*
> *Cinayet Odası"* (s.19)

Başkişinin yaşadığı ev yarattığı odalar, duygu değişimlerinin görünümüdür. Birey yaşamındaki anlık ruh değişimlerini yaşadığı ortama yükler. Eserde fiziksel anlamda açık mekân *Podima Köyü*'dür. Eserdeki mekânlar olay örgüsü ve geçmiş ile birlikte kapalı/dar mekân özelliği taşırlar. Bu mekânların için başkişinin evi dışında Keberos'un kulubesi, Arzu Karaman'ın villası, bakklın üzerinde yer alan pansiyon ve savcılık binası eserdeki fiziki ve psikolojik anlamda kapalı mekânlardır.

Sanatkâr oluşturduğu mekân ile kişilerinin varoluşunu somutlaştırır. İç ben de çözülemeyen sorunların ve geçmişin yıprattığı gerçek benin sancısını aktarır. Birey olamayan başkişi Ben ile Kardeş kavramı arasında sıkışan insanın bunalımını mekân çerçevesinden yansıtır. "Belleğinden silinmiş" olan ama bilinçaltında geçmişini "öteki" yapan başkişi kaçışı yarattığı mekânda bulmuştur. Karakterler kısmında yer alan *Sevgili* icadı aynı zamanda başkişinin kaçtığı, fakat hiçbir zaman bulamadığı yerdir.

2.1.6. Anlatılarda Karakter Yapıları Bakımından Kişiler Dünyası

Anlatılardaki olayların gelişmesine ve ilerlemesine katkıda bulunan anlatıda bir rol üstlenen kişilerin, kahramanların, karakterlerin hepsi *Kişiler Dünyası*'nı oluşturur (Karataş, 2004: 390). Anlatıdaki kişilerin ele alınışında birbirinden farklı metotlar uygulanabilir. Etienne Souriau, anlatıdaki kişileri genelde baskın bir kahraman ve onun etrafındaki diğer işlevsel kişiler olarak sınıflandırır (Çetindaş, 2006: 70). Bazı anlatıların karakterleri sayıca çoktur. Asıl konu etrafında oluşan gücü örnekleyen bir başkarakter ve onun çevresinde yer alan yardımcı karakterlerin yaşadıkları olayları anlatan bu anlatılarda kimi kez fantastik karakterlerle de karşılaşılabilir. Aynı, romans karakterlerinde olduğu gibi bu anlatıların karakterleri de iyi ve kötü kişiler olarak ayrışırlar.

Popüler anlatı kurgularında sıradan insanlara sık rastlanmaz olayı en iyiler ya da en kötüler etkiler. Başkahramanın genellikle karakterleştiği anlatılarda yer alan kişiler genellikle düz olarak tanımlanan kişilerdir (Forster, 1985: 105-124). Ana karakter fiziksel, ruhsal ve sosyal özellikleriyle betimlenir. Sosyal bir kahraman yaratmaya uygun olan anlatılarda gönül basınçlarını hafifletmeyen, tutkuları doyurmayan, istekleri dindirmeyen, aklı eğlemeyen kahramanlar barınamazlar (Uygur, 1985: 115). Okurları üzerinde bir yanılsama etkisi yapan kişiler, onların günlük yaşamlarındaki bunalımlara karşı dirençlerini arttırırlar.Topluma örnek oluşturabilecek karakterler anlatı boyunca serüvenden serüvene koşarlar.

Anlatıdaki olaylar ve kişiler, her ne kadar yaşamın gerçekleriyle birebir örtüşmüyorsa da birçok yazar okurlara aktardığı metni olabildiğince gerçeğe benzetmeye çalışır. Okura anlatıdaki bazı olaylar gerçek dışı gibi geliyorsa bunun nedenini anlatıdaki kişi, olay ve betimlemelerin gerçekçi bir tarzda sunulabilmesi için yazarın bazı anlatım

tekniklerini başarılı bir şekilde kullanmış olması gerektiğinden onun uyguladığı teknikte aramak gerekir (Çıkla, 2002: 120). Anlatıdaki kişi kadrosu, karakter yapılarına göre şu şekilde sınıflanır:

- Başkişi veya Birinci dereceden kahraman: Bu karakter, anlatıdaki eylem ve anlatımın şekillenmesinde rol alan temel elemandır. Stevick'e göre başkişiler, anlatıdaki en ilginç soruların ortaya atılmasına yarayan araçlardır. Onlar, okuyucuda inanç, sempati ve ani duygu değişimleri yaratır, tüm anlatıda ifade edilen ahlak felsefesinin somutlaştırılmasına hizmet ederler (Stevick, 1988: 173).
- Norm Karakter: Anlatının özünü genişletmekte, desteklemede ve güçlendirmede norm karakterlerden yararlanılır. Yazar bazen bu kişilere sözünü emanet eder ve onları kendi adına anlatıda konuşturur (Stevick, 1988: 179).
- Kart Karakter (Hasım Güç): Anlatıda yalnızca bir özelliğin sembolü olan kart karakterler, tek bir nitelik ya da düşünceden oluşurlar (Korkmaz, 2007: 277). Bu tür anlatı karakterleri "yalınkat bir kişiliğe sahiptirler ve tek bir tümceyle anlatılabilen kişilerdir" (Forster, 1985: 108).
- Fon karakter (Dekoratif ve Figüratif unsurlar): Bu tür karakterler, anlatıdaki sosyal ilişkiler dünyasını anlama ve tanıma olanağı sağlayan fon karakterlerdir (Tekin, 2001: 97).

Karakterlerarası ilişkiler sınıflaması yaparak; "*kronolojik sıraya bağlı ilişkilere bağımsız ilişkiler/Aralarında fiziki ya da mantıksal açıdan yakınlık bulunan aynı türden ilişkilere bağımlı ilişkiler* (Bourneur-Quellet, 1989: 156)*/Neden-sonuç ilişkisine, yani araç-engel ikilisine ayrı bir tip olarak bakılarak roller sisteminden hareket ederek, olay ve aksiyonlardan oluşan bir anlatıyı kodlamak mümkün olur"* (Başarslan, 2010: 3). Böylece anlatı karakterlerini, karakterlerin birbirleriyle ilişkisini çözümlemek olanaklı hale gelir.

Anlatılarda Başkişiler

Engereğin Gözündeki Kamaşma eserinde başkişi *Haremağası Süleyman:* Anlatının birinci dereceden kahramanıdır. Tematik kurgu onun etrafında şekillenir. Habeşistan'dan getirilirken yolda hadım edilir, saraya satıldıktan sonra haremağası konumuna kadar

yükselir. Osmanlı saltanatının iki padişahını tanır, ilk padişah ile geçirdiği uzun yıllarda sonra ikincisinin çocuk yaşta tahta geçmesine şahit olur.

> *"İçimden isyan yükseliyordu ve cellat taşının üstüne çıkıp, 'O deli değildi!' diye haykırmak istiyordum. 'O deli değild' büyük bir padişahtı, büyük bir insandı. Dünya yüzüne böyle şefkatli bir baba gelmemiştir. Oğullarına zarar gelmemesi için kendi boynuna ilmek atılmasını kabul eden ve koca imparatorluğu elinin tersiyle itip evlat sevgisine değişmeyen bir ermiştir o! Evladını korumak için kendi canını veren bir büyük padişahtır benim efendim!"* (s.146).

Habeşiştanlı Süleyman Ağa, anlatıcının yarattığı başkişi isminden itibaren ezilmişliğin simgesel boyutta gösterimidir. İmparatorluğun merkezinde yaşayan fakat gücü sadece harem ile sınırlı köledir. "Haremağası" sıfatına sahip başkişi ağa olma ile ezilme, soylu olma ile ait olmama arasında sıkışan bir tiptir. Başkişi her şeyi gören, bilen, duyan ama elinden hiçbir şey gelemeyecek köledir. Eserde efendiyle köle arasındaki ilişki, direkt sömürüyle ifadesini bulan materyal ilişkilerle gelen eşitsizlik düzeni aynı zamanda adaletsizlik ve haksızlıkla iç içe, desteklenerek ve beslenerek kendini sürdürür.

Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm eserinde başkişi *Sami Baran*: Anlatının birinci dereceden kahramandır. Çok sevdiği ve evlenmek üzere olduğu Filiz'in politik nedenlerle güvenlik güçleri tarafından vurulmasından sonra İsveç'e sığınan ve burada yaşadığı atlatmaya çalışırken karşısına kız arkadaşının ölümünden sorumlu tuttuğu adamın çıkmasıyla öldürmek ya da affetmek ikileminde kalan bir karakterdir. Sami Baran karakteri çoğul bakış açısıyla yazılmış eserin anlatıcılarından biridir. Eser iki son ile biter karakterinde kurgulanan hayatı iki kısmı ayrılır. Mülteci olmadan önceki hayat mülteci olduktan sonraki hayat başka bir ifade ile Türkiye'deki hayat ve İsviçre'deki hayat. Bu iki hayatında en önemli tarafları ise karakterin birinde ezilen ve diğerinde karşı duran olmasıdır.

Ölümle başlayan ve iki sondan birinin ölüm olduğu eserde yazar, yaşama karşı bireyin duruşunu sorgular. Eserde başkişi, norm karakteri öldürmek isterken kurtarır. *"Horatius'un dizesini hatırladım: "Ölmek isteyeni kurtarmak, öldürmekle birdir"*(s.201) Anlatıda başkişi geçmişte kaybettiklerinin yasını tutmadan değişimleri kabullenemez. Kayıp ister bir göçmen veya bir mülteci için vatanı olsun, isterse de bir kişi veya bir nesne olsun, kayıp sonrası yaşama adaptasyon süreci gereklidir ve bu süreç başkişi Sami Baran

için zor bir süreçtir. Yazar yarattığı karakterin psikolojisinde bu katmanlı birey yapısını irdeler.

Mutluluk eserinde başkişi *Meryem* anlatının birinci dereceden kahramanıdır. Van Gölü kıyısındaki bir köyde Şeyh amcasının tecavüzüne uğrayan amcasının oğlu Cemal tarafından töre cinayetine kurban edilmek üzere olan 17 yaşındaki bir genç kızdır. Cemal ile birlikte bu nedenle gittikleri İstanbul'da Cemal'in bu cinayeti işlemekten vazgeçmesi üzerine gittikleri Ege kıyısındaki bir kıyı yerleşiminde Profesör İrfan ile karşılaşır yaşama farklı bir açıdan bakmayı öğrenir.

> *"Meryem de odasına çekildi, erkenden yatağına girdi ve uyumaya çalıştı. Olup bitenler onu sarsacak yerde tam tersi etki yapmış ve sakinleştirmiş gibiydi. Artık her şeyin ortaya dökülmüş olmasının verdiği rahatlığı yaşıyor ve hayatının yeni bir yön almak üzere olduğunu hissediyordu. İçinde hemen hemen hiçbir kaygı ve korku kalmamıştı. Bu kararlı ve sakin haline kendisi de şaşıyor ama bir yandan da bundan hoşlanıyor, içinde büyük bir gücün biriktiğini duyuyordu*"(s.371).

Meryem karakteri kendi hayatının kendinden başka herkese ait olduğu bir toplumda yetişir. Bireyi nefes alıp veren bir varlık olarak algılayan toplumda duyguları, düşüncesi olan karakter eserdeki hiçbir faaliyetinde etken değildir edilgen yapıya sahiptir. Suçlu *bulunur, ayıplanır,* bir şehirden başka şehre *götürülür*, başka yaşam fırsatları *sunulur* birey olmanın ilk ifadesi 'kendi olma' başkişide eser boyunca 'var olmama' ile paraleldir.

Leyla'nın Evi eserinde başkişi *Leyla* **a**nlatının birinci dereceden kahramandır. İstanbul Boğazı kıyısında dedesine ait yalının bahçesinde bulunan küçük evde oturur. Yalının yeni sahipleri tarafından oradan çıkarılır. Gazeteci Yusuf tarafından kız arkadaşı hip-hop müzisyeni Roxy ile oturduğu Cihangir'deki küçük dairede yaşamak zorunda olan Leyla Hanım zarif, asi, mağrur, yaşlı bir karakterdir. Yaşamı süresince hiç evlenmemiş olan Leyla Hanım, Yusuf, Roxy ve onların küçük kızları Leyla ile yaşadıklarından sonra ilk kez gerçek bir aileye kavuşmanın mutluluğunu tadar, sonunda kavuştuğu evini küçük Leyla'ya devrederek son nefesini verir.

> *"Artık ölüm gelebilir, onu çocukluk hamağında teslim alabilirdi. Hayaller kurduğu, kitaplar okuduğu, yazın öğle sonları uykuya daldığı, ağaç yapraklarını ve beyaz bulutları seyrettiği hamağa uzanmak içine sonsuz bir huzur vermiş, korku namına ne varsa silip atmıştı. Gözlerini kapadı, son duyduğu ses çatıdan bahçeye doğru pike yapan bir martının vahşi çığlığı oldu"* (s.269).

Başkişi yalnızlık kavramının simgesel boyuttaki gösterimidir. Yalnızlık, kişinin çevresi tarafından bir kenara itilmesi gibi tarif edilse de, yaşadığı ruh haleti ile toplumdan ve çevreden kendisini soyutlayarak iç dünyasına çekilmesidir. Dünyanın her nesnesine organik ve hissi ağ salanlar, bağlantılarının sayısı ve ehemmiyetine göre bunlardan kopmak istemezler. Kaybedilen değerlerin önemine göre üzüntü, keder, korku, yalnızlık hissi duyarlar. Yaşlandıkça bedenleri adına çok şey kaybeden insanlar, yaptırım güçleri azalıp sahip oldukları imkânlar ellerinden çıktıkça güçsüzlüklerini ve hiçliklerini anlarlar. Leyla Hanım, geçmişi ile şimdi arasındaki çelişkide bu güçsüzlüğü yaşar. Gazeteci Yusuf karakteri Leyla Hanım'ı yalnızlık psikolojisinden kurtararak yaşama tutunmasını sağlar. Yaşlılar, yakınları ile birlikte yaşadıkları zaman daha mutludurlar. Ataerkil ailelerdeki yaşlılar kendilerini emniyette hissederler. Küçükler kendisine hürmet ve muhabbet gösteriyorlarsa; hayatla olan bağları daha da sağlamlaşarak ruh ve his dünyalarında mutluluğu tadarlar. Sosyal ve psikolojik tatmine eriştiklerinden yalnızlığı hissetmezler Leyla Hanım da aile kavramını tadarak yalnızlık psikolojisinin yarattığı boşluktan kurtulur. *Son Ada* anlatısında bir başkarakter ve onun çevresinde yer alan yardımcı karakterlerin yaşadıkları olaylar anlatılır. Doğadaki diğer canlı türleri de karakter olarak yer alırlar. Aynı, romans karakterlerinde olduğu gibi bu anlatıların karakterleri de iyi ve kötü kişiler olarak ayrışırlar (Çetindaş, 2006: 70). *Anlatıcı,* anlatının birinci dereceden kahramandır. Eşinden ayrıldıktan sonra Lara ile tanışıp adaya yerleşen, yaşamdan sürekli olarak korkan kurtarıcı olarak edebiyata sığınan bir karakterdir. Sığınma kaçış ile alakalıdır. Sığınma psikolojisi içinde korunmayı, ürekekliği ve ezilmişliği saklar.

> *"Aslında benim de bir parça yalnız kalmaya ve düşünmeye ihtiyacım vardı. Çünkü yılanı gördüğüm anda tutulup kalmam ve Lara'nın beni kurtarması uzun zamandır içimde uç veren ama bir türlü düşünmeye cesaret edemediğim bir soruyu kaçınılmaz biçimde ortaya çıkarıyordu: Ben bir korkak mıydım? Lara'ya layık olamayan aciz ve edilgen bir erkek miydim? Yazarın onca ısrarına rağmen niye toplantılarda sesimi çıkarmıyor, Başkan'a itiraz etmiyordum?"*(s.150).

Psikolojik anlamda herkesin bir 'gerçek özü' olduğu aynı zamanda da insanın kendi için yarattığı 'ideal imaj'ların var olduğu bilinir. Eğer kişinin hayata karşı kendine biçtiği rol, aslında varolan gerçekten uzaktaysa bu durum kendi içinde çatışmalara sebep olur. Başkişi eserde kendi düşünceleriyle yapamadıklarının arasındadır. Arada olma durumu ise anlatıcıyı yani başkişiyi olayların tam ortasında ama tepkisiz tarafında bırakır. Eyleme dönüşemeyen fikirlerin neticesinde başkişi değiştiremediği kaderin faili değil izleyicisi konumundadır.

Veda eserinde başkişi *Atatürk,* anlatıdaki anlatı içi başkarakteridir. Anlatı, onun çocukluk arkadaşı tarafından kronolojik bir bakış açısıyla okuyucuya aktarılır. Onun çarpıcı kişiliği, çocukluk yıllarından itibaren gözler önüne serilir. Daha küçük yaşta hiç suçu olmadığı halde yalnızca arkadaşını korumak amacıyla öğretmen tarafından falakaya yatırılmayı göze alması, arkadaşları arasında liderlik üstlenmesi karakterinin sağlamlığının göstergesi olan birer örnek olarak verilir. Onun kimsenin önünde eğilmeyip kimseye boyun eğdirmeyen kişiliği anlatının her karesinde hissedilir. Zamanının çok ilerisine olan düşünüş tarzıyla kendisini tek bir disiplinde değil, farklı disiplinlerde de yetiştiren yaşama dar bir pencereden değil geniş bir açıdan bakmayı ilke edinen edebiyatı, müziği, dansı seven, insan sevgisiyle dolu, kültürlerarası, inovatif bir kişidir.

Serenad eserinde başkişi *Maya,* anlatının birinci dereceden kahramandır. Oğlunu yetiştirmeye çalışan üniversitede halkla ilişkiler bölümünde görev yapan iyi İngilizce bilen dışa dönük güçlü bir karakterdir. Görevi dolayısıyla yaşamına giren Maximilian Wagner, kendi yaşamını olduğu kadar, Maya'nın da yaşamını değiştirir. Onun sayesinde oğlu ile ilişkileri düzelen ailesinin geçmişi hakkında daha aydınlatıcı bilgilere kavuşan bu bilgilerden geleceğini şekillendirmede yararlanan Maya; dedikodu kıskançlık hırs ilişkilerinin hâkim olduğu işini bırakıp serbest araştırmacı olma cesaretine ve özgürlüğüne kavuşur.

Maya Duran yazarın yarattığı kurmaca dünyada modern kadının yalnız ve yetememe psikolojisini simgeler. Kendini arayan birey geçmişi ile çağının farkındalığını kavrayınca tamamlanır. Anne olarak karakter, çocuğuna yetememe psikolojisi içindedir. Çalışan kadının sorunlarının da ifadesi olan karakter birey olarak istedikleri, geçmişi, çocuğu arasında sıkılmışlığı içinde barındırır. Başkişi geçmişi şimdiyi kuran bir kaynak olarak algılar yaşamını geçmişten aldığı öğretilerle tekrar kurar. Hayata dair ilişkilerli geçmiş dair öğrendikleri ile paralel iyileşir.

> *"Eski Maya'nın güvensizliği, onu bu sert dünyaya dişlerini göstermeye itiyor, açık vermemek için sert bir kabukla çevreliyordu. Yıllar boyunca Kerem'i eleştirmiştim ama asıl bunu yapan bendim. Aşırı denetimci, hayatın her anını ve etrafındaki insanları kontrol etmeye çalışan bir genç kadın. Oysa hayat karmaşık yollardan oluşuyordu, hangisine gideceğine de her insan kendi karar veriyordu"* (s.460).

Kardeşimin Hikâyesi eserinde başkişiyi ikiz izleği altında kardeş karakterler Ahmet Arslan ve Mehmet Arslan oluşturur. Başkişi(ler) inşaat mühendisi ve elli sekiz yaşındadırlar. Eserin genelinde Ahmet Arslan olarak tanıdığımız başkişi *Blunted Affect* (Duygusal Kısıtlık) adı verilen beyin anomalisinin ortaya çıktığı bir hastalığa sahiptir. Başkişi Ahmet Arslan'ın eserin genelinde kart karakter özelliğinde yer alan Mehmet Arslan olduğu anlaşılır. Başkişi yaşadığı travmalarla ve kayıplarla kendi benliğine yabancılaşmış ve kendi benliğine yok etmiş bir varlık haline döner. Yok edilen benlik çocukluk çağında kaybedilen fakat yokluğu atlatılmayan ikiz kardeşin isminde tekrar varolur. Varolan benlik ise topluma yabancı ötekileştirilmiş Ahmet Arslan'dır. Başkişi Podima adlı köyde kendi içinde yaşayan içe kapanık bir bireydir. Eserin ilk bölümlerinde içine kapanık bir birey olarak tanıtılan başkişi gazeteci norm karakter Pelin Soysal'a bütün hayatını anlatması karakterin kişil özellikleriyle bağdaşmaz. Çünkü eserde kendi içinde yaşayan bireyin yeni tanıdığı başka bir bireye hemen açılması karakterin özelliklerin oluşum zemini açısından zıttır.

Anlatılarıda Norm Karakterler

Engereğin Gözündeki Kamaşma anlatısındaki *Padişah* karakteri anlatıdaki norm karakterdir. Çocukluğu, kardeşleri gibi kendisinin de öldürüleceği korkusuyla geçen karakter padişah olduktan sonra da annesinin gölgesinde saltanat sürer. Annesine karşı çıktığı zaman da onun tarafından saraya hapsedilir ve sonra idam edilir.

> *"Aklında ölmek ya da yaşamak dışında hiçbir şey yoktu. Bu yüzden hiçbir bilgiye, hiçbir hünere ve zevke değer vermedi. Çünkü onu hayata bağlayacak olan her şey bir saniye sonra sonsuza kadar yarım kalabilirdi"* (s.84-85).

Padişah görünürde gücün simgesi olsa da görünmeyen düzeyde var olan gücün sembolik düzeyde anlatımıdır. Padişah güçlü yalnız yönetilendir. Yönetilme durumu ise bireyi önemsizleştiren istemediği güçlerin etkisinde yaşama iter.

Bir kedi Bir Adam Bir Ölüm eserinde *Yaşlı Adam* karakteri anlatıdaki norm karakterdir. Filiz'in öldürülmesinden sonra Sami Baran'ı sorguya çeken onun örgütle ilişkisi olmadığını anlayınca ona Filiz'in solcu örgüt üyesi olduğu ve çıkan çatışma sonucu öldüğü ifadesini vermesi için baskı yapan karakterdir. Sami onu daha sonra

Stockholm'deki hastanede beyin tümörü tedavisi olurken gören öldürmeyi düşünürken affeder ve kendi eceliyle ölmesini izler.

> *"Yaşlı adam bazen gelip beni ikna etmeye çalışıyor, diller döküyordu. Sevgilime ihanete zorluyordu beni. Sonra yine işkencecilere teslim ediyordu"* (s.118).

Anlatıda yaşlı adam iktidarın simgesidir. Yönetici birey ile yönetilen birey arasındaki çatışmayı imler. Psikolojik açıdan bakıldığında yetkisel gücü olan bireyin yetki gücünü kaybettikten sonraki çöküşünün ifadesidir.

Mutluluk eserinde *Cemal* karakteri, anlatıdaki norm karakterdir. Çocukluğu kardeşleri, arkadaşları ve Meryem ile geçmiş olan Cemal, Gabar Dağı'nda zorlu askerlik görevini tamamlayıp eve döndüğünde, Meryem'in tecavüze uğradığı için töre gereği öldürülmesi ve bu işin kendisine düştüğü bildirilir. Cemal, öldürmek için İstanbul'a götürdüğü Meryem'i öldürme gücünü kendinde bulamaz ve onu da alıp bu işi nasıl sonlandıracağını düşünmek için Ege kıyısındaki köye götürür. Ancak burada karşılaştığı Profesör İrfan, onun da yaşamını bir şekilde etkiler, Meryem'e tecavüz edenin aslında babası olduğunu öğrenmiş ve hem saygı duyduğu hem de korktuğu babasına karşı tüm duyguları yön değiştirir. Yaşam ona da farklı bir kapı açar.

> *"Sıkılı dişlerinin arasından, "Dönemem. O karanlık yere ömür boyu dönmeyeceğim" diye fısıldadı"*(s.374).

Cemal karakteri eserde asker psikolojisi içinde ölüm kavramını gören duyan ve hisseden kişidir. Meryem karakterini öldürmekle yükümlü Cemal, askerliğindeki teröristler ile ölüm ve kalım savşından kalbine ve aklına sindiremediği töre için ölüm ve öldürme boyutuna geçer. Birey olarak kendi yaşamını sorgulamayan Cemal, askerde komutanları tarafından emir ile yaptığı davranışlarla askerlikten sonra ailesi tarafından yine emir ile yapacağı eylem ile karşı karşıyadır. Fakat bu emirde karşısındaki fail terrorist değil suçsuz olan Meryem'dir. Bu psikoloji içinde iç yolculuğunda yalnızlaşan Cemal karakteri vicdan ve görev arasında ikilemi yansıtır. Aile, sorumluluk, masumiyet ve töre ekseni etrafında oluşan karakter birey olarak yitik haldedir. Bu yitme kaybetme durumu hayatın sunacağı özgürlükle başka bir ifadeyle kendi yolunu bulma ile son bulur.

Mutluluk eserinde *Profesör İrfan* karakteri de anlatıdaki norm karakterdir. Amerika'da aldığı eğitim üniversitedeki kariyeri zengin eşiyle yaşadığı renkli yaşam onda gün geçtikçe artan bir tepkiye yol açan her şeyi terkederek gençliğinde yaptığı gibi Ayvalık'tan kiraladığı bir tekneyle mutluluğu denizde aramaya başlar. Mutluluk, her zaman olduğu gibi kendini farklı şekilde gösterir. Meryem ve Cemal ile karşılaşması ona aradığı şeyin aslında çok yakınında olduğunu öğretir. İrfan karakteri eserde modernizmin getirdiği yalnızlığı ve arayışı simgeler. Bu arayışın nerede olduğunu bilmeyen karakter yolculuğundaki arayışların kendi iç yolculuğu olduğunun farkına varır. Farkediş bireyin kendi olma psikolojisi içinde var olma sebebini aramasını ve sonucunda da içi yolculuğunun tamamlanması ile hissedilir.

> *"Bir kez daha, "Yenildim" diye düşündü.İşin tuhafı bu düşünce bir kez daha içine mutluluk Verdi.Yenilginin ve teslim olmanın mutluluğunun hiçbir şeye benzemediğini düşündü.Artık ihtirasla kıvranmalar, korkular ve zehirli sorular dönemi bitmişti. Yıllardır kuşatma altında olan kalesini, daha güçlü olan orduya teslim eden bir komutanın huzuru kaplıyordu içini"*(s.372).

Leyla'nın Evi eserinde *Yusuf* karakteri, anlatıdaki norm karakterdir. Çocukluğunda, herkese gösterdiği saygıyı Leyla Hanım'a da gösteren bu yüzden kalbinde her zaman önemli bir yere sahip olan Leyla Hanım'a yardım etmek için çırpınan bir karakterdir. Onun evini geri almasında yardımcı olmaya çalışırken, Cihangir'deki dairesinde ağırladığı Leyla Hanım ve beraber yaşadığı kız arkadaşı Roxy-Rukiye arasında yaşanan gerginlikten dolayı büyük üzüntü duyar. Ancak, bu gerginlik bir süre sonra yerini hepsinde değişim yaratacak huzura bırakır. Sonunda büyükanne gibi sevdiği Leyla Hanım, evlendiği eşi Roxy-Rukiye ve kızları Leyla ile mutluluğu keşfederler. Yusuf karakteri eserdeki yozlaşma unusurunun tepkisel gösterimidir. Kişi, anlatıda yer alan haksız durumun düzeltilmesi ve giderilmesi ile yükümlendirilir. Yusuf ahlaki değerler olarak 'vefa' teminin simgesidir. Eğitimli ve psikolojik anlamda güçlü bir birey olarak anlatıda yer alır.

> *"Yusuf'un yazı dizisi büyük yankı uyandırmış, bütün Türkiye'nin konuştuğu bir olay haline gelmiş ve doğal olarak bir iki hafta içinde unutulup gitmişti. Ama Leyla Hanım bu dizinin Yusuf'a düzenli bir iş ve gelir sağlamasından çok memnundu. Hiç olmazsa kendisinin de bu vefalı çocuğa bir iyiliği dokunmuştu"* (s.263).

Leyla'nın Evi eserinde *Roxy-Rukiye* karakteri de anlatıdaki norm karakterdir. Almanya'da doğup büyümüş, ailesi ve çevresiyle yaşadığı sorunlar nedeniyle Türkiye'ye gelip, hip-hop müzisyenliği yaparken tanıştığı Yusuf ile Cihangir'deki dairede bohem

hayatı yaşayan bir karakterdir. Yusuf'un Leyla Hanım'ı eve getirmesi onun önceleri büyük tepki göstermesine neden olmuşsa da, onunla yakınlaştıkça, çocukluğundan beri peşini bırakmayan dünya ile savaşımının gereksiz bir duygu olduğunu anlayarak gün geçtikçe değişmeye başlar. Leyla Hanım, onun içindeki sadeliği, zarifliği, güzelliği keşfetmesini sağlar. Roxy giderek kaybolurken, Rukiye tüm zerafetiyle ortaya çıkar.

> *"Leyla Hanım onlar üzerinde bir etki yaratmak için hiçbir şey yapmamıştı ama yine de varlığı ve kişiliği Rukiye'yi değiştirmiş, bambaşka bir insan haline getirmişti. Rukiye artık Leyla Hanım'ın çekim gücüne kapıldığını hissediyor ve farkında olmadan onun davranış ve sözlerini taklit ediyordu"* (s.266).

Karakter vatan değerlerinden ayrı yetişen bireyin kültür çatışmasını simgeler. Gurbete gidilen ülkenin değerleri ile kendi ülkesinin değerleri arasında çatışan birey kimlik arayışının içine doğru itilir. Psikolojik anlamda aile değerlerinin sağlam temeller üzerine oturtulmadığı karakter, yeni yaşamında sahip olduğu aile kavramı ile kendi oluşumunu tamamlar.

Son Ada eserinde *Başkan* karakteri anlatıdaki norm karakterdir. Ana kahraman anlatıcı tam ile zıt karaktere sahiptir. Ülkeyi yıllarca diktatör gibi yönettikten ve ihtilal konseyi tarafından görevine zorla son verildikten sonra adayı mekân olarak seçen darbeci bir başkandır. İçindeki yıkıcılık güdüsüyle ve geçmiş politik gücüyle, ada halkının saflığından yararlanarak, cennet olarak nitelen adayı cehenneme çeviren bir karakterdir. Adanın yok olma sebebi başkan, aynı zamanda insan olma gereklerinin de yok olmasının simgesidir. Psikolojik anlamda emekli başkanın alışkanlık haline gelen yönetme duygusu, insanların kendi düşüncelerinin önemini yok sayma, iktidar gücünü kaybedince oluşan korku ve telaş karakterde mevcuttur.

Sona Ada eserinde *Yazar* karakteri de anlatıdaki norm karakterdir. Ana kahraman başkişinin karşı görüşünde değil aynî görüşe sahiptir. Anlatıdaki gizil başkişidir. Ülkede yaşanan olumsuzluklara başkaldırmış, bu yüzden kendisi ve aynı düşünceyi paylaşan eşi tutuklanmış, eşi tutukluyken intihar edince, suskunluğu, sesizliği tercih ederek adaya gelip yerleşmiş yalnız bir karakterdir.

> *"Acılı yaşamının tanığı olan satırlarını, aydınlatıcı düşüncelerini derin bir yürek sızısıyla okudum. Her zaman doğruyu söylemek ve uyarmak konusunda, kendini mecbur hisseden, tek başına kalmayı göze alan, bir kurtarıcı olmayı değil de onurlu ve güzel bir hareketin*

içinde yer almayı tercih eden bir yazar olarak yaşama iradeni minnetle andım. Bu kitabı bir gün yayınlamaya, insanlara ulaştırmaya yemin ettim" (s.175).

Veda eserinde *Salih Bozok* karakter anlatıdaki anlatı içi norm, anlatı dışı anlatının anlatıcısı olarak ana kahraman başkişisidir. Anlatıyı bize değişmeyen iç odaklanma (iç bakış açısı) ile kendi bakış açısından anlatır.Çocukluğu Atatürk ile geçen yaşamının hemen her kesitinde onunla beraber olan bir kişidir. Atatürk, Cumhuriyet'in ilanından sonra da onu başyaver olarak yanına alır. "*Ankara'da Büyük Millet Meclis'i teşekkül edip, Mustafa Kemal Paşa onun reisi olunca, benim de rütbemi tekrar iade ve kendilerinin başyaverliğine tayin ettirdiler. TBMM başyaveri olunca da her an Paşa'nın yakınında bulunuyordum. İşte bundan dolayıdır ki, geçen bazı vakalara yakından şahit olmuş bulunuyorum.*" (Bozok, 1985: 193).

Ahlaksal değerlerin en yüce mertebesinde vefa ve dostlukla bağlı olduğu bireyin gerçek hayattan yok olması ile karşı karşıya kalan karakter kaçış olarak ölümü görür. Karakterin psikolojisinde arkadaş değerlerine bağlılık, yoldaş olma durumu ve kanbağı olmaksızın kardeşlik imlenir. Varoluşşsal süreçte yaşama atılan birey kurduğu bağlarla anlamlanır. Karakter bu bağın yok olmasıyla ölümü seçer. Ölüm psikolojisi içinde karakter geçmişi temel alarak anlatı zamanının psikolojosini oluşturur.

Serenad eserinde *Maximilian Wagner* karakteri anlatıdaki norm karakterlerdendir. II. Dünya Savaşı sırasında, Hitler iktidarı döneminde Alman olmasına rağmen, Yahudi olan Nadia ile evlenen, onun bu yüzden öldürülmesinden sonra yaşama küsen, son günlerinde ona veda etmek için yine Türkiye'ye gelen bir karakterdir. Yaşamının müziği olan eşi için bestelediği Serenad'ın unuttuğu notaları, Maya tarafından bulunup kendisine verildiğinde, öldükten sonra külleri eşinin öldüğü yere bırakıldığında, eksik parça da tamamlanmış olur. Maximilian Wagner, sonunda huzura kavuşur. Öykü zamanında karakter geçmişe yolculuğa çıkar anılarının vermiş olduğu psikoloji ile günündeki olayların psikolojisini temellendirir. Bu psikolojinin içinde yalnızlık, kaybetme ve kaçış iç içedir.

"Küller hafif rüzgarla kumların üstündeki beyaz köpüklere savruldu, ıslandı, renkleri koyulaştı ve kumsala vuran dalgalarla birlikte denize doğru çekildiler. "Profesör Nadia'ya gidiyor" diye düşündüm"(s.477).

Kardeşimin Hikâyesi eserinde anlatıcının ilk görüşte tasvirlediği norm karakter başkişinin aşina olmadığı bir yaş grubundan ve uzaklaştığı toplum bireylerinin yansıması niteliği taşıyan gazeteci Pelin Soysal'dır.

> "*Bacaklarında eskitilmiş ve dizleri beyazlatılmış bir jean, üstünde bir omzu düşük beyaz bir bluz vardı. Uzunca boylu, ince yapılı, kocaman gözleriyle dikkat çeken, beyaz tenli, siyah düz saçlı bir kızdı bişr yandan gülümsüyor bir yandan da kapıyı ne kadar zor açtığını söyleyip sitem ediyordu* (s.22)

Eserde norm karakter gazeteci kız, başkişinin kitaplarla ördüğü duvarların arasına girebilen dolayısıyla başkişinin hayatına giren tek bireydir. Geçmişi ile yaşayamayan bireyin dünyalık zamanında kurduğu hayatın içine yerleştirilir. Olay örgüsünün çözümlenmesi ve başkişinin yaşamının okuyucuya aktarılması norm karakter sayesinde olur. Eserde gazeteci kız okuyucu gözü ile romana yerleştirilir. Başkişi ile yapılan sohbet ve eserin konusu olan cinayet ile ilgili yapılan araştırmalar, başkişinin hayatını yaşadıklarını okuyucuya iletme metodu olarak görülür. Norm karakter eserde okurun gözünden bakar. Başkişiyi ve olay örgüsünü, başkarakterin psikolojisinin yansımasını sağlayan unsurdur. Sanatkâr eserinde yaratığı gazeteci karakterle okurunun bilmesi gerekenleri aktarır.

Anlatılarda Kart Karakterler

Engereğin Gözündeki Kamaşma eserinde *Valide Sultan* karakteri anlatıdaki kart karakterlerdendir. Çocukluğu Venedik'te geçen Osmanlı Sarayı'na geldikten sonra padişahın gözdesi olan ona çocuklar vererek haseki olmuş bir karakterdir. Venedikli akrabalarıyla kurduğu ticari ilişkilerle büyük bir servet sahibidir. Siyasi güç onun için vazgeçilmez olur. İktidarına ortak olacak bir kadın, onun korkulu rüyası olur. Kurgunun şekillendirdiği karakterlerde iktidar hırsı psikolojik düzeyde Osmanlı hareminin yansıtıcısı konumundadır. Valide Sultan gerçek kişi Kösem Sultan ile özleştirilir. Bilinmezlikler dünyası olan harem-i hümayun anlatılarda kişilerin psikolojisi ile yansıtılır. Haremin yöneticisi olan Valide Sultan, annelik vasfından iktidar hırsı ve yönetme arzusu nedeniyle vazgeçer. Padişah karakterinin psikolojisinde de en yakının uzak olması söz konusudur. Bu uzaklık bireyi yalnızlığa iten en önemli unsurdur.

"En çok korktuğu şey, bir başka kadının, dört kıtaya yayılan iktidarına ortak olmasıydı. Bu ortak, ancak oğlunun gönlünü kaptıracağı bir hanım sultan olabilirdi"(s.114).

Bir Kedi Bir Adam Bir Ölüm eserinde *Anlatıcı*, anlatıdaki kart karakterlerdendir. Sami Baran'ın izniyle onun yaşamını kitap olarak yayınlamaya çalışan ailesiyle oturduğu ev çok küçük olduğu için bu kitabı yazmak için ucuz bir öğrenci dairesi kiralayan şişmanlığı yüzünden çocukluğunda yalnız kalan bu yalnızlığı gidermek için edebiyata yönelen bir karakterdir.

"Stockholm'de yaşayan ve roman yazmak için çırpınan arkadaşım, hayatımı romanlaştırmayı önerdiği zaman, ileri sürdüğüm tek koşul bu olmuştu. Romanı okuyacak ve uygun görmediğim yerleri çıkaracaktım. Kabul etti. (Başka çaresi de yoktu zaten. Benim film tutkum gibi, o da aklını edebiyatla bozmuştu"(s.27).

Bir Kedi Bir Adam Bir Ölüm eserinde *Filiz* karakteri kart karakterlerdendir. Üniversitede felsefe okumak ve film yapmak için Ankara'dan İstanbul'a giden Sami Baran'ın, orada okurken üniversitenin halk oyunları gösterisinde filme alıp sonradan aşık olduğu, dar gelirli, rejime muhalif Güneydoğulu bir ailenin kızıdır.

"Tek sorunum, benim dışımda bir hayatı olmasıydı. Genellikle solcuların bir araya geldiği üniversite toplantılarına gidiyor, onlara yakın duruyordu. Zaten ailesi de dar gelirli, Güneydoğulu bir aileydi. Babası iş kazası geçirip sakat kalarak emekliye ayrılmış bir sendikacıydı. Uzaktan ve bölük pörçük sözlerden anladığım kadarıyla rejime muhalif bir aileydiler. Filiz zaman zaman folklor kulübüne, bazen de dergi mergi gibi hiç aklımın ermediği, hatta tehlikeli bulduğum toplantılara gidiyordu. Ona bir şey olacak, diye aklımı kaçırıyordum. Sıkıyönetim hepsini toplayıp götürse ben onu nerede, nasıl bulabilirdim ki? Ülkenin en önemli politikacıları hapisteydi. Her gün tutuklamalar yapılıyor, insanlar sabaha karşı evlerinden alınıp götürülüyorlardı" (s.78).

Bir Kedi Bir Adam Bir Ölüm eserinde *Clara* karakteri**,** anlatıdaki kart karakterlerdendir. Sami Baran'ın Kristina ve annesinin evinde kalırken tanıştığı kendisi gibi mülteci olan Göran'ın Şilili kız arkadaşıdır. Sami, zaman içinde ona yakınlık duyar Filiz'in ölümünden sonra yaşadığı bunalımı onun sayesinde atlatır.

"Daha ilk günden Clara'ya sırılsıklam aşık olmuştu. Latin ırkının dünyadaki tek mirasçısı olarak kabul ettiği, parlak abanoz saçlı, simsiyah gözlü Clara'nın yüzünde, tarifi imkansız bir hüzün seziyor ve burun kemiğinin tam üstündeki ufacık kahverengi beni seyretmeye doyamıyordu" (s.41).

Bir Kedi Bir Adam Bir Ölüm eserinde *Yoriko* karakteri anlatıdaki kart karakterlerdendir. Japonya'da eylemlere karışıp tutuklanıp serbest bırakıldıktan sonra

İsveç'e mülteci olarak gelmiş bir karakterdir. Ancak, Japonya'yı demokratik bir ülke kabul ederek oradan gelen mültecileri kabul etmeyen bu ülkede kaçak olarak çalışmak zorunda kalır. Refah düzeyi yüksek olan İsveç halkının mültecilere kayıtsız kalması, arkadaş edinememesi onu yalnızlığa iter. Bir gün ormanda yürürken İsveş kralı, kraliçesi ve prensesle karşılaşır, onlarla kahve içer. İsveç'te ilk kez onlara gerçek adı olan Hanako'yu dile getirmiştir. O akşam, çalıştığı binanın en üst katına çıkıp kendini oradan atarak intihar eder.

> *"Pencereyi açtı, pervaza çıktı. Dört yılını geçirdiği kente ve uzaktan görünen görkemli kraliyet sarayına baktı ve kendini uçmaya bıraktı. Mutluluktan içi içine sığmayarak uçuyordu şimdi. Kral ve kraliçenin ülkesinin üstüne süzülüyordu. Ertesi sabah ölüsünü bulduklarında bile, yüzündeki mutluluk anlatımı silinmemişti"* (s.142).

Leyla'nın Evi eserinde *Ali Yekta Bey* karakteri anlatıdaki kart karakterlerdendir. Ömrü boyunca Kadızade Konağı'nda büyük bir gururla hizmet etmiş olan bu karakter, büyük bir özveriyle üniversiteyi bitirttiği ve ünlü bir iş adamı olan oğlunun satın aldığı Leyla Hanım'ın dedesine ait Bosnalı Abdullah Avni Paşa'nın yalısında bey olarak yaşayacağı günlerin hayalini kurmaktadır. Ne yazık ki, oğlunun eşinin etkisinde kalarak onu konakta istememesi ve Leyla Hanım'ın da kendi gelini yüzünden evinden atıldığını öğrenmesi onu yıkar. Gelinini silahla öldürür, böylece yaşamının amacını gerçekleştirememesinin önündeki engeli kaldırdığını düşünür.

> *"Amfizemden ölene kadar hapishanede kalacak ve revirde nesi olduğunu soran doktorlara bile cevap vermeyecekti. Böyle geçip gitti bu dünyadan koskoca Ali Yekta Bey"* (s.260).

Leyla'nın Evi eserinde *Ömer Bey* karakteri anlatıdaki kart karakterlerdendir. Ali Yekta Bey'in, üç çocuğundan (diğer iki kızı, ayrıldığı eşi tarafından Almanya'ya götürülmüştü) en küçüğüdür. Babası tarafından büyük bir özveriyle, tam bir 'bey' olarak yetiştirilen, ancak babasının otoriter tavırları ve tutkusu onu hep ürkütür. Muhafazakâr Ali Yekta Bey tarafından cinselliği hiç tanımadan büyütülmüş olan Ömer Bey, onun bu zaafından yaralanan kendi şirketinin çalışanlarında birisi olan Necla, kendi hâkimiyetine alarak onunla evlenir. Necla'nın etkisinde kalan Ömer, çocukluğundan beri ürktüğü babasına karşı çıkar ve onu konakta istemez.

> *"Baba!" diyordu bir ses, "Baba!" Onun yüzüne hiç bakmadan kalktı, kapıya doğru yöneldi.Ömer gelip tutu onu, boynuna sarılmak istedi.Bir yandan da, "Baba niye yaptın bu akıl almaz işi? Benim hayatımı nasıl mehvettiğini biliyor musun?" diyor ve ağlıyordu.*

"Yetiştirdiğin, emek verdiğin oğlun artık canlı bir cenaze baba.Her şeyini elinden aldın, yaşama sebebini yok ettin. Nasıl yapabildin bu canavarlığı? Sonra yine yüksek sesle ağlıyordu. "Her şeye ragmen babamsın ama beni öldürdün, bunu bil.Necla'la birlikte öz oğlunu da öldürdün."(s.258).

Son Ada eserinde *Bakkalın Oğlu* karakteri anlatıdaki kart karakterlerdendir. Bakkalın konuşma yeteneğini kaybeden insanlardan çok doğaya dönük yaşayan çok sevdiği doğup büyüdüğü adanın dengesini bozacak olan tehlikeye karşı düşünmeksizin eyleme kalkışan küçük oğlunu canlandıran karakterdir.

"Bu kayıtsız tavrımızı, evlere servis yapan zavallı çocuğun başına gelenlerden sonra da sürdürdük. Oysa hepimiz bu okul yüzü görmemiş, durgun zekalı, dilsiz, çalışmadığı zamanlarda ufka bakıp hayallere dalıp giden bu genç çocuğu seviyorduk. Elimizde büyümüştü, evimizin bir parçası gibiydi. Bakkalın vapurla getirtip, motorla kıyıya taşıdığı ve depoladığı süt, ekmek, peynir vs. gibi gerekli şeyleri evlere dağıtırdı. Sabahları uyandığımızda, bir gün önceden sipariş ettiğimiz her şeyi evin kapısında bulurduk" (s.50).

Son Ada eserinde *Lara* karakteri anlatıdaki kart karakterlerdendir. Anlatıcının yıllar önce bir kafeteryada tanıdığı orada garsonluk yapan yasadışı işler yapan baskıcı eşinden dayak yiyen kırılgan ve savunmasız görünümünün ardında büyük bir güç barındıran karakterdir.

"İşte benim Lara'm bu diye geçirdim içimden. O kırılgan, zayıf gövdesinde müthiş bir enerji ve mücadele ruhu gizli. Teslim olmuyor, katliama üç-beş saat kala barış için savaşma azmini yitirmiyor, işte benim sevgilim, işte benim ruhum, bir tanem, kadınım! Sözleriyle ruhumun, alev alev yanan ince bedeniyle gövdemin yaralarını saran yavuklum".(s.85).

Veda eserinde *Zübeyde Hanım* karakteri anlatıdaki kart karakterlerdendir. Atatürk'ün annesidir. Anne kavramı, babasını küçük yaşta yitiren Mustafa Kemal için çok önemlidir. I. Dünya Savaşı ve oğlunun atıldığı tehlikeler Zübeyde Hanım'ın yaşamını da etkiler, doğduğu toprakları terkedip sürgünde yaşamak zorunda kalır. Son derece otoriter ve korumacı bir kişilik olan Zübeyde Hanım, oğlunun hem özel yaşamına hem de verdiği savaşıma sık sık sözleri ve tavırlarıyla katılır.

"*Slavlar kadar sarışın olduğu bilinen Zübeyde Hanım'ın düzgün bir teni, derin ama berrak açık mavi gözleri vardı. Ailesi, Selanik'in batısından Arnavutluğa doğru sert ve çıplak dağların geniş, donuk sulara gömüldüğü göller bölgesinden geliyordu. Burası Türklerin Makedonya ve Teselya'yı almalarından sonra Anadolu'nun göbeğinden gelen köylülerin yerleştikleri yerdi. Bu yüzden Zübeyde Hanım, damarlarında ilk göçebe Türk kabilelerinin torunları olan ve hala Toros dağlarında özgür yaşayışlarını sürdüren, sarışın yörüklerin kanını düşünmekten hoşlanırdı*". (Kinross, 1966: 11).

Veda eserinde *Latife Hanım* karakteri anlatıdaki kart karakterlerdendir. Latife Uşakizade, Atatürk'ün İzmir'in işgalinden sonra İzmir'de tanıştığı Batı düşünceli varlıklı bir kişidir (Refiğ, 1998: 6-10). İzmir'de çıkan yangını Latife Hanım'ın konağının balkonundan izleyen Atatürk, Latife Hanım'a bu yangın alanında kendisine ait emlak olup olmadığı sorusunu sorar.

> "*Bu yangın yerinde size ait emlak var mıdır? Sorusuna Latife Hanım: Emlakimizin büyük bir kısmı yanan sahanın içindedir paşam. Yalnız hepsi yansın ne çıkar… Yeterki siz sağ olun. Bu mesut günleri gören insanlar için malın ne kıymeti olur? İleride onları yeniden ve daha mükemmel şekilde yaparız, önemli olan bayrağımız ve şerefimizin kurtulması, Size bir şey olmasın*."(Güngör, 1939: 4).

Atatürk, Latife Hanım'da evlenmek için aradığı ideal kadını bulduğunu düşünür. Latife Hanım, dünyayı ve ülkeyi tanıyan kendisine istediğini verebilecek hırs ve yetenekte bir kişiydi. Latife Hanım'ın bildiği yabancı diller ise gelecek yıllarda daha da gelişecek diplomatic ilişkilerde bir eş olarak kendisine birçok yarar sağlayabilir.

Latife Hanım'ın Atatürk'le yaşadıkları duygusal ilişki sonradan evlilikle sonuçlanır. Latife Hanım'ın evinde bir süre kalan Zübeyde Hanım ölüm anında Salih Bozok'a oğlunun Latife Hanım'la evlenmemesini vasiyet etmişse de Bozok bunu yerine getirmez, bunu Atatürk'e aktarmaz. Atatürk'ün annesi Latife Hanım'ın öngörüsü doğru çıkar Atatürk bu evlilikte mutluluğu bulamaz ve Latife Hanım'dan ayrılır.

Serenad eserinde *Kerem* karakteri anlatıdaki kart karakterlerdendir. Maya'nın 14 yaşındaki oğlu Kerem annesinin ve babasının ayrı oluşu onlarla çok az iletişimde bulunması okuldaki sorunlar ve dünyayı çok acımasız bulması yüzünden, kendisini bilgisayarındaki sanal dünyaya kapatan bir karakterdir. Annesi Maya'nın, Wagner'in yaşamındaki olayları araştırırken ondan yardım istemesi olayları kriminal bir kurgu olarak niteleyerek çok sıkıldığı sıradan yaşamlarına renk katması annesiyle aralarındaki ilişkiyi düzeltir.

> *"Sofrayı hazırlarken bana yardım etmesini istediğim için, hiç bilgisayarı açmadı. Pek de yardımcı olduğu söylenemezdi ama mutfakta yanımda bulundu. Yemeğini de neşeyle yedi. Onu böyle görmek ne güzeldi! Demek ki yaşadığımız tekdüze hayat onun da fena halde canını sıkıyordu. Değişiklik iyi gelmişti"* (s.450).

Serenad eserinde *Ahmet* karakteri anlatıdaki kart karakterlerdendir. Babasının otoritesi altında ezilen evliliğindeki baskın karakterin de eşi Maya olması nedeniyle de ondan ayrılan oğlu ile iletişim kuramayan bir karakterdir.

> *"Acaba Ahmet'e haksızlık mı yapıyordum, ona karşı duygularım çok sert, davranışlarım fazla düşmanca değil miydi? Eski günleri, bana yaşattıklarını hatırlayınca, hiç de haksızlık yapmadığım sonucuna vardım. Ama yine de belki o da kendi hayatında köklü değişim sancıları çekiyordu. Belki babasıyla olan ilişkisinde, eskisinden farklı olarak inişli çıkışlı bir süreç yaşamaya başlamıştı. Bu yaştan sonra yeni bir adam olma yolunda adım atmak üzere olabilirdi. Ve bundan sonraki hayatını nasıl yaşayacağında, içinde bulunduğu bu günlerin çok etkisi olacaktı"* (s.420).

Kardeşimin Hikâyesi esrinde kart karakterler *Kerberos,* Başkişinin köpeği ve başkişinin psikolojik olarak yaşadığı travmaların yansıması, herkesten önce başkişiyle olan tek canlı varlık. Başkişinin ruh haline göre Kerberos'un da ruh hali, insanlara yaklaşımı değişir. Sanatkâr eserlerinde hayvanlara ve hayvan sevgisine ait önemli noktalara değinir. Zülfü Livaneli'nin Bir Kedi Bir Adam Bir Ölüm adlı eserinde de kedi imajı bulunur. Bu eserde de Kerberos olayların, psikolojik unsurların ortasında yer alan bir karakterdir.

Arzu Kahraman adlı karakter Podima köyünde hayatını kuran zengin bir bireydir. Arzu Hanım'ın eşi ile birlikte verdiği partiden sonra öldürülmesi eserin konusunu oluşturur. Başkişi Ahmet Arslan ile arkadaşlıkları bulunmaktadır başkişinin köyde sohbet ettiği tek kişidir. Saplantılı ve platonik bir aşk sebebiyle akli dengesi yerinde olmayan Muharrem Dönmez tarafından öldürülür.

Ali Kahraman adlı karakter Podima köyünde ailesiyle birlikte yaşayan bireydir. Eşi Arzu Hanım'ın öldürülme sebebini araştırır. Bunun içinde başkişi ile iletişime geçer. Eşinin başkişi Ahmet Bey ile ilişki içinde bulunduklarını zanneder. Karakterin belirleyici özelliği ise eşi ile ölmeden önceki ilişkilerinde sorunlar bulunmasıdır. Arzu Hanım'ın başka kişilerle birlikte olduğunu bilir ve bu sebeple cinayet hakkında kendisini de suçlar. Kendini suçlama psikolojisi ve arayış içinde olan bireyi yansıtır.

Svetlana adlı karakter öldürülen Arzu Hanım'ın oğlunun bakıcısıdır. Arzu Hanım'ın öldürülmesi ile ilgili olarak suçlanır. Arzu Hanım'ın eşi Ali Bey'e âşık olduğu esere konu edilir.

Hatice Dönmez adlı karakter başkişinin mekânına dolayısıyla yaşamına giren yaşadığı köydeki tek kişidir. Başkişinin temizlikçisi olan karakter, dış dünyada yaşayan gerçek bir karakter olarak karşımıza çıkar belirli bir özelliği öne çıkarılmayan karakterin gerçeklik düzeyinde en gerçek karakter olduğu söylenebilir.

Muharrem Dönmez, Hatice Dönmez'in akrabası tarafından uğradığı tecavüzle dünyaya gelen çocuğudur. Eserdeki kart karakterlerden Arzu Hanım'a olan saplantılı aşkı konu edilir ve cinayeti işleyen karakterdir.

Ludmilla adlı karakter eserde geriye dönük zamanda yer alan kart karakterlerdendir. Başkişi geriye dönük zamanda Ahmet Bey kimliğinde değil Mehmet Bey kimliğindedir. Karakter başkişinin Borisav'da çalıştığı şirkette tercümandır. Mehmet Bey'in aşık olduğu Olga karakterine aşık olur ve bu aşk nedeniyle Ludmilla, başkişiyi hapse kadar sürükleyen olaylar zincirinin ana unsurunu oluşturur.

Olga adlı karakter eserde geriye dönük zamanda yer alan kart karakterlerdendir. Başkişi Olga karakteriyle yaşadığı trajedik aşkta Mehmet kimliğindedir. Olga annesini kaybetmiş, babası ve kız kardeşiyle zor şartlar altında yaşayan bireydir. Annesinin ölme sebebi olan hastalıkla kendisi de ölür. Anlatıcı genetik miras konusuna da Olga ve annesinin hikâyesiyle değinir.

Sevgili, karakter özelliği taşıyan, başkişinin tasarlamış olduğu bir icattır. Başkişinin hayatındaki yabancılaşma ve yalnızlaşmanın simgesi konumundadır. Kucaklama maiknesidir. Eserde başkişinin intiharının yardımcısıdır.

Anlatılarda Fon Karakterler

Engereğin Gözündeki Kamaşma eserinde *Gülbeden* karakteri anlatıdaki fon karakterlerdendir. Haremağası Süleyman'ın gönlünü kaptırdığı, Fransa'nın Nissa kentinden getirilen, on dört yaşında bir cariyedir. Padişah, kendi Harem Dairesi'nin çinili odasına, cariyesi Gülbeden'le diri diri gömülür.

> *"Hele Fransa'nın Nissa şehrinden getirilen ve Gülbeden adı verilen on dört yaşında bir dilber vardı ki, Padişah'ı yalvarttığı gibi benim de aklımı başımdan almaktaydı. Onun*

soylu atlar gibi gergin duran bedenini, ahu gözlerini ve dünyaya metelik vermeyen, halifemize bile aldırmayan bakışlarını gördükçe kendimden geçerdim" (s.53).

Engereğin Gözündeki Kamaşma eserinde *Safiye* karakteri anlatıdaki fon karakterdir. Küçük yaşta saraya getirilen padişahın ilgisini çekmediği için mutfağa odun taşıyan bir Türk'le ilişki kuran Haremağası Süleyman'ın bunu öğrenmesi üzerine Padişah'a duyurmaması için onun isteklerini yerine getiren bir Çerkez kızıdır.

"Daireme geçip Safiye'yi çağırttım. Safiye, on beş yaşında Kafkasya'nın sert rüzgarlarından koparılıp alınmış ve saraya getirilmiş yay gibi bir Çerkez kızıydı. Simsiyah uzun saçları ve dağ başlarındaki gölleri andıran yeşil gözleriyle belki haremin en güzel kızlarından biri değildi; ama yine de gençliği, tazeliği, çabuk çabuk telaşlı konuşmasıyla kendini gösterirdi" (s.36).

Engereğin Gözündeki Kamaşma eserinde *Harem Kadınları* anlatıdaki fon karakterlerdendir. Padişahın haremine dünyanın dört bucağından esir alınarak ya da satın alınarak getirilmiş; yaşamlarını, hastanesi, hamamı mutfağı, çamaşırhanesi içinde olan kapalı bir mekânda geçiren karakterlerdir.

"Harem kadınlarının gözlerine yerleşen korku ve hüzün, bir ömür boyu sürer giderdi. Bu nemli gözler, dip akıntılarda yitip giden nice tazenin son yolculuğunu izlemişti" (s.110).

Engereğin Gözündeki Kamaşma eserinde *Padişahın oğlu* kartakteri anlatıdaki fon karakterlerdendir. Haremde hapis edilen ve sonra öldürülen padişahın yerine, büyükannesi Valide Sultan tarafından küçük yaşta tahta geçirilen bir karakterdir.

"Derken Büyük Valide'nin, Kuşhane Kapısı'ndan çıktığını ve elinden tuttuğu minik torununu tahta doğru getirdiğini gördüm. Başında mücevveze biçiminde tülbentli kırmızı serpuş taşıyan yedi yaşındaki masum oğlancık, kaşı gözü yerinde, güzel bir çocuktu ve Padişah Efendimiz oğlunu çok sever, ona en güzel tayları hediye eder, kucağına alıp sevdiğinde onu yüreğine sokmak isterdi" (s.50).

Engereğin Gözündeki Kamaşma eserinde *Saray Dışı Halk* anlatıdaki fon karakterlerdir. Devletin yönetiminde görev alan kişiler, yabancı ülkelerin elçileri, İstanbul'da yaşayan halk anlatıyı genişletip zenginleştiren karakterlerdir.

"Ne var ki, halkın ve askerin sabrı taşmıştı artık ve Sadrazam'ın kellesini almadan durulacak gibi görünmüyordu" (s.56).

Bir Kedi Bir Adam Bir Ölüm eserinde *Sirikit* anlatıdaki fon karakterdir. Sami Baran'ın mahallesinde yaşayan Katherine adlı bir kızın kedisidir. Onun ölümünden sonra Sami Baran'ın dairesinin kapısına gelmiş Siyam kedisidir. Sami Baran dışında kimsenin göremediği bu kedi Sami'nin onunla kendini özdeşleştirdiği özelliklere sahiptir.

> *"Kimseye bağlanmazdı o. Katherine'e bağlanmadığı gibi, bana da bağlanmamıştı. Bir otobüsün altında kalsam, ertesi gün gidip bir başkasını bulacağı belliydi. Bu yüzden ben de aynı biçimde davranmalıydım. Sirikit ezilse, zehirlense, kudursa ya da herhangi bir biçimde ölse kılım kıpırdamamalı ve hemen yeni bir kedi aramaya girişmeliydim. Doğal olan buydu. Çünkü öteki türlü insan çok ama çok acı çekiyor. Ben, yıllar önce buna benzer"* (s.35).

Son Ada eserinde *Ada Halkı* anlatıdaki fon karakterlerdendir. Yumuşak başlı, nasıl yönetildiklerini dahi merak etmeyen, yönetenlerin hem *en iyisini bildiklerini* hem de *bir bildiklerinin var olduğunu* düşünen, gözlerini kapayarak görevini yapmak gibi bir algıyı kendilerine rehber edinen, olayları fazla irdelemeyen, *evet efendim* geleneğine sahip karakterlerdir.

> *"Başkan'ın hayatımızdaki varlığını her geçen gün biraz daha hissetmemize karşın, biz olayları görmemeyi, her zamanki saf tavrımızla gelişmeleri iyiye yormayı sürdürüyorduk. Belki de söyledikleri doğruydu, o adada kentlerden, uygarlıktan uzakta yaşayarak yabani insanlar haline gelmiştik. Şimdi geriye doğru baktığım zaman, bu tavrımızın aşırı bir tembellikten, uyuşukluktan kaynaklandığını açıkça görebiliyorum. Hiçbir şeyi protesto etmiyorduk, karşı çıkmıyorduk. 'Bana dokunmayan yılan bin yıl yaşasın!' diyor ama yılanın bize de dokunacağını hesap etmiyordu".* (s.50).

Son Ada eserinde *Martılar* anlatıdaki fon karakterlerdir. Adadaki diğer canlılarla birlikte uyum içinde yaşayan, başkalarının yaşam alanlarına saygı gösterdikleri gibi, kendi alanlarına da saygı gösterilmesini bekleyen, içgüdüleri ve öğrenme yetenekleri yüksek (Bach, 2012: 135), korkutucu oldukları kadar sevecen karakterlerdir.

> *"Bu kuşlar çok süratlidir ve yakınına geldiği zaman insanı gerçekten korkutur. Uzaktan beyaz gövdeleri, havadaki enfes süzülüşleri ve hatta çığlıklarıyla martıları yakından gördüğünüzde korkarsınız. Çünkü insanla hiç yakınlaşmayan, vahşi görünüşlü yırtıcı hayvanlardır; ayrıca adada edindiğimiz deneyimlere göre çok da zekidirler. Hem içgüdüleri, hem de öğrenme yetenekleri çok yüksektir"* (s.41).

Veda eserinde *Ali Rıza Bey* karakteri anlatıdaki fon karakterdir. Atatürk'ün babası Ali Rıza Bey, gelenekçi bir eğitimi isteyen eşi Zübeyde Hanım'ın aksine, oğlu Mustafa Kemal'in modern bir eğitim almasını isteyen ileri görüşlü bir kişidir. Sonunda aralarında, Mustafa Kemal'in önce geleneksel, sonra modern eğitim alması konusunda uzlaşırlar (Kutay, 1998: 25). Ancak Mustafa Kemal'in geleneksel eğitime itiraz etmesi üzerine,

babası Ali Rıza Bey onu modern eğitim almak üzere Şemsi Efendi okuluna gönderir (Araz, 1988: 71). Ali Rıza Bey, bozulan kereste ticaretinin ardından giriştiği tuzculuk yapma projesinde de başarılı olamamış, bu kötü koşullar altında yakalandığı bağırsak kanserinin ardından yaşamını yitirir.

Veda eserinde *Fikriye Hanım* karakteri anlatıdaki fon karakterdir. Zübeyde Hanım'ın Ali Rıza Bey öldükten sonra evlendiği Ragıp Bey'in yeğenidir. Fikriye Hanım'ın kendisine olan ilgisinin farkında olan Atatürk, ona âşık olmadığı için, gelecekteki bir beraberlik için ona söz vermezi. Zübeyde Hanım da bu kızı sevmekle birlikte, onu gelecekteki gelini olarak görmez (Belli, 1995: 104-107). Fikriye Hanım, kendi zevklerini hiçbir zaman öne sürmeyerek, kendisini yalnız Paşa'nın isteklerini yapmakla yükümlü görmüş ve onu bu konuda hiç yormamıştır. Latife hanım'la evliliğinde mutsuz olan Atatürk'ün, başbaşa oldukları bir sırada Latife Hanım'ı Fikriye diye çağırması, onun her zaman Atatürk'ün kalbinde bir yeri olduğunu gösterir.

Serenad eserinde *Tarık* karakteri anlatıdaki fon karakterdir. Maya'nın erkek arkadaşı olan Tarık para kazanmayı yaşamının odak noktası yapan kazandıkça kendisine güveni artan kazanamayanları küçümseyen tüm değerleri para ile ölçen bir karakterdir.

> *"Amerikan üniversitelerinde yetişen yeni iş adamları böyleydi işte. Hayat 'winner'lardan ve 'loser'lardan oluşuyordu. Bunun da tek ölçüsü paraydı"* (s.266).

Kardeşimin Hikâyesi eserinde fon karakterler; Anne, baba, dede ve anneanne (Başkişinin ailesi), Emir (Arzu Hanım'ın çocuğu), Genç savcı Nizamettin Togan (olayları çözen ve eserin sonunda mahkemeye yazılan belgeyi oluşturan karakter), Abdullah Sağlam (Doktor), Dinç Ağabey (geriye dönük zamanda başkişiye yardımcı olan mimar), Pavel (Olga'nın babası Rus asker), Oksana (Olga'nın kızkardeşi), Amerikan Gazeteci (Başkişiyi hapisten kurtaran kişi), Nazım Bey (Mehmet'i kurtaran Türk yetkili).

2.2. Anlatılarda İzleksel Kurgu

Anlatıda izlek, anlatıyı saran fikir, yazarın söylediği ya da kanıtlamaya çalıştığı anlamdır. Anlatı, okuyucuyu eğlendirmenin ötesine taşımalıdır. İyi bir anlatı, akılcı bir izleğe sahip olmalı, bireylerin deneyimlerine ışık tutmalıdır (Yüksel-Durukan, 2010: 6).

Okurun, bir diğer ifadeyle yorumcunun görevi, metinle bir diyalog kurmaktır. Diyaloğa giren kişilerin kendi kişisel görüşlerinin dışındaki görüşlere açık olmaları gerekir (Sayın, 1999: 46). Aynı zamanda da alışılmış düşünce ve davranış biçimlerini eleştirecek ve kendilerini değiştirecek kadar özgür olmaları istenir (Nayhauss, 1995: 46).

Her anlatı, bir izlek çevresinde birleşen anlam ve ses birlikteliğinden oluşan birimlerin bir araya gelmesi ile ortaya çıkar. Olay örgüsünü oluşturan parçalar arasındaki çatışma anlatının izleğini oluşturur. Anlatılarda izlek, olay örgüsünün içinde kaynaştırılmış olarak yer alır. Bir anlatıda, yazarı yazmaya yönlendiren neden, anlatının izleğidir.

Edebi bir anlatı incelenirken, metne şu soru yöneltilir: "Yazarı bu yazıyı yazmaya iten neden nedir?" Bu sorunun yanıtı, anlatının izleğini verecektir. Anlatının izleği bulunduktan sonra izleği besleyen düşünceler izleğin sosyal yaşamla düşünce tarihiyle ve anlatının yazıldığı dönemle ilişkisi saptanır. Son olarak, izleğin yorumlanması ve güncelleştirilmesi gerçekleştirilir; güncel yaşamdaki konumu belirlenir (Metin ve Tema). Disiplinler arası ilişkilere bakıldığında disiplinlerin birbiriyle uzak, yakın ya da dolaylı bağlantıları olduğu saptanır. Edebiyat ve sosyoloji arasındaki ilişki bu disiplinlerin araştırmalarda birbirine katkısı gibi somut göstergelerin yanı sıra etkileşim, yöntem ve ölçütler bağlamında da birbiriyle paralellik gösterir. Hem metin üretmede hem de kaleme almada güç ve başarının gözardı edilen yanlarının bilinmesinde sosyoloji ile edebiyatın yakınlaşmasının rolü bulunmaktadır. Ayrıca, edebiyat yapıtı öncelikle anlatı aracılığı ile anlatılanın dünyasını kurgulamak için gerekli olan verileri ve nitelikleri gerçek dünyadan alır. Böylece, edebiyat yapıtında aynı zamanda gerçek dünyanın doğrudan bir yansımasıyla da karşılaşılır. Edebiyat ve sosyolojiyi yakınlaştıran bu gerçek dünya ve sosyal oluşum zinciridir. Diğer yandan, edebiyat alanında oluşan sosyolojik koşullar edebi yapıtı doğrudan etkiler. (Aydın, 2009: 357-370). Okur, anlatılardaki karakterlerde kendisinde ya da dış dünyada tanımlayamadığı, açıklayamadığı olguların yansımasını görür. Sosyal temsiller, bireyin dünyayı anlama gereksinimini karşılamak için gündelik tartışmalar ve iletişim karmaşasında ortaya çıkan ve çoğunluk tarafından paylaşılan düşüncelerdir (Cirhinlioğlu ve diğerleri, 2006: 163-174). Sosyal temsiller, bireylerin sosyal gerçekliklerini adlandırmayı, sınıflandırmayı ve tartışmayı olanaklı kılar. Paylaşılan temsiller bireylerin birbirlerini anlamasına yardım eder ve nesnelere anlam vermek için inançları, fikirleri ve tutumları şekillendirir (Moscovici, 1984: 69). Bunun sonucunda

bireyler, iletişim sırasında gerçeği yeniden yapılandırır ve ortak olarak yeniden yapılandırılmış gerçeğe göre de davranışlarını düzenlerler.

2.2.1. Sosyal Adaletsizlik

Günümüzde modern bir toplum, sosyal, kültürel, ekonomik açılardan makro ve mikro düzeyde artan güvencesizlik, belirsizlik ve yetersiz koruma gibi kavramlarla ifade edilir. Çoğu kez bu riskler, küreselleşme, bireyselleşme, çarpık kentleşme, teknolojik devrim gibi olguların, bireylerin yaşamının hemen her alanına yansıyan boyutlarıyla tartışılır (Yıldırım, 2012: 22). Zülfü Livaneli, fiziksel olanaksızlıklarla kuşatılan, sosyal yoksunluklar ve eşitsizlik ile mücade zorunluluğu içinde mültecilerin, Doğu'da genç bir kızın, kendini adaya kapatmış yazarın, çalıntı üniforma ile saygınlık bekleyen gencin ve birçok haksızlığa uğramış karakterleri eserlerinde barındırır. Aynı şelikde fiziki anlamda bütün şartların oluşmuş olduğu, maddi hiçbir güçlük çekmeyen kişilerin de kendi içinde menfaatsel dayanışma ile oluşmuş adaletsiz yaşamlarını irdeler. Bu bağlamda Zülfü Livaneli'nin başlıca izleklerinden biri fırsat eşitliği ile şekillenen sosyal adaletsizliktir.

"Engereğin Gözündeki Kamaşma" romanı Osmanlı Devleti'nin Duraklama Dönemi'nde geçer. Anlatıda yer alan tahttaki kardeş öldürmelerinin haklı bir sebebi yoktur. Sosyal adaletsizliğin farkında olan, fakat buna karşı tavır alamayan kişiler, güçsüz, tepkisiz bir sürüye dönüşür. Hiçbir ayrıcalığını bilmeyen, bilse de kullanılmasına izin verilmeyen baskı ve sömürüye boyun eğen kişiler, artık olumsuzlukları ve adaletsiz düzeni doğal karşılarlar.

"*Zaten bu dünyada adam öldürmeyen hükümdar mı olurdu?"* (s.35).

Bütün delillerin silindiği tankların yok olduğu ya da sessiz kaldığı bir ortamda her şey, yetki gücünü elinde bulunduranların yönlendirdiği şekilde düzenlenir. Eserde Valide Sultanlar arasındaki sonu gelmez mücadele bu duruma örnektir:

"En çok korktuğu şey, bir başka kadının, dört kıtaya yayılan iktidarına ortak olmasıydı. Bu ortak, ancak oğlunun gönlünü kaptıracağı bir hanım sultan olabilirdi" (s.114).

Tahta geçen padişahların küçük yaşta ve tecrübesiz olmaları ve onların bu tecrübesizliğinden yararlanan saray kadınlarının ve ağalarının yönetimde etkili olmaları, yönetme hırsının adalete duygusunu yok etmesiyle ortaya çıkan adaletsiz düzen eserde irdelenir.

> *"Büyük Valide, yedi yaşındaki çelimsiz şehzadeyi tahtın önüne kadar getirdi. Kimse ne yapacağını bilmiyor, ağlamak ister gibi alt dudağını büzen çocuğa bakıyordu"* (s.51). *"Bu da Padişah oğlunun sonunu getirmiş ve kendisine bağlı adamlarıyla bir saray darbesi yapan Valide, anasına gerekli bağlılığı göstermeyen oğlunu devirerek küçük torununu tahta geçirmişti, ama bu kez de yeni padişahın anasıyla olan yakın ilişkisi sorun olmaya başlamıştı"* (s.68).

Sosyal yaşamdaki çarpıklıkların doğurduğu eşitsizlik yapıtta aktarılır. Harem kadınlarının çaresizlikleri ve uzak ülkelerden küçük yaşta getirilip hadım edilen çocukların yaşamının efendi köle düzleminde incelendiği eserde kölelerin yönetilmekten ve itaat etmekten başka şansları yoktur.

> *"Saraydaki derin sessizlikte, arada bir iç çekmeler, hıçkırıklar, fısıldaşmalar duyar gibi oluyordum. Belki de Harem-i Hümayun ağlıyordu"* (s.33). *"Benim gibi ergenlik çağında on beş yirmi çocuk olduğunu hatırlıyorum. Gemi ambarı havasızdı, leş kokuyordu. Sert dalgaların çarpmasıyla her yalpalanışımızda içindekileri olduğu gibi dışarı çıkaranlar, her şeyi tükendiği için kuru kuru safra öğürenler vardı"* (s.21).

Sadrazamların sürekli görevden alınmaları ve öldürülmeleri sosyal adaletsizlğin sadece köleler düzeyinde değil anlatılan kurgunun çürümüş bütün yapılarında mevcut olduğunu okuyucuya gösterir. Devletin kademeleri eserde sosyal adaletsizlik yüzünden çözülmeye başlar. Birey adaletsiz bir yaşamda kendini sorgularken eserde sorgulama hakkı sadece efendilere (padişah ve sultanlar) verilir.

> *"Sadrazamların kaderi böyleydi zaten. İmparatorluğun ikinci adamı olma zevkine erdikten sonra, ya padişahın gazabına uğrayarak ya da askerin isyanına toslayarak kelleyi vermek alınlarında yazılıydı"*(s.56).

Sosyal yaşam düzenleyicilerinin yok olduğu eserde rüşvet ve iltimasın yaygınlaşarak devam etmesi toplumdaki adaletsiz, çıkara dayalı ilişkilerin gösterimidir.

> *"Onun aldığı korkunç rüşvetler, her memuriyeti altınla satıyor oluşu, karısını beğendiği adamları boğdurup kadını haremine götürmesi gibi bin bir yolsuzluk şikâyeti Padişah'a ya ulaşmıyor ya da padişah bunları duysa da aldırmıyordu"* (s.56).

Devlet yönetimindeki bozukluk ve sosyal yaşamdaki eşitsizlik ve haksızlıklar karşısında tepki gösteren halkın yaşamı sosyal adaletsizlikler zinciri ile isyana dönüşür.

> *"Orada burada isyan hareketleri baş gösterdiğinde, bütün isyancılar öldürülüyor, kesilen kelleler harçla üst üste oturtularak gökyüzüne uzanan kuleler yapılıyor, bazı kelleler de, içlerine pamuk doldurularak, günlerce seyretmesi için, samur kürkler üzerinde uzanmış Padişah'a gönderiliyordu"* (s.101).

Kanun, yasa, hak ve hukuk gibi sosyal yaşam düzenleyivilerinin bireysel çıkarlar doğrultusunda sömürülmesi eserde anlatılan dönem insanın (efendi-köle-halk) kaderi olarak sunulur. Sosyal güvence ve refah olmadığı gibi insan yaşamı da değersizleşir.

Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm eserinde dönem, Avrupa ekonomisinin hızla yükselişe geçtiği 1960'lı yıllarda önemli bir göç olanağı sunan işçi antlaşmalarının sona ermesinden sonra yenidünya düzeninin ekonomik ve siyasi mağdurlarının Batı'ya yerleşmek için iltica seçeneğini kullanmaktan başka çareleri kalmadığı(Danış, 2004: 2) zaman dilimine sahiptir. Bireyler, fiziksel yaşamın ön plana çıktığı aynı zamanda düşünsel boşlukların derinleştiği geçmişin adeletsizlikleriyle geleceğe bakan fakat güven duygunu kaybeden kişlerdir. Güven duygusu sade insanın insana değil bireyin devlet, vatana, bireyin haklarına, bireyin topluma olan güveni ile ilişkilendirilir. Bu ilişki ise çarpıklaşan sosyal düzen içinde yok olma ile ilintilidir.

> *"Politik mülteciler genellikle ülke grupları içinde yaşamıyor, birbirleriyle sık sık görüşüyor ve böylelikle, kendilerini anlamayan İsveçlilere karşı bir dayanışma içine giriyorlardı. Türk politik mültecilerin de Clara gibi Şilili, İranlı, Uruguaylı, İspanyol, Faslı arkadaşları vardı"* (s.91).

"Ekonomik ve/veya siyasi nedenlerle Üçüncü Dünya ülkelerinden göç edenler, Avrupa, Kuzey Amerika ve diğer gelişmiş ülkelerin kapılarında biriktikçe, buralardaki güvenlik ve girişi kısıtlama politikaları da giderek sertleşmektedir" (Danış, 2004: 2). Bu sertleşme eserde aidiyetsizliği ortaya çıkarır. Kişi kendi vatanından uzakta bir yer'li olma ya da olmama arasında sıkışır. Başka bir devlette var edilen yaşam, başka bir devletin mültecilere verdiği haklar ile sınırlıdır. Çünkü adalet birey ile alakalı değil yaşanılan toplumdaki yönetim kurallarının yabancılara verdiği kadardır. Böylece birey bulunduğu her ortamda yabancılaşır. Yabancı olmak, kimlik ile alakalı değildir yabancılaşmak, hissediş ve karşı değerde bireye ait bir "şey" olmamasından kaynaklanır.

"Siyasi mülteci statüsü almak için Stockholm Polis Merkezi'ne gittiği gün, metal bir masanın arkasında, şaşılacak kadar ince ve uzun suratlı bir polis oturuyordu. Sami'ye pasaportuyla ilgili bir sürü şey sormuştu adam. Sonra zile basıp çağırdığı polislerle birlikte asansöre binip, en üst kata çıkmışlar ve demir parmaklıklı bir kapıdan içeri girmişlerdi. Orada üç gardiyan Sami'nin giysilerini soyup, ceplerinden çıkanları plastik bir torbaya koydular. İşte o an ilk kez, pişman olduğunun farkına vardı. Buraya gelmekle yanlış bir iş yapmıştı" (s.18).

12 Mart döneminde, Türkiye'de yaşarken, oradaki siyasi ve kültürel atmosferin politik bir bağlantıyı gerektirmesine rağmen Sami Baran, sağcı ya da solcu her iki gruptan da uzakta durur yalnızca film yapma tutkusunun peşinden gider.

"Politika iğrenç bir şeydi. Ben sinema kitapları okuyor, ünlü yönetmenlerin ders notlarını hazmediyor, Selznick üzerine yazılan koskoca kitaptan Amerikan sinemasının macerasını izliyor, Stanislavski'nin oyuncu yönetimi metodunu benimsiyor ve durmadan film seyrediyordum. Aslında o dönemin Ankara'sında Stanislavski'yi beğenmek suçtu. Hayır, şaka yapmıyorum, ciddi bir suçtu ve bu Rus tiyatro yönetmeni yüzünden, ağzı burnu kırılana kadar dayak yiyebilirdi insan" (s.36).

Sami Baran'ın ülkeyi terkedip İsveç'e mülteci olarak gitmesinin nedeni, evleneceği kız arkadaşının, bir akşam beraber arabayla eve dönerken güvenlik güçlerince vurulmasıdır. Ölümü getiren şey eserde, sosyal düzenin bireyi hiç sayan ifadesidir.

"Filiz'in yüzünün yarısı yoktu. Parçalanmış kafatasının da yarısı uçmuştu ve bir gözü incecik bir sinirin ucunda sallanıyordu. Acaba haykırdım mı? Ona dokunmaya mı çalıştım, yoksa hemen oracıkta bayıldım mı, korktum mu bilemiyorum. Beynimin o noktası karanlık. Filiz'in yarısı parçalanmış yüzü dışında hiçbir görüntü yok belleğimde" (s.107).

Sami Baran, bu adaletsizliğin intikamını almak için eline fırsat geçmesine rağmen bunu kullanmaz ve affetmeyi seçer. Adalet duygusunu içinde barındıran bireyler aldaletin kendi faaliyetleri ile düzeleceğine inanmaz. Bu nedenle kişilerden intikam almak onların ölmesi ile ilgili değildir. Ölmeyi beklemek ölümden daha acı gelen bir olgudur. Bu nedenle başkişinin tercih ettiği yol aslında adalet duygusunun geçmişte yaşanılandan dolayı yok olmuş olmasındandır. Sosyal adaletsizlik esere göre yalnızca toplum bireylerinin düzen içindeki yerleri ile ilişkilidir.

Mutluluk eserinde işlenen sosyal adaletsizlik temi hâlihazırda gerçek yaşamdan alıntılanan toplum yapısı ilgilidir. Erkekler, ataerkil aile yapısına sahip toplumlarda, hem kendi hem de kadın akrabalarının davranışlarından sorumludurlar. (Berktay, 2009: 154). Aile içi ilişkilerde, eşitlikten uzak, kadın üzerinde egemenlik kurma anlayışı

bulunmaktadır. Bu tür toplumlarda kadın, *namus* kavramının taşıyıcısı, erkek ise namusunu korumak durumundadır. Erkek, kadının namusunu onu ve bedenini denetleyerek korur.

> *"Ama babasının İstanbul sözü ettiğini duyunca Cemal ona biraz daha kulak kabartmaya başladı. Cemal!' diyordu adam, 'İstanbul'a gitmen gerekiyor! Bu kız hem Allah indinde hem de kul gözünde suçludur. Kancık it kuyruk sallamazsa, erkek it arkasından dolanmaz. Kimbilir tenhalarda neler yaptı ki başına bunlar geldi. Törelerimizi iyi bilirsin. Bu pisliği temizlemek sana düşüyor. Biliyorum askerden yeni geldin ama daha fazla beklemeye tahammülümüz kalmadı. Herkes üstümüze gülüyor, gizli gizli dedikodu yapıyorlar. Ailemizde bu işi yapabilecek yaşta başka bir erkek yok."*(s.120).

Bireyi mutsuzluğa yıkıma sürükleyen kişi kendi ahlaksal değerleriyle yargılar ve yok etmeyi esas alır. Eserde adaletli çıkış yolunu doğmatik düşüncesiyle sağlamayı düşünen karakter, Meryem'e tecavüz eden, Cemal'in babası ve Meryem'in de amcasıdır. Ve ne yazık ki Meryem bu konuda sesini çıkaramaz, kaderine boyun eğer. Sosyal adaletsizliğin en uç noktası, zaten amcası tarafından tecavüze uğrayarak ruhunda derin yaralar açılmış olan Meryem'i olayın sorumlusu olarak görerek ölümle cezalandırma tutkusu olarak ortaya çıkar. Cezalandırmayı genç kızın kendi öz ailesi yapar. Eserde anlatılan topluda kadın olmanın zorluluğu da feminist açıdan okuma yapıldığında ortaya çıkar. Kadın düşüncesi olmayan, yaşamı başka erkek bireylere ait olan, aciz varlık konumundadır. Yaşaması ya da ölümü varlık olarak kadının elinde değildir. Kadın ve adalet sistemi kurgulanan toplumda sadece kavramdır.

> *"Gazetelerde sık sık Türkiye'deki uygulamaları eleştiren yazılar çıkıyordu. Namus cinayeti işleyenler eğer yakalanırlarsa Türk Ceza Kanunu'nun taammüden adam öldürmeyi kapsayan 450. Maddesi'nden hüküm giymeleri gerekiyordu. Bu suçun cezası da idamdı. Ama hakimler 59. Madde'ye göre takdir yetkilerini kullanıyor ve cezayı hafifletiyorlardı. Zaten infaz yasasıyla mahkumların hapiste geçirecekleri süre azalıyor ve sık sık çıkarılan af yasalarıyla da serbest kalıyorlardı. Yani adalet, töre cinayeti işleyenlere anlayış gösteriyor ve onları koruyordu"* (s.329-330).

Doğu'da toplum insanları sınırlayan ve kendine itaata zorlayan olumsuzluklara sahiptir. İradesi baskı altında olan ve sömürülen birey otoriteyi elinde bulunduranların emirlerine karşısında çaresizdir.

Leyla'nın Evi eserinde başkişi dedesine ait yalının, tapusu kendi üzerinde olan bahçesindeki küçük evde kalırken yalının yeni sahipleri tarafından hile ile çıkarılması adalet duygusunun menfaat ile çatışmasıdır. Eserde bu adaletsiz durum Leyla Hanım'ı

tanımadığı bir dünyaya sürükler. Ancak sosyal adaletsizlik, hiç beklenilmeyen bir kapıdan çıkıp kaybolur, yerini sosyal adalete bırakır.

> *"Kangrene dönmüş çözümsüz yalı sorununun kimsenin beklemediği bir biçimde çözülmesi, ufak bir mucize değil de neydi? Hatta bir zamanlar bu mucizeye pek şaşıran Leyla Hanım bile İstanbul tılsımlarına ve mabetlerine yaptığı adakların işe yaradığına inanır olmuştu. Ama bu çözüm için Ali Yekta Bey'in zarar görmesine de üzülmüştü. Adamcağızın gelinini öldürüp hapislere düşeceği, karısıyla birlikte aklını da yarı yarıya yitirip çılgınlaşan Ömer Bey'in 'Yalıyı bir daha gözüm görmesin!' diyeceği ve bir mucize sonucu 'O küçük evi de yaşlı kadına iade edin' talimatı vereceği kimin aklına gelirdi"* (s.251-252).

Bireyleri toplumda var eden olgular değerleridir. Bu değerlerin oluşumu ise kişilerin yaşmadan öğrendikleri ile ilgilidir. Yaşam ve yaşamın getirdkleri bireylere kaderci bakış açısından adil davranmasa da kişiler kendi adalet duygusunu içlerinde var eder. Sanatkâr, gelenekçi yazı türünde var olan 'iyiler daima ödüllendirilir kötüler ise cezalandırılır' mantığı çerçevesinde adaleti sağlar.

Son Ada eserinde yer alan egemen güç ve halk ilişkisi sosyal adaletsizliğin sadece bireyler üzerindeki etkisini değil birey çerçevesinden doğal çevreyi de yok etmesini konu alır. Egemen güç ne şekilde ele geçirilirse geçirilsin, asıl olan onun kullanımı olmaktadır. Egemen gücün arkasında silahlı güçlerin, herhangi bir sınıfın ya da çoğunluğun bulunması, ona cinayet işleme hakkını vermez (Yeniçeri, 2011: 84). Adaletsizliğin, zulmün ve baskının kaynağı değil, varlığı esastır. Aslında toplumun bütününe hükmetme yetkisi, çoğunluğa dayandığı kadar, adalete, ahlaka ve insani ilkelere dayanmalıdır.

> *"O anda Başkan'ın neye benzediğini buldum. Kısılmış ince dudakları yüzünün alt kısmında bir kesik gibi duruyor, kenarları biraz aşağı doğru çekiliyordu. Çıkık elmacık kemikleri ve gözlerindeki ifadesiz bakış tam bir kçpek balığını andırıyordu. Bunu niye daha önce görmediğime şaştım. 'Demek ki, onun da tabiatı bu, ' diye düşündüm; 'köpekbalığı tabiatı'. Ona niye bu kadar zalim olduğunu sormak, köpekbalığına niye böyle yırtıcı dişlere sahip olduğunu sormak kadar anlamsızdı. Dünyayı böyle görüyor, böyle kavrıyordu. Bu düşüncemi en kısa zamanda Lara'ya ve Yazar'a anlatacak, böylece insanoğlundaki iyilik ve kötülük tartışmasına yeni bir boyut ekleyecektim ama o sırada bunun ne yeri ne de zamanıydı"* (s.121).

Adada egemen güç konumuna gelen Başkan, ada halkının olduğu kadar, ada üzerinde yaşan hayvan ve bitki türlerine de yok etme ya da boyun eğdirme davranışı gütmektedir. Bu davaranışı adalet ile nitelemek imkânsızdır. Bireylerin başka bireylere baskısından doğan sosyal adaletsizlik sanatkârın yönetim-para-insan üçgeninde oluşturduğu izleksel kurgudur.

Veda Küçük yaşından itibaren haksızlıklara karşı durmayı ilke edinen Mustafa Kemal Atatürk, I. Dünya savaşı sırasında Osmanlı Devleti'nin bir subayı olarak gittiği her yerde halkın acı çektiğini gözlemler. Devlet yönetiminin paylaşımcı amaç güden devletler karşısında aciz kaldığını görerek yakın arkadaşlarından bir grupla Anadolu'da Cumhuriyet Türkiyesi'nin temellerini atmaya sosyal adaletsizliklere son vermeye çabalar.

> "*Arkadaşlar! Türkiye Devleti'nde ve Türkiye Devleti'ni kuran halkında tacidar yoktur, diktatör yoktur' Tacidar yoktur ve olmayacaktır; öünkü olamaz! Bütün cihan bilmelidir ki, artık bu devletin ve bu milletin başında hiçbir kuvvet yoktur, hiçbir makam yoktur. Yalnız bir kuvvet vardır, o da milli hakimiyettir. Yalnız, bir makam vardır, o da milletin kalbi, vicdanı ve mevcudiyetidir*." (Kocatürk, 1999: 32-33).

Eserde sosyal adaletsizlik toplumlar arasında yaşanır, işgal altından bir ülkenin kurtulma çabası anlatılırken diğer toplumlardan adalet hakkı alınır. Mustafa Kemal Atatürk'ün yaşamının anlatıldığı eserde sosyal adaletin yöneten-insan ilişkisi içinde açıklanır.

Serenad eserinde sosyal adaletsizlik karakterlerin geçmişinde yer alan olaylarla ilgilidir. Gerçek yaşamdan kurmaca dünyaya aktarılan olaylar insanlığın adalet kavramını unuttuğı döneme aittir. Yahudi eşi Nadia ile Hitler rejimi Almanya'sını İstanbul'da yaşamak için terkederken sınırda eşini kaybeden Alman hukuk profesörü Maximilian Wagner, İstanbul'da eşinin gelmesi için ona vaftiz belgesi çıkartan ve toplama kampından çıkartılmasını ve Romanya'dan kalkacak olan Yahudi mülteci gemisi Struma ile İstanbul'a doğru yola çıkmasını sağlar. Ne yazık ki, Struma, ülkeler arasındaki politik gizli çalışmalarla İstanbul'a varamaz, Karadeniz açıklarında bir Rus denizaltısı tarafından batırılır.

> *"Gazeteler İngiliz ve Türk hükümetlerinin görüşmelerine dair haberler yayımlıyorlardı. Başbakan Churchill, geminin yola devam etmesine kesinlikle izin verilmeyeceğini bildirmişti"* (s.321).

Maximilian Wagner, yine de onu kurtarma umuduyla, Şile'ye geminin batırıldığı yere gider. Ama orada yalnızca, enkaza dönen gemi parçalarıyla insanlara ait eşyalar ve hatta beden parçalarından başka bir şey göremez. Eserde anlatılan olay sadece bir tolumu

ilgilendiren adaletsizlik konuları ile ilgli değildir. Dünyadaki varolan toplumlarda insan ömrünün hiçe sayıldığı adaletin sadece sözcük halinde kaldığı durumdur.

> *"Yıllar sonra Frankfurt Savcılığı'nın görevlendirdiği bir Alman araştırmacı, gerçeği ortaya çıkardı. SC 213 numaralı Sovyet denizaltısı torpillemişti Struma'yı. Çünkü Stalin'in Karadeniz'deki her kimliği belirsiz gemiyi batırma talimatı varmış. Teğmen Dejnenko komutasındaki Sovyet denizaltısı da sabah Struma'yı görünce, birkaç telsiz sinyali göndermişti. Yanıt gelmeyince torpilleyip batırmıştı"* (s.325-326).

Gemi dolusu insanın politik oyunlar sonucu özgürlüğe yolculuklarının bu şekilde son bulması sosyal adaletsizliğin bir başka görünümü olarak ortaya çıkmaktadır. Sosyal adaletin insanın yaşamı içinde yok olmasının tezahürüdür.

Kardeşimin Hikâyesi eserinde sosyal adaletsizlik temi eserin başkişsinin soğuk savaş döneminden dolayı sadece isim benzerliğinden dolayı iki yıl Rus zindanında bırakılmasıdır. Sosyal adaletsizliğin açısının ırkçılıkla vuku bulduğu, bireyin yok sayılarak sorgusuz bir şekilde tutulması ve tutuklu olma sebebinin bile unutulmasını kurgulayan sanatkâr sosyal düzenin bozukluğunu yansıtır. Zindandan Amerikalı bir gazateci tarafından kurtarılan başkişi kurgusunda ise milletlerin dünyadaki üstünlüğü ve bireyin eşitsizliğini göstermesi bakımından önemlidir.

> *"Yine zaman kavramını yitirmeye başladım. Ne zaman gece, ne zaman gündüz anlayamıyordum; süratle hayvanlığa doğru alçalıyordum. Arada bir daldığım ateşli uykulardan sıçrayarak uyanıyor, Henry (Amerikalı gazeteci) diye birinin hiçbir zaman gelmediği, her şeyin benim zihnimin içinde olup bittiği sanrısına kapılıyordum, hatta bundan emin oluyordum. Böyle ne kadar geçti bilmiyorum, bir gün hiç beklemediğim bir anda kapı açıldı, içeri o buldokla bir subay girdi. Rusça bir şeyler söylediler 'davay davay' demelerinden ayağa kalkıp, onlarla gitmem gerektiği gibi bir şey çıkardım. Çünkü elleriyle açık kapıyı gösteriyorlardı"* (s.262-263).

Zülfü Livaneli'nin eserlerinde siyasi problemler, yasal düzen ve toplumdaki aksaklıklardan dolayı yaşanan sosyal adaletsizlik temini eserlerinin genelinde ihtiva eder.

2.2.2. Yozlaşma

Yozlaşmanın kelime anlamı olan bir şeyin gerçek özelliklerinden uzaklaştırılması ya da uzaklaşması şeklindedir (turkcebilgi.com/yozlasma-nedir). Başka bir ifade ile "özünden ayrılma", doğasındaki iyi şeyleri sonradan yitirmek anlamına gelen bir kelimedir. Herhangi bir şey, gerçeğine bağlı kalmadığında, aslından uzaklaştığında, özündeki iyi şeyleri

kaybettiğinde yozlaşır. İnsanlığın geldiği bu noktada gelişmişlik, insanına ve onun zihinsel gücüne yeterli değeri vermeyi öğrenmiş ya da öğrenememiş olma özellikleriyle belirlenir. Toplumların kalkınmasında zengin ve bol kaynaklara sahip olmanın yeterli olmadığı görülür. Çünkü günümüz dünyasında en etkili ve en güçlü olan ülkeler bol kaynaklara sahip olanlar değil toplumsal aklını en iyi organize eden ülkelerdir.

Toplumsal, örgütsel ve bireysel olarak beyin gücünü kullanmayı öğrenmek başarılı olmanın önde gelen koşuludur. Bir organizasyonda herkes aynı görüşte olduğunda, dinamizm, aktivite, hırs bulunmaz. Modern toplumun tüm kazanımları var olanla yetinmeyen insanların çalışmalarının ürünüdür. Bir yönetim, çalışanları, itiraz etmeyen, yumuşak başlı ve evet efendimci tiplerden seçmişse, başarısızlık için başka hata yapmasına gerek yoktur. Yönetimler, genellikle, çalışanlarının konformist, yozlaşmış olmalarını arzular (Yeniçeri, 2011:70). Halbuki yaratıcılık, değişim ve gelişme, sisteme ve statükoya uyum sağlamanın değil, meydan okumanın sonucunda oluşur.

Kültürel değerlerin yozlaşmaya uğraması sahip olunan dilin, dinin, ahlaksal değerlerin, gelenek ve göreneklerin yozlaşması anlamına gelir. Toplumu ayakta tutan değerler olan kültür ve içinde barındırdığı unsurların yozlaşıp giderek yok olması, toplumun yok olması sonucuna götürür (Şahin, 2011: 244). Örnekleri tarihin her döneminde görülen bu durum, ayakta kalan toplumların, yalnızca kendi kültürlerine sahip çıkan toplumlar olduğunu vurgular.

Engereğin Gözündeki Kamaşma eserinde yozlaşma temi kişi-devlet düzleminde ortaya çıkar. Osmanlı İmparatorluğu'nun Duraklama Devri'nde geçen anlatı İmparatorluk sınırlarının genişliği yanı sıra iç huzursuzluklar, isyanlar, devlet kadrolarında yozlaşmaların da artışıyla da dikkat çeker (Bal, 2008: 75-100). İmparatorluk'taki yozlaşmanın kaynağı padişah ve saray halkı, imparatorluk için savaşanlar, bigisiz kimselerin devlet kadrolarına yerleştirilmesi olarak gösterilir (Koçi Bey Risalesi[15], 1997:

[15] *Koçi Bey XVII. yüzyılda yaşamış, bir Arnavut devşirmesi olarak Osmanlı sarayına girmeyi başarır. 'Koçi'nin onun adı değil lakabı olduğu düşünülmekte ve asıl adının Mustafa olduğu sanılmaktadır. Koçi Bey, Sultan Ahmet devrinde ve IV. Murat devrinde Enderun'da çeşitli hizmetlerde bulunmuş, bilhassa IV. Murat zamanında Hasoda'ya alınmış, padişahın güvenini kazanarak sır dostu olmuştur. Koçi Bey, IV. Murat'ın 'musahibi' olarak Bağdat seferine katılmış, Sultan'ın vefatından sonra kardeşi Sultan İbrahim'in de sır dostu olmuştur. Emekliye ayrıldıktan sonra, bugünkü Arnavutluk sınırları içinde kalan Görice şehrinin Plamet köyüne gitmiş ve orada vefat etmiştir* (Koçi Bey Risalesi, Z.Danışman tarafından yazılan önsöz).

5-51). Yozlaşma izleği, maddi güçlerini; güçsüz insanların üzerinde baskı unsuru olarak kullanan kişilerle koşut gider. Eserdeki maddi güçler saray ahalisidir.

> *"Bu arada Padişahımızın hiç haberi bile olmadan deniz akıncıları Cebellütarık Boğazı'ndan geçerek Atlas Okyanusu'na çıkıyor, Kanarya Adaları'yla İrlanda'yı vuruyor, İskoçya'yı dolaşarak Şimal Denizi'ne varıyor, Norveç kıyılarında dolaşıyor ve İzlanda üzerinden Amerika'da Ternöv sularına ulaşıyorlardı. Buralardan Padişahımıza akla sığmayacak ganimetlerin yanı sıra, esir edilen dilber kızlar, oğlanlar, prens ve prensesler hediye olarak yollanıyordu, ama ne hikmettir bilinmez, Efendimiz bunların hiçbirinin yüzüne bakmıyor, dünyalara nam salan şişman sevgilisinin koynundan çıktığı ender zamanlarda samur kürklere bürünerek gözüne ilişenleri idam ettiriyordu"*(s.102).

Bu dönemdeki yozlaşmanın, padişahın tutumuyla başlayıp saray halkına, devlet kadrolarına, savaşçılara ve halka doğru kademe kademe yaygınlık gösterdiği ifade edilir.

Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm adlı eserde yozlaşma temi kaçış, fark ediş ile birlikte irdelenir. Bireyler kendi ülkelerindeki yozlaşmadan kaçar ve mülteci olarak gelişmiş ülkelere giderler. Ancak gelişmiş kisvesi altındaki ülkerle yozlaşmanın şekil değiştirmiş olarak karşılarına çıkması ile şaşkınlığa kapılırlar.

> *"Havalandırma bölmeleri en üst kattaydı. Her biri en fazla üç metrekare olan üçgen bölmelerin üstleri tel kafesle kapatılmıştı. Böylece Sami, hayvanat bahçesindeki hayvanların ne hissettiğini anlama olanağına da kavuşmuştu. Yer betondu. Karanlık lambalar, çevreleri kar beyazlığıyla buğulanmış puslu mumlar gibi parıldıyordu. Gözüne yaşlar dolduğunu hissetti. Bütün bunlar iltica talebi üzerine oluyor ve hakkında soruşturma yapılan süreyi kapsıyordu"* (s.20).

Gelişmiş toplumlarda göze çarpan stres, yalnızlık, bunalım, sıkıntı gibi olguların tümü günlük yaşamdaki çılgınlıklar olarak kendini göstermektedir (Zerzan, 2004: 172). Sahip olunanları kanıksayan ve olumsuzlukları değiştirmeye bile gerek duymayan bireyler "yalnızca yaşıyor" (Deveci 2012: 464) olmakla yetinirler. Tinsel hiçbir içeriği olmayan bu yaşayış sürü psikolojisi içinde yığınlar oluşturur.

> *"20 yaşına gelen bir kız her ırktan, her renk ve kültürden onlarca erkekle yatmış oluyordu ve bu durum, içlerindeki mutsuzluk ve tatminsizlik duygusunu arttırmaktan başka bir işe yaramıyordu"* (s.44).

Yaşadıkları bozulmuşluğun bilincinde olanlar, yaşamak adına bu kaosu sürdürmek zorunda kalırlar. Suç, günah gibi değerler dünyasına ait kavramların olmadığı ortamda karakterler yaşayabilmek adına arayış içindedir.

Mutluluk eserinde yozlaşma, toplumun düzeni ile beraber yozlaşan insan ile aydınlanan insan arasındaki düzlemde çatışma şeklinde aktarılır. Eserde töre, sosyal yaşamı düzenleyen işlevinden uzaklaşarak bireylerin özgürlüklerini kısıtlayan değerler dünyasını tüketen bir cezalandırma öğesine dönüşür.

> *"Ne kasabanın dışındaki bağ evine gidişini hatırlıyordu, ne amcasına yemek götürüşünü, ne iriyarı adamın orada üzerine çullanarak canını yakmasını, ne bayılmasını, ne de ayıldıktan sonra bağ evinden kaçıp delirmiş gibi yollara düşmesini. Bunların hepsi sislere gömülmüştü"* (s.10).

Güç sahiplerinin çıkarları doğrultusunda şekillendirilen töre, bireylerin isteklerine yanıt veremez ve çözümsüzlüklerin artışı ile koşut olarak varlık bulur.

> *"Başına o iş geldiği ve günah yeri acıdığı günden beri babasını hiç görmemişti. Zaten sesi sedası pek çıkmazdı adamın. Evin içinde amcasının hükmü geçtiği için onun yanında kimse konuşamazdı. Amcasını, sadece o evde değil, her yerde sayarlardı. Ellerinde adaklarla, hediyelerle ziyaretçiler gelir, amcasının elini öper, ona büyük saygı gösterirlerdi. Bu sert, öfkeli ve herkesi korkutan amca onlara Kuranı Kerim'den ayetler okur, peygamberin hadislerinden söz edip günlük hayatlarında yol gösterirdi. Tarikat şeyhi olduğu için, o tepenin arkasındaki İstanbul'da bile müritleri vardı onun"* (s.14).

Bu umursamaz, bireyci ortamda, herkes her şeyi bilir; fakat bunu dile getiremeyerek, bilmez görünerek sosyal kurallarının baskısına uygun hareket eder. Uygun hareket yozlaşan bireyin körleşmesi yani bakan ama göremeyen olmasıdır.

Leyla'nın Evi anlatısındaki yozlaşma izleği, maddi güçlerini güçsüz insanlar üzerinde baskı unsuru olarak kullanan kişilerle koşut gider. Çeşitli hilelerle yaşlı insanların evlerine el koyan insanlar vardır. Bunu yaparlarken, o yaşlı insanların duygularını önemsemez yalnızca kendi komplekslerini tatmin etme güdüsünü ön plana alırlar. Köşkün yeni sahibi Ömer Bey'iden rüşvet alarak Leyla Hanım'ı hiç görmediği halde, sahte raporla evinden atılmasına neden olan üniversite profesörü doktor da yozlaşmanın bir örneği olarak ortaya çıkar.

> *"Biz gazateciyiz. Arkadaşım bu konuda bir haber hazırlıyor da!*
> *Bu söz üzerine adamın yüzünün allak bullak olduğunu gördüler. Zaten bu konuda kötü bir şöhreti olduğu için adının daha fazla 'mülke el koyma' haberine karışmasını istemiyordu. Bütün Türk egemen çevrelerinde olduğu gibi, kimsenin kendisine bir şey yapamayacağı konusundaki inancı tamdı ama ne olur ne olmaz diye, bu genç ve acemi gazetecilere karşı son kozunu oynamak istedi. Kapıdan çıkmakta olan gençleri durdurdu ve sesini alçaltarak, Çocuklar, biliyorsunuz, değil mi?Merakla baktılar.*

"Bu kadının" dedi, "nesebi gayri sahih!"
Roxy bu Osmanlıca sözden hiçbir şey anlamadı.

Profesör devam etti: "Bir İngiliz işgal subayının gayrimeşru çocuğu. Bu yüzden zaten Türk toplumundan dışlanmış biri.Şimdi de bunadı zavallıcık"(s.149).

Yalan, düzenbazlık, insanları oyalayan sosyal düzeni belirleyen işleviyle sosyolojik bir olgu halindedir. Çıkar ilişkileri, iki yüzlülük ve yalan gibi dejenere unsurların ön plana çıktığı bu karmaşık oratamda kendilik değerleri yoktur. Doğrunun ve olumlunun farkında olan bireyler içinde bulundukları sosyal tükenişi ifade ederler.

Son Ada eserinde yozlaşma insanların kendilerinin, hayatlarının farkındalığı ile yok olsa da yozlaşma süreci otoriter bireyin yönetilen bireylere etkisi şeklinde aktarılır. Bazı insanlar, egemen güce hayrandır; disiplini ve ordularda görülen, amiri ve memuru belli olan düzeni severler.

"Çevreme baktım ve masalarda oturan adalıların çoğunun bu sözler karşısında sarsılmış olduğunu gördüm. Önce martı seferberliğini saçma bulmuşlar, sonra evden atılma tehdidiyle ürkütülmüşler, arkasından da büyük bir zenginlik hayaliyle umutlandırılmışlardı. Artık neye inanacaklarını bilemiyor, hatta doğru dürüst düşünemiyorlardı. Uyuşmuş gibiydiler (s.75).

Egemen güce hayran bireyler yaşamlarını güzelleştiren ve kolaylaştıran şeylerden hoşlanırlar. Yaşmlarından nelerin götürüldüğünün farkın olmadan. Özellikle herşey 'kanuna uygun' olsun isterler. Tebaa zihniyetli bu insanlar, tabi olmayı, emniyeti, düzeni, teşkilatı, amirlerince methedilmeyi, onların gözüne girmeyi severler (Yeniçeri, 2011: 84). Onlar, şerefli, sadık, sakin ve hatta dürüst vatandaşlardır. İktidar tebaayı, tebaa da iktidarı sever. Onlar, bir bütünün parçaları gibi beraberdir. Tebaa, otorite yoksa bile, onu icat eder. Bu beraberlik otoriter yönetimin yozlaştırmasıdır. Düşünen, gören ama farkında olmayan bireylerdir. Eserde de olduğu gibi düşünen bireyin varlığı (Yazar, anlatıcı) yozlaşmasa da etkisizleştirilirler. Yozlaşan birey toplumda yerini sağlamlaştırıken diğerleri kaygan bir zemine oturulurlar. Çünkü birey düzene ayak uydurmadığı zaman sürüden ayrılır, yalnızlaşır ama yozlaşmaz.

Veda zengin ailesi tarafından şımartılan Batılı düşünce tarzını bir üstünlük olarak görüp Anadolu insanını küçümseyen tavrı Latife Hanım'da yozlaşma belirtileri olarak gözlenir. Büyük güce sahip birey, karşısındaki başka bir büyük güç ile çatışma haline girer.

Ankara'daki köşkte askerlerle konuşan Atatürk'e balkondan *"Kemal! Gel artık buraya! Yetti. Mahalle arkadaşların yetmiyormuş gibi şimdi de köşkün nöbetçileriyle mi ahbaplık ediyorsun?"* diye hırçın ve öfkeli olarak bağırması, zaten uzun süredir kötü olan aralarındaki ilişkinin kopma noktası olur (Araz, 1989: 193). Latife Hanım yozlaşan bireyin bencilliğine simgesel örnek konumundadır.

Serenad eserinde yozlaşmanın yaygınlaştığı ortamlarda yaşadıkları bozulmuşluğun bilincinde olanlar yaşamak adına bu kaosu sürdürmek zorunda kalırlar. Suç, günah gibi değerler dünyasına ait kavramların olmadığı bu ortamda 'emir kulu' bireyler kendilerine emredilen her işi yapma yükümlülüğündedir. Güç dengelerinin yönlendirmelerinden kendini kurtaramayanlar bir 'borç' halinde kendilerine yüklenen yaşamı sürdürürler. Sturuma gemisinin Tophane açıklarında demir atması Maximilian Wagner'in artık eşi Nadia'ya kavuşacağının kesin olduğunun işareti gibi görünür.

> *"Ama saatler geçti, bir şey olmadı. Bunun üzerine profesör, liman idaresine gitti. Kimliğini göstererek müdürle konuşmak istediğini söyledi. Müdür, Struma'nın asıl yönünün Filistin olduğu ama motoru çatladığı için İstanbul limanında kaldığı bilgisini verdi.*
>
> - *"Eşim zaten İstanbul'da inecek, Filistin'e gitmeyecek" dedi profesör. "Onu karaya çıkarmam mümkün olamaz mı?"*
> - *"Hayır!" diye başını salladı müdür. "Bize hiçbir yolcuyu indirmeme, kimseyi de gemiye yanaştırmama talimatı verildi."* (s.312-313).

Her şey güç dengelerinin belirlediği şekilde maskelenir. Kimsenin kimseden haberdar olmadığı bu ortamda, 'gerçekler' değil, gerçeklerin çıkar dengelerince belirlenen sınırları ön plandadır.

Kardeşimin Hikayesi eserinde yozlaşma gazateci kız karakterinin, başkişi ile arasındaki yaşam ve algı farkı olarak gösterilir. Başkişinin değer verdiği ahlaki normlar, genç kuşağın temsili olan gazateci kız karakterinde bulunmaz.

Anlatılarda insani değerlerden kopuk, nemelazımcı, ikiyüzlü, bencil tiplerin egemen olduğu ortamlarda (EGK'daki saray, LE'deki yalı, Mutluluk'taki köy, BBABÖ'deki hastane İsveç ve Türkiye, SA'daki ada) insan tarafından oluşturulmuş bir düzensizliğin düzeni vardır.

2.2.3. Yalnızlık

Teknolojinin başdöndürücü bir hızla ilerlemesi, bitki ve hayvan nesillerinin hızla tükenmesi, ozon delikleri, global ısınma, dünyadaki yağmur ormanlarının hızla ortadan kaldırılması ve hızla artan genel bir çevresel zehirlenme; tüm bunlar, toplumsal yaşam alanlarını her geçen gün hiper-yabancılaşmanın zirvelerine taşır. Özellikle, sanayileşmiş ülkelerde baş gösteren ciddi ve yıkıcı bunalımın boyutları, her on yılda bir ikiye katlanır. ABD'de gençler arasındaki intihar oranı son otuz yıl içinde üç katına çıkarken, aynı dönemdeki sosyal ve siyasal katılım, hızlı bir düşüş gösterir. Yalnızlık, anlamsızlık ve huzursuzluk duyguları giderek derinleşmekte, birbirinden çarpıcı cinayet serüvenleri olağan olaylar haline gelmekte ve bu olgular eskiden şiddetin pek yaygın olmadığı toplumlarda da artık bulunmaktadır (Zerzan, 2004: 7). Postmodernizmin derin sinikliği her yanı sarar ve toplumun hiçbir kurumu göstermelik bir sadakatten başka hiçbir işe yaramaz. Bu olumsuzluklar karşısında, insanlarda kaçış gereksinimi giderek artar ve kendisini ayakta tutan tüm dayanakları çürümüş olan hasta toplumsal düzen yüzüstü kaldığını hisseder.

Engereğin Gözündeki Kamaşma eserinde kalabalıklar, yalnızlığı ortadan kaldırmayarak daha da pekiştirir. Yapayalnızlık, biz zamirinin çoğul niteliğini bastırır. Anlatı karakteri, tinsel olarak kendi içine ve mekânsal olarak da Habeşistan'a/odaya çekilerek; varlığını gerçekleştirmek ister. Ancak mekân ve yaşam buna izin vermez.

> *"Sarayın loş ve nemli boşluğunda geçen hayatıma, zülüflü baltacıların koğuşuyla, mutfak ve harem arasına sıkışmış günlerime, dağlıç koyunu, pilav, zerde uğruna katlanılan el etek öpmelere; kısacası bu noksan, eksik, yarım, aciz ihtiyarın katlandığı zillete öylesine acıyor ve yanıyordum ki, içimden kendi kendime ağlamak geliyor ve artık çok uzaklarda kalmış, hayal bile edemediğim ailemden, köyümden koparılıp alınmamdaki haksızlığa lanet okuyordum"*(s.108).

Eserde kendisiyle iletişim kurma isteğini reddetmek olan konıuşmama ve düşünmeme yalnız bireyin içinde ulunduğu tükenişi ve yaşamın saçmalığına olan tepkisini işaret eder. Konuşmayan ve düşünmeyen birey, duyumayan, görmeyen ve bilmeyen görüngüleriyle kapalı bir varlık olarak negatif düşüş yaşar (Deveci, 2012:433). Mekânın olumsuzlukları ve kuşatılmışlık hissi bireysel varlığını korumayı ve kendini gerçekleştirmeyi engelleyerek çözülüşü hızlandırır.

Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm eserinde İnsanlar kendilerine benzemeyen, yabancı gördükleri kişi ile iletişim kurmazlar; iletişimsizliklerin yaşandığı bu ortam, yabancı görüneni yalnızlığa iter.

> *"Bölünmüş bir dünyada, sağduyulu kalmaya çalışan ve herhangi bir takıma girmeyen adama duyulan kuşku, sonunda o insanın çarmıha gerilmesiyle sonuçlanıyordu*" (s.94).

Yabancı olma durumu içsel ve dışsal anlamda anlatı karakterini tedirgin eder. Mekâna ve mekânın geleneklerine yabancı olmak ve oraya ait olmamak, karakteri eğreti bir yaşam sürmeye zorlar. İnsanlarla fazla iletişimde bulunmayan karakter için odasının duvarları, diğerleriyle ilişkisinde sınırlandırıcı konumdadır. Başkişinin yarttığı kedi 'Sirikit' "bilinçdışı ruh" (Jung 1999: 194) kişinin yalnızlığının imgesidir. İç yolculukta zihnin yarttığı karakter yalnızlığın son bulmasıdır. Başkişi hayata karşı "yalnız değilim" diyerek 'Sirikit'i yaratır.

> *"Sessiz ve boşalmış mahallede, evler arasındaki beton yollarda yürür, yürür, yürürdü. Çamaşırhaneye giden birkaç kadından, bir de küçük bebeklerini hava almaya çıkaranlardan başka hiç kimse görünmezdi ortalıkta. Çünkü herkes çalışıyordu. Geometrik dar, beton, otomobil girmeyen yollarda hızla yürür, çimenliklere geldiğinde bastığı yerin yumuşadığını hissetmek hoşuna giderdi*" (s.14).

Geometrik, dar, beton otomobil girmeyen yol soyutlamanın, iletşimsizliğin ve yancılaşmanın simgesidir. Kendisiyle ve başkalarıyla iletişim kuramayan birey, uzayan yollarda iç yolculuğuna gider. Bireysel kendşne dönüş eylemi olan yalnızlık kendisiyle, çevreyle, dünyayla ve değerlerle uyumsuzluk yaşamanın sonucu olarak görülür.

Mutluluk eserinde anka kuşu, ayrılmanın, soyutlamanın, iletişimsizliğin ve yabancılaşmanın simgesidir. Başına gelen korkunç olaydan sonra, kendisiyle ve başkalarıyla iletişim kuramayan Meryem, kendisini mutluluğa götüren Anka kuşunun kanatlarından inmek istemez. Bu kuş, geçmişte ve şimdideki kişilerle bağlantıyı engeller.

> *"Van Gölü'nün dibi kadar derin on yedi yaş uykularına dalmış olan Meryem, düşünde kendisini çırılçıplak bedeniyle Zümrüdüanka kuşunun boynuna binmiş uçarken görüyordu. Anka kuşu da kendi bedeni gibi bembeyazdı ve onu hiç sarsmadan, incitmeden bir tüy gibi uçuruyor, köpük köpük bulutların arasından geçiriyordu*" (s.7).

İçinde bulundğu mekan ve kişilerle iletişimsizlik yaşayan başkişi, başkalarına ve çevreye yabancılaşır. Birey yaşadığı atılmışlık duygusunu iletişim çabalarıyla aralamak ister. Fakat, eserin zamansal yolculuğunda psikolojik engeller ve yaşanılan travma (tecavüz) nedeniyle bunu çoğu zaman başaramaz. Kişi kendine dönerek içsel yolculukla bütünlenen bir dışsal yalnızlık yaşar.

Anlatı karakterlerinden biri olan İrfan da içinde bulunduğu mekân ve kişilerle iletişimsizlik yaşayarak başkalarına ve çevreye yabancılaşır ve sonucunda yalnızlaşır. Yaşadığı tatminsizlik duygusunu, gençliğinde kendisini çok mutlu eden deniz yolculuğuna çıkarak yenmeye çalışır. Kendini kuşatılmış hisseden roman kişisi varoluşsal bir tükenişten kurtulmak için bu yolculuğa çıkar.

> *"Profesör bu konu üzerinde kafa yordukça, aslında bu yabancılaşmanın en derin anlamıyla yaşandığını kavradı. Herkes yabancılaşmıştı, yabancılaşıyordu. Toplum kuralları ve çevremizde tahkim ettiğimiz maddi dünya, bizi bu yabancılaşmadan koruyan gardiyanlardı adeta. Yolumuzu şaşırdıkça, alışkanlık denen ılık kaplıca sularının içine gömülüp rahatlıyorduk. Sonunda bize yol gösteren şey; evde her zaman oturduğumuz koltuğun aşina yumuşaklığı, gözü kapalı çevirebildiğimiz banyo musluğu ve başımızın yastıkta bıraktığı iz oluyordu. Kendi egemenlik alanını belirlemek için ağaçların altına sidik fışkırtıp sonra kendini bu sidiğin sınırları içinde güvenli hisseden köpeklere benziyordu insanlar da; aşina kokular ve aşina eşya arasındaki bir mutluluk formülü"* (s.33-34).

Profesör İrfan, bu aşina dünyanın mutluluk adına sunduğu kısıtlayıcı, bıktırıcı güvenlik duygusunu aşıp, kendisini aşmayı, yalnızlığın karanlık mahzeninden çıkıp, mutluluk meydanının ışıltılı ortamına çıkarmayı planlar.

Leyla'nın Evi eserinde bireysel bir kendine dönüş eylemi olan yalnızlık, kendisiyle, çevreyle, dünyayla ve değerlerle uyumsuzluk yaşamanın sonucu olarak görülür. Varoluşsal olarak başkalarına gereksinim duyan ve kendilik değerlerini, kaybettiği akrabalarıyla bütünlenerek kuran Leyla Hanım, yalnız kaldığı iletişim sorunu yaşamaya başladığı on dokuz yaşından itibaren kendini başkalarından ayırır.

> *"Yapayalnız kalmıştı. Bu kriz ilk ve son oldu. Çocukluğundan beri soğukkanlı bir kız olarak tanınan Leyla, ömrü boyunca bir daha hiç ağlamayacaktı. Kaybolan ailesinin, Paşa Dede'sinin, anneannesinin ve annesinin yasını bir tek kez açığa vurmuştu ve bu ömür boyu tutulacak bir yasa bedel olmuştu"* (s.128).

Ancak, Leyla Hanım, Yusuf, Roxy ve küçük kızları yaşamına girdiğinden beri bir değişim yaşamıştı. O yaşına dek hiç tatmadığı duygular, ansızın onu sarmalamıştı.

"Evde tek başına sıkıldığını fark etti ve bu çok garip bir keşif oldu onun için. Çevresine ördüğü yalnızlık zırhı kırılmış, içeri bir şeyler sızmıştı. Bu "bir şeyler"in ne olduğunu tam olarak bilemiyordu ama artık kendi kendine yetemediğinin farkındaydı. Onun dışında bir dünya vardı ve Leyla artık o dünyayı tanımıştı.Hiç tanımadığı zamanlardaki gibi olamazdı"(s.262).

Anlatıda yazar, geçmişin karanlığında kaybolan bireylerinn yalnızlıklarını irdeler. Başkişi için yalnızlık korunaktır. Yaşamın kendisine sunduğu imkanlar toplumda var olmasını sağlar. Bu imkanların yok edilişyle kişi yalnızlığa sürüklenir. Bu neden insanlar dışında bütün nesnelerle iletişim kurar u nesnelerin en önemlisi fiziki anlamda korunak olan evidir. Ancak bu yalnızlık aile kavramı ile sona erer.

Son Ada eserinde yalnızlık temi yalnız kalanların bir arada olması ile çözümlenir. Geleceğin mimarlarının, vicdanları ile uyumlu olmadığı için karşı çıkan, Tanrıya itaat ettiği için monarklara karşı gelen, seçtiği ilkelere ve bilincine sahip çıktığından dolayı da yalnız kalmayı göze alanların olacağı ifade edilir. Dün başkaldıran olarak görülüp de yargılanan birçok kişiye bugün saygı, hürmet ve kahramanlık payesi verilmektedir. Unutulmamalıdır ki, sistemin ve kullarının yargıları dün de sahteydi, bugün de sahtedir. Aydınlık ya da karanlık, soğuk ya da sıcak, uzak ya da yakın, yaşamak ya da ölmek zamanın dönüşümünden ibarettir. Krallar da soytarılar da toprağa dönmüşlerdir (Yeniçeri, 2011: 89). Döneceği yere insanlığını kaybetmeden var olduğunu, kaybolduğunda hissettirerek dönmek; erdemli insanın tüm meselesi budur. İnsanlar daha çok evetleriyle, kabulleriyle, baş eğmeleriyle değil, hayırlarıyla, itaatsizlikleriyle, retleriyle hatırlanırlar Ada halkı, geç olsa da adadaki tüm olumsuzlukları, dalkavukluk ettikleri Başkan'a değil ona karşı gelen ve yalnız olan Yazar'a bağlanmayı yeğlerler.

"Ne acayip bir ada olmuştuk böyle. Başkan'ın adaya ilk gelişinde yaptığı toplantılar, ağaçlarımızı budamalar, bakkalın zavallı, merhametli oğluna atılan dayaklar, gördüğümüz hakaretler, martılara yapılan saldırılar unutulmuştu. İnsanların çoğu bu olayların alçak martıların hücumuyla başladığını hatırlıyordu. Sanki bir el gelmiş, bir gece ada halkı uykudayken herkesin hafızasını silmişti. Arada bir komşularımızla tartışırken bu konu açıldığında bize hak vermedikleri gibi –Lara'ya ve bana fazla kıyamıyorlardı ama- olaylardan Yazar'ı sorumlu tutarcasına garip sözler söylüyorlardı. Onlara göre 'o' şom ağızlık etmiş, başımıza bu felaketlerin gelmesine 'o' neden olmuştu" (s.142).

Veda eserinde Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarında, Batının gücüne erişemeyen yalnız ve hasta adam olarak nitelenen devleti tam bir ümitsizlik havası içine sürüklenir. Osmanlı İmparatorluğu, uzun tarihi boyunca hiç böyle bir duruma düşmez. Her

zaman başı dik, gururlu Anadolu insanı, bu duruma isyan etmekte ve çıkış yolu arar. Tam da bu noktada, bir Türk askeri Mustafa Kemal, ülkesini yalnızlıktan, ümitsizlikten ve boyun eğmekten kurtarmak için ileri atılır.

> *"Anne birileri çıkıp bunu yapmazsa zaten hepimiz ölüme mahkumuz demektir. Selanik'i nasıl kaybettiğimizi hatırlasana. Bak İstanul işgal altında. Yarın buradan da kaçmak ister misin? Anadolu'yu bile paylaştılar. İngiltere, Fransa, İtalya bize hayat hakkı tanımıyor"* (s.47)

Onunla güçlü kişiliği ile başlayan bu adım, Türkiye Cumhuriyeti'nin doğuşuna, yalnız kalmış bir ulusu, dünya ile yarışacak düzeye getirir.

Serenad eserinin konusunda yalnızlık bireylerin yaşantılarının kesitlerinden oluşur. Boşanmış ve çocuklu bir kadın olan Maya, hem çalıştığı yerde hem sosyal yaşamında yalnız kalmaktadır. Toplum, kendisinden farklı olanı hemen uzaklaştırma eğilimindedir. Yaşam tarzı ve düşünceleriyle batı toplumundaki hemcinslerinin bile ilerisinde olan Maya, Maximilian Wagner ile tanıştıktan sonra o zamana dek anlamlandıramadığı birçok sorunu daha net görür. Erkek arkadaşı Tarık'la olan ilişkisini sorgular. Bu sorgulama yalnızlığa alışan başkişini başka bir kişiyi hayatına sokmakta kararsızlığının ifadesidir.

> *"Ama belki de haksızlık ediyordum. Ahmet'le olan acı deneyimlerimden bende bir erkek tepkisi oluştuğu için genelleme yapıyordum. O anda masama küçük bir sorgu meleği konsa ve bu çocuğun ne kötülüğünü gördüğümü sorsa verecek cevap bulamazdım. Nazik mi, kendi üslubunca evet. Yardımsever mi, zor günlerinde destek oluyor mu, evet. Sana güzel ve çekici olduğunu hissettiriyor mu, evet. Peki nedir o zaman rahatsızlığın, diye sorsa? Bilmiyordum, gerçekten bilmiyordum. Uzun, çok uzun süreli, hayat boyu sürecek bir bağlılık mı arıyordum acaba? Hoş vakit geçirmek bana yetmiyor muydu? Ona karşı, nedenini bilmediğim bir öfke duyuyordum ve bunu tarif edemiyordum*" (s.51).

Romanın yozlaşmışlıkları içinde negatif düşüş yaşayan gündelik bireylerin yaşamlarının irdelendiği bölümlerde bireysel iletişimsizliğin sonuçları açımlanır.

Maya'nın oğlu Kerem de, anne ve babasının ayrı olmasından, okulda yaşadıklarından, dış dünyadan kaynaklanan sorunlardan kaçışı, sanal ortamda bulur. İnternet ortamı, onun yalnızlığını gideren bir arkadaştır.

> *"Kerem'i güç bela razı ederek, diller dökerek götürdüğüm psikolog, bu durumu 'Hayat korkusu' olarak nitelemişti. Bu çocuklardan ne kadar çok olduğunu bilseniz şaşar kalırsınız' demişti. 'Dünya çok hoyrat ve sert bir yer artık. Hele büyük şehirler. Okullar*

şiddet yuvası. Bazı hassas ve zeki çocuklar, kişiliklerinin yaralanacağı korkusuyla kendilerini tamamen kapatıp, online iletişim kuruyorlar"(s.38).

Ergenlik döneminde yalnızlık düşüncesi, genç insanda mutsuzluk, kaygı yaratan ve onu depresyona kadar sürükleyebilen bir duygudur. Yalnızlık, bazen aile sorunlarının; bazen de arkadaşlık ilişkilerindeki yetersizliğin ortaya çıkardığı bir durumdur. Kimi zaman da her iki ortamdan gelen sorunlar; genç insanın kalabalıklar içinde kendini yalnız duyumsamasına neden olabilir.

Aile konuşarak, göstererek çocuğuna bir şeyleri anlatmaya çalışırken; genç insanın istediği "anlaşılmaktır." Genç için bu, yalnız hissetmeyi engelleyen önemli bir ölçüttür. Başkişi Maya Duran çalışan bir anne olarak çocuğu ile ilgilenememenin vicdani ezikliğini yaşar. Anlatıda yalnızlık kendiyle iletişim kurmaya çalışan bireylerin iletişimsizliklerini içerir. Kendiyle iletişim kuramayan bireyler karşılarındaki bireylere yabancılaşırlar. Geçmişe giden karakterler bu yolculuğuna yalnız kalma güdüsüyle çıkar Maximilian Wagner gibi.

Kardeşimin Hikayesi eserinde yalnızlık, kaçışla ilgilidir. Başkişinin geçmişinden ve kendisinden kaçısının simgesi olan ev anlatının yalnızlık imgesiyle bütünleştiği kısımdır.

"İstanbul'un bunaltıcı kalabalığından uzak kalmak için yıllar önce geldiğim Podima köyünde, iki katlı bir evin satılık olduğunu, hem de çok ucuza verildiğini öğrenince hemen almıştım burayı. Önceki sahibinin amacı da benim gibi yalnız kalmakmış" (s.18).

Eserlerinin bütününde yalnızlık imgesi modern toplumun bir bireyi olan sanatkârın adeta karakteri özelliğindedir.

2.2.4. Çaresizlik

Abramson, Seligman ve Teasdale'in 1978 yılında geliştirdikleri modele göre, evrensel ve bireysel olarak iki tür çaresizlik bulunmaktadır. Evrensel çaresizlik, sonucu kontrol altına alma açısından tüm bireylerin başarısız olduğu durumları belirtir. Bireysel çaresizlik ise, sonucu kontrol altına alma açısından bireylerin farklılık gösterdiğini vurgular (Çevik, 2012: 2). Evrensel ve bireysel çaresizlik durumları aynı ortamlardaki

davranışları etkileme açısından da farklılık gösterir. Evrensel çaresizlik yaşantısından geçen birey, o ortamda çaresizlik davranışı sergilemesine rağmen başka ortamlarda bu davranışı gösterme olasılığı düşüktür. Örneğin, matematik dersinden sürekli zayıf not alan bir öğrencinin, çözebileceği basit problemlerle karşılaştığında, onların çözümü için gerekli girişimlerde bulunma olasılığı zayıflamış olacaktır. Çünkü bu durumda, başarısızlık yaşantısı bireye özgüdür ve bireyin çevresindekiler problemi çözebilmektedirler. Evrensel çaresizlik yaşantısında ise, hiç kimse sonucu kontrol edemediği için çaresizlik yaşantısı kronik hale gelmemektedir. Yaşamın saçmalığı içindeki birey önünde hazır bulduğu yaşantısında yaratıcılığını ve karar verememe edimsizliği içinde çaresizdir. Geçmiş-şimdi-gelecek düzleminde varoluşunu tamamlayacak kişi ve nesne düzeyinde değerlerin yok oluşu ile karşı karşıyadır. Değerlerin yok oluşu ile karşı karşıya kalan birey, *bitimsiz çözülüşünü* (Deveci, 2012:445), durdurmak ister. Birey yeniden yaşamak için çıkar yol arar. Gerçekleşmeyince genel anlamda çaresiz kalır.

Engereğin Gözündeki Kamaşma romanında başkişi Habeşistanlı Haremağası Süleyman, ulaşılmaz gördüğü efendisi Padişah'ın bir odaya hapsedilmesini büyük bir şaşkınlık içinde izler. Kendine ve Padişah'a bir hata olabileceğini her şeyin yine eskisine dönebileceğini söyler. Ancak, Padişah gibi o da bu konuda çaresizdir. Padişahın çaresizliği sadece odaya kapatılma ile ilgili değildir. Değerler dünyasında en önemli yere sahip aile kavramının da sorgulanışıdır. Kapatan anne, kapatılan oğuldur. Değerlerin yitikleştiği ortamda medet umulan kişi Haremağası Süleyman'dır. Güç savaşında ezilen bireylerin kaybettikleri sadece güçleri değil aynı zamanda değerleridir. Bitimsiz çözülüş, yitirilen manevi değerlerin ardından başlar.

> *"Elimden hiçbir şey gelmeden orada durup ağlamaya başladım. Yaşadıklarıma inanamıyor, uğursuzluk işaretleri taşıyan rüyalardan birini görmüş olmayı umuyordum; ama ne yazık ki kutlu Efendimiz'in çığlıkları, pencereleri örülmüş oda kadar gerçekti*" (s.27).

Anlatı zamanında, halk da sarayın baskıcı yönetimi karşısında çaresizlik içindedir. Can ve mal güvenlikleri olmadan her an değişen kararlar yüzünden çaresiz bir bekleyişle günlerini geçirirler.

> *"Öyle bir devirdi ki, İstanbullu, korkudan beti benzi solmuş halde kendini eve attı mı rahat bir nefes alır, mecbur kalmadıkça bir daha da sokağa çıkmamaya çalışırdı"* (s.41).

Anlatıda halkın çaresizliğin kucağında olması yaşamdaki bütün olanakları ortadan kaldırır. Kendilik değerlerinin silindiği bu ortamda, birey tek başınalığını ve yersiz yurtsuzluğunu bütün boyutlarıyla yaşar.

Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm romanının başkişisi Sami Baran, yakında evleneceği Filiz'le, evlerine alacakları perdeyi konuşup arabada giderken Filiz'in bir terör örgütü üyesi olduğundan kuşkulanan güvenlik güçlerince vurulmasıyla çaresizlik girdabına kapılır. Daha sonra geçirdiği sorgulamalar, ülkeyi terkedişi, İsveç'e mülteci olarak gidişi bir sis bulutu içinde kalır ve o bu sis içinde çaresizce yolunu bulmaya çalışır.

> *Sonra ışık kararıyordu. Ben karanlık sulara gömülüyordum. Ayıldığımda aradan ne kadar geçtiğini, bir saniye mi, bir dakika mı, gün mü, ay mı, sene mi olduğunu bilemiyordum. Üzerime eğilmiş olan adamlar bir şeyler söylüyorlardı ama gerçekten bir tek kelimesini bile anlamıyordum bunların. Ne dediklerini bilmiyordum. Filiz gözümün önüne geliyordu, yine onun adını bağırmaya başlıyordum. Damarlarıma iğneler batırılıyordu. Yine karanlık geliyordu.* (s.112).

Sami Baran, İsveç'te hastanede gördüğü ve Filiz'in ölümünden sorumlu tuttuğu yaşlı adamı öldürme fırsatı bulduğunda bu kez yine bir çaresizlik içinde kalır. Öldürmek ya da affetmek ikilemi içindedir.

> *"Yalnız kaldığımızda Clara'yla birbirimize şaşkınlıkla baktık. İşte şimdi ne yapacağımızı bilmiyorduk. Adamı öldürme fikri başından beri bir hayaldi. İnsan neyin ne olduğunu yüz yüze gelince anlıyordu. Bu küçük evde yaşlı adamla ne yapacaktık?"* (s.198).

Çaresizliğin derinleşmesi ve büyümesi başkişinin içinde bulunduğu çıkmazı belirginleştirir. Bütün çözümlerin çözümsüzlük ile yok olduğu bu durumda bireyin yaşadığı bunaltı bütün yaşamına çöker. Eylemsizliğin mücadelesinden yenik çıkan birey umudunu yabancı olduğu mekânlarda ve kişilerde arar. Çözümsüzlüğün egemen olduğu ruh haliyle birey arayışını sürdürür.

Mutluluk eserinde başkişi Meryem, başına gelen felaketten sonra kapatıldığı izbede, herkesin kendisini asarak öldürmesini, böylelikle kirlenmiş bir kız olarak bedel ödemesini beklediğini farkeder. Yaşamı bu kadar sevmesine rağmen, kendisinin hiç suçu olmadığı halde, yaşamına son vermesi gerekliliği, onu çaresiz bırakır. Çaresizlik bireyin ileriye dönük atılımlarını yok eden, bir çözülüş ve dağılış içinde bunalmasına sebep olan ruh halidir. Kendi çaresizliği ile yüzleşen başkişi bireysel bir sorgulama süreci yaşar. Çocuk

umuttur gelecektir, çocukluk ise geçmiştir. Meryem karakteri geçmişinin içinde çaresizliğinden sıyrılmak isteyen bireyin gelecekte 'yaşama'nın yolunu arayan bireydir.

> *"Bir süre sessizce için için ağladı, sonra bir gün önce köşeye fırlatmış olduğu soğuk urganı tekrar aldı, tavandan geçen bir hatılın üzerinden aşırttı, bir ucunu paslı demir halkaya sıkıca bağlayıp öteki ucunu da ilmek yaptı. Kütüğün üstüne çıktı, ilmeği boynuna geçirirken soğuk ve kaba urganın sert liflerinin boğazını acıttığını hissetti"* (s.56).

Cemal, babasının isteği üzerine, Meryem'i öldürmek için İstanbul'a getirir. Orada, ıssız bir uçurumun kenarında onu iterek öldürmek üzereyken, Meryem'in çocukluğunu anımsar, çaresiz kalır, son anda onu öldürmekten vazgeçer. Çaresiz kalma kişide görev ile vicdanın muhakemesidir.

> *"Cemal yere çömelmiş, kollarıyla dizlerini sarmış, öne arkaya sallanıp duruyordu. Artık acı çeken oydu, Meryem değil"* (s.247).

Çarenin gerçekleşmesi acı çekmenin bittiği anlamına gelmez Cemal karakteri çaresizliğin içinden bir çıkış yolu bulamaz. Değerleri, kendi ve vicdanıyla bütünleşen çaresizlik çıkışı olmayan bir boyut haline gelir. Başka yerlere, bilinmeyene kaçış kişinin çare aramasının gösterimidir.

Leyla'nın Evi eserinde başkişi ailesinden sonra, elinde kalan son evi de kaybeder. Leyla Hanım, buna inanmakta güçlük çeker. Kimseden yardım isteyemeyecek kadar mağrur olan bu eski İstanbul hanımefendisi, çaresiz kalmanın ezici baskısı altında kalır.

> *"İki gün önce yalının yeni sahipleri, Amerikalı mimarları ve ustalarıyla birlikte yalıya gelmiş ve yaşlı kadından evi boşaltmasını istemişlerdi. Yalının büyük bahçesinin ucunda, sahil yoluna bitişen duvarın dibinde orta büyüklükte, beyaz, tek katlı bir ev vardı. Yaşlı kadın, ömrünü o evde geçirmişti. Hiç kimse de onu oradan çıkarmayı düşünmemişti ama şimdi bu yeni sahipler çıkarıyorlardı işte. Yaşlı kadının, 'Siz beni evimden ne hakla çıkarırsınız?' diyerek itiraz etmesi, evin müstakil tapusunu çıkarıp göstermesi de işe yaramamıştı. 'Memlekette kanun var, nizam var!' diyordu. Bir insanı nasıl kendi mülkünden çıkarmayı göze alabiliyorsunuz, anlamıyorum"* (s.13-14).

Norm karakterYusuf ve Roxy'nin başkişi Leyla Hanım'a evini geri almada yardım etmelerine rağmen yetkililerden olumsuz yanıt almaları, Leyla Hanım'ın çaresizliğini arttırır. Leyla Hanım evini çok özlemesi bir yana, Yusuf ve Roxy'e de yük olduğunu düşünerek üzülür.

"Ama yüreğini bu özlemden de çok yaralayan şey, yenilmişlik ve çaresizlik duygusuydu. Kendisine ve ailesine yapılan açık haksızlığa boyun eğmek zorunda kalıyordu. Böylece onu anılarından koparmışlar, ailesine ihanet eder duruma getirmişlerdi"(s.179).

Çaresizliğin bir yaşam tarzına dönüştüğü ve kanıksandığı ortamda, bireylerin yapabilecekleri bir şey yoktur. Bütün çözümler, engelleyicileri ile birlikte vardır. Bu durumu değiştiremeyeceğini bilmek kişinin çaresiliğinin son noktasıdır.

Son Ada romanında kişiler sadece insanlar değildir**.** Adada insanlarla birlikte uyumlu bir yaşam süren martılar, adadaki ağaçların bir kısmının kesilmesini yaşam alanlarına saldırı olarak algılar ve insanların üzerine ürkütücü pikeler yaparak onları daha ileri gitmemeleri için uyarmaya çalışırlar. Başkan'ın kızının üstüne pike yapan bir martı, onun düşüp kolunu incitmesine neden olunca, başkan, adamları ve adanın dalkavuk takımı tarafından tüfeklerle vurularak öldürülürler, yumurtaları ayaklar altında ezilir. Çaresiz kalan martılar, türlerini korumak için, evlerin ve insanların üzerine ölüm uçuşları yapmak zorunda kalırlar. Çareszilik insanlara ait bir durumdan çıkar eserde. Martılar yok edilişlerine karşı koyamamanın huzursuzluğuyla insanlara saldırır.

"Böylece kumsala kadar ilerlediler. Sonra bazı yumurtaları ökçelerinin altında ezmeye başladılar. Bulunduğumuz yerden göremiyorduk ama yumurtaların içindeki yavruların topuklar altında parçalanışı korkunç olmalıydı. Bu durum martıları çıldırttı; sahildekilere hücum etmeye, onların başlarına doğru pike yapmaya başladılar ama silahlara karşı yapabilecekleri hiçbir şey yoktu. Adamlar öldürmeye, martılar ölmeye devam ettiler" (s.101).

Martıların çaresizlik durumuna seyirci kalan diğer karakterler aynı şekilde evsiz, mekânsız kalarak aynı kaderi paylaşırlar. Çaresizlik eser boyunca *eli kolu bağlı olma* durumuyla özetlenir. Herkes bilen, gören, hisseden ama fark eden değildir. Durumda kişleri çaresizliğe sürükleyen zemini hazırlar.

Veda eserinde kurulmakta olan Türkiye Cumhuriyeti'nin çaresiliği anlatılır. Çare, Mustafa Kemal Atatürk'ün yaptıkları ile bulunur**.** I. Dünya Savaşı sırasında, savaş atmosferinden ve Osmanlı yönetiminin zayıflıklarından yararlanmak isteyen Batı ülkeleri, sanayileri için gerekli hammadde kaynaklarının zenginliği yanı sıra, stratejik olarak elverişli konumu dolayısıyla Anadolu topraklarını bölüşme konusunda birbirleriyle yarışa girmişlerdir. Atatürk, Kurtuluş Mücadelesi başlamadan önce Anadolu'nun durumunu şu şekilde özetler: "Birinci Dünya savaşı yenilgiyle sonuçlanmıştır. Yenilgiler, orduya güveni

zedelemiştir.Mondros'ta koşulları çok ağır bir 'mütareke' imzalanmıştır. Öyle bir 'mütareke' ki, tutsaklık boyunduruğuna girmiştir ulus. Aslında yoksul olan insanımız tam anlamıyla, yorgun ve yoksul düşmüştür.Padişah, tahtını korumak için aşağılık yollara başvurmaktadır.Hükümet, Padişahın buyruğundan çıkamamaktadır. Ulusal iradeyi gerçekleştirme gücünü yitirmiştir. Ordunun elinde ne silah kalmıştır, ne cephane… Ülkemizdeki Hıritiyan azınlıklar, saldırganların amaçlarına hizmet etmek için birbirleriyle yarışmaktadırlar" (Aktaş, 1973: 6) Anadolu insanı, bu durum karşısında çaresiz kalır.

Serenad eserinin norm karakteri Maximilian Wagner, eşi Nadia'nın Fransa sınırında trenden kaçırılıp toplama kamplarına konulmasının çaresizliğini yaşar. Çaresizliğin belirgin bir sonucu olarak bütün ihtimallere başvuran karakter aşamadığı durumun çözümsüzlüğü içidedir. Bu durumdan kurtulma isteğinde İstanbul'a geldikten sonra eşine vaftiz kağıdı çıkartır, kamptan kurtulmasını ve Romanya'ya gitmesini sağlar, ve ona para göndererek de Struma adlı mülteci gemisiyle İstanbul'a gelebilmesine imkan verir. Ancak, geminin bir türlü İstanbul'da bir limana yanaştırılmadan, açıkta bekletilmesi, onu çaresizliğin derin boyutlarına iter.

> *"Ne var ki, günler geçiyor, gemiden kimse indirilmiyordu. Bu sırada yolcular Fransızca 'Souvez Nous' (Kurtarın Bizi) ve 'İmmigrants Juif' (Yahudi Mülteciler) gibi sözler yazılı bez pankartlar asmışlardı. Çok garip bir durum vardı ortada. Profesör çıldırmak üzere olduğunu hissediyordu. Nadia'nın hemen yanı başındaydı ama onu göremiyordu. Aklı ermiyordu bu duruma"* (s.313).

Kardeşimin Hikâyesi eserinde çaresizlik temi eserin sonunda başkişinin intiharının kurgulanması ve aynı zamanda başkişinin kişisel bozukluk hastalığını taşımasında görülür. Başkişi ruh hali değişimlerinde, yaşantılarını taşıyaan bir karakterdir. Bu nedenle bütün geçmişini öteleyerek kardeşinin kimliği altına iter. Çaresizlik bireyi intihara sürükler.

> *"Karmaşık vakanın en çok dikkat çeken yönü ise, Rusya'da yaşadığı acı deneyimler sonunda, gerçeklerle yüzleşmeyi redederek kendisini ölmüş olan kardeşi Ahmet Arslan yerine koyması ve o trajik olayları yaşayanın kendisi değil, kardeşi Mehmet Arslan olduğu konusunda bir yansıtma yapmış olmasıdır. Ona göre acınacak olan, zavallı duruma düşen kişi kendisi değil, ikiz kardeşidir. Burada ilginç olan; Mehmet Arslan'ın beyninin, ölmüş olan ikizi Ahmet'i canlandırmak suretiyle acılarını ona yansıtmak yerine, kendini ölmüş bir kişi yerine koyarak, kendi gerçek benliğine yabancılaşmış olmasıdır. Sonuç olarak ölü bulunan şahıs Mehmet Arslan'dır ve 1963'te vefat etmiş olan Ahmet Arslan mevcut değildir"*(s.319).

Bir şey yapamamanın verdiği ruh haliyle karakter çaresizliğin içinde yoktur. Fiziksel olumsuzlukların perçinlediği çaresizlik bütün umutların tükenmesine sebep olur. Hiç umudu kalmayan yaşamın kendini sürükleyişi karşısında eli-kolu bağlı olmaktan başka seçimi olmayan ve bu duruma boyun eğen başkişi ve diğerleri için yaşam, çaresizliklerle devam eden bir çözülüş sürecidir.

2.2.5. Arayış

Anlatılarda, arayış içerisindeki karakterler ya bulundukları yerden ayrılarak ya da içsel olarak birçok zorlukları aşıp amaçlarını gerçekleştirmek için belli bir hedefe doğru hareket etmekte ve sonunda yeniden yola çıktıkları yere dönmektedirler.

Engereğin Gözündeki Kamaşma eserinde başkişi, küçük yaşta hadım edilerek saraya getirilen Haremağası Süleyman erkek olarak eksikliğini, bilgi olarak tamamlamanın yanısıra içsel olarak bu eksikliği giderme arayışına girer.

> *"Kimilerine eksik bir adam görünsem de, yüreğim biliyor ki, şu anda dünyada, yaşamının anlamına varmadan kader rüzgarının önünde sürüklenip giden milyonlarca kişiye göre fazlalıklarım var"* (s.13).

Haremağası Süleyman, içsel arayışında Galata'daki Mevlevi tekkesinde tanıdığı bir dervişten yardım alır. Onun elinde onca olanak varken gerçek özgürlük ve gerçek iktidar uğruna yalnızca ekmek ve su ile beslenip eski bir abadan başka bir şey giymemesi Haremağası'nı şaşırtır. Varlık olarak insanın kendi olma yolunda ilerlediği düzende kişilerin vazgeçişleri onları arayışa sürükler.

> *"Onunla ilerlettiğim bu konuşmalar ve Mevlana Celaleddin-i Rumi Hazretlerinin kitaplarını okumam beni bambaşka bir yola çekti.*" (s.76).

Anlatıda arayışlar sonuçlanmaz. Padişahlar varlık ve düşünsel manada yok olur. Valide Sulatnlar hırsları ve yönetme arzularının gölgesinde kaybolur. Anlatıdaki hayatlar arayışlar içinde sürerken saplantılarla son bulur.

Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm eserinde mülteci olma durumu sonucu Türkiye'yi terkedip İsveç'e gelen Sami Baran, bu mekanda kendini bulur ve değerler dizgesinde

varoluşsal değişimler yaşar. Onu, bu mekana sürükleyen ve bu sürgünü bir kaçış olmaktan çıkarıp kendini arayış ve kendi oluşa dönüştüren içsel yönlendirimlerdir. Yaşamda sürgün halindeki karakter, bu durumdan kendini kurtarmak için içsel bir yolculuğa çıkar; mekanın ve zamanın sınırlılıklarını aşarak, geçmiş-bugün-gelecek döngüsünde varlığını kurmaya çalışır.

Sami Baran'ın Stockholm'de tanıdığı diğer mülteci arakadaşlarının hepsi de acı geçmişlere sahip yaralı insanlardır. Bir arayış içinde terkettikleri ülkeleri, burada aradıklarını bulamadıklarından dolayı yeniden onlara çekici gelmeye başlar.

> *"Ben de ülkemden nefret ederek ayrılmıştım ama aradan geçen onca yıldan sonra anlıyordum ki hiç kimsenin toprağından tamamen kopmasına imkan yoktu. Ağaçlar, bitkiler gibi o toprağa dikilmiştik. Sürgünün en kötü yanı da buydu. Doğaya aykırıydı sürgün. Bu yüzden hepimiz perişan olmaya yazgılıydık. Mutlu sürgün yoktu ve olamazdı"* (s.132).

Eserde yaşam karşısında yenik düşen ve yaşadığı iç-dış çatışmaların akışında varlığını kurmak isteyen bireyin arayışları dile getirilir. Bu arayışta yaşamın sürekliliği ve bireyin kuşatılmışlığı etkilidir.

Mutluluk eserinde yaşamla her zaman barışık olan başkişi Meryem, tecavüzden sonra kendisinden beklenen intihar etmeyi gerçekleştiremez. Hem mekânsal hem de içsel bir yolculuğa çıkar. Gerçekler dile getirilmediği sürece, arayışı sürecektir. Profesör İrfan'ın bu tecavüz olayını dile getirmesinden ve Cemal'e de bunu yapanın kendi babası olduğunu söyledikten sonra, arayışı sona erer.

> *"Meryem de odasına çekildi, erkenden yatağına girdi ve uyumaya çalıştı. Olup bitenler onu sarsacak yerde tam tersi etki yapmış ve sakinleştirmiş gibiydi. Artık her şeyin ortaya dökülmüş olmasının verdiği rahatlığı yaşıyor ve hayatının yeni bir yön almak üzere olduğunu hissediyordu. İçinde hemen hemen hiçbir kaygı ve korku kalmamıştı. Bu kararlı ve sakin haline kendisi de şaşıyor ama bir yandan da bundan çok hoşlanıyor, içinde büyük bir gücün biriktiğini duyuyordu"* (s.371).

Şimdi ve geçmişin bireysel oluşumları desteklemesi bireyin, kendi olanaklarını kullanarak varoluşunu gerçekleştirmesini sağlar. Zaman ve mekânın kendi oluşu engelleyici yönü aşılarak 'yaşamaya devam etme' yükümlülüğü 'kendi oluş çabasına' dönüştürülür (Deveci, 2012: 427). Bu anlam bu dönüşüm herkesleşmeden kurtularak varlığını kurma gayretidir.

Leyla'nın Evi eserinde, **y**aşamdaki varlığı ve konumu, kendi oluşu ile paralel olan başkişi Leyla Hanım, verilmiş olanların ötesinde atılımlarda bulunmak zorunluluğu içindedir. 'Kişiliğini bulmak' ve 'kişiliğini yaratmak' arasındaki ikilem, yaşamın sundukları ile kendisinde var olanların çatışmasıdır. Yaratmak, kendi olma, otantik olma durumudur. Kendi kendisinin Tanrısı olarak kişiliğini, dolayısıyla tinsel varoluşunu gerçekleştirecek olan Leyla Hanım, böylece kendi'ni / ben'ini bulacaktır.

> *"Bu ilginç Cihangir dairesinde Leyla Hanım, ömrü boyunca görmediği kadar değişik insanla tanıştı; hepsinden Türkiye'nin başka bir yönünü öğrenmeye başladı ve sonunda öyle bir noktaya geldi ki yalı bahçesindeki evinde pek zevk alarak yaşadığı 'hayattan çekilme ve anılara gömülme' durumunun pek de ahım şahım olmadığını düşünmeye başladı. Seksenine merdiven dayamış biri yeni şeyler öğrenir miydi?Eğer bu insan Leyla Hanım gibi bitmek tükenmek bilmeyen bir öğrenme iştahına sahipse, her şeyi yapardı"*(s.156).

Mekânsal gidişleriyle kendini aramaya çıkan başkişi bütün çabaların anlamsız olduğunun farkındadır. Kendini arayış süreci bu kaçışlar ile başlar ve kendi oluşa doğru ilerlenir. İçsel yolculuk başlar ve fiziksel kaçışlar bu kendini arayış sürecini bütünleyici bir işlev kazandırır.

Son Ada eserinde dış dünyada aradıkları huzuru bulamayıp arayışa geçen insanlar, sonunda adada aradıkları dinginliği bulurlar. Artık bu huzuru, bu dinginliği korumak onlara kalır. Ya cesaret gösterip onu koruyacaklar ya da kaçtıkları kaosu kendi elleriyle adaya taşıyacaklardır.

> *"Televizyon yayınlarını alamadığımız için çılgın dünyamızda ne olup bittiğine dair haberleri ancak haftada bir uğrayan vapurun getirdiği gazetelerden öğreniyorduk. Bu sakin gezegenimizde, şaraplı bir öğle yemeğinden sonra hamakta içimiz geçmek üzereyken yarı kapalı gözlerimizle okuduğumuz haberler, öteki gezegendeki çılgınlığın artmakta olduğunu gösteriyordu. Ama itiraf etmeliyim ki bunlar bizi ancak uzay savaşları kadar ilgilendiriyordu; her şey öylesine uzaktı bizden"*(s.13).

Kendini arayışın yönünü belirginleştiren bu ifadeler varoluşsal atılımlarını gerçekleştirmek isteyen bireyin durumuna da göndermede bulunur. Anlatıcı karakterin arayışlarının sonu olmadığını bilir.

Veda eserinde Atatürk, ülkenin I. Dünya savaşı sonrası düştüğü çaresizlik durumunda, Anadolu'da ulus olmanın özellikleriyle örtüşen bir vatan anlayışı ve duygusu oluşturma arayışına girişir. O, ortaya konan farklı vatan fikirlerine karşı, yeni bir vatan

fikri ve devlet yapısı oluşturmaya çalışır. Atatürk, vatanı "Türk milletinin eski ve yüksek tarihi ve topraklarının derinliklerinde mevcudiyetini muhafaza eden eserleriyle bugün yaşadığı Türkiye'nin siyasi sınırları içindeki yurttur. Vatan hiçbir kayıt ve şart altında ayrılık kabul etmez bir bütündür" (Seferoğlu-Başbuğ, 1985:4) şeklinde tanımlar.

> *"Bu macerayı evini kaybeden insanların, son sığınaktan da atılmamak için verdiği çılgınca mücadele olarak anlamını istiyorum oğlum. Evini kaybetmek ne demektir, bilen bilir. Atalarının mezarlarını, hatıralarını, çocukluğun geçtiği sokakları, ilk aşkları terk etmek demektir bu. Elinde, bir tek gözünü yaşartan türküler kalır"*(s. 47).

Kendi özünü bulma ve kendi özünü çizme yönelimi içinde bulunan halk olanaklarını sağlamlaştırma ve var olan çaresizlikten kurtulma arayışı içindedir. Bu arayış Mustafa Kemal Atatürk sayesinde sonuca ulaşır. Tek bir bireyin vatan halkına adadığı ömürdür.

Serenad eserinde yaşamda umduklarını bulamayan başkişi Maya, durdurulamayan süreci, uzun bir yürüyüş olarak niteleyerek, zamanın yok edici bir unsura dönüştüğünün farkındalığını yaşar. Norm karakter Wagner ile tanışması, yalnız kendini arayışa değil oğlunu ve ailesini arayışa da yol açar. Onları tanımak, bir anlamda kendini de tanımak anlamına gelir.

> *"Anneannem, dolayısıyla annem, ben ve ağabeyim de hayatımızı onun bu kahramanca eylemine borçluyduk. Anneannem orada boğulsa hiçbirimiz dünyaya gelmeyecektik. Birden varoluşsal bir sıkıntı yüreğimden kopup başıma doğru yükseldi. İnsanın dünyaya gelmesi amma da garip tesadüflere bağlıydı. Eğer babaannem ailesiyle birlikte katledilse, anneannem Kızılçakçak Gölü'ne atlamasa hiçbirimiz olmayacaktık. Kerem de dünyaya gelmeyecekti. Her şey bu kadar basitti işte. Kim bilir daha bilmediğim ne kadar çok ayrıntı vardı"* (s.200).

Başkişinin içsel yolculuğu aynı zamanda düşüncelerinin ve yaşan boyutunun dış dünyaya aktarımıdır.

Kardeşimin Hikâyesi eserinde arayış başkişinin geçmişe dönük anlatılarda yaşadıklarını tekrar anlatması olarak ele alınır. Başkişi kardeşinin hikâyesini anlatırken, kendi yaşamını aktarıyor olmasıdır.

Yaşamın farklı gerçeklikleriyle yüzleşen başkişiler ‘ait olma’ ve ‘yer edinme’ duyguları içinde arayışını sürdürürler. Karakter varoluş sürecini kendi olma yoluyla bütünleştirerek arayışını devam ettirir.

2.2.6. Uyanış

Uyanış terimi, Doğu dinlerinde ve mistisizmde de kullanıldığı gibi, daha derin bir anlamı işaret etmek üzere kullanılır. Bu geleneklerde uyanış, ‘ruhsal aydınlanma’ olarak adlandırılan bilnçlenme haline ulaşmış bireyin geçirmiş olduğu gerçeklik değişimi ve bu değişim esnasında edinmiş olduğu anlayış halini belirtir. Sanskritçe’de bu anlamdaki uyanış, bodhi olarak adlandırılır (Capra, 1991: 50-52). Önceleri birçok gerçeğin farkında olmayan, birçok şeyi anlamlandıramadan yaşayan ve bu nedenle ‘uyuyanlar’dan biri sayılan kişi; ‘ruhsal aydınlanma’ sürecinin sonunda bazı gerçekleri öylesine anlayabilir ve görme, kavrama, anlama ve bilme bakımından öyle nitelikler kazanır ki, bu durum, ‘uyanış’ terimi ile açıklanır.

Engereğin Gözündeki Kamaşma eserinde başkişi Haremağası Süleyman, içsel yolculuğunda en dibi ve en yükseği yaşadıktan sonra, bunları anlamlandırmak için Mevlevi dervişi ziyaret eder. Onun dünya nimetlerinin tutsaklığından kurtulmuş, özgürleşmiş halini kendisine rehber olur. Kendisinde uyanışın işaretlerini bu şekilde arar.

> *“İlk işaret, bedenimin en değerli parçasını sakladığım kavanozun yere düşüp parçalanmasıydı. Kavanozun somaki mermerler üzerinde tuz buz olup zavallı et parçalarının mecalsizce ortalığa saçılması bile felaketin habercisi değilse, ne uyarabilirdi bizi”*(s.17).

Yaşamın anlamını bilemeyen yaşamda tutunacak bir direniş noktası bulamayan başkişi uyanış sürecine girer. Karakterin diyalogları yaşamla ilişki kurmaya çalışan bireyin yaptıklarıyla örtüşür.

Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm eserinde başkişi Sami Baran, bilinçaltında Filiz’in ölümünden sorumlu tuttuğu yaşlı adamla babasını özdeşleştirir. Bu yüzden bir gün İsveç’teki hastanede yaşlı adamı gördüğünde anıları canlanır ve bir yandan sevecen diğer yandan çok sert babasını özlediğini fark eder. Işığın kendisi yaşlı adamın ve babasının oluşturduğu üçgenin merkezinde olduğunu bilir.

"Onu takibederken çok özlemiş olduğumu farkettim ama çocukluğumun nefret dolu gecelerinde onun ölmesini ne kadar çok istediğimi hatırlayınca özlemim geçti. Bazı geceler yatakta uykuya dalmadan önce Allah'a yalvarır ve ertesi sabah uyandığımda babamın ölmüş olmasını dilerdim. Ama Allah bu dileğimi duymazdı" (s.162).

Başkişi, yaşamın anlamını sorgulayan kendinden, başkalarında ve dünyadan kaçan bireyin duyumsadığı olguyu taşır.

Mutluluk eserinde içi yaşam coşkusu ile dolu olan başkişi Meryem, kendini töre baskısı sonucunda öldürmek ister. Baskıyla gerçekleştirilmeye çalışılan bu eylem karakterin varoluşunda izler bırakır. Ölüm yaşamı fiziksel değil düşünsel bir sürgün mekânına dönüştürür. Sürgünde olan bireyin uyanışı geri dönüşünün imkânsızlığıyla çatışır.

"İpi bir süre elinde tuttuktan sonra bir yılan gibi yere fırlattı. 'Defol!' dedi. Sonra birden içi ferahlayıverdi. Bilinçaltında bir şey onu o kadar ferahlatmıştı ki, zavallı ipe 'Defol!' demesine bile kıkır kıkır güldü" (s.15).

Norm karakter Cemal tarafından başkişi İstanbul'da bir uçurumun kenarında öldürülme denemesinden de sağ olarak kurtulmanın sevincini yaşar. Onun dünyasında gerçeklik, artık bölünmemiş ve farklılaştırılmamış bir üstünlük ve bütünlük haline dönüşür.

"O anda içine güneş doğdu sanki; kara bulutlardan sonra görünen rengarenk gökkuşağına benzer bir ferahlık ve o gri, sevimsiz günü al bir yazmayla dalgalandıran bir sevinç hissetti" (s.246).

Geçmişini, geçmişteki kişileri 'yok sayma' durumu başkişiyi yalnızlaştırsa da birey olarak kendi uyanışına sebep olur.

Leyla'nın Evi eserinde başkişi Leyla Hanım, evi kaybetmenin Yusuf'un dairesine sığınmak zorunda kalmanın ızdırabını ve hayal kırıklığını yüreğinde yaşadıktan sonra norm karakterler Yusuf, Roxy ve fon karakterleri oluşturan onların arkadaşlarının yardımıyla bu duygudan yavaş yavaş kurtulur, özgürlüğe ulaşır. Kendi özbenlik kavramına hatalı yaklaşımı tümüyle ortadan kalkar, yaşamın tüm birliği ve bütünlüğü sürekli bir benlik algılayışına dönüşür.

"Bu noktada insan artık yarışta değil jüride olmalıydı, altın değil sarraf kimliğine bürünmeliydi, değerlendirilen değil değerlendiren konumuna geçmeliydi. Olgunlaşma bu

demekti. Leyla Hanım Cihangir'deki evde genç çocukların kıvranmalarını, çırpınmalarını, kendilerini beğendirme çabalarını gördükçe onlara sonsuz birmerhamet duyuyor ve bildiği her şeyi onlarla paylaşmak istiyordu. Kendisi artık bu hayatın bir aktörü değildi" (s.157).

Başkişi yaşadıklarından kaçarken geçmişini hatırlama ile birlikte kendi kendine yabancı olma durumundan sıyrılır. Böylece ben'i ile yüzleşen karakter zaman ve mekanın sınırladığı labirentte yalnızlığın ve ölüm gerçeğinin etkisiyle otantik oluşunu gerçekleştirir.

Son Ada yapıtında adadaki huzurlu yaşamın rahatlığına alışmış olan ada halkı, adada satışa çıkarılan evi kendi aralarında para toplayarak alacakları yerde bunun önemini gözardı ederler. Yaşamlarındaki trafik sıkışıklığı, bürokrasi, vergi, form doldurma, banka gibi dayatmaların olmayışı, sabahları üstlerine geçirdikleri bir şortla evden çıkıp dostlarıyla sohbet etmek, kahve içmek, denize girmek, balık tutmak gibi aktivitelerle uyuşuk, dikkatsiz karakterlere sahip olurlar. Bu uyku durumundan uyanışları çok sert ve ani olur.

"Oysa ada ile ilgili ne rüyalar görmüşlerdi. Zenginlik gelecekti, refah gelecekti, özgürlük gelecekti adamıza. Sonunda herkes kaybetmişti, Başkan da, ona uyanlar da, uymayıp karşı çıkanlar da. Kazanan yoktu. Belki Lara'nın söylediği gibi bundan sonra rahat bırakılacak olan martılar dışında" (s.185).

Toplumsal ve bireysel varlığın somutlanması olan eylemlerin yokluğunu hissetmeyen ada halkı için yaşamın anlamı adanın yok oluşuyla beraber yitikleşir. Zamanın geçiciliği ile bir devama dönüşen ada halkının birlikte olmayı başaramayışı içsel değişimlerinin gerçekleşmediğini gösterir. Bireyin gerçekleşmeyen uyanışı kaçınılmaz sona karakterleri sürükler.

Veda eserinde Atatürk liderliğinde gerçekleşen toplumsal uyanış söz konusudur. Felsefe olarak Tanrı egemenliğine dayanan bir monarşiden, halkın egemenliğine dayanan Cumhuriyet'e geçilmesi; iç siyaset amacı olarak monarşik iktidarın 'kaderci kulları' yerine çağdaş bir Cumhuriyet'in 'onurlu vatandaşları'nı oluşturur (Ateş, 1999: 337). Dış siyaset amacı olarak da 'tam bağımsızlıktan kesinlikle ödün vermeden', karşılıklı çıkar doğrultusunda eşit nitelikli ilişkiler kurar. Sık olarak dile getirildiği gibi, Atatürk'ün hedefi, Türkleri 'muasır medeniyet seviyesine' çıkarmak olur.

"Bizim fikirlerimiz dünyanın yıkılışına uygundur. Monarşiler yıkılıyor yerlerine Cumhuriyetler kuruluyor. Zamanı gelen fikirler geri çevrilemez"(s.53).

Mustafa Kemal Atatürk fikirleriyle ve yaptıklarıyla Dünya üzerindeki en büyük halk uyanışlarından birini gerçekleştirir.

Serenad eserinde norm karakter, eşini kaybetmenin acısını ve hüznünü taşıyan Maximilian Wagner sonunda ölüm gerçeğini kabullenir. Yaşamın geçici ve değişken olduğunun farkına varır. Bu kısır döngüden kendisini kurtarmaya çalışır. Kendisini anılar hapishanesine kilitlemiş olan Wagner, Şile'de eşi için bestelediği Serenad'ı çalarken, kendi uyanışını da gerçekleştirir.

> *"Profesörün yanına vardığım zaman birden ürktüm. Adamın yüzü morarmıştı, korkunç görünüyordu, ölü yüzü gibi olmuştu. Dudaklarından kan çekilmişti. Gözlerinden yaşlar akmış, yanaklarında buz tutmuştu. Bembeyaz kemikleri hatırlatan parmakları keman tellerinin üzerinde kasılıp kalmıştı. Eğer hala ayakta durmaya devam etmese gördüğümün donmuş bir ceset olduğuna yemin edebilirdim. Profesörün omuzlarında ve şapkasında kar birikmeye başlamıştı"* (s.112).

Mekânsal gidişleriyle kendini aramaya çıkan kişi kendi uyanışının gerçekleşmesiyle bütün çabalarının anlamsız olduğunun farkındadır. Uyanış süreci bu farkındalık ile başlar. Kendi oluşu ile ilerler.

2.2.7. Değerlere Dönüş

Dünyada var olan bireyin içsel yolculuk serüvenini oluşturabilmesi için geçmişten kanıksadığı yaşamsal olguları benlik zamanına yansıtır. Toplum ve birey düzeyindeki kazanımları içselleştirilerek öznelleştirilmesi gerekliliğinin farkında olan Zülfi Livaneli geçmişi sindirerek oluşturduğu tinsel durumları anlatılarına taşır. Halkın yontulmuş kişilikler, hoşnutluk ve doygunluk tarafından karakterize edilebilir. Ancak günümüz dünyasında, her yanı sarmalayan ıstırap göz önüne alındığında, bu tanım geçerliğini yitirmiş gibi görünüyor. Stres, yalnızlık, sıkıntı, bunalım gibi olumsuzluklar, insanların günlük yaşamını yönlerdirir hale gelir. Giderek devasa boyutlara ulaşan mutsuzluk, içten içe de olsa beraberinde, her şeyin farklı olabileceği düşüncesini getirir (Zerzan, 2004: 171-172). Değerlere dönüş, insanlar için bu kısır döngüden çıkış yolu olarak görünür.

Engereğin Gözündeki Kamaşma eserinde birey, kendi olma serüvenini tamamlayabilmek için tarihselliğini olanaklı kılan 'kültürel bellek mekanları' ile bağlantı içinde olma zorunluluğunu duyumsar. Şeyleşme ve yığınlaşma / sürüleşme tehdidi

karşısında bireyin kurtuluş ümidi, sığınağı ve 'kendilik bilinci kurmanın en temel noktası' (Korkmaz, 2004: 31) olan bu kültürel bellek mekânları, tinsel varoluşun kaynağıdır.

Başkişi haremağası Süleyman, toplum ve birey düzeyindeki kazanımları içselleştirerek öznelleştirir. O, kendilik bilinci ile hem uzamsal boyutta dünya ile hem de zamansal boyutta toplumsal geçmişiyle bağlantılıdır.

> "*Kısacası, eşsiz bir bilgi hazinesi, kamil insan mertebesine ermiş bir bilge, yerine göre hem şefkatli hem acımasız davranmasını bilen bir yönetici ve ilerleyen yaşına rağmen, güçlü kaslarını ve Afrikalı duruşunu başının mağrur dikliğiyle tamamlayan ben, bu ölümlü dünyada bir tek efendinin önünde boyun eğerek erdemimin ve sadakatimin değerini artırıyor ve onun övgülerine mazhar oluyorum*" (s.16-17).

Dış gerçekliklerin kuşatması altındaki birey içinde bulunduğu durumu olumlu düzeye taşır. Kültürel bellek mekânlarının bireysel ve toplumsal açılımları ile bütünleyerek sunar.

Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm eserinde başkişi Sami Baran, sevdiği ve evlenmek üzere olduğu kız arkadaşı Filiz'i acımasız bir saldırı sonucu yitirmesiyle büyük bunalıma düşer. Bu bunalım onun ruhsal ve fiziksel olarak tükenişine yol açar. Bu noktada yaşamına giren Canan, hem kendisinin hem de Sami'nin kurtuluşuna giden süreci başlatır.

> *"Adamı gönderdikten sonra Clara'yla masanın başına geçip votka içmeye başladık. Arka arkaya dikiyorduk kadehleri. Bir an önce körkütük sarhoş olmaktan başka bir dileğimiz yoktu. Olan biteni hemen unutmak istiyorduk. Bir kez daha aşağılanmıştık çünkü. Öç diye bir şey yoktu bu dünyada, mümkün değildi. Clara hiçbir şey sormadı*" (s.201).

Ayrılık acısı kıskacındaki bireyin yaşadığı acıyı kaçışla sonuçlandırması bireyin kendi değerlerine kayıtsızlığıyla sonlanır. Başkişi içsel yolculuğunu değerlerine dönerek değil değerlerini yok sayarak devam eder. Yaşadıkları bireyi duyumsuzlaştırır.

Mutluluk eserinde norm karakter Profesör İrfan Kurudal, gerçek yaşamın alçaltıcı bir iş yaşamı, tüketiciliğin döngüsü ve ileri teknoloji bağımlılığının sarmalanmış hiçliği tarafından çürütüldüğü bir yokluk içinde yaşadığını düşünür.

> *"Şimdi yapması gereken şeyi çok iyi biliyordu. Kendisini en çok seven ve bekleyen insanın, yani annesinin evine gidecek, onun kendisine hayat bahşeden yemeklerini yiyecek, meraklı komşularıyla tanıştırmasına ses çıkarmayacak, bayram sabahlarında elinde bir demet*

çiçekle babasının mezarını ziyaret edecek, belki Ege Üniversitesi'nde alçakgönüllü bir hocalık işi bulacak ve o evde –bir başka biçimde de olsa- babasının hayatını sürdürecekti. En güvenlisi buydu" (s.373).

Karakter birçokları gibi hem doğanın hem de kendi doğasının enkazıyla dayanılmaz bir anlamsızlık duygusuyla ve devasa boyutlara varan yalan silsilesine karşılık gelen bir samimiyetsizlikle karşı karşıya olduğunu görüp kendi değerlerini bulma yolculuğuna çıkar.

Leyla'nın Evi eserinde norm karakterlerden Almanya'da doğup büyüyen Roxy, iki kültür arasında sıkışır, bu dış gerçeklerin kuşatmasını olumlu bir düzeye taşıyabilmek için müziğe sığınır. Müzik onun yaşama başkaldırışının simgesi olur. İstanbul'da erkek arkadaşı Yusuf'un evinde tanıştığı Leyla Hanım'a ilk anda tepki duysa da, ortak sevgileri olan müzik ona karşı duygularında değişim geçirmesi yanında, kendi değerlerine dönmenin de yolunu açar ve Roxy Rukiye'ye dönüşür.

"Nikah memurunun adını sorması üzerine gururla Rukiye demiş ve Büyük Hanım'a bir bakış atmıştı. Sanki, ismimle barıştım demek istiyordu. Artık anne oluyorum, deli değilim, ismimle barıştım. Büyük Hanım, ona şefkatle başını sallamıştı" (s.263).

Toplumsal normların yarattığı bireyler farklı toplumlara geçtikleri zaman çatışma yaşarlar. Gurbette yetişen bireylerin öz vatanlarına döndüklerinde yaşadıkları sosyal çatışma bireyin içindeki çelişkileriyle bütünleşerek sorun haline gelir. Bu sorunun çözülüşü bireyin aslını oluşturan öze geri dönüşle mümkündür.

Son Ada eserinde yer alan değerlere dönüş imgesi toplum, birey düzeyindedir. Her başkaldırmada, haksızlığa karşı bir tiksintiyle beraber, insanın kendi benliğinin herhangi bir yanına tam ve aniden katılım vardır (Gündoğan, 1995: 116). Reddetme, hayır diyebilme ya da başkaldırma, öncelikle bireyin kendisini onaylamasının bir aracıdır. Başkaldırma, bireyin herhangi bir değer için kendi özünden fedakârlık etmeyi göze almasını anlatır. Her karşı koyma bir değere yönelik olarak var olurken, her değer bir karşı koymayı gerektirmez (Yeniçeri, 2011: 77). Anlatıcı, yaşama karşı korkusundan da kaynaklanan herşeye karşı iyimser ve olumlayıcı bakış açısıyla, önceleri norm karakter Yazar'a karşı çıkmışsa da, sonradan olayların Yazarı doğruladığını farkeder.

"Ne yapayım sevgili dostum, ben hiçbir zaman senin kadar kararlı, senin kadar tutarlı olamadım. Topluluktan bu kadar ayrı düşünmeye, bu kadar tek başına kalmaya cesaretim yoktu. Her zamanki gibi haklıydın, doğruları cesaretle savunmak, ileride daha az zarar

görmek için başvurulması gereken en önemli yoldu ama şimdi itiraf edebilirim ki martıların vahşeti beni de ürkütmüştü" (s.127).

Düşünsel nitelikli bir başkaldırıya dönüşen ada halkının tutumu yok olma gerçeği karşısındaki bireyin söylemi olur. Umutsuzluk ve olanaksızlık içinde karamsarlığa sürüklenen birey yaşanmışlıklarla oluşturduğu değerlerine geri döner.

Veda eserinde başkişi Atatürk'ün liderliğinde girişilen devrimler, toplumsal yapıda zaten var olan, ancak uzun süredir bastırılan değerlere yeniden dönüşü göstermektedir.

"Mecliste uzun süren tartışmalar sonunda Cumhuriyet ilan eildi ve altı yüz yıllık Osmanlı İmparatorluğu resmen tarihe karıştı. Bunu halifeliğin kaldırılması, kılık kıyafet devrimi, Latin alfabesine geçiş gibi devrimler izleyecekti"(s.74).

Kurtuluş Savaşı'nın kazanılması ve ardından gelen Cumhuriyet'in ilanı, kullardan oluşan teba anlayışına karşı, vatandaşlardan oluşan halkın egemenliği; din temeline dayalı devlet düzeni yerine laik hukuk devleti düzeninin kurulması küllerinden Anka Kuşu'nun doğması gibi Anadolu insanının değerlerine dönüşünü müjdeler niteliktedir.

Serenad eserinde başkişi Maya, ev ve okul arasında geçen yaşamının, kendisi için olduğu kadar oğlu Kerem için de sıradan ve sıkıcı olmasının anlamını, Maximilian Wagner ve onun sıradışı yaşamına adım atınca farkeder. Gelişen olaylar, onun yaşam önceliklerinin sıralamasında önemli rol oynayacaktır.

"Tamamen kendi tercihimle gelişmemiş bile olsa, son gün günlerdeki olaylar kişisel hayatımda bir devrime neden olmuştu. Düzenli bir işte çalışan her insan gibi, kafamın bir köşesinde beslediğim özgür bir hayatı yaşamak, serbest işler yapmak yolunda bir adım atacaktım"(s.229).

Başkişi çalışan bir anne olma sebebiyle yetemeyen bireyin eksikliğini hisseder. Çalışan, anne, sevgili, danışman, arkadaş olan birey kendini gerçekleştirme aşamasında silik bir karakterdir. Çünkü her şey olan ama bir şey olamayandır. Birey olamama durumunu kendi iç değerlerinin kıskacında yaşar. Yalnızlıkla pekiştirilen değerlere dönüş başkişinin serüveninin devam etmesinin amacıdır.

2.2.8. Kendi Olma

Birey olmak, herhangi bir otoriteye biat etmeden, kararlarını kendi verebilmektir. İnsan için en zor olan şey karar vermek ve verdiği kararların sorumluluğunu üstlenmek, gerektiğinde kendi kendini kısıtlayabilmektir. Birey, toplum içerisinde özgürce tavır takınır. Çağdaş, sağlıklı toplumlar bu tip gerçek bireylerden oluşurlar. Cemiyet hayatına adapte olamamış cemaatleşen sistemlerde birey ya da kimlik yoktur çünkü birey olmak özgür olmaktır. Kişiliksizlik, günü kurtarmacılık, erdemsizlik, adam sendecilik, lakaytlık ve işgüzarlık değildir. Birey olmak, toplumdan kendini yalıtmak değil, bütünün içinde kendi gibi bulunabilmektir. Birey olmak, toplumun genelinin kabul ettiği değerler bütününün güdümünden sıyrılıp, kendi varoluşunun bilincinde olarak, kendi varlığı üzerine yatırım yapmaktır. Bencillik anlamına gelebilecek duygusal istekler anlamında değil, varoluş bilincinden söz edilir. Birey olmak insanın kendi olması, kendinin bilincine varması demektir.

İnsan, *kendi olma* halini seçebilen ya da *kendi olmama* tarzını seçebilen tek varlıktır. Birey, gündelik yaşamında, kendini halktan ve kalabalıktan biri olarak seçer ve kendi olma tarzını gözardı eder. O, başkası olur ve kendisinin değil, başkalarının peşinden gider. Bu varoluş tarzı onu otantik yapmaz. Birey, kendi olanakları ve projelerini gerçekleştirmek isteyen bir varlıktır. Kişi, kendi gelecek projelerinde kendi olanaklarını ve durumunu bulabilmek için geçmişe döner ve geçmişle birlikte şimdiyi de dener. Böylece üç zaman dilimini şimdide yaşar. Varoluşsal anlarında kendi ölümünün kaygı ve beklentisini duyduğu her zaman, kendi varlığının ve yaşamının ayırdına varır. (Çüçen, 2011: 18-20). Ölümle yüzleşen birey, ancak kararlı varoluşu ile otantik olabilir. Otantik birey, varoluşunu ve varlığının gerçeğini kendi geçiciliği ya da zamansallığı içinde anlayıp gerçekleştirir

Engereğin Gözündeki Kamaşma eserinde kurgulanan saray yaşamında, padişah ve Valide Sultan dışında kendi olma olgusunu yaşama geçiren birey hemen hemen bulunmamaktadır. Ben olma bilinci çok zayıftır. Beynin ve düşüncenin özgürleşmesi, bireye orijinal düşünme olanağı verir. Düşünce özgürleşmeden, bireyin kendi kimliğini tanımlaması ve varoluşun bilincine, sorumluluğuna ulaşması oldukça zordur.

"Bu dünyada Allah'ın en çok gücüne giden şey, insanların hadlerini bilmeyip büyüklük taslamalarıydı. Ben de kendimi bir halt sanıp imparatorluk ailesiyle aşık atmaya kalkmıştım. Bunları düşündükçe içime bir huzur yayıldığını fark ettim. Köle, köleliğini düşündükçe aslına dönüyor ve kendini yeniden buluyordu. Bütün ömrümü köle olarak geçirmiştim ve bu durum, içine gömülüverdiğim ılık bir hamam gibi beni rahatlatıyordu. Doğduğumdan beri dayak yemiş, adam yerine konmamış, bacaklarının arasındaki organları kesilmiş, horlanmış, aşağılanmış, emir verilmiş, hakaret edilmiş, sövgülerle anılmış, tiksinilmiş, eline değmemeye çalışılmış bir adamın, son dakikalarında kendi gerçeğine dönmesinin huzuruydu bu" (s.73).

Birey olarak algılanmak isteyen başkişi; kendinin farkında olmak için kendi değerlerinin, yolunun bilincinde, olumlu ve olumsuz yanlarını, davranışlarını değerlendirir. Çevresi ile ilişkilerinde kendi varlığını duyumsar, davranışlarında kendi değerlerinin eksenini yakalar, yanlışlarını kabullenir, yakın ve uzak çevresiyle ilişkilerine doğru mesafeler koyar, özeleştiri yapabilen kişi kendini kontrol eder.

Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm eserinde birey olmanın yolu kişilerin yaşamlarından aldığı eğitimden geçer. Kişinin varlık koşulunun ve gerekçesinin anlamını kavramakla mümkün olan birey, kavramayı gerektiren bilgiye ve bilgi birikime sahip olmalıdır. Düşünmekle bağlantılı varolmak yaşama bilinçli müdahale etmektir. Bu sebeple birey olmak, kişinin özne olması anlamına gelir. Özne olmak ise, insan yaşamanın önüne dayatılan olumsuzluklara karşı sistemli ve bilinçli mücadele etmektir. Başkişini varoluş süreci bu duruma örnektir.

"Akşamlarımız saat ona kadar televizyon izleyerek, daha sonra da Türkçe ve İspanyolca kitaplar okuyarak geçiyor. Seyahat bürolarından broşürler toplayıp yazın hangi tatil ülkesine gidebileceğimizi konuşuyor, fiyatları karşılaştırıyoruz. Kısacası bu dünyada, kimliği, kişiliği, yüzü silinmiş, hepsi birbirine benzetilmiş milyonlarca mülteci gibi yaşıyoruz ve bunun farkında olmak benim canımı sıkmıyor. Herhalde mutluluk dedikleri de bu olsa gerek: Biraz güvenlik, biraz can sıkıntısı" (s.203).

Başkişnin kendi olması "Hayır" diyebilme gücüdür aynı zamanda da farkındalıktır. Birey olabilmek için kendini tanımak ön koşuldur. "Birey olabilmenin özü ben algısını birey olarak kabul ettirebilmekten geçer. Varlığınla önce barışmak için kendini her yönün ile tanımak, bilmek ve saygı duymak gereklidir. Başkişi ve mülteci karakterlerin yaşam serüvenleri hayata dair duruşlarının nasıl olması gerektiğini fakedişleriyle ilintilidir.

Mutluluk eserinde etrafındaki herkese benzemek, bireyin kendisini 'hiç' olarak görmesiyle akraba bir kavramsallaştırmadır. Bu açıdan, eşitlik kavramıyla aynılaştırma kavramı birbirinden farklılık gösterir. Doğası gereği insan, düşünen, sorgulayan, merak

eden, kuşku duyan, tartışan, çözüm üreten tarihsel bir arka plana sahiptir. Ancak, günümüz toplumlarında, herkes bir başkasını neredeyse kendisi gibi düşünmeye zorlar.

> *"Sorular çok ve çeşitliydi: Türk mü, Egeli mi, Akdenizli mi, Amerikalı mı, Avrupalı mı, Ortadoğulu mu, Müslüman mı, ateist mi, zengin mi fakir mi, erkek mi değil mi, gerçek mi sahte mi, merhametli mi zalim mi, alaycı mı içten mi, geleneksel mi modern mi, gösteriş budalası mı filozof mu, bilim adamı mı şarlatan mı, ölümden korkuyor mu korkmuyor mu gibi yüzlerce ve hepsi de, 'Kimim ben?' gibi cevap verilmesi imkansız bir soruda toplanması mümkün olan kavramlarla uğraşmaktansa teslim olmak ve yenilgiyi kabul etmenin dinginliğini yaşamak çok daha iyiydi"* (s.373).

Töre ile yönetilen toplumlarda bireysel haklar ve özgürlükler yerine aidiyet duygusu ağır basar. Bu gerek toplum hayatında gerekse ailede aynıdır. Kişi toplum hayatında doğduğu çevre kör hemşericilik ve bölgeciliğini yapabilir. Ailede de birbirlerine yapışarak kabile halinde mutlu mesut yaşayabilirler. Ailede yetiştirilirken şiddet destekli itaat önemlidir. Birey olmak hür olmaktır, kurtuluştur. Bu yol sabır ve cesaret gerektirir. Fark yaratan birey olmak için ilk yapılacak olan "kurt kapar sonra" avam söylemini dikkate almaksızın bu garip sürüden ayrılmaktır. Eserde de başkişi sürüden ayrılıp yaşam serüvenini baştan çizen bir özelliğe sahiptir.

Leyla'nın Evi eserinde başkaldırma, iradenin kendi içinde bulunduğu koşullara ya da zor kullanma yetkisini elinde bulunduran otoriteye boyun eğmeyip, karşı çıkması açısından zorunlu bir eylem gerektirir. Bu bakımdan inanç ve düşünce de eylemdir; hatta bilgi de eylemdir, çünkü benliğin eşyaya aktif katılımı, onu kendine mal etmesi açısından, o da hareket olmaktadır. Özgürlük de eylemdir; çünkü özgürlük, insanın kendi eliyle eşyayı ve kendisini değiştirmesi demektir. Hareket olmadan bu değişim olanaksızdır (Topçu, 1995: 15).

Almanya'ya uyum sağlayamadan, mutsuz bir çocukluk geçirmiş olan Rukiye, Roxy adını alarak, yaşama isyan eder.

> *"Kimseye muhtaç olmadan ve aile yükü taşımadan yaşamak, dünyaya kafa tutmak ne demekti! Kendisi de Duisburg'da her kötü ilişkinin sonunda ve evdeki cehennemden bunalıp sokaklara fırladığı zaman böyle düşünmez miydi?Madem ki insanlar birbirine acı veriyordu, o zaman en güzel şey hayata meydan okumak ve mutlak bir yalnızlığı seçmekti"* (s.93).

Birey olamayan, kendini var olmaktan varoluşa dönüştüremeyen norm karakter Roxy, varlık nedenini yanıtlayamaz. Her gerçek insanın ayrı bir dünya olduğunun bilincine varması değerlere dönüşle ilintilidir. Başkişi Leyla Hanım, kişiselliğin ve kişilikliliğin değerini vurgulayarak norm karaktere kendi olma yolunu açar. Seçmenin ve karar vermenin değerini önemsetir.

Son Ada eserinde giderek yaşam alanının daraldığı anakaradan kaçarak adaya sığınan Lara, karışık işler yapan, kaba, sarhoş eşinden dayak yiyen, garsonluk yaparak yaşamını sürdüren, zarif, yumuşak tabiatlı bir karakterdir. Son kurtuluş olarak gördüğü adada, anlatıcıyla beraber mutlu geçen yaşantısı, Başkan'ın gelişi ve adadaki dengeleri altüst etmesiyle, içindeki başkaldıran Lara'yı bulunur.

> *"Yılana üst üste kürek darbeleri indiren, küreğin yalnız enli bölümüyle yılanı ezmekle kalmayıp, keskin yanını çevirerek diklemesine kafasını kopartan bu kadın benim sevgilim miydi; o kırılgan, ince, hayattan korkan, narin Lara'm mıydı? Yılana gösterdiği öfkenin büyüklüğünü, bana olan aşkının ölçüsü olarak algılıyordum sanırım. O, yılana vurdukça, benim için ne kadar korktuğunu, sevgilisini elinden alabilecek tehlikeye karşı nasıl mücadele ettiğini görmek beni tuhaf bir biçimde mutlu ediyordu"* (s.140).

Kendi olmak, gayret göstermek ve emek sarf etmeyi gerektirir. İnsan bireysel varlık olduğu kadar toplumsal varlıktır. Toplumun gelişmesi gerçek bilinçli bireylerden oluşması ile olanaklıdır. Ada içerisinde gerçek anlamda birey olabilmek bir kişisel gelişmişlik neticesidir. Topluluk bireylerinin kişisel gelişimi labirentleşen mekan olan ada ve adanın yok oluşuyla irdelenir. Bütünle birleşip, bir olmanın ne denli önemli olduğu defalarca vurgulanır. "Biz" bilincini geliştirip, bir gruba ait olmak bireyi etkiler, bu şekilde birey bir yerlere ait olduğunu hisseder ve bu bireysel gelişim için faydalıdır. Tabiî ki bu gelişim için önce sağlam bir "ben" alt yapısı gereklidir. Yoksa bir bütünlük içerisinde hiçbir fark yaratmayıp, eriyip kaybolup gitmek marifet değildir. Birey olmaya çalışan kişi; fark edip, fark edilip, fark yaratmak durumundadır. "Hiçbir insan kendi başına bir ada değildir, Her insan anakaranın bir parçasıdır." denir ancak her parça çok özel olmalıdır. Birey olabilen kişi kendini ne zaman bütünün parçası ne zaman da bir nevi ada konumuna getireceğini bilen ve seçen kişidir.

Veda eserinde Atatürk liderliğinde başlatılan, her biri ayrı devrimsel nitelikteki yenilik hareketleri, Anadolu insanından başka hiçbir ulusun kolaylıkla ve hızlı bir şekilde kabul edeceği ve uygulayabileceği adımlar değildir. Bu dönemde ülkeyi ziyarete gelen ve

Türklere sevgi ile bağlanan Amerikanın Moskova ve Paris sefirliğini yapan William Bullitt, "Bütün dünya paraya tapıyor. Tek istisnası Türkler'dir. Bu insanlardan bir grubun beraberce bir yerde yemek yedikleri veya bir şeyler içtikleri zaman: 'Parayı ben vereceğim' diye diye birbiriyle kavga etmeleri görülecek bir şeydir. Maaşını yeni alan bir adam, hepsini birden bir gecelik davet uğruna elden çıkarabilir. Parayı hiçe sayan bu millet, bugünkü dünyada yaşamak imkânını sağlayamaz. Hâlbuki böyle cömert birr uh taşıyan milletin dünya yüzünde kalması, hepimiz için bir ferahlık ve zevk kaynağıdır. Paraya tapan milletler, Türkler'i yaşatmak için kendi aralarında mutlaka devamlı şekilde para toplamalıdırlar."(Yalman, 1997: 850). Türklüğün hakettiği değeri bulması için 'hayır' diyen Mustafa Kemal Atatürk halkın halk için yaşaması gerektiğini vurgular.

Serenad eserinde Modern bireyi insan yapan tüm değerler, var olanlara farklı bakışlarla yaklaşma sonucudur. Kabullenmek, onaylamak ve yumuşak başlı olamk üretmeyip, tekrar eder. Toplumların kendi kendilerini tekrarlamaları çağın gereklerine yanıt verememeleri sonucunu doğurur (Yeniçeri, 2011: 88). Maya, kendisini bağlayan tüm engellerden kurtularak kendi olmayı deneyimler.

> *"Ama uçak alçalırken, İstanbul'u kaplamış olan gri, iç kapatıcı ve sıkıcı havayı görüp 'Neden olmasın?' diye düşündüm. Nasıl olsa evde beni bekleyen kimse yoktu., gitmem gereken bir işim de kalmamıştı. Yuvadan atılmış bir kuş ne kadar özgürse ben de o kadar özgürdüm artık"* (s.418).

Eserde kendi olmak, farklılaşmak tamamen ayrışmak demek değildir. Kişi yaşantılara katılımcıdır.

Kardeşimin Hikâyesi eserinde bireyin kendi olamamasının öyküsü anlatır. Eserin bütünü isminden itibaren 'Kardeş' kelimesi altında kendi olma yolculuğudur. *"Maktul-şüpheli Mehmet Arslan hakkında müsnet suçlardan dolayı kamu adına kavuşturma yapılmasına yer olmadığına karar verildi"* (s.324). Eserde başkişi Ahmet Arslan'ın Mehmet Arslan olma durumu anlatılır. Eser, kendi olamayan bireyin başka kimlik altında yaşamasını anlatır. Kendi olma imgesi eserin ana temlerindendir.

Bilinçli kendi olan birey yerini, yönünü bilir ama üstlendiği görevini ve hayatını toplum içerisinde ve topluma etki ederek geçirir. Kim olduğunun niye yaşadığının bilincine

varmış akil insan bütünün, evrenin ve doğanın da bir parçasıdır. Başkişi ve norm karakterler bir bütünün parçası konumunda kurmaca dünyaya yerleştirilir.

2.2.9. Kaçış

Olan ve olması gereken arasındaki boşlukta salınan birey, fiziksel anlamda yaşadığı sınırları aşamamanın bunalımı içerisindedir. Yaşamın kaba realitesi içerisinde kendini ve kendi dışındaki yaşamı sorgulayan her birey bu bunalımı yaşar. Bunalım anındaki her bireyin vereceği olağan tepki ise kaçış psikolojisi içerisine girmektir. Kaçış, bireyin olağandışı, alışılmadık, içinden çıkamadığı, bunaldığı özetle iç ya da dış etkenlerden kaynaklı bir durumdur. Kaçış izleği, fiziksel anlamda bir hareketin ötesinde kendilerini mücadele edemeyecekleri olayların dışına atma arzusuyla eşdeğer olarak sunulur. "hayatın güçlükleri karşısında mücadele etmek, kötü şartları iyiye doğru değiştirmek yerine; genellikle çareyi" kaçmakta bulurlar. (Korkmaz, 1996: 268) "İçe kapanma, kişinin kendi ben"iyle olan değillleyici ilişkisinin sonucudur ve kendini giderek daha çok iletişimden yalıtır" (Kierkegaard, 2003: 140). Kaçış daha çok düşünsel niteliklidir. Eylemsel bütün kaçış girişimleri hayal kırıklığıyla biter.

İnsanların büyük çoğunluğu kendisini aldatmakla uğraşmaktadır. (Rifkin-Howard, 1992: 89) Gerçeklerden, adaletten ve kendinden kaçış durumundadırlar. İnsanlar kendilerini, olayları değerlendirme tarzlarının, gerçekte yapmakta olduklarından çok daha farklı bir dünya yarattığına inandırırlar. Cohen ve Lazarus, bireylerin günlük yaşamda karşılaştıkları stres faktörleriyle baş edebilma şekillerini belirlemek amacıyla yaptıkları çalışmalarda gerekli bilgiyi arama, kaçma, tartışmaya girme ya da kısaca sorunla ilgili bir şeyler yapmak, eylemin önlenmesi, inkâr, kaçınma gibi savunucu süreçlerin seçilmesi gibi unsurlarla karşılaşırlar (Ercan, 2006: 21). Kaçış karakterlerin birbirleriyle çatışmalarını çelişkilerini mekâna, zamana taşır. Kendi kendisiyle mücadele eden bireylerin yaşadığı farkedişler dizgesi karakterlerin içsel-dışsal yolculuklarını yönlendirir.

Engereğin Gözündeki Kamaşma eserinde Haremağası Süleyman'ın gönlünü kaptırdığı Faransa'nın Nissa kentinden getirilir, asıl adı Veronika olan, on dört yaşındaki cariyesi, saray yaşamına ayak uyduraz ve kaçışı kendi iç dünyasına çekilerek bulur.

"Başının ağrısını geçirmek için mermerşahi bezinden küçük gömlekler dikerdi ve bunların ne olduğunu soranlara da fare gömleği olduğunu söylerdi. Bu minik gömlekleri sarayın kuytu köşelerindeki deliklerin önüne bırakır, geceleri farelerin gelip gömlekleri almasını ve kış günlerinde giyerek ısınmalarını isterdi. Baş ağrısı sadece fare gömleği diktiği zamanlarda geçiyordu. Yüzüne bir huzur ifadesi yayıldığı ender anlar da, dikişin üzerine eğilmiş olduğu zamanlardı. Bunun dışında ahu gözleri, alıcı kuş gibi bakardı" (s.54).

Hayal edilen mekân, bireyin huzursuzluktan kaçarak huzura sığınma isteğinin eseridir. İçsel yönelim huzuru arayan bireyin tek çıkar yoludur. Anlatıda, hayatı başka bireylerin etkisinde kaçıran bireylerin yaşanmayan zamanları mevcuttur.

Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm eserinde, anlatıdaki başkişi olan Sami Baran, yalnız mekânsal olarak değil, içsel olarak da kaçma eylemini gösterir. Yaşadığı ruhsal ve fiziksel çatışmalar karşısında, yaşadığı stresle başa çıkma stratejisi olarak, kendisine uzak, soğuk ve sessiz olarak tanımladığı Siyam kedisi Sirikit'i hayali arkadaş olarak seçerek, kaçmayı seçer.

"Buradaki en önemli ayrıntı şu: Ben onu seçmedim, o beni seçti. Okuduğumuz romanlarda, gördüğümüz filmlerde ve gerçek hayatta hep kedileri otomobil ezer ve sahipleri ağlayıp dururlar. (Hani Michael Caine'in kedisi ezilir de uşağı benzer bir kedi bularak bunu ondan saklar ya, hatırladınız mı?) Sirikit bunun tam tersini yaşadı" (s.33).

Toplumdan soyutlanan ve kendisini sevdiği insanla birlikte gerçeğe ait dünyadan kopararak hayal âlemlerine taşınma arzusunu içinde barındıran bir insan profili oluşturulur. Bu arzu, toprağa bağlı insanın reel yaşamının aksine hayali karakterlerin taşıdığı imgelerle perçinlenir. Zihinde yaratılan varlıkla gerçekten ve kendinden uzak olmak düşüncesi huzursuzluk içerisinde huzur arayan bireyi işaret eder. Sanatkar başkişideki ütopik kurgunun imgesel açılımına göndermede bulunur. Yeryüzü birey için bağlılığın, fiziksel anlamda kendini aşamamanın simgesidir. Oysa bilinç yarattığı dünya çerçevesinde özgürlüğün ve bağımsızlığın temsilcisi konumundadır. Kişinin var olmasını isteme durumu ise "eylemsiz bir istenç" (Korkmaz, 2004:129) olmaktan öteye geçmez. Zira "gitmek isteme durumunu farkediş, ötelerin çağrısına kaçmak isteyen insanın en büyük trajiğidir. Oysa kaçış, bırakılmışlığını duyumsayan insanın başı üzerinde yalıtık ve sınırlı bir dünyaya inat büyümeye devam etmekte ve onu kuşatıldığı gerçekten kurtaracak ötelere "(Korkmaz 2004:129) çağırmaktadır. İmgenin dağılıp genişleyen alt katmanında gelinen yer ile olunan yere ait olan arasındaki çatışma sezdirilir.

Mutluluk eserinde, evliliğindeki, işindeki ve sosyal yaşamındaki sorunlar karşısında, çaresiz kalan Profesör İrfan Kurudal, depresyondan çıkışı yer değiştirmede görür. Her şeyi terkeder ve kaybettiği kendisini bulabilmek için onu en çok mutlu eden denizde yolculuğa çıkar.

> *"Gece yalnız kaldığında cüzdanındaki bütün kredi kartlarını çıkarıyor ve komodinin üstündeki dikiş kutusundan almış olduğu emektar Singer makasla bir güzel doğruyor. Böylece iki yıllık Schengen, on yıllık Amerika vizesine sahip pasaportundan başka hiçbir belge kalmıyor üstünde. Hafifliyor; maddi ve manevi olarak hafifliyor, yükseliyor, uçuyor, safralarını atıyor, bağlarından kurtuluyor ve yüreğinde bir ferahlık rüzgarı hissediyor; Hidayet'le birlikte kullandıkları küçük yelkenli, bir aynanın üstünde kayar gibi Ege'nin lacivert sularında sessizce ilerlemekte; meltemin şişirdiği beyaz yelkeni ise sanki ta başından beri o hacme sahip bir cisimmişçesine, sanki rüzgar mitolojik bir Ege hayaleti olarak yelkeni bir pelerin gibi sırtına iliştirmişçesine çırpınmıyor bile"* (s.109-110).

Mutluluk yapıtının temelinde kaçış, bireylerin yerleşim yerlerinden ayrılmalarıyla paralel ilerler. Kaçış insanlardan, töreden, toplumun diğer kurallarından aynı zamanda da modernnizmin getirdiği kalıplardan sıyrılışın ifadesidir. Fenomonolojik anlamda varlık kendini gerçekleştime noktasında kaçış çıkar yolunu bulur.

Leyla'nın Evi eserinde; toplum iradesi, kadının tüm yaşamsal süreçlerine egemen olmak ister. Bu şekile tarihsel döngü sürecek, birey, toplumsal potada eriyecektir. Ancak, sorgulayan kadın, bu noktada tüm geleneğe karşı çıkar. Kuşaklar boyu süregelen geleneğe karşıdır, kadının bu süregelen yazgısına tepki gösterir. Gelenekte kırılmaya yol açan bu durum, sorgulayan kadının bireyleşme sürecidir. Almanya'da aradığını bulamayan norm karakter Roxy, Türkiye'ye gelir. Ancak buradaki durum da farklı değildir.

> *"Almanya'daki aşağılanmalardan, küçük gören bakışlardan kurtulmak için buraya gelmişti ama burada karşılaştığı muamele neredeyse daha beterdi. Kimi 'Almancı' diye küçümsüyor, kimi boyalı saçlarına bakıyor, kimi yaptığı müziğe dudak kıvırıyordu. Bu müziği anlamıyorlardı burada; tek anladıkları şey, kendilerini süs köpeği gibi güzelleştirmiş şarkıcı kadınların açık saçık gösterileriydi. Bazen bütün bunları düşünüyor ve hayatı boyunca saygı göremeyeceği için kendine acımaya başlıyordu. Nerede yanlış yaptığını sorup duruyordu"* (s.150).

Leyla'nın evi eserinde kaçış, başkişinin ve norm karakterlerin tinsel yolculuğu sırasında eylemlerine yansıyan en temel izlektir. Yaşamın gerçekleri ile yüzleşen başkişi, mekân ayrılarak kendi içi dünyasından da uzaklaşır zorunlu bir kaçış psikolojisinin işine girer. Karakterleri sosyal yaşam, tüketen bir karmaşa halinde içten ve dıştan kuşatır.

Son Ada eserinde ada halkı, mantıksız olarak bulduğu bir konuya itiraz etme yetisini kaybeder, karşı koymaktansa kaçmayı daha kolay bir yol olarak görür. Bu durum kısa dönemde işlerin yolunda gibi görünmesine yol açmışsa da yaşamda her şeyin bir bedeli olduğunu zaman içinde farkederler, bu kaçma onlara çok pahalı bir bedelle geri döner.

> *"Biz boyun eğdiğimiz ve adım adım içine sürüklendiğimiz zulmün ne kadar kötüleşebileceğini tahmin edemediğimiz için yenilmiştik. Daha o ağaçlar kesildiği, bakkalın masum oğlu dövüldüğü zaman ses çıkarmalı, başkaldırmalıydık. Bunu yapamamıştık. Başkan'ın attığı her adımı büyük bir saflıkla kabul etmiştik. Martılar ise karşı kodukları ve uzlaşmadıkları için kazanmıştı"* (s.185).

Hayatın dinamik akışı içerisinde zamanı durduramayan ve fiziksel sınırların dışına çıkamayan bireyin sığınağı sakin ve dingin bir tabiat parçasıdır. "Huzur ve ada" imgesi ile sanatkâr, kurduğu dünyanın yok oluşunu imler. Bireylerin kurtuluşun "son yer"i olarak gördüğü ada, kaçılan yerdir yalnız bu kaçış adanın korunmasını içermez ve ada yok olur.

Veda eserinde anlatılan yaşantılar toplum değerlerinin imkânsızlıklar halinde bütünleşerek yeni bir ruh yaratmasına sebeptir. Kaçış önce baskı ile ulusal kimliğin oluşmasına sonra temel anlamında diğer ulusların eylemi haline gelir.

I. Dünya Savaşı'nın ardından Anadoluyu paylaşma planları yapan devletler, Atatürk'ün liderliğindeki direniş ve atakla şaşkınlığa düşerler, kaçmaktan başka çarelerinin kalmadığını anladıklarında da, boşalttıkları, yollarının üzerinde bulunan her yeri yağmalar, kundaklar, savunmasız halka işkence yapar, katlederler (Yaman, 1989: 271). 9 Eylül tarihli Peyam-ı Sabah gazetesi, İzmir eşrafından İstanbul'a gelen bir kişiyi kaynak göstererek, Türk ordusunun öncü süvari kıtasının 8 Eylül gecesi İzmir'e girdiğini ve halk tarafından coşkuyla karşılandığını bildirir. Yunan askerleri 8 Eylül'de İzmir'i terkederek, Atina'ya giderler (Yaman, 1989: 266).

Veda eserinde kaçış gerçek anlamda bir kaçmadır. Bireylerden hareketle bir toplumun geri dönüşünü diğer toplumun kaçış sürecini yansıtır.

Serenad eserinde yer alan kaçış temi karakterlerin yaşadıklarını kabullenmeyerek, gerçeğin ardına gizlenerek umut arama çabasıdır. Çağdaş zamanda, internet kullanımı,

insan yaşamına, erişilebilirlik, verimlilik, ekonomiklik, çeşitlilik, etkileşim kurulabilirlik gibi yararlar sunmakla birlikte, birçok sorunu da beraberinde getirir. Özellikle ergenlik çağındaki gençler, internetin aşırı kullanımından doğan ruhsal bozukluklar ortaya çıkar. Gençler, dış dünya ile başa çıkamadıkları durumlarda, internetin sessiz dünyasında iletişimi yeğlerler. Dış dünyaya kapalı yetişen bireyler iletişimsizlikleri neticesinde yabancılaşır ve ötekileşir. En yakınına bile öteki olan bireyler tutunamazlar ve ifade edemezler. Fon karakter Kerem'in annesi başkişi Maya ile ilişki-sizliği bu duruma örnektir.

> *"Bu çocukla ne yapacaktım? Ben mi yanlış yetiştiriyordum, yoksa bütün çocuklar mı böyleydi? Geçenlerde bir gazetede, gençler bilgisayarı kapatamadıkları için otomatik kapatma programları çıktığını okumuştum. Acaba onlardan mı alsaydım? Kerem benimle hiç konuşmuyordu. Sadece benimle değil, hiç kimseyle konuşmuyordu. Bütün iletişimini internet üzerinden kurmaya başlamıştı"* (s.38).

Karakterin hayallerine anne ve babanın ilişki durumunun ve yalnız kalma durumunun baskısı bulunur. Ruhundaki bedbinlik, kaygılara dönüşür. Yaşamdan gelecekten de beklentisi yoktur. Eserdeki bütün karakterlerin yaşamdaki istekleri sonuçsuz kalır.

Kardeşimin Hikâyesi eserinde kaçış yalnızlıkla bütünleştirilir. Kitabın ana imgesi kaçışla oluşturulur. Başkişinin kendi içine çekilme durumu, mekânı oluştururken bütün yaşantısından kaçma ve geçmişini öteleme durumu kaçış temini imler.

Eserlerde kişilerin çevresiyle sürekli iletişimsizlik ve uyumsuzluk yaşamasının temelinde kaçış psikozunun etkisi vardır.

2.2.10. Ölüm

İnsan bilinci ile algılanan bir gerçeklik ve insanin bu gerçeklik içinde var olma hali, yaşam olarak adlandırılmaktadır. İnsanlar, bilinçsel olarak algıladıkları ve eylemleriyle katıldıkları, varlıklarını sürdürme gereksiniminden kaynaklanan bu gerçekliği, sürekli olarak algılamaya çalışmışlardır. Bu nedenledir ki, yok oluşu, yani varlığın sonlu oluşu gerçeğini kabullenmekte zorlanmışlardır (Diggory-Rothman, 1991: 205-210).

İnsanoğlunu her zaman ilgisini çeken ölüm, yaşamın ayrılmaz bir parçasıdır. İnsanlık, çağlar boyunca ölüm üzerine düşünmüş, ölüme ilişkin sorgulama yaşamın anlamlandırılmasında önemli bir rol üstlendiği için, onu tanımaya çalışmıştır. Manevi değerlerin oluşturulmasında, ölüm hakkında düşünülmesi ve araştırma yapılması oldukça etkili olabilmektedir. Ölüm düşüncesi, bazı kişiler için bir stres kaynağı oluştururken, bazıları için kurtuluş yolu, bazıları için yok oluş, bazıları için de ölümsüz bir yaşamın başlangıcı olmaktadır. Bu bakış açıları altında, kimi bireyler ölüm karşısında kaygı duyarken, kimileri onu sevinçle karşılayabilmektedir (Geçtan, 1990: 164). İnsan yaşamları ölümün merkezi bir rol oynadığı yaşamlardır. Diğer canlılar için ölüm, bir 'telef olma' olarak değerlendirilebilirken, insan için ölüm, özel bir anlama sahiptir. Bilen ve 'ne bildiğinin bilincinde olan bir varlık' olma özelliğindeki insan için 'sonlu varoluş' ya da ölüme dair bilinç en sarsıcı farkındalık halidir.

Engereğin Gözündeki Kamaşma eserinde norm karakter Padişah, kardeşinin ölümü üzerine tahta geçer. Padişahın da aynı zamanda kardeşleri öldürüldüğü için korku içinde büyür, çok sıkı bir saray hayatı yaşar. Ölüm korkusu yüzünden sürekli sinir krizleri geçirir. Ancak, çocuklarının kendisine benzer bir yaşamı tatmamaları için ölümü kabullenir.

> "*Atalarım çocukaların ölüm emrini verdi ama hiçbiri bir sabiyi, günahsız bir yavruyu öldürmenin ne demek olduğunu bilmedi, hiçbir atam böyle bir cehennemlik manzarayı seyretmedi. Ben kendi öz çocuklarıma bunu yapamam. Onların narin boynuna ibrişim urgan attıramam. Kendi ölümüm pahasına onların canlarını koruyacağım. Çok düşündüm taşındım. Gece boyunca duvarları tırmalayıp ellerimi kanattım, inleyip durdum; kolay mı sanırsın, tahtla mezar arasında sallanmak ne demektir bilir misin? Ama şimdi rahatım, kararım karardır. Zinhar oğullarımın kılına zarar ilişmesin. Son sözüm budur!*" (s.138).

Ölümün önümüze serdiği çıkmaz, sarsıcı ve korkutucudur. Ölme zorunluluğuna dair yaygın korku, endişe, umutsuzluk ve öfke duyguları kendi kişisel yaşam süremizin tamamlanmasından sonra da dünyada yaşamın devam etmesine yönelik olabileceği gibi, bizzat ölümün kendisine de yöneliktir. Nasıl öleceğimiz, ölüm acısı ya da ölümden sonra ne olacağı bizi endişelendirmektedir. Ancak ölümü benimsemek korkutucu olsa da, Heidegger'in ifadesiyle otantik bir varoluşsal bir problem olarak varoluş, insan için ancak kendi ölümünü benimsemekle mümkün olabilmekte; ölüm, yaşamı tamamıyla insana ait kılabilecek projeleri önümüze serebilmektedir (Soll, 2006: 68). Çünkü ölümlü olduğunu bilen insan, doğumu ile ölümü arasındaki kısa süre içerisinde kendini gerçekleştirme, projelerini hayata geçirme durumunda olan bir varlıktır.

Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm eserinde mutsuz ve verimli olmayan bir yaşam geçiren yaşlı insanlar, geçmiş günlerin pişmanlığı ve yeniden yaşama özlemi ile ölüm korkusu yaşarlar. Artık fazla zamanın kalmayışı umutsuzluğa yol açar, yaşlı insanlar ölümü kabullenemez ve ölümün geç gelmesini isterler (Madnawat-Kachawa, 2007: 763-769). Baran'ın kız arkadaşının ölümünden sorumlu tuttuğu yaşlı adam, ölüm anı geldiğinde, yaptıklarından pişman olduğunu söyler.

> "*Her gün, her gece bu trajediyi düşünmüş, kızım yaşındaki Filiz'e acımıştım. Daha doğrusu o günlerde görev yapıyor duygusu içinde pek aldırmamıştım da sonradan çok koyar olmuştu. Buradaki hastane günlerinde ise hiç aklımdan çıkmıyordu. Allah büyük bir tesadüfle seni çıkardı benim önüme. Ne yapacağımı bilemedim. Şimdi ölüyorum. Sana bir tek şey söylemek istiyorum. Beni bağışla ve öldükten sonra Allah rahmet eylesin, de arkamdan.*" (s.199).

Ölümün kendi dışımızdaki bir olgu olarak benimsenip 'tüm insanlar ölür' önermesi çerçevesinde kabul edilmesiyle, 'tüm insanlar ölür' önermesinden hareketle 'ben de öleceğim' önermesine geçiş yapmak arasında insan adına ciddi farklar vardır. Zira 'ben de öleceğim' dediğim andan itibaren ölüm benim için dışsal ve nesnel bir olgu olmaktan çıkmakta ve benim olanaklarım arasında yer almakta, daha da önemlisi en kişisel ve en içten olanağım haline dönüşür. Eserde de ölüm isminden itibaren intikamın, gerçeğin, kurtuluşun ifadesidir. Bir Kedi Bir Adam Bir Ölüm, son kavramının simgesel gösterimidir.

Mutluluk eserinde ölüm kaçış temi ile bütünleştirilerek verilir. Ölemeyen bireyin kaçış ile şekillenen ruh hali yansıtılır. Ölüm hayatın bütün zamanlarında tek gerçektir. Ergenlik çağındaki gençlerin ölümden korkmalarının birçok nedeni olduğu ifade edilir. Gençlerde, normal olarak, yaşama yönelik ilgiler ve umutlar, büyük bir coşku içerisinde varlıklarını hissettirir. Genç insanlar, ölümle varlığının sona ereceğini ve yaşamın zevklerinden yoksun kalacağını düşünerek ölümü, kaygı ve korku ile karşılarlar (Rosentha, 2000: 66). Başkişi Meryem de, hiç kendi suçu olmamasına rağmen, törenin ağır baskısı altında, norm karakter Cemal tarafından öldürülmeyi beklerken, kabullenme ve isyan arasında karmaşık duygu durumları yaşar.

> *"Meryem yüksek sesle üç kere, "Eşhedü en la ilahe illallah, Muhammeden resulallah!" dedi ve o anda içine, sonsuz bir çaresizliğin yarattığı sükunet çöktü. Yapabileceği hiçbir şey kalmamıştı artık.Allah onu doğumundan itibaren sevmemişti, durmadan cezalandırıyordu ve sonunda getirip bu köprünün tepesine, uçurumun başına dikmişti işte.Zavallı Cemal sadece bir araçtı; Allah'ın arkasına diktiği ve kendisini öldürmekle görevlendirdiği bir araç, bir zavallı katil"* (s.242).

Ölüm, her birimiz için sarsıcı bir yaşam problemidir. Zira ölüm realitesi yaşamın her bir anını ve yaşamın içeriğini anlam ve değer itibariyle olumlu ya da olumsuz bir biçimde şekillendirmektedir. Yaşamın tamamlayıcı bir yönü olan ölüm, insanın yalnızca aklıyla bilmeye çalıştığı değil, tüm varlığıyla bildiği 'kendine özgü' kişisel bir gerçektir. 'Ben öleceğim' biçimindeki ölümün hakiki anlamı, dünyanın içindeki dışsal ve kamusal bir olgu değil, olanaklarımın en içten ve mutlak olanıdır. Çünkü kimse kimsenin yerine ölmemektedir.

Leyla'nın Evi eserinde doğal nedenlere bağlı olarak ölmek, yaşlılık yüzünden ölmek ve saygınlığını yitirmeden ölmek, birçok insan tarafından *iyi ölüm* olarak nitelendirilir. Verimli bir yaşam geçiren yaşlılar, ölümü uzun bir yaşamın doğal sonu olarak karşılar. Zaten uzun ve mutlu bir yaşam geçirdiği düşüncesiyle ölümü kabullenirler (Aksu-Okçay, 2010: 119-120). Leyla Hanım, yaşadığı sakin, sessiz hayatının son günlerinde yaşadığı macera dolu günlerin ardından, yaşamını sorgulayarak ölüme gider.

> *"Leyla Hanım, gençliğinde olduğu gibi yine aşırı güzelliğin yarattığı bir huzursuzluk duygusuna kapılıyordu. O parlak eylül güneşi altında pırıldayan mavi Boğaz, kuşların ötüşü, ağaçlar ve hamakta uyuyan bebek o kadar güzeldi ki belki de bütün bunlar yaşam ile ölüm arasındaki en keskin zıtlığı oluşturuyor, her zaman olduğu gibi ona yine tuhaf bir boşluk duygusu ve üzüntü veriyordu"* (s.266).

Eserde ölüm gerçeği varlığın tükenişiyle ilintilidir. Ölüm gelecek ile ilgili tasarılarımız açısından özel bir öneme sahiptir. Çünkü kişinin kendi ölümü, tüm olanakların olduğu gibi en görkemli projelerin de sonu anlamına gelir. Başkişi Leyla Hanım dünyadaki varlığını mekân-insan ilişkisinde şekillendirerek ölümü bekler.

Son Ada eserinde sermayenin, bürokrasinin, sivil ya da resmi her türden otoritenin baskılarını onuruyla bağdaştırmayarak kabullenmemek insani bir tutumdur. Her kabullenmeyişin 'hayır'ın ya da karşı koymanın bir bedeli bulunmaktadır ve bu bedel de çok ağır olmaktadır. Bireyin bu bedeli göze alarak geliştirdiği hayır diyebilme yeteneğinin, insanlık niteliğini belirleyen en önemli ölçüt olduğu ifade edilir. Boyun eğmiş ve aşağılanmış bir durumda diz çökerek yaşamak yerine, ayakta ölmeyi seçen bireyin gerçek anlamıyla insan olduğu belirtilir. (Yeniçeri, 2011: 78). Adadaki karmaşanın, olumsuzlukların ardının kesilmeyeceğini, çok değer verdiği canlı türlerinin zarar görmeye devam edeceğini gören bakkalın sakat oğlu, kendisini feda eder.

"Bakkalın konuşamayan oğlu, aynen intihar bombacısı martılar gibi saldırmış ama onlardan çok daha büyük bir sonuç almıştı. Daha iki gün önce bu yarın başında martı yavrularını nasıl uçurduğumuzu hatırlayınca gözlerimden yaş fışkırdı. Acemi yavruların kayadan kayaya sekerek uçmayı öğrenmeleri gözümün önüne geldi. O, kimsenin dikkat etmediği, insandan bile sayılmayan, varlığı farkedilmeyen sakat çocuğun sesini ilk kez duyuyorduk ama bu çığlığı duyanların bir daha unutabileceklerini sanmam. Öfke ve isyan yüklü bir çığlıktı bu; dünyanın bütün haksızlıklarına, bütün zulümlerine karşı atılmış müthiş bir çığlık" (s.184).

Anlatıda ölüme dair farklı yaklaşımlar söz konusu olsa da, ölüm gerçeği ister istemez insanın dikkatini kendi üzerine yönelterek, 'Yaşam ile ölüm arasındaki ilişki nasıl anlaşılmalıdır?' 'Ölümün etkisi yaşamı anlamdan yoksun bir serüven haline getirmesinden mi ibarettir yoksa ölüm bir anlamlılık kaynağı mıdır?' gibi varoluşsal nitelikteki sorularla kişiyi karşı karşıya getirmekte ve insan olmanın paradoksunu gözler önüne sermektedir: 'Ölüm gerçeği' ile 'ölüme karşı koyma' arzusu. Ölüme karşı koyma, öncelikle insana özgü tasarı ve projeleri hayata geçirip bir tür ölümsüzleşebilme arzusu şeklinde olabilir. Eğer 'ortalarda olmama', 'gözden kaybolma', 'unutulmuş olma', insana acı veriyorsa; ölmek ama unutulmamak, yaşarken kalıcı projeleri hayata geçirmekle ölümsüz eserlere imza atmakla mümkün olur.

Veda eserinde anlatının başlangıcı ve bitişi, bir ulusu karamsarlıktan kurtarıp, umuda yönlendiren; perişanlık yerine düzen getiren; kararsızlık yerine inanç ve kararlılık getiren, yokluktan devasa bir varlık çıkaran bireylerin lideri olan Mustafa Kemal Atatürk'ün oldukça genç bir yaşta, hastalığı dolayısıyla yaşama gözlerini kapatma sahnesidir. Ardında gözü yaşlı, ancak eğilirken, bir daha eğilmemek üzere yeniden doğrulmuş bir ulus bırakır.

"Salih Bozok tabancasını çıkarıp göğsüne dayadı. Tetiği çekti. Tabancanın sesini duyup odaya girenler, onu iskemlesinin üzerinde zorlukla nefes alırken buldular. Masasında, aceleyle yazıldığı belli olan bir tomar kağıt vardı. Kan lekesi olan en tepedeki sayfada, iri harflerle kocaman bir yazı okunuyordu. ELVEDA!"(s.87).

İnsan, kendi ölümünü kabullenme cesaretinden yoksun olsa da, başkişiler ölümün yanı başında hayat mücadelelerini verirler. Ölüme dair bilinçlilik, insan için belirleyici ve ayırtedici bir özellik olup, ölümün anlamı, hayatın anlam ve değerini tam olarak ortaya çıkarmasında gizli bulunur.

Serenad eserinde ölüm geçmişte kalamayan ve geleceği planlayan olgudur. Birçok varoluş felsefesinde ölümü kabullenme tutumuna rastlanmaktadır. Bazıları ölümü, yaşamı sürdürmede ana neden olarak görürken, bazıları da ölüme yaklaşmanın fizyolojik bir son değil de, var olmaya bir saldırı olarak algılandığı görüşünü savunur (Öztürk, 2010: 6). Ölüm, cesaretle kabullenilecek, psikolojik olarak sağlıklı bir yaşamın ön koşulu olarak görülür (Hökelekli, 2008: 9-78). Gençlik yıllarından beri ölen eşinin yasını tutan Profesör Maximilian Wagner, ölümün yaklaştığı yaşamının son döneminde, son kez onunla vedalaşır ve küllerinin onun öldüğü denize dökülmesini isteyerek, onunla bir başka dünyada buluşacağı umuduyla yaşama gözlerini kapatır.

> *"Elimde külünü tuttuğumu bilmeme rağmen, sanki Max bir yerlerde canlıydı. Konuşuyordu, gülümsüyordu, anlatıyordu. Kutunun içindeki o olamazdı. Onca bilgi, birikim aşk, sevinç, acı, anı bu küçük kutuya sığmazdı. Akıl böyle bir şeyin olabilirliğini kabul etse bile, duygularımız reddediyordu"* (s.476).

Kardeşimin Hikâyesi eserinde ölüm, başkişinin psikolojisinin oluşumunun sebebidir. Eserde başkişinin travmaları ve kaçışları ölümler neticesinde olur. Eser ölümle başlar (Arzu Kahraman karakterinin ölümü) olay örgüsü cinayet çerçevesinde kurgulanır. Başkişinin ailesinin ölümü (anne-baba-kardeş) ve neticesinde yalnızlık tek olma durumu. Başkişinin sevdiği kadının ölümü (Olga karakteri) ölümün sonucunda travmatik yıkılış, eserin sonunda başkişinin intiharı, yok olma durumunu yansıtır. Eserlerde ölüm-varlık ilişkisi bir bütündür. Yaşayan ile ölen arasındaki bağlantı ölüm ile sonlanmaz. Varlığın olumsallığını, kişisel varoluşun bu temel bilmecesini en iyi dile getiren düşünürlerden biri olan Pascal, *"Geçmiş ve gelecek sonsuzluk içinde yutulan kısacık yaşamımı düşündükçe, hatta benim bilmediğim ve beni bilmeyen uzayların sonsuz büyüklüğü içinde kaybolan kapladığım küçücük uzayı gördükçe dehşete kapılıyorum ve orada olmaktan çok burada olmama şaşırıyorum"* (Bauman, 1992, s.32) derken Heidegger, öleceğimizi bildiğimiz için, zamanı gerçekten bildiğimizi söylemektedir. Diğer bir ifadeyle, ölümlü bir varlık olan insan, hem öncesi hem de sonrası itibariyle zaman dışındadır. Bu durumda onun varoluşunu gerçekleştirme serüveni bir bakıma 'henüz-değil' ile 'artık-değil' arasında yer almaktadır. (Solomon, 2006: 327) İnsan, kendini gerçekleştirme yolunda projeleri olan bir varlıktır ve projeleri geleceğe yönelir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Zülfü Livaneli'nin anlatılarını şekillendiren dönem, tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde de hareketli sahnelere neden olur. 68 Kuşağı olarak adlandırılan bu dönemin ortak özelliği, kurulu düzene bir başkaldırı olmasıdır. Gelişen teknolojinin dünya iletişiminde sağladığı kolaylıklar aracılığı ile bir ülkede oluşan başkaldırı, bir diğer ülkeye kolaylıkla sıçrama yapmaktadır. Artık insanlar seslerini birbirlerine kolaylıkla duyurabilirler. Bu dönemdeki gençlik hareketleri, kişisel özgürlük, savaş karşıtlığı, üniversite reformları, kültürel kurumların sorgulanması gibi eleştirileri kapsar. Böyle bir dönemde kendisini edebiyat ve müziğe veren ancak çevresinde olup biteni de duyumsayan Zülfü Livaneli, o karmaşa içinde birkaç kez sorguya alınır ve daha özgür bir ortamda çalışabilmek için ailesini de alarak İsveç'e gider.

Yurtdışında bulunduğu süre içinde, yabancı dile hâkim olur ve edindiği yeni dostlarının da yardımıyla edebiyat, müzik ve film yapımcılığı alanlarında kendini geliştirir. Hümanist dünya görüşü, onun kültürlerarası ve disiplinlerarası çalışmaları ile birleşince hem yurt içinde hem de yurt dışında tanınan ve sevilen bir sanatçı olmasını sağlar.

Anlatılarının kimliğini döneminin sorunları çerçevesinde alan sanatkâr, toplumsal aksaklıkları bireysel yaşam serüvenlerinden yola çıkarak aktarır. Eserlerinde doğu insanı ile batılı olma çatışmasını, siyasi sebeplerle göç etmek zorunda kalan bireylerin hikâyesini, tarihsel yelpazede toplumdaki statü çatışmalarını, yıllar süren ve içinde savaşlar barındıran kişisel aşk hikâyelerini, geçmiş ile şimdi arasında sıkışmış insanın varıoluş sürecini anlatır. Çağının yazarlarında da mevcut olduğu gibi yakın tarihin bütün izlerini kendi siyasi ve sanatsal görüşüne yansıtır.

Zülfü Livaneli özgünlüğünü ve farklılığını eserlerinde kullandığı farklı anlatım biçimleriyle yansıtır. Toplumsal rol giydirimlerinin (töre, din, gelenek, eğitim, aile değerleri ve maddi-manevi değerler) beliginleşerek temel karakter yaratma motifi ile beraber birey olma ve tutunamama çatışması çevresinde olay örgütleyici bir anlatımı tercih

eder. Sanatkâr olay örgüsünü oluştururken hem dünyadaki sosyal ve siyasal olayları sınır olarak seçer hem de bireyin bu olaylar karşısında kendi yaşamının dönüşümlerini sınır belirler. Eserler genel olarak temel olarak sosyal bir sorunun ya da bireyin dünyaya atıldığı yalnız yaşamının gerektirdiği sıkıntılar çerçevesinde gelişir. Yaşınılan çağ, geçmiş, birey ve toplum iç içe yapıdadır. Anlatılar iç içe geçen yaşam hikâyelerinin çatışması ya da yaşam serüvenlerinde birbirleriyle yollarının denk düşmelerine göre şekillenir.

Zülfü Livaneli eserlerinde bakış açısı ve anlatıcı postmodernist çağın gereği çeşitlilik gösterir. Eserlerin genelinde anlatı kişilerinin eylemlerini olduğu gibi aktaran anlatıcı, anlatıyı oluşturan unsurların gerçeklik boyutunu artırır. Böylece okuyucu, anlatı kişilerinin eylemlerini, anlatıcının bakış açısından öğrenir. Yapıtlarda anlatıcılar, geçmiş-bugün-gelecek düzlemini zamansal boyutuyla verirken kişilerinin ruh hallerini bakış açısının kendisine sağladığı sınırsız olanaklar ile çözümler. Görünmez bir yerden her şeyi görüp anlatırken bazen kişilerini iç dünyasına dahil olup onların yerine konuşur ve yorum yapar. Ayrıca okuru vakaya dahil etmek için kişilerarası diyalogları ve tasvirleri kullanır. Zülfü Livaneli yapıtlarında toplamda dört (4) kahraman anlatıcılı roman , üç (3) tanrısal anlatıcılı roman ve çoğul anlatıcı –birden fazla anlatıcının barındığı- bir (1) roman yazar. Bahsedilen eserlerde anlatıcılar birden fazla olmakla birlikte yazarın çoğulcu bakış açısı da çalışmada detaylı şekilde incelendi.

Zülfü Livaneli anlatılarında zaman kavramı kişisel ve toplumsal yaşamın akışını sağlayan bir unsur olmaktan çıkarır. Zaman değerler dizgesinden çözülüşü ve yozlaşmayı hazırlayan bir süreçtir. Geçmiş Zülfü Livaneli de şimdiye hazırlayan göndergelere sahiptir. Olayların gerçekleştiği zaman, kendine özgü bir mantığı gerekli kılar yani kurmaca zamandır. Anlatıcı, olayı gözlemleyen değilse, olay zamanının yanı sıra, kurmaca olan anlatma zamanından söz edilir. Yazma zamanı, ölçülebilen gerçek bir süreyi okuma zamanı ise anlatının okurla karşılaştığı farklı süreleri ifade eder. Bu tür yapıtların incelenmesinde olay zamanı, anlatma zamanı ve bazı durumlarda da yazma zamanı dikkate alınır. Yazma zamanı ve özellikle okuma zamanı, ancak edebi bir incelemenin dışında sosyoloji gibi farklı değerlendirmeler ulaşılmak istenildiğinde göz önüne alınabilecek zaman kullanımlarıdır.

Zülfü Livaneli'nin okuyucuyu içine çeken zengin dil yapısını karmaşık şekilde ifade etmemiştir. Okuyucu, anlatıcının verdiği imgeleri simgesel düzeyde gerçek ve yaşanılan zaman ile özdeşleştirir. Bu sebeple anlatılar zamanının geçmiş zaman ile bütünleşerek panoramasını oluşturur. Anlatıcının yarattığı dünya, okuyucunun içinde birey olduğu dünyanın fiziksel açıdan olmasa da yaşanılan an itibariyle aynîleştirilmiş halidir. Aynîleşrilmiş anlatılar da Türkiye gençlerinin elinde değerleneceği ve yaşatılacağı için, onların kendi özlerini, öz değerlerini kaybetmeden, dünyaya farklı merceklerden bakmalarını sağlamaktadır ve Zülfü Livaneli gibi çok boyutlu bir sanatçı da bu yükümlülüğü taşımaktadır.

Zülfü Livaneli anlatılarında mekân – insan ilişkisi mekânın boyutlarının yok olması ile sonlanır. *Son Ada* romanında 'ada' olarak kurgulanan mekânın yok olması ile insan kavramının, düşüncesinin yok olması paralel ilerler. *Mutluluk* eserinde ise mekân kişinin düşüncelerinden bağımsız bir dekor halini alır. İnsan mekânın içinde yitik bir birey, mekân bireyi barındıramayan ve değişecek olan dekordur. Fiziksel mekânlardaki içsel uzaklık, kişilerarası ilişkilerdeki iletişimsizlik ile paraleldir. Sanatkârın eserlerinde anlattığı insan yaşamında mekân olgusu ister çevresel ister olgusal olsun her zaman önemli bir yer alır. İnsanın yaşadığı mekân, onun kimliğinde işaretler taşır. Sahip olunan estetik yaşantı ait olunan toplum, değer yargıları, bir anlamda yaşanılan mekânda ifadesini bulur. Roman da kurgusal olmasına rağmen gerçek yaşama benzerliğinden dolayı mekânı bünyesinde barındırır. *Kardeşimin Hikâyesi* eserinde mekânın sergileniş biçimi, aynı zamanda onun işlevini de gözler önüne serer. Olay ağırlıklı polisiye roman ve macera romanı gibi türlerde açık mekân olgusu kullanılır. *Serenad* romanında açık mekânlar, çoğunlukla, dışa dönük sosyal karakterlerin yer aldığı mekânlardır. Tarihten esinlenilerek yazılan *Engereğin Gözündeki Kamaşma* eserinde mekân yaşanılan toplumu niteler özelliktedir. Anlatıların genelinde psikolojik unsurlara yer veren Zülfü Livaneli sosyal olmayan roman karakterlerinin yer aldığı mekânları, fiziksel anlamda açık tinsel anlamda kapalı mekânları tercih eder.

Yapıtlarında, haksızlığa uğramış, ezilmiş insanlara yer veren Zülfü Livaneli, bu karakterleri acı içinde bırakmayıp her zaman bir umut, bir çıkış yolu bulunduğunu gösterir. Sanatçılar en çok aşina oldukları durumları, konuları işlerler. Bu bakımdan kahramanları yazarla özdeşleştiren okumalar yanlıştır denilemez. Ancak yazarların itibarî bir dünya

yaratıp kahramanlarını bu kurmaca dünya insanından oluşturduğu gözden uzak tutulmamalıdır. Dolayısıyla sağlıklı bir araştırma yapılabilmesi için önce metinler değerlendirildi daha sonra yazarın hayatı, incelemelerde gözden kaçması muhtemel yerlerde devreye sokuldu. Böylece eserlerde yer alan temaların neden seçildiği veya bazı karakterler üzerinde yoğun bir şekilde durulmasının sebepleri daha net anlaşıldı.

Anlatılarında, okuyucuya; ezgilerinde, dinleyiciye; filmlerinde izleyiciye, başarılı olmanın en önemli gereğini, bireysel, toplumsal ve örgütsel olarak beyin potansiyelini kullanmayı öğrenir. Pasifizmin, değişime direnmenin ve dalkavukluğun, üreticiliği engelleyen unsurlar olduğunu vurgular. Ana karakter fiziksel, ruhsal ve sosyal özellikleriyle betimlenir. Sanatkâr, sosyal bir kahraman yaratmaya uygun olan anlatılarda gönül basınçlarını hafifletmeyen, tutkuları doyurmayan, istekleri dindirmeyen, aklı eğlemeyen kahramanları barındırmaz. Okurları üzerinde bir yanılsama etkisi yapan kişiler, onların günlük yaşamlarındaki bunalımlara karşı dirençlerini arttırırlar. Topluma örnek oluşturabilecek karakterler anlatı boyunca serüvenden serüvene koşarlar.

Zülfü Livaneli anlatılarında kişiler kendileri ve dünya ile yüzleşirken yenik çıkan ya da galip gelen anlatı kişleri olayın akışına kapılıp giderler. Kişilerin edimleri itkisel ya da fark edişsel boyutun dışına çıksa da alışılmış düzenin içinde değiştirilemezler. Bu değişmezlik kişileri yozlaştırır, apolitikleştirir, sorunların kaosunda sorumsuzlaştırır. Sorunlar dizgesinden kurtulan karakterler ise anlatıdaki olayları değişim sürecini etkiler yalnız değiştirmez. Zülfü Livaneli'nin başkişileri, kimsesizleşme, sorumsuzlaşma ya da dış faktörlerden dolayı apolitikleşme ve sonucunda içe kapanma nedenlerinden dolayı yalnızlık psikolojisi içine girerler. Anlatı başkişleri yaşanılan dünya ile içşel yaşamın çatışması sonucunda yok olma, silikleşme süreci içinde girerler. Kişiler bu süreçte bir arayış sürecine girerler. Arayış, bireyin kendi içinde süren yolculuğunun var olmasıyla/tutunabilmesiyle sonlandırılır.

Çalışmanın ikinci bölümünde sanatkârın varolma ve sonucunda yaratma sürecinde ele aldığı ana izlekler on (10) başlık altında değerlendirildi. Bireyler yaşadıkları toplumda öteki olma durumuyla karşı karşıyadır. Sosyal adaletsizlik ya da herhangi bir psikolojik temele dayalı öteki olma durumu beraberinde diğer izleklerin oluşumuna sebep olur. Dünyaya yalnız gelen birey hayat serüveninde de yalnızdır. Olgunluk dönemi eserlerinde

daha çok bireysel maceraların yer aldığı yazınlarda kişi, yalnız ve kaçma isteğindedir. Sanatkârın ilk dönem eserlerinde insan ve yaşamı önce insan-toplum çerçevesindeyken olgunluk dönemindeki eserlerde insan-insan temelli olur. Dünyaya karşı yalnız birey Livaneli'nin son eserinde de bireyin kendine kaçışıyla anlatılır. Yaratılan karakter bir hastalığa dayandırılarak insanın insana ne fikri ne fiziki olarak dokunamayacağı çağa gelindiğini işaret eder. Zülfü Livaneli'nin anlatıları bir yaşamın değil, bütün olarak insanın çağ gözetmeksizin yaşadığı kendi olma çabasıdır.

Çağının en etkili yazarlarından olan Zülfü Livaneli müziği, sinemayı, siyaseti edebî şahsiyetine ve karakterine uygun bu ifade şeklini başarıyla kullanabilen sanatçılardan biridir. Sanatçının anlatılarında net şekilde görülebilecek bu tavırla oluşturulan eserler sadece kendi dönemini değil aynı zamanda insanlığın var olma, tutunma, umutlanma sürecini de yansıtacağı muhakkaktır.

YARARLANILAN KAYNAKLAR

Adem, Mahmut (2000), **Atatürkçü Düşünce Işığında Eğitim Politikamız**, İstanbul: Yenigün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık.

Ağaoğlu, Sami (2003), **Van Merkez Sancağındaki Vakıflar XVI.-XVII. Yüzyıllar – Sosyal Hayata ve Eğitime Katkıları**, Yayınlanmamış Doktora Tezi Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Akdeniz, Safiye (2006), **Hikaye ve Romanda Anlatıcıya Göre Metin Tipleri, Bakış Açısı ve Odaklanma**, Ege Edebiyat, www.ege-edebiyat.org/docs/261.doc

Aksu, Okçay (2010), "Yaşam Dönemlerine Göre Ölüm Algısı ve Hemşirelik Yaklaşımı", **Fırat Sağlık Hizmetleri Dergisi**, 5 (14), 5-23.

Aktaş, Refik Necdet (1973), **Atatürk'ün Bağımsızlık Savaşı Nasıl Başladı**, İstanbul: Varlık Yayınları.

Aktaş, Şerif (1984), **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, İstanbul: Birlik Yayınları.

_____ (2003), **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Ankara: Akçağ Yayınları.

Amabile, Teresa (1996), **Creativity in Context**, Boulder, CO, US: Westview Press.

Andreasen, Nancy C. (2009), **Yaratıcı Beyin&Dehanın Nörobilimi**, Ankara: Arkadaş Yayınları.

Apaydın, Dinçer (2012), "Refik Halit'in 'Boz Eşek' Hikâyesi Karşısında Sait Faik'in 'Hişt Hişt' Hikâyesi ve İzlenimci Üslubu", **21.Yüzyılda Eğitim ve Toplum Eğitim Bilimleri ve Sosyal Araştırmalar Dergisi**, 1 (1), 18-25.

Araz, Nezihe (1988), **Mustafa Kemal'in Ankara'sı**, İstanbul: Dünya Yayınları.

_____ (1989), "Ateş Hattında Bir Kadın Latife Hanım", **Milliyet**, 3-12 Kasım 1989.

Arcayürek, Cüneyt (1988), **Ku-De-Ta Büyüklere Masallar**, İstanbul: Bilgi Yayınları.

Argunşah, Hülya (1997), "Tarihi Roman ve Devir Romanı Terimleri Üzerine", **9.Milli Türkoloji Kongresi, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Bildiri Kitabı** 15-19 Eylül 1997, İstanbul: İ.Ü Yayınları.

Ateş, Toktamış (1999), **Türk Devrim Tarihi**, İstanbul: Der Yayınları.

Aydın, Ertuğrul (2009), "Edebiyat-Sosyoloji İlişkisinde Sosyolojik Kaynak ve Ölçütler", **International Periodical Fort he Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, 4/1(I).

Aytür, Ünal (1977), **Henry James ve Roman Sanatı**, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Bach, Richard (2012), **Martı Jonathan Livingston**, İstanbul: Epsilon Yayınları.

Bachelard, Gaston (1996), **Mekanın Poetikası**, (Çev. Aykut Derman), İstanbul: Kesit Yayınları.

Bal, Hüseyin (2008), "Machiavelli ve Koçi Bey'de Siyaset, Adalet ve Erdem", **Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, 5 (9) 27-35.

Baran, Mine (2012), "Osmanlı Klasik Dönem Saray Kültüründe Mahremiyet ve Harem", **Milli Folklor Dergisi**, 1 (93) 169-184.

Barthes, Roland (1966), "Introduction à l'analyse structurale des récits", **Communications** 8, Paris: Seuil.

Başarslan, Suzan Nur (2010), **Roman Türünde Zaman Kavramı ve Kullanımı**, http ://www.derindusunce.org/ 2010/07/14/ -

_____ (2010), **Romanda Kahramanlar / Kişiler**, http://www.derindusunce.org /2010/12/21/romanda-kahramanlarkisiler/

Bauman, Z. (1992), **Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Belge, Murat (2009), **Edebiyat Üstüne Yazılar**, İstanbul: İletişim Yayınları.

Belli, Şemsi (1995), **Fikriye**, İstanbul: Bilgi Yayınları.

Benviste, Emile (1995), **Genel Dilbilim Sorunları**, (Çev. Erol Öztokat), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berktay, Fatmagül (2009), **Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın**, İstanbul: Metis Yayınları.

Bezirci, Asım (1984), **Orhan Kemal**, İstanbul: Evrensel Kültür Yayınları.

Bilgin, Nuri (1994), **Sosyal Bilimlerin Kavşağında Kimlik Sorunu,** İzmir: Ege Yayıncılık.

Bourneur, Roland ve Quellet, Real (1989), **Roman Dünyası ve İncelemesi**, (Çev. Hüseyin Gümüş), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Boynukara, Hasan (1993), **Modern Eleştiri Terimleri**, Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Yayınları.

Bozok, Salih Cemil (1985), **Hep Atatürk'ün Yanında**, İstanbul: Çağdaş Yayınları.

Bulut, Feryat (2011), "68 Kuşağı Olaylarının Uluslararası Boyutu ve Türkiye'de 68 Kuşağına Göre Atatürk ve Atatürkçülük Anlayışı", **ÇTTAD**, 11 (23), 34-42.

Capra, Frit Jof (1991), **Fiziğin Tao'su**, İstanbul: Arıtan Yayınları.

Cirhinlioğlu, Fatma Gül ve diğerleri (2006), "Sosyal Temsil Kuramına Genel Bir Bakış", **C.Ü**. **Sosyal Bilimler Dergisi,** 30 (2), 54-62.

Cuddon, John A. (1999).**The Penguen Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**, England: Penguin Kitapları.

Çelik, Hüseyin (1994), **Görenlerin Gözüyle Van'da Ermeni Mezalimi**, Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Çetin, Halis (2002), "Liberalizmin Tarihsel Kökenleri", **C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi**, 3 (1), 21-30.

Çetindaş, Dilek (2006), **Popüler Tarihi Romanlar ve M.Turhan Tan**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çetişli, İsmail (2004), **Metin Tahlillerine Giriş 2 – Hikaye-Roman-Tiyatro**, Ankara: Akçağ Yayınları.

_____ (2008), **Batı Edebiyatında Edebi Akımlar**, Ankara: Akçağ Yayınları.

Çevirme, Emir Ali (2011), "Kitab-ül Hiyel'de 'Çok Katmanlılık' ya da 'Çoğulculuk'", **Dergah Dergisi**, 22 (260), 86-98.

Çıkla, Selçuk (2002), "Romanda Kurmaca ve Gerçekçilik", **Hece**, 6 (65), 66-67.

Çorakçı, Eda (2008), **Modern ve Postmodern Kimlikler Bağlamında Yeni Toplumsal Hareketler**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çüçen, A.Kadir (2011), **Günübirlik Yaşamın Sıradanlığı ya da Kendi Olma**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü Semineri, İstanbul.

Dallymayr, Fred (1997), "The Politics of Nonidentity: Adorno, Postmodernism And Edward Said", **Political Theory**, 25 (1), 38-40.

Danış, Aslı Didem (2004), "Yeni Göç Hareketleri ve Türkiye", **Birikim**, 2 (8), 184-185.

Danışman, Zuhuri (1997), **Koçi Bey Risalesi**, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Demiray, M.Güner (1997), **Kemalizm Üzerine**, Ankara: Gündoğan Yayınları.

Dervişcemaloğlu, Bahar (2011), **Gerarde Genette Anlatı Söylemi**, http://ege.academia.edu/ BaharDerviscemaloglu

Deveci, Mutlu (2012), **Vaoluş ve Bireyleşme Açısından Ferit Edgü Antlılarında Yapı ve İzlek**, Ankara: Akçağ Yayınları.

Devellioğlu, Ferit (1992), **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat**, Ankara: Aydın Kitabevi.

Dıggory, James C. ve Rothmann, Doreen Z. (1991), "Values Destroyed by Death", **Journal of Abnormal and Social Psychology**, 63 (1), 75-96.

Eagle, Charles T. (1996), "An Introductory Perspective on Music Psychology", in: D.Hodges, ed. **Handbook of Music Psychology**, 2d Ed., 1-28. San Antonio: IMR Press.

Eliuz, Ülkü, (2009). "Orhan Kemal'in Romanlarında Bakış Açısı ve Anlatıcı", **International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, 4 (8). 18-24.

_____ (2010). **Orhan Kemal'in Romanlarında Yapı ve İzlek**, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Emir, Derya ve Diler, Hatice Elif (2011), "Büyülü Gerçekçilik: Latife Tekin'in Sevgili Arsız Ölüm ve Angela Carter'ın Büyülü Oyuncakçı Dükkanı isimli Eserlerinin Karşılaştırılması", **Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi**, 1 (30), 68-74.

Emre, İsmet (2004), **Postmodernizm ve Edebiyat**, Ankara: Anı Yayıncılık.

Ercan, Leyla (2006), **Ergenlerde Stresle Başa Çıkma Tarzlarının Atılganlık Düzeyi ve Bazı Değişkenler Açısından İncelenmesi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, T.C. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Erman, Tahire (2004), "Gecekondu Çalışmalarında 'Öteki' Olarak Gecekondulu Kurguları", **European Journal of Turkish Studies**, Thematic Issue 1 (1), 24-45.

Forster, Edward Morgan (1985), **Roman Sanatı**, (Çev.Ünal Aytür), İstanbul: Adam Yayınları.

Franz, Marie-Louise von (1978), **Time: Rhythm and Repose**, Londra: Thames & Hudson Limited.

Gasset, Jose Ortega Y. (1992), **Tarihsel Bunalım ve İnsan**, (Çev. Neyire Gül Işık), 2.Basım İstanbul: Metis Yayınları.

Geçtan, Engin (1990), **Varoluş ve Psikiyatri**, İstanbul: Metis Yayınları.

Gıddens, Antony (2010), **Modernite ve Bireysel-Kimlik**, İstanbul: Say Yayınları.

Gündoğan, Ali Osman (1995), **Albert Camus ve Başkaldırma Felsefesi**, İstanbul: Birey Yayınları.

Gündüz, Osman (2009), "Geleneksel Anlatma Formlarından Çağdaş Romana", **Turkish Studies**, 4 (1), 72-84.

Güneş, Ali (1999), "Symbolism in Virginia Woolf's to the Lighthouse", **Hacettepe Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Dergisi**, 16 (2), 66-70.

Güngör, Selahaddin (1939), "Atatürk'e Ait Hatıralar; Salih Bozok Anlatıyor", **Cumhuriyet Gazetesi**, 30 Ocak 1939, İstanbul.

Gür, İmran (2008), "Bir Yaş Dönümü Rüyası: Nesil ve Kimlik Kavramlarına Varoluşçu Bir Bakış", **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, 3 (13), 22-40.

Hemingway, Ernest (2006), **Yaşlı Adam ve Deniz**, İstanbul: Bilgi Yayınevi.

Harwey, W.John (2004), "Romanda Sosyal Ortam", **Roman Teorisi**, Philip Stevick (Ed), (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Ankara: Akçağ Yayınları.

Hisar, Abdülhak Şinasi (1942), **Boğaziçi Mehtapları**, İstanbul: Hilmi Yayınları.

Hotham, David (2000), **Türkler II**, (Çev. Mehmetali Kayabal), İstanbul: Yenigün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık.

Hökelekli, Hayati (2008), **Ölüm, Ölüm Ötesi Psikolojisi ve Din**, İstanbul: Dem Yayınları.

Ishiguro, Kazuo, (2009). **Günden Kalanlar**, İstanbul: Turkuvaz Kitap,

Jahn, Manfred (2005), **Narratology: A Guide to the Theory of Narrative, University of Cologne**, http://www.uni-koeln.de/-ame02/pppn.htm=N2.2

Johansson, Frans (2007), **Yaratıcılık ve İnovasyon-Medici Etkisi Yaratmak**, İstanbul: MediaCat Yayınları.

Jung, Carl Gustav (1999), **Bilinç ve Bilinç Altının İşlevi**, (Çev. Engin Büyükinal), İstanbul: Say Yayınları.

Karabulut, Mustafa (2012), Yusuf Atılgan'ın 'Aylak Adam' Romanında Anlatım Teknikleri, **Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, 7 (1), 56-64.

Karaburgu, Oğuzhan (2008), "Postmodern Anlatılarda Zaman", **Hece** (Postmodern Özel Sayısı), 138-40.

Karakaş, Şuayip (2009), "Sosyalist Realizm (Toplumcu Gerçelçilik) ve Sovyet Edebiyatı Hakkında Resmi Bir Yazı", **Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi**, Özel sayı: Prof.Dr.Reşat Genç Armağanı, 96-102.

Karataş, Turan (2004), **Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü**, Ankara: Akçağ Yayınları.

Kekeç, Nuran (2011), "Karnavaldan Büyülü Gerçekçiliğe: Berci Kristin Çöp Masalları", **Milli Folklor** 91 (21), 210-220.

Kiergaard, Soren (2004), **Kaygı Kavramı**, (Çev. Vefa Taşdelen), Ankara: Hece Yayınları.

Kinross, Patrick (Lord) (1966), **Atatürk; Bir Milletin Yeniden Doğuşu**, (Çev.Ayhan Tezer), İstanbul: Sander Yayınları.

Kırımlı, Bilal (2010), "Elif Şafak'ın Romanlarında Milliyet ve Türklük Algısı", **Türk Bilimi Araştırmaları Dergisi**, 1 (28), 261-281.

Kocatürk, Utkan (1999), **Atatürk'ün Fikir ve Düşünceleri**, Ankara: Atam Yayınları.

Kohut, Heinz (1991), **The Search fort he Self: Selected Writings of Heinz Kohut 1978-1981**, P.H.Ornstein (Ed), Connecticut: International University Press.

Konuk, Bengü Nihal Bingül, (2007), **Virginia Woolf'un 'Mrs. Dalloway' ve İnci Aral'ın 'Mor' Adlı Romanlarının Teknik ve İçerik Açısından Karşılaştırılması**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,

Korkmaz, Ramazan (1997), **Sabahhattin Ali İnsan ve Eser**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

_____ (2007), **Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri**, Ankara: Türksoy Yayınları.

_____ (Ed.) (2007), **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı**, Ankara: Grafiker Yayınları.

Kulamshaeva, Baktygul (2009), "Kurmaca Yazar veya Anlatıcı Kavramlarına Anlatı Bilimsel Yaklaşım", **International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, 4 (8), 34-40.

Kutay, Cemal (1998), **Atatürk Olmasaydı**, İstanbul: Aksaray Yayınları.

Leontiç, Mariya (2012), "Nazım Hikmet'in Hayatı ve Şiirleri", **Bal-Tam Türklük Bilgisi**, 1 (2), 17-18.

Levy, Bruhl Lucien (1923), **Primitive Mentality**, New York: The Macmillan Company.

Livaneli, Zülfü (1994), **Sosyalizm Öldü Mü?**, İstanbul: Telos Yayınları.

_____ (1996), **Engereğin Gözü**, İstanbul: Doğan Kitap.

_____ (2003), **Gorbaçov'la Devrim Üstüne Konuşmalar**, İstanbul: Remzi Kitabevi.

_____ (2010), **Sanat Uzun, Hayat Kısa**, İstanbul: Remzi Kitabevi.

_____ (2010), **Veda**, İstanbul: Remzi Kitabevi.

_____ (2011), **Serenad**, İstanbul: Doğan Kitap.

_____ (2012a), **Leyla'nın Evi**, İstanbul: Doğan Kitap.

_____ (2012), **Edebiyat Mutluluktur**, İstanbul: Doğan Kitap.

_____ (2012b), **Mutluluk**, İstanbul: Doğan Kitap.

_____ (2012c), **Sevdalım Hayat**, İstanbul: Doğan Kitap.

_____ (2013), **Kardeşimin Hikayesi**, İstanbul: Doğan Kitap.

Madnawat, Ajay V. ve Kachawa, Pavan S. (2007), "Age, Gender, and Living Circumstances Discriminating Older Adults on Death Anxiety", **Death Studies**, 31 (8) 31-45.

Makal, Ahmet (2008), "Türkiye Emek Tarihinin Bir İzdüşüm Alanı Olarak Edebiyat", **Çalışma ve Toplum**, 3 (18), 15-43.

Meşe, Gülgün (1999), **Sosyal Kimlik ve Yaşam Stilleri**, Yayınlanmamış Doktora Tezi Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Moran, Berna (2007), **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İstanbul: İletişim Yayınları.

Moscovici, S (1984). The Phenomenon of Social Representations, in: R.Farr and S.Moscovici, (Ed.), **Social Representations**, Cambridge: Cambridge Press.

Murphy, John W. (2000), **Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri**, (Çev. Hüsamettin Arslan), İstanbul: Paradigma Yayınları.

Narlı, Mehmet (2002), "Romanda Zaman ve Mekan Kavramları", **Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi** (Journal of Social Sciences), 5 (7), 92-108.

Nayhauss, Hans Christoph Graf von, (1995). "Die Entwicklung der deutschen Literaturdidaktik seit 1945", **İ.Ü. Alman Dili Edebiyatı Dergisi**, 1 (11), 124-146.

Odacı, Serdar (2009), "Ulysses ve Tutunamayanlar'da Bilinç Akışı Tekniği", **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, 4 (1-I), 24-36.

Oraliş, Meral, (2006), **Yalnızlığın Mekansal Topoğrafyası, Bellek, Mekan, İmge**, Prof. Dr. Nilüfer Kuruyazıcı'ya Armağan, İstanbul: Multilingual Yayınları.

Orhanoğlu, Hayrettin (1997), "Geleneksel Hikayecilik ya da Tarihselciliğin Kavşağında Anlatmak", **Dergah Dergisi**, 1 (94). 42-51.

Önertoy, Olcay (1984), **Türk Roman ve Öyküsü**, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Özbek, Meral (2002), **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, İstanbul: İletişim Yayınları.

Özdemir, Emin (1990), **Edebiyat Bilgileri Sözlüğü**, İstanbul: Remzi Kitabevi.

_____ (1994), **Yazınsal Türler**, Ankara: Ümit Yayıncılık.

Özön, Mustafa Nihat (1985), **Türkçede Roman**, İstanbul: İletişim Yayınları.

Öztürk, Zehra Kalaoğlu (2010), **Yaşlı Bireylerde Ölüm Kaygısı**, Yayınlanmamış Uzmanlık Tezi, Çukurova Üniversitesi Tıp Fakültesi Ruh Sağlığı ve Hastalıkları Anabilim Dalı.

Parla, Jale (2003), **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, İstanbul: İletişim Yayınları.

Pospelov, Gennadiy Nikolayeviç (1995), **Edebiyat Bilimi**, (Çev. Yılmaz Onay), İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Refiğ, Halit (1998), **Gazi ile Latife**, 2.Baskı, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Ricoeur, Paul (1988), "L'identite Narrative" **Esprit**, 1 (3), 7-8.

_____ (1991). **Life in Quest of Narrative**, in: DWood (Ed.), On Paul Ricoeur: Narrative and Interpretation, London: Routledge.

Rıfkın, Jeremy – Ted Howard (1992), **Entropi Dünyaya Yeni Bir Bakış**, (Çev.Hakan Okay), İstanbul: Ağaç Yayınları.

Sanford, Linda T. ve Donovon M.Ellen (2000), **Kadınlar ve Benlik Saygısı**, Çev.Semra Kunt), Ankara: HYB Yayınları.

Sayın, Şara (1999), **Metinlerle Söyleşi**, İstanbul: Multilingual Yayınları.

Sazyek, Hakan (2002), "Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler", **Hece**, (Türk Romanı Özel sayısı), 65-67.

Seferoğlu, Şükrü Kaya ve Başbuğ, Hayri (1985), **Millet ve Milli Birlik Bilinci**, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.

Selik, Mehmet (1998), **İktisadi Doktrinler Tarihi**, İstanbul: Gerçek Yayınları.

Soll, I. (2006), "Ölümün İddia Edilen Önemsizliği Üzerine" **Ölüm ve Felsefe**, 1 (3), 52-85.

Solomon, R.C. (2006), Ölüm Fetişizmi, Marazi Tekbencilik, **Ölüm ve Felsefe**, 1 (3) 296-343.

Stanzel, Franz K. (1981), **Typische Formen des Romans**, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht,

_____ (1997), **Roman Biçimleri**, (Çev.Fatih Tepebaşılı), Konya: Çizgi Kitabevi.

Stevick, Philip (1988), **Roman Teorisi**, (Çev.Sevim Kantarcıoğlu), Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları.

Şahin, Kamil (2011), "Kültürel Yozlaşmaya Neden Olan Bir Unsur Olarak Televizyon", **Sosyal Bilimler Dergisi**, 1 (1), 22-32.

Şengül, Mehmet Bakır (2010), "Romanda Mekan Kavramı" (Concept of Place in Novel), **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi** (The Journal of International Social Research), 3(11), 4-12.

Şenses, Fikret (2004), "Neoliberal Küreselleşme Kalkınma için Bir Fırsat mı, Engel mi?", **ERC Working Paper in Economic** 4 (9), 41-48.

Tajfel, Henri (1981), **Human Groups and Social Categories**, Cambridge: Cambridge University Press.

Tekin, Mehmet (2001), **Roman Sanatı**, İstanbul: Ötüken Yayınları

Tekin, Uğur (2007), "Avrupa'ya Göç ve Türkiye", **İ.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi**, 1 (37), 84-95.

Tepebaşılı, Fatih (2008), "Stanzel ve Romanda Anlatım Konumu", Selçuk Üniversitesi **Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 1 (12), 34-46.

Topçu, Nurettin (1995), **İsyan Ahlakı**, İstanbul: Dergah Yayınları.

Touraine, Alain (2012), **Modernliğin Eleştirisi**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Toynbee, Arnold J. (1999), **Türkiye I** (Bir Devletin Yeniden Doğuşu, (Çev. Kasım Yargıcı), İstanbul: Yenigün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık.

URL, “Gabar Dağı”, Uludağ Sözlük, http://www.uludagsozluk.com/k/gabar-dağı/

URL, “Hippi” http://tr.wikipedia.org/wiki/Hippi E.T. 30.03.2013

URL, http://www.belgeler.com/blg/12xp/gazi-mustafa-kemal-atatrk-n-duygu-ve-dnce-dnyasinda-kadinin-yeri-the-significance-of-women-gazi-mustafa-kemal-atatrk-s-emotional-and-intellectual-life

URL, http://www.belgeler.com/blg/28ak/kemalst-model-ulusal-genlk-hareket-dnamk-ulusal-g-brl-kuvayi-mllye-cephes E.T. 31.03.2013

URL, http://www.dersindir.net/gazi-mustafa-kemal-ataturkun-duygu-ve-dusunce-dunyasinda-kadinin-yeri-the-significance-of-women-gazi-mustafa-kemal-ataturks-emotional-and-intellectual-life

URL, http://www.kuluhaber.net/haber_detay.asp?haberID=651&HaberBaslik=mutlaka-okunmasi-gereken-isvec-analizi

URL, http://www.okulkutuphanecileri.org/dosyalar/bildiriler/durukan-genclikedebiyati.pdf

URL, http://www.turkcebilgi.com/soru/13323/yozlasma-nedir-kaca-ayrilir-onlar-nedir

URL, http://www.turkceciler.com/forum/turk-dili-ve-edebiyati-terimleri-sozlugu/947-olay-orgusu-nedir-olay-zinciri-nedir.html

URL “İbrahim (padişah)”, http://tr.wikipedia.org/wiki/I._İbrahim

URL, “Metin ve Tema” , http://www.edebiyatogretmeni.org/metin-ve-tema/

URL, “Uyanış”, http://tr.wikipedia.org/wiki/Uyanış

URL, “Osmanlı Devleti Duraklama Dönemi” http://www.sosyalokulu.com/ altsayfa. asp? nedi r =sayfa&id=103

Zerzan, John (2004), **Gelecekteki İlkel**, İstanbul: Kaos Yayınları.

Turna, Özge ve diğerleri (2012), **Disiplinlerarası Yaklaşım: Müzik, Fizik, Matematik Örneği**, X.Ulusal Fen Bilimleri ve Matematik Eğitimi Kongresi, 27-30 Haziran 2012, Niğde.

Uluçam, Abdüsselam (1994), “I. Dünya Savaşında Mimari Katliama Sahne Olan Bir Kent Van”, **Van’ın Sesi Dergisi**, 1 (2) 26-30.

Uygur, Nermi (1985), **İnsan Açısından Edebiyat**, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Ülger, Billur (2002), "Konfüçyüsçülüğün Sanata Bakış Açısı ve Bir Kültür Üretimi Olarak Popüler Müzik: Konfüçyüs'ün Mesajı Kırmızıgül ile Somutlaşıyor", **Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 1 (3), 34-39.

Yakartepe, Elif Çelebi ve Binan Can, (2011), "İstanbul'un Modernleşme Dönemi Otelleri (1840-1914)", **Megaron**, 6 (2), 24-40.

Yalçın, S. Dilek (2005), **Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları**, Ankara: Akçağ Yayınları.

Yalman, Ahmed Emin (1997), **Yakın Tarihte Gördüklerim ve Geçirdiklerim**, 2.Basım, İstanbul: Pera Yayınları.

Yeniçeri, Özcan (2011), "Konformizm, Yozlaşma ve İtaatsizlik**", Sosyoloji Konferansları Dergisi (**İstanbul Journal of Sociological Studies), 3 (44), 124-136.

Yıldırım, Filiz (2012), "Gençlerin Yaşamında Bir Sosyal Savunmasızlık Olarak 'Sosyal Adaletsizlik': Yaşam Dönemi Yaklaşımı", **Ankara Sağlık Bilimleri Dergisi**, 1 (1), 52-60.

Yürek, Hasan (2008). "Türk Romanında Modernist Etkinin Boyutları", **G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi**, 28 (1), 187-202.

Zambak, Ferda (2007), **Türk Romanında Mekan**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ÖZGEÇMİŞ

1987 yılında Rize'de doğdu. İlköğrenimini İstanbul'da, ortaöğrenimini ise Rize'de tamamladı. 2004 yılında burslu olarak girdiği Yakın Doğu Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden 2006 yılında İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'ne yatay geçiş yaptı. İstanbul Üniversitesi'nden 2008 yılında mezun oldu. 2011 yılında Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği ana bilim dalında tezsiz yüksek lisans öğrenimini tamamladı. Aynı yıl Karadeniz Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim dalında tezli yüksek lisans eğitimine başladı.