T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOYSAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

ZÜLFÜ LİVANELİ'NİN ROMANLARINDA YAPI VE İZLEK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Yrd. Doç. Dr. Mutlu DEVECİ

HAZIRLAYAN
Aslıhan AYTAÇ

ELAZIĞ-2013

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOYSAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

ZÜLFÜ LİVANELİ'NİN ROMANLARINDA YAPI VE İZLEK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN **HAZIRLAYAN**
Yrd. Doç. Dr. Mutlu DEVECİ **Aslıhan AYTAÇ**

Jürimiz, …… tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonunda bu yüksek lisans / doktora tezini oy birliği / oy çokluğu ile başarılı saymıştır.

Jüri Üyeleri:

1.
2.
3.
4.
5.

F. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun ….. tarih ve ……. sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Enver ÇAKAR
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

Aslıhan AYTAÇ

Zülfü Livaneli'nin Romanlarında Yapı ve İzlek

Fırat Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Elazığ-2013; Sayfa: XIII+235

Son dönem Türk edebiyatının önemli temsilcilerinden birisi olan Zülfü Livaneli, çok yönlü kişiliği ile dikkati çeken bir sanatkârdır. Roman, öykü, deneme ve anı gibi türlerde eserler veren Livaneli, romancı yönüyle ön plana çıkarılarak romanları ekseninde değerlendirmeye tabi tutulmuştur. Bireyden yola çıkarak, topluma ulaşmayı hedefleyen yazarın romanları, sosyal bir mesaj verme gayesi gütmektedir. Bu bakımdan, yazarın düşünme ve yazma edimiyle kendisine toplumsal bir görev üstlendiğini söyleyebiliriz.

Yazar, romanlarında gerçek hayatın izlerini karakterler üzerine yansıtır ve söylemek istediklerini karakterler şahsında dile getirir. Yazar, romanlarını gerçek hayattan kopmadan yazarken toplumun gelişim ve değişim sürecini de göz önünde bulundurur. Bu değişim ve dönüşümü karakterlere de doğru bir şekilde yansıtır. Ayrıca anlatı kişilerinin, birey olma süreci olay örgüsüne bağlı olarak okuyucuya aktarılır. Yazarın asıl anlatmak istediği 'biz'dir. Ancak 'biz'i anlatmaya 'ben'den başlar, daha da önemlisi biz'e ulaşmak için sağlıklı bir 'ben' olması gerektiğine inanır. Yazar, sadece kişiler değil zaman ve mekânı kullanırken de derinlemesine yaptığı analizlerle dikkati çeker. Bu özellik yazarın romana hâkim olduğunu ve okuyucuyu anlatıya aşina kılmak istediğini gösterir.

Zülfü Livaneli; hayat görüşünü, bilgi birikimini, dünyayı algılayış biçimini, edebiyata hâkimiyetini, geleneği ve çağı sentezleme noktasındaki başarısını romanlarına uygulayabilmiş, olanı ve olması gerekeni başarıyla anlatabilmiş, sanatçı yönüyle Türk edebiyatındaki yerini belirlemiş sanatçılardandır.

Anahtar Kelimeler: Zülfü Livaneli, yapı, izlek, birey, toplum, kendilik bilinci.

ABSTRACT

Master Thesis

Structure and Syllabus in the Zulfu Livaneli's Fiction

Aslihan AYTAC

Firat University

Institute of Social Sciences

Department of Turkish Language and Literature

Department of Modern Turkish Literature

Elazig-2013; Page: XIII + 235

Zulfu Livaneli who is one of the important representatives of recent stage of Turkish literature is a striking artist with multi-faceted personality. Livaneli who works like the types novels, short stories, essays and memoir have been evaluated axis of his novels by have been subtracting facet of novelist. The author's novels that considering the individual, aiming to reach society have the mission of a social message. In this regard, we say that the author has taken a social mission through thinking and writing ability.

The author reflects the traces of the real life on the characters and expresses that they want to say on the characters of personified. While the author doesn't wander off the real life, he considers the process of development and change in society as well. He also reflects the change and transformation to the characters. Additionally, persons of the narrative, the process of becoming an individual cites to the reader depending on the style of the event. The author wants to tell the real is 'us'. But he begins to explain 'us' from 'me', more importantly he believes that 'me' need to be healthy to get 'us'. Author not only people but also using time and place draws attention in his depth analysis. This property shows that author dominates the novel and wants to make the reader familiar with.

Zulfu Livaneli has applied to his novels view of life, the knowledge, and the way of perceiving the world, mastery of literary, tradition and success of the point of synthesizing the age of and besides he is one of the artisans who can have told one and what to be successfully and also has identified the location aspect of the artist.

Keywords: Zulfu Livaneli, structure, syllabus, individual, society, self-awareness.

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **II**
ABSTRACT ..... **III**
İÇİNDEKİLER ..... **IV**
TABLOLAR LİSTESİ ..... **X**
ŞEKİLLER LİSTESİ ..... **XI**
ÖNSÖZ ..... **XII**
KISALTMALAR ..... **XIII**

BİRİNCİ BÖLÜM

1. YAŞAMI - YAZIN YAŞAMI- YAPITLARI **1**
1.1. Yaşamı 1
1.1.1. Ailesi 1
1.1.2. Doğumu-Çocukluğu-Gençliği 1
1.1.3. Stockholm Yılları 2
1.1.4. Paris Yılları ve Ülkeye Dönüş 3
1.2. Yazın Yaşamı 3
1.2.1. Hazırlık Dönemi 3
1.2.2. İlk Örnekler ve Sonrası 5
1.3. Yapıtları 7
1.3.1. Öykü 7
1.3.2. Roman 7
1.3.3. Deneme 7
1.3.4. Anı 8
1.3.5. Senaryo 8

İKİNCİ BÖLÜM

2. ZÜLFÜ LİVANELİ'NİN ROMANLARINDA YAPI VE İZLEK **9**
2.1. Engereğin Gözündeki Kamaşma 9
2.1.1. Romanın Kimliği 9
2.1.2. İsimden İçeriğe 9
2.1.3. Olay Örgüsü 10

2.1.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı 13
2.1.5. Zaman 15
2.1.6. Mekân 17
2.1.6.1. Çevresel Mekânlar 17
2.1.6.2. Algısal Mekânlar 18
2.1.6.2.1. Açık/ Geniş Mekânlar 18
2.1.6.2.2. Dar/ Kapalı Mekânlar 19
2.1.7. Kişiler Dünyası 21
2.1.7.1. Başkişi 21
2.1.7.2. Norm Karakterler 24
2.1.7.3. Kart Karakterler 26
2.1.7.4. Fon Karakterler 27
2.1.8. İzleksel Kurgu 28
2.1.8.1. Efendi-Köle Diyalektiği 29
2.1.8.1.1. İktidar 29
2.1.8.1.2. Ötekileşme/ Ötekileştirilme Sorunu 34
2.1.8.2. Cinsellik 36
2.2. Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm 39
2.2.1. Romanın Kimliği 39
2.2.2. İsimden İçeriğe 39
2.2.3. Olay Örgüsü 40
2.2.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı 43
2.2.5. Zaman 46
2.2.6. Mekân 48
2.2.6.1. Çevresel Mekânlar 48
2.2.6.2. Algısal Mekânlar 48
2.2.6.2.1. Açık/ Geniş Mekânlar 48
2.2.6.2.2. Dar/ Kapalı Mekânlar 49
2.2.7. Kişiler Dünyası 51
2.2.7.1. Başkişi 51
2.2.7.2. Norm Karakterler 54
2.2.7.3. Kart Karakterler 56
2.2.7.4. Fon Karakterler 58

2.2.8. İzleksel Kurgu 58
2.2.8.1. Öldürmek Dürtüsü: Öç Duygusu 59
2.2.8.2. Yabancılaşma 62
2.2.8.3. Ötekileştirme 65
2.2.8.4. Aşk/ Cinsellik 67
2.2.8.5. Hiçlik/ Yoksayıcılık 70
2.3. Mutluluk 72
2.3.1. Romanın Kimliği 72
2.3.2. İsimden İçeriğe 72
2.3.3. Olay Örgüsü 73
2.3.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı 76
2.3.5. Zaman 78
2.3.6. Mekân 79
2.3.6.1. Çevresel Mekânlar 80
2.3.6.2. Algısal Mekânlar 80
2.3.6.2.1. Açık/ Geniş Mekânlar 80
2.3.6.2.2. Kapalı/ Dar Mekânlar 81
2.3.7. Kişiler Dünyası 84
2.3.7.1 Başkişi 84
2.3.7.2. Norm Karakterler 86
2.3.7.3. Kart Karakterler 88
2.3.7.4. Fon Karakterler 90
2.3.8. İzleksel Kurgu 90
2.3.8.1. Kadın Sorunu 91
2.3.8.1.1. Kadın 91
2.3.8.1.2. Töre/ Namus Cinayeti 94
2.3.8.1.3. Cinsel Sapkınlık 96
2.3.8.2. Yabancılaşma 98
2.3.8.3. Kimlik Bunalımı 101
2.4. Leyla'nın Evi 104
2.4.1. Romanın Kimliği 104
2.4.2. İsimden İçeriğe 104
2.4.3. Olay Örgüsü 104

2.4.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı 108
2.4.5. Zaman 109
2.4.6. Mekân 112
2.4.6.1. Çevresel Mekânlar 112
2.4.6.2. Algısal Mekânlar 113
2.4.6.2.1. Açık/ Geniş Mekânlar 113
2.4.6.2.2. Dar/ Kapalı Mekânlar 114
2.4.7. Kişiler Dünyası 115
2.4.7.1. Başkişi 115
2.4.7.2. Norm Karakterler 117
2.4.7.3. Kart Karakterler 119
2.4.7.4. Fon Karakterler 120
2.4.8. İzleksel Kurgu 121
2.4.8.1. Bellek Mekânları 122
2.4.8.2. Yabancılaşma 126
2.4.8.3. Yalnızlık 129
2.4.8.4. Aşk/ Cinsellik 132
2.4.8.5. Efendi-Köle Diyalektiği 134
2.5. Son Ada 137
2.5.1. Romanın Kimliği 137
2.5.2. İsimden İçeriğe 137
2.5.3. Olay Örgüsü 137
2.5.4. Bakış açısı ve Anlatıcı 140
2.5.5. Zaman 142
2.5.6. Mekân 143
2.5.6.1. Çevresel Mekânlar 143
2.5.6.2. Algısal Mekânlar 144
2.5.6.2.1. Açık/ Geniş Mekânlar 144
2.5.6.2.2. Dar/ Kapalı Mekânlar 145
2.5.7. Kişiler Dünyası 146
2.5.7.1. Başkişi 146
2.5.7.2. Norm Karakterler 148
2.5.7.3. Kart Karakterler 150

2.5.7.4. Fon Karakterler 152
2.5.8. İzleksel Kurgu 153
2.5.8.1. Başkaldırı 154
2.5.8.2. Doğa/ Tabiat Sevgisi 159
2.5.8.3. İyilik ve Kötülük Diyalektiği 162
2.6. Serenad 165
2.6.1. Romanın Kimliği 165
2.6.2. İsimden İçeriğe 165
2.6.3. Olay Örgüsü 165
2.6.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı 171
2.6.5. Zaman 173
2.6.6. Mekân 176
2.6.6.1. Çevresel Mekânlar 176
2.6.6.2. Algısal Mekânlar 176
2.6.6.2.1. Açık/ Geniş Mekânlar 176
2.6.6.2.2. Dar/ Kapalı Mekânlar 177
2.6.7. Kişiler Dünyası 179
2.6.7.1. Başkişi 179
2.6.7.2. Norm Karakterler 181
2.6.7.3 Kart Karakterler 184
2.6.7.4. Fon Karakterler 186
2.6.8. İzleksel Kurgu 186
2.6.8.1. Özgürlük 187
2.6.8.2. Tiranlaşan Devlet: Sosyal Adaletsizlik 191
2.6.8.3. Farkındalık 195
2.6.8.4. Aşk 198

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ZÜLFÜ LİVANELİ ROMANLARINDA DİL VE ÜSLUP 201
3.1. Hazırlık Dönemi ve Etkiler 201
3.2. Romanlarda Anlatım Teknikleri 202
3.2.1. İç Monolog 202
3.2.2. İç Diyalog 203

3.2.3. Dış Diyalog 204
3.2.4. Bilinçakışı 205
3.2.5. Anlatma- Gösterme-Tasvir 206
3.2.6. Montaj 210
3.2.7. Leitmotiv 211
3.3. Romanlarda Anlatım Biçimleri 212
3.4. Romanlarda Anlatı İzlencesi/ Sözdizimi 215
ROMANLARDA ORTAK YAPI 218
SONUÇ 222
KAYNAKÇA 225
ÖZGEÇMİŞ 235

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1. Engereğin Gözündeki Kamaşma Kora Şeması.....29
Tablo 2. Mekânın Etkisi.....51
Tablo 3. Raslantı-İrade-Kader.....54
Tablo 4. Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm Kora Şeması 59
Tablo 5. Mutluluk Kora Şeması 91
Tablo 6. Leyla'nın Değişim ve Dönüşüm Süreci 117
Tablo 7. Rukiye /Roxy'nin Değişim ve Dönüşüm Süreci 119
Tablo 8. Leyla'nın Evi Kora Şeması 121
Tablo 9. Son Ada Kora Şeması 154
Tablo 10. Serenad Kora Şeması 187
Tablo 11. Maya'nın Değişim ve Dönüşüm Süreci 196
Tablo 12. Romanların Sözcük Türü Bakımından Değerlendirilmesi 215
Tablo 13. Romanların Cümle Düzeyi Bakımından Değerlendirilmesi 217

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Anlatı Kişilerinin Ego Savunma Mekânizmaları 27
Şekil 2. Haremağası'nın Değişim ve Dönüşüm Süreci 32
Şekil 3. İstanbul'un Zaman Mekân Açısından Görüngüsü 112

ÖNSÖZ

Sanat, yaşam mücadelesi veren insanın kendi olma çabasını estetik biçimde dile getiren çok yönlü bir uğraştır.

Sanatın müzik, sinema gibi farklı dallarında eserler veren Zülfü Livaneli, yazın alanında da pek çok yapıta imzasını atar. Çok yönlü sanatçı kimliğine sahip olan yazar, düşünce, anı, öykü ve roman türünde eserler verir.

Çalışmada, son dönem Türk edebiyatında romancılığıyla ön plana çıkan Zülfü Livaneli'nin romanları, bilimsel kriterler doğrultusunda değerlendirildi. Yazarın romanları, ayrıntılı şekilde incelenerek yaşamı ve edebi kişiliği hakkında bilgi verildi.

Üç ana bölüm halinde düzenlenen çalışmanın Birinci Bölüm'ünde, Zülfü Livaneli'nin yaşamı, edebi kişiliği ve yapıtları hakkında bilgi verildi. Yaşamı kronolojik olarak incelenirken, edebi kişiliği ve eserleri, romanları esas alınarak değerlendirildi.

'Zülfü Livaneli'nin Romanlarında Yapı ve İzlek' adlı çalışmanın İkinci Bölüm'ünde, yazarın romanları yapı ve izlek açısından değerlendirildi. Bu bölümde romanlar, isimden içeriğe, olay örgüsü, bakış açısı, zaman, mekân, şahıs kadrosu ve izleksel kurgulanışı bakımından ayrıntılı olarak tahlil edildi.

Üçüncü Bölüm'de ise romanlar 'Dil ve Üslup' bakımından incelendi. Her roman sözcük ve cümle düzeyinde incelenerek, yazarın romanlarındaki dil ve üslup anlayışı ortaya konuldu.

Genel çıkarımların yer aldığı, 'Sonuç' bölümünden sonra çalışma, kaynakça ile tamamlandı.

Bilimsel çalışmalarımdaki rehberliği ve örnek kişiliğiyle varlığını hep yanımda hissettiğim, eksikliklerimi hoş gören, ışığıyla yolumu aydınlatan saygıdeğer hocam Yrd. Doç. Dr. Mutlu DEVECİ'ye sabrı, tamamlayıcı yönlendirmeleri ve engin hoşgörüsü için sonsuz şükranlarımı sunarım.

Çalışma sırasında bilgi ve birikimiyle yardımlarını gördüğüm Yrd. Doç. Dr. Veysel ŞAHİN'e, Yrd. Doç. Dr. Gülda SÜME'ye ve desteğini esirgemeyen Yrd. Doç. Dr. Fatih ÖZEK'e teşekkürü zevkli bir görev kabul ederim. Her daim yanımda olan aileme teşekkürlerimi sunarım.

ELAZIĞ-2013 **Aslıhan AYTAÇ**

KISALTMALAR

B.K., B.A., B.Ö, **:** Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm

C. **:** Cilt

Çev. **:** Çeviren

E.G.K. **:** Engereğin Gözündeki Kamaşma

Haz. **:** Hazırlayan

L.E. **:** Leyla'nın Evi

M. **:** Mutluluk

s. **:** Sayfa

S. **:** Sayı

S.A. **:** Son Ada

Se. **:** Serenad

BİRİNCİ BÖLÜM

1. YAŞAMI - YAZIN YAŞAMI- YAPITLARI

1.1. Yaşamı

1.1.1. Ailesi

Tam adı Ömer Zülfü Livaneli'dir. Livaneli'nin baba tarafından, dedesinin babası olan Ömer Bey, Livane (Artvin) Sancağı'nda yaşayan Yusuf Ağa'nın oğludur. Yusuf Ağa, o dönemde padişaha bağlı olan yerel yöneticilerdendir. 93 Harbi sırasında, Yusuf Ağa oğlu Ömer'i Erzurum'a gönderir. Bu savaşta, Ömer hariç, tüm aile yok edilir. Ömer, Rus komutanı öldürmesi üzerine, Erzurum'dan Elazığ'a gönderilir. Bir süre sonra savaşta şehit olur ve hayatta sadece oğlu Zülfikâr kalır. Livaneli'nin dedesi Zülfikâr Bey, sorgu hâkimidir. Babası Mustafa Sabri Bey ise Yargıtay Onursal Birinci Başkan Vekili'dir.

Anne tarafından dedesi Asım Bey, avukat olmakla birlikte, toprak sahibi bir çiftçidir.

1.1.2. Doğumu-Çocukluğu-Gençliği

Kültür, sanat ve politika alanında önemli bir yere sahip olan Zülfü Livaneli, 20 Haziran 1946 yılında Ilgın'da dünyaya gelir. Ailenin en büyük çocuğu olan Livaneli'nin Seyhan, Asım ve Ferhat adlarında üç kardeşi vardır.

Yazarın çocukluğu ve ilk gençliği Türkiye'nin politik olarak karışık olduğu yıllarda geçer. Babasının görevi nedeniyle Amasya'da eğitim hayatına başlayan yazar, daha sonra Ankara'da Maarif Koleji'ne devam eder. Livaneli, okula gitmeyi yük olarak kabul eder. Lise yıllarında âşık olduğu Ülker Hanım, hayat arkadaşı olur.

Liseyi bitirdikten sonra Almanların sahip olduğu bir ilaç firmasında çalışmaya başlar ve Trabzon'a giderek firmanın Karadeniz Bölge temsilcisi olur. Kısa süre sonra Livaneli'nin ilk ve tek çocuğu olan Aylin Livaneli dünyaya gelir. Livaneli, Trabzon'da yaşadığı yılları hayatının mutlu dönemlerinden biri olarak kabul eder. Karadeniz yıllarında, Türk ve dünya edebiyatına dair yayımlanan yeni kitapları takip eder. "*Neler okunmuyordu ki: Marksizm klasikleri; avangard romanlar; modern şiirler; tiyatro ve sinema kuramlarıyla ilgili yayınlar; Rus, İngiliz, Amerikan ve Fransız klasik romanları…*" (Livaneli(a), 2012: 100) diyen Livaneli, Karadeniz'de bulunduğu yılları

okumaya adar. Bu dönemde çok yönlü okuma yapan yazar, sinema tutkusu nedeniyle ulaşabildiği her filmi de izler.

Yazar, Karadeniz'de olmaktan mutluluk duymasına rağmen, çalıştığı ilaç firmasından ayrılmak zorunda bırakılır. Bunun üzerine Ankara'ya gelerek, Akay Sayılır'la birlikte 'Ana Dağıtım' kitap şirketini kurar. Daha sonra 'Ekim Yayınları' adıyla bir yayınevi kurarlar. 12 Mart döneminde "*kitabın en korkunç silah olarak gösterildiği*" (Livaneli(a), 2012: 128) günlerde, yayınevine ait kitapları toprağa gömmeye karar verirler. Ancak kitaplar, polis tarafından ele geçirilir ve Livaneli ilk kez gözaltına alınır. Bu olaydan sonra tutuksuz yargılanan yazar, 'Ekim Yayınları'nda yayınlanacak olan kitapları iptal eder. Bunun üzerine de 'Babil Yayınları' kurulur.

Yazar, ülkede devam eden askerî yönetim nedeniyle yurtdışına çıkmak ister. Ancak pasaportunu almak için gittiğinde, 'Titrek Hamsi Hücresi' adlı bir örgüt kurmakla suçlanır ve ikinci kez tutuklanarak sıkıyönetim hapishanesine götürülür. Serbest bırakılan Livaneli, daha sonra uçak kaçırmakla suçlanarak, üçüncü kez tutuklanır. Livaneli, darbe sırasında yaşadığı olumsuzlukları şöyle özetler: "*1971 darbesi beni üç kez hapse koydu, uçak kaçırma gibi sahte suçlamalarla evimi barkımı yıktı, arkadaşlarımı öldürdü, işkenceler yaptı.*" (Livaneli, 2009). Kitaplar bahane edilerek, örgüt kurduğu yönünde iftira atılarak ve sonunda uçak kaçırmakla itham edilerek üç kez hapse giren ve çeşitli eziyetlere maruz bırakılan Livaneli, çareyi çok sevdiği ülkesini terk etmekte bulur.

1.1.3. Stockholm Yılları

Üç kez gözaltına alınan Livaneli, dördüncü kez arandığını öğrenince tekrar hapse girmemek ve işkence görmemek için ülkeden ayrılmaya karar verir. "*Ne pahasına olursa olsun yurtdışına çıkacaktım. Türkiye'de bizi yaşatmamaya karar vermişlerdi.*" (Livaneli(a), 2012: 173) söylemi onun içinde bulunduğu zor durumu gösterir. Türkiye'de yaşayamayacağını anlayan Zülfü Livaneli, Mehmet Yılmaz Basmacı kod adıyla sahte pasaport alarak, politik sığınmacıları kabul eden İsveç'e gider. Böylece "*on bir yıl sürecek, üzüntülerle, sevinçlerle, acılarla ve yaratıcılıkla dolu bir dönem*" (Livaneli(a), 2012: 176) Livaneli ve ailesi için başlamış olur. Çünkü kendisi yerleştikten kısa süre sonra, eşi ve kızını da İsveç'e aldırır.

Livaneli, Stockholm Üniversitesi'nde felsefe okur. Felsefe eğitimine, Dalcrose okulunda aldığı müzik eğitimini ekler. Müzik hayatına babasının hediye ettiği sazla

başlayan Livaneli, İsveç'te bir radyo programı yapar. İlk film müziğini İsveç'te yapar ve bunu otuz beş film müziği takip eder. İsveç'te bir uzunçalar hazırlayan Livaneli, yaptığı çalışmanın hiçbir yankı getirmeden unutulacağını düşünür. Ancak albümdeki şarkılar Türkiye'de oldukça ses getirir. Şarkılarının, Türkiye'de, dilden dile dolaşmasını, hayatının dönüm noktası olduğunu ifade eder. İkinci plağı olan 'Eşkıya Dünyaya Hükümdar Olmaz' adlı çalışmasını kendi kurduğu Anatolia plak şirketinden çıkarır.

Livaneli, 1978 yılında İsveç'ten, Türkiye'ye geri döner.

1.1.4. Paris Yılları ve Ülkeye Dönüş

Türkiye'ye kesin dönüş yapan yazar, müzik çalışmalarına devam eder ve oldukça yoğun bir konser programı içerisine girer. Paris'e bir toplantıya giden Livaneli, o gün 1980 darbesinin yapılması nedeniyle, Türkiye'ye geri dönmez ve oraya yerleşerek dört yıl kalır. Dört yılın sonunda ülkeye geri döner. "*1984 yılının nisan ayında, o dramatik deyimi kullanırsak "kesin dönüş" yaptık.*" (Livaneli(a), 2012: 239) diyen Livaneli, Türkiye'deki en uzun dönemin başladığını ifade eder.

Çok yönlü sanatçı olan Livaneli'nin, yönetmenliğini üstlendiği dört filmi bulunur. Bunlar; Yer Demir Gök Bakır, Sis, Şahmeran ve Veda'dır.

Livaneli'nin; yönettiği filmler, yaptığı film müzikleri, plakları ve romanları ödüllere layık görülür. Meydana getirdiği sanat eserlerinden, dünya basınında övgüyle bahsedilir.

1.2. Yazın Yaşamı

1.2.1. Hazırlık Dönemi

Sanatın pek çok dalında eser veren ancak, ses sanatçısı olarak tanınan Zülfü Livaneli, kendisini yazar olarak tanımlamayı yeğler. "*Kendimi bir yazı adamı olarak görüyordum. Müzik benim için bir hoşluktu.*" (Livaneli(a), 2012: 124) diyerek, yazma eyleminin kendisi için, müzikten önce geldiğini vurgular.

Livaneli'nin babası Mustafa Sabri Bey, oldukça kültürlü ve bilgi birikimine sahip birisidir. Bilgisini çocuklarıyla paylaşmaya çalışan babası, Zülfü Livaneli'ye ilk olarak Hemingway kitabını armağan eder. Böylece yazarın, Hemingway tutkusunu başlatır. Livaneli, Ernest Hemingway'in hayatını ve kariyerini büyük ölçüde etkilediğini, bununla birlikte Hemingway'in idolü olduğunu ifade eder. (Livaneli,

2011). Hemingway'den etkilenerek on altı yaşında bir balıkçı köyüne giden Livaneli, "*artık kesinlikle bir yazar olacağımı biliyordum*." (Livaneli, 2011) diyerek yazarlığa, çok genç yaşlarda karar verdiğini belirtir. Bu dönemde yoğun bir okuma sürecine giren Livaneli, Türk ve dünya edebiyatına yön veren yazarların, klasik eserlerini okuyarak yazın yaşamının temellerini sağlamlaştırır. Yazar, okumanın etkisiyle, ilk eserlerini on beş yaşında kaleme alır. "*Bu yoğun okuma dönemi, küçük yaşta giriştiğim birkaç yaratıyla taçlandı: Hemingway'in Çanlar Kimin İçin Çalıyor romanını radyodaki "Arkası Yarın" programına uyarladım ve bunun diyalog yazmama çok faydası oldu. Milliyet gazetesinin açtığı bir yarışma için, birçok çocuk ıslahevini gezerek "Suçlu Çocuklar" adlı bir inceleme hazırladım. Hemingway'in etkisi altında, Amarillo adlı düş ürünü bir boğa güreşçisinin hayatını anlatan bir roman yazdım*." (Livaneli(a), 2012: 49). Hemingway'in etkisiyle de olsa, ilk romanını on beş yaşında meydana getiren yazar, daha sonra Nazım Hikmet'in 'Kurtuluş Savaşı Destanı' ile karşılaşır. Türk edebiyatının önemli şairlerinden olan Nazım Hikmet, Livaneli'nin yazınına önemli derecede etki eder. Yazar, satırlarında Nazım Hikmet'i dipten vuran bir dalga gibi hissettiğini belirtir.

Yazar, sonraki yıllarda varoluşçuluk akımından olan Jean Paul Sartre, Albert Camus, Jaspers, Kierkegaard'ı okur. Varoluşçulukla ilgili okuduktan sonra, Marksist olan Hegel, Marx, Engels okur. Yazar, "*bizim için aydınlanma 1960'larda başlamıştı. Kitaplarla ve Yön dergisiyle 1960 sonrasında tanışmıştık.*" (Livaneli(a), 2012: 74) diyerek, kendi kuşağının entelektüel tarihinin başlangıcı olarak 27 Mayıs'ı kabul ettiğini belirtir.

Okumak ediminin gerekliliğini vurgulayan yazar, Türk ve dünya edebiyatına ait klasikleri okuyarak yazın hayatının temellerini atar. Hemingway, Jack London, Erskine Caldwell, John Steinbeck, Sartre dünya edebiyatından sevdiği yazarlardır. Bununla birlikte Yunus Emre, Mevlana, Hacı Bektaş, Şeyh Galip, Aşık Veysel, Yaşar Kemal gibi Türk yazar/ şairlerin okunması gerektiğini vurgular.

Stockholm yıllarında roman ve öyküler yazan Livaneli, Türkiye'deki gazetelere yazı dizileri hazırlar. Politika dergisinde, Ömer Livaneli adıyla 'Devrimsiz Devrimciler' adlı bir yazı dizisi hazırlar. Bu yazı dizisine, İsveç'e sığınmış politik mültecilerin hikâyeleri konu edilir. Bunu 'Stockholm Mektubu' dizisi takip eder. Daha sonra ise Avrupa'ya giden Türk işçilerinin "*dönemeyeceğini anlatan*" (Livaneli(a), 2012: 221) 'Dönemeyenler' yazar tarafından kaleme alınır.

1.2.2. İlk Örnekler ve Sonrası

Yazın hayatına, öykü türüyle başlayan yazar; çalışmanın konusunu oluşturan romanları dışında, deneme, anı ve senaryo türlerinde eserler verir. Eserlerinde, hümanizm anlayışıyla, insanın sadece insan olarak görülmesi gerektiğini, belirten Livaneli, romanlarını da bu anlayıştan ilham alarak oluşturur.

İlk gençlik yıllarında yazar olacağına karar veren Livaneli, "*yazma tutkusu(nu)*" (Livaneli(a), 2012: 219) ilk göz ağrısı olarak niteler. Sekiz adet öykünün bulunduğu 'Arafatta Bir Çocuk' (1978) adlı öykü kitabıyla edebiyat dünyasına ilk adımını atar.

Yazarın yayımlanan ilk romanı, 'Engereğin Gözündeki Kamaşma'dır. 1996 yılında okuyucuyla buluşan eser, "*başlangıcıyla bitişi arasında hiç kesintiye uğramadan*" (BK, BA, BÖ, 2010: 7) kaleme alınır. Yeni tarihsel roman anlayışıyla, meydana getirilen romanda, yazar, tarihi yeniden yorumlayarak kurmaca dünyayı oluşturur. Yazar, Osmanlı Sarayı'ndan hareketle, evrensel insan gerçeğine ulaşmayı hedefler. Bu nedenle, romandaki kişiler, zaman ve mekân simgeseldir. Eserin bir bölümü, 2012 yılında çizgi roman olarak yayımlanır.

Livaneli'nin yayımlanan ikinci romanı, özyaşamöyküsel izler taşıyan 'Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm'dür (2001). Romanı, İsveç'te yaşadığı yıllarda, 'Düzen Düşkünü Bir Anarşist' adıyla yazmaya başlar. Eser, yazılmaya başlamasından "*yirmi dokuz yıl sonra*" (BK, BA, BÖ, 2010: 9) tamamlanır. Yazar, sürgün yıllarında yazmaya başladığı eserin, uzun zaman diliminde yazıldığını ifade eder. Pek çok dile çevrilen roman, çevirilerinde 'Yalnızlık Mevsimi' adını alır.

Yazarın üçüncü romanı olan 'Mutluluk'ta (2002), Türk toplumum içinde bulunduğu; sosyal, politik, ekonomik çok katmanlılık irdelenir. Farklı sosyal katmanlara ait üç kişinin yollarının kesişmesiyle, entrik kurgunun kurulduğu, bir yol romanı olarak nitelendirilebilir. 'Mutluluk' 2007 yılında, aynı adlı filmin senaryosunu da oluşturur.

Yazar, yayımlanan dördüncü romanı 'Leyla'nın Evi'nde, insanoğlunun barınma ihtiyacı ekseninde, mülk sorununu ele alır. Farklı sosyal sınıflardan olan anlatı kişileri, mülk sorununu imleyen ev simgesiyle, bir araya gelir. Eser, 2010 yılında, tiyatro oyunu olarak da sergilenir.

Yazarın beşinci romanı olan 'Son Ada', ütopyadan anti-ütopyaya geçiş sürecini konu alır. Ütopyaya ait özelliklerle başlayan roman, olay örgüsü ilerledikçe anti-ütopyaya dönüşür. Eser, evrensel insana ve değerlerine göndermede bulunduğundan

alegoriktir. Zaman ve mekân ütopik özellikler taşımakla birlikte, anlatı kişileri simgeseldir.

2011 yılında yayımlanan 'Serenad' İkinci Dünya Savaşı sırasında yaşanan, tarihsel gerçekliklerden yola çıkarak kurgulanır. Türkiye'nin kozmopolit yapısı, İstanbul kentinin simge olarak kullanılmasıyla anlatılır.

'Dünya Değişirken' (1987) adlı deneme kitabı, yazarın Hürriyet gazetesinde yayımlanan 'Gorbaçov'la İki Saat', Politika gazetesinde yayımlanan 'Devrimsiz Devrimciler' ve 'Dönemeyenler' yazı dizilerinden oluşur.

'Orta Zekâlılar Cenneti' (1991) yazarın, 1990 yılında Sabah gazetesinde, 'Dünya Değişirken' adlı köşesinden, derlenen yazılarından oluşan deneme kitabıdır. Yazar bu denemelerde, Türkiye ve dünyadaki gelişmeleri yorumlar.

Dünya kültürünün ilerlemesi adına çalışmalarda bulunan Zülfü Livaneli, 1986 yılında Cengiz Aytmatov'un davetiyle, Issık Göl Forumu'na katılır. Bu forum sırasında, Mihail Gorbaçov'la tanışan Livaneli, 'Gorbaçov'la Devrim Üstüne Konuşmalar' (2003), adlı anı kitabında, onunla "*yirmi yılı aşkın bir süreye yayılan*" (Livaneli(a), 2012: 371) görüşmelerini anlatır.

Yazarın hayatını anlattığı anı kitabı 'Sevdalım Hayat' 2007 yılında yayımlanır. Yazar, anılarıyla bir ülkenin tarihine ışık tutarak, okurun bir çağa tanıklık etmesini sağlar. Üretmek için yaşayan Livaneli, yaratılarını hayatının özeti olarak görür: "*Son yıllarda yazdığım romanların sayfaları bir masal kuşunun kanatları gibi açılarak beni dünyanın çok değişik köşelerine uçurdu; bestelediğim müziğin notaları sanki raylar üzerinde hareket ederek bilmediğim kültürlere taşıdı. Kimileri gövdemi ve ruhumu yok etmeye çalışırken, kimileri sanatçı gururumu okşayacak büyük ödüller sundu; yatak altında mum ışığında okuduğum kitaplar sonucunda dünyanın büyük üniversitelerinde dersler, konferanslar verdim.*" (Livaneli(a), 2012: 458). Livaneli, hayatını oluşturduğu sanat eserlerine adadığını yukarıdaki ifadesinde dile getirir.

'Sanat Uzun, Hayat Kısa' (2010), adını taşıyan deneme türündeki bu eser, yedi bölümden oluşur. Yazar, denemesinde, yaşadıklarını/ gördüklerini/ bildiklerini kültür imbiğinden geçirerek yorumlar.

'Edebiyat Mutluluktur' (2012), yazarın Vatan gazetesinde yazdığı, 'Edebiyat Notları' üst başlıklı yazılarından oluşan deneme kitabıdır. Yazar, içeriğini edebiyatın oluşturduğu denemelerinde, 'Ne Okumalı?', 'Nasıl Yazmalı?' sorularını cevaplamaya çalışır.

1.3. Yapıtları

1.3.1. Öykü

Arafatta Bir Çocuk

(8 ÖYKÜ: Bütün Kuşların Uykusu, Arafatta Bir Çocuk, Dokuma İşçisi İle Şair, Bir Arpa Boyu, Seçenek, Görüş, Üniforma, Sıkıntılı Günler)

I.- III. Baskılar: Cem Yayınları, İstanbul, 1978, 1979, 1980 (Bütün Kuşların Uykusu adıyla) IV.- V. Baskı: Can Yayınları, İstanbul, 1985, 1987 (Bütün Kuşların Uykusu adıyla).

1.3.2. Roman

Engereğin Gözündeki Kamaşma

I.- VIII. Baskılar: Can Yayınları, İstanbul, 1996- 1998; IX.- XXII. Baskılar: Remzi Kitabevi, İstanbul, 2001- 2009.

Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm

I.- XX. Baskılar: Remzi Kitabevi, İstanbul, 2001-2010.

Mutluluk

I.- LX. Baskılar: Remzi Kitabevi, İstanbul, 2002- 2009.

Cep Boy: I.- V. Baskılar: 2009-2010.

Leyla'nın Evi

I.- LVIII. Baskılar: Remzi Kitabevi, İstanbul, 2006-2010.

Son Ada

I.- XXXIII. Baskılar: Remzi Kitabevi, İstanbul, 2008-2009.

Serenad

I.Baskı- C. Baskılar: Doğan Kitap, İstanbul, 2011-2013

1.3.3. Deneme

Dünya Değişirken

I. Baskı: Can Yayınları, İstanbul, 1987.

Orta Zekâlılar Cenneti

I.- IV. Baskılar: Telos Yayıncılık, İstanbul, 1991-1993.

Diktatör ile Palyaço

I. Baskı: Telos Yayıncılık, İstanbul, 1992.

Sosyalizm Öldü mü?

I. Baskı: Telos Yayıncılık, İstanbul, 1994.

Sanat Uzun, Hayat Kısa

I.- II. Baskılar: Remzi Kitabevi, İstanbul, 2010.

Edebiyat Mutluluktur

I.Baskı: Doğan Kitap, İstanbul, 2012.

1.3.4. Anı

Gorbaçov'la Devrim Üstüne Konuşmalar

I. Baskı: Remzi Kitabevi, İstanbul, 2003.

Sevdalım Hayat

I. -XXXVI. Baskılar: Remzi Kitabevi, 2007- 2012; XXXVII. Baskı: Doğan Kitap, İstanbul, 2012.

1.3.5. Senaryo

Sis

I. Baskı: Boyut Yayınları, 1988.

Veda

I. Baskı: Remzi Kitabevi, İstanbul, 2010.

İKİNCİ BÖLÜM

2. ZÜLFÜ LİVANELİ'NİN ROMANLARINDA YAPI VE İZLEK

2.1. Engereğin Gözündeki Kamaşma

2.1.1. Romanın Kimliği

'Engereğin Gözündeki Kamaşma', on yedinci yüzyıl Osmanlı Sarayı'nda geçen iktidar mücadelesini konu alır. Eserin ilk baskısı, 1996 yılında, Can Yayınları tarafından İstanbul'da yapılır. Yazar tarafından, son baskıya, ilk baskılarda bulunmayan 'Profesör Ludwig Steinfeld'in Notları' eklenir. Yazar, bu durumu şöyle açıklar: "*Profesör Ludwig Steinfeld adlı bir kurgu kahraman oluşturdum. Nazi baskıları üzerine eşi Hannelore'yi bırakıp İstanbul'a gelen bir Alman hocanın hikâyesiydi bu.*" (Livaneli-1, 2011). Steinfeld, İstanbul Üniversitesi'nin kütüphanesinde bulduğu hadım edilmiş, zenci bir köleye ait el yazmalarını okur. Yazar, böylece farklı zamanlarda yaşayan ve aralarında yüzyıllar bulunan Steinfeld ve Haremağası'nı iktidar/sızlık izleğinde buluşturur. Aradan geçen yüzyıllara rağmen, Profesör Ludwig Steinfeld ve üstkurmaca metnin başkişisi hadım edilen Haremağası arasındaki paralellikler dikkat çekicidir.

Yazarın yayımlanan ilk romanı olan 'Engereğin Gözündeki Kamaşma' 1997 yılında 'Balkan Edebiyat Ödülü'nü kazanarak edebiyat dünyasında yerini pekiştirir. Birçok yabancı dile çevrilen roman İspanya, Almanya, Kore ve Yunanistan'da yayımlanır. Oldukça geniş bir okuyucu kitlesi tarafından tanınıp sevilerek okunur.

Romandan alıntılanan parçalar, Çağrı Coşkun'un çizimiyle resimli roman haline getirilerek 2012 yılında Destek Yayınları tarafından basılır.

2.1.2. İsimden İçeriğe

Ömer Zülfü Livaneli, on yedinci yüzyıl Osmanlı Sarayı dekorunda "*tarihin oluşturduğu malzeme(yi)*" (Özcan, 2006: 3) kullanarak 'Engereğin Gözündeki Kamaşma' adlı romanı kurgulandırır. Ana matrisini, efendi-köle diyalektiğine bağlı iktidar mücadelesinin oluşturduğu romanda hırs; hadım Haremağası, Valide Sultan ve Padişah arasındaki ilişkileri düzenleyerek yön verir. İktidar, herkesi korkutarak etkisi altına alan *engerek* yılanını bile şatafat nesneleriyle büyüleyerek *gö*zlerini *kamaş*tırır: "*Saltanat alayı, sadece fani bir kulun değil, bakışlarıyla cümle mahlûkatı felcedip lal ü ebkem bırakan bir engereğin bile gözünü kamaştıracak kadar muhteşemdi.*" (s.178).

Göz kamaştırıcı olan saray, taht, para/ mücevher/ servet, asker, kürk ve benzeri nesneler tüm insanlığı büyülediği gibi engerek yılanını bile etkisi altına alacak denli güçlüdür.

Engerek yılanı, gözlerini avına odaklayan ve aniden onu avlayan bir yılan türüdür. İktidar hırsı, o kadar güçlüdür ki bir engereğin bile gözünü kamaştırarak onu baştan çıkarabilir ve onun saldırganlaşarak etrafına zarar vermesine neden olabilir. Engerek, içinde hırs taşıyan ve bu hırsa yenilerek ötekileşen insanların temsilcisidir.

Yılan, cinsellik bağlamı içinde çeşitli anlamlar taşır. Başkişinin cinsel iktidarsızlık simgesi olduğu romanda, erkek cinsel organını temsil eden, engerek yılanı imgesi onun bu eksikliğine de göndermede bulunur.

2.1.3. Olay Örgüsü

Neden-sonuç ilişkisinin bulunduğu "*hikâye parçalarından*" (Wellek, Warren, 1983: 298) oluşan olay örgüsü, anlatı kişisinin zaman ve mekân içerisindeki eylemlerinden oluşur.

'Engereğin Gözündeki Kamaşma' on sekiz bölüme ayrılır. Romanın her bölümü, yazar tarafından adlandırılır. Eserin olay örgüsü, içerik esas alınarak dört bölüme ayrılabilir. İlk bölümde 'Profesör Ludwig Steinfeld'in Notları'nın olay birimleri, geriye kalan üç bölüm ise üstkurmaca metin başkişisinin, Padişah'a olan duygularındaki değişimi (hayranlık, nefret, şefkat) esas alınarak sıralanabilir:

Birinci Bölüm

- Profesör Ludwig Steinfeld'in, Einstein'ın Atatürk'e gönderdiği mektup sayesinde Türkiye'ye gelmesi,
- Profesör'ün kütüphanede bir haremağasının yazdığı el yazmalarını bulması ve bunu hayatının en büyük hediyesi olarak nitelendirmesi,
- Profesör Ludwig Steinfeld'in, üniversitede asistan olan Belgin'le yakınlaşmak için haremağasının el yazmalarını Arap alfabesinden, Latin alfabesine birlikte çevirmeleri,
- Profesör Ludwig Steinfeld'in Belgin'le cinsel birliktelik kuramaması ve Belgin'in, cinsel olarak güçsüz olan Profesör Ludwig Steinfeld'tan uzaklaşması,
- Profesör Ludwig Steinfeld'in el yazmaları üzerine tek başına çalışması,
- Belgin'in, Profesör Ludwig Steinfeld'tan uzaklaşması sonrasında, bir doçentle beraber görülmesi,

- Profesör Ludwig Steinfeld'in el yazmalarındaki olayları yorumlayıp kendi hayatıyla paralellikler kurması,
- Profesör Ludwig Steinfeld'in evlenmek üzere olan Belgin'e yaşadığı 'utanç gecesi'ni ona unutturmak istemesi,
- 'İktidar' konusunda makale yazmak isteyen Profesör Ludwig Steinfeld'in yaşadıklarından ötürü kendini yorgun hissetmesi.
- İkinci Bölüm
- Haremin Ağası'nın vücudunun eksik parçasını taşıdığı kavanozun düşüp parçalanmasıyla uğursuzluk alametlerinin başlaması,
- Haremağası'nın geriye dönüş tekniğiyle; köyünden kaçırılmasını, hadım edilmesini ve köle pazarına getirilerek satılmasını hatırlaması,
- Padişah'ın sürüklenip, penceresinin örülmesiyle canlı bir mezar haline gelen çinili odaya götürülmesi ve bu odaya cariyesi Gülbeden ile hapsedilmesi,
- Haremağası'nın, Padişah'ı kimin hapsettirdiğini öğrenmek istemesi sonucunda Valide Sultan'ın huzuruna çıkması ve yapılan darbede Valide Sultan'ın bulunduğunu anlaması
- Padişah'ın hapsedilmesini araştırması nedeniyle Haremağası'na, Padişah'a yemek götürme görevinin verilmesi,
- Padişah'ın hapsedilmesi sonrasında, ülkenin hükümdarsız kalması üzerine, yedi yaşındaki oğlunun tahta çıkarılarak padişah ilan edilmesi,
- Paragöz ve acımasız eski sadrazamın, halk tarafından, idamının istenmesi ve idam fetvası çıkarılarak idam edilmesi,
- Yedi yaşındaki padişahın özenle hazırlanıldıktan sonra kılıç kuşanma törenine katılması, halkı selamlaması, cülus bahşişi dağıtılması, sünnet olması ve babaannesi Valide Sultan tarafından canına kast edilmesi,

Üçüncü Bölüm

- Haremağası'nın Padişah'a yemek götürmesi, oğlunun padişah olduğu haberini vermesi ve ona eskisi gibi hürmet göstermemesi,
- Valide Sultan'ın emriyle zindana atılan Haremağası'nın burada kendisiyle hesaplaşması ve azat edilmesi,

- Hücredeki Padişah'ın ağlayarak kendi kölesine annesini çağırması için yalvarması,
- Haremağası'nın Gülbeden'in hayatından endişe etmesi, Padişah'ı zırdeli olarak görmesi ve ondan nefret etmesi,
- Ülkenin hükümdarsız kalmasını istemeyen halkın, Padişah'ın hücreden çıkarılması için sesini yükseltmeye başlaması,
- Haremağası'nın Padişah'ı düşmanca bir tavırla tahta döneceğine dair umutlandırması, Padişah'ın halkın kendisini kurtaracağına inanması ve yeniden padişah olduğunu düşünmesi,

Dördüncü Bölüm

- Padişah'ın tekrar aciz ruh haline geri dönmesi, çaresizlikle kölesi olan Haremağası'na sadrazamlara özgü hitap şekli olan lalayı kullanması ve kölenin de ona "oğlum" demesiyle iktidarın yön değiştirmesi,
- Padişah'ın kendisini Şehzade Mustafa ile özdeşleştirmesiyle geçmişini ve kim olduğunu sorgulamaya başlaması,
- Haremağa'sına göre Padişah'ın tahta yeniden çıkabilmesinin tek yolu oğullarının ortadan kaldırılması gerektiği ve bunun için onu ikna etmeye çalışması ancak Padişah'ın ölümü pahasına bunu reddetmesi,
- Haremağası'nın Valide Sultan'ın huzuruna çıkıp Padişah'ın tekrar tahta çıkarabilmek için İstanbul'un isyan hazırlığında olduğunu söylemesi,
- Umutsuzluk ve çaresizlik içindeki Padişah'ın sığınma amacıyla kulu olan Haremağası'nın elini öpmesi,
- Bir ülkede iki hükümdar olamayacağı için, Valide Sultan'ın emriyle, hücre duvarının yıkılarak Padişah'ın çıkarılması, boğularak öldürülmesi ve yapılan bu yanlışı haklı göstermek için Padişah'ın adının 'deli'ye çıkarılması,
- Babasının boğularak öldürülmesiyle tahta geçen küçük şehzadenin, sultan oluşunun törenlerle kutlanması.

2.1.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Anlatmaya dayalı edebi türlerin, yapı bakımından temel unsurlarından biri olan bakış açısı yazarın konumunu belirler. Bakış açısı "*vaka zincirlerinin ve bu zincirin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrâk edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu(nu)*" (Aktaş, 2003: 78) ortaya koyarak eserin bütünlük içinde oluşmasını sağlar. Romanı vareden yapı unsurları, bakış açısı ile düzenlenerek yapıta estetik değer kazandırır.

'Engereğin Gözündeki Kamaşma', kahraman anlatıcı ve bakış açısı ile kurgulandırılır. Bu bakış açısına bağlı olarak, romanda Ben anlatıcı yer alır. 'Profesör Ludwig Steinfeld'in Notları' Ben anlatıcı tarafından aktarılır. Almanya'dan İkinci Dünya Savaşı sırasında Türkiye'ye gelmek zorunda olan Profesör "*Elyazmaları üzerinde çalışıyorum ve ilerledikçe, bu müthiş anıları bulduğum güne şükrediyorum.*" (s.16) diyen Ben anlatıcı, Haremağası'nın elyazmalarını yüzyıllar sonra bulduğu için kendini şanslı hissettiğini ve onunla arasında çeşitli yönlerden paralellik olduğunu belirtir. "*Yorgunum, canım yazmak istemiyor, yakınlarım yok edildi, ben ise çok uzaklardayım.*" (s.22) diyen Ben anlatıcı Profesör, sözü üstkurmaca metnin Ben anlatıcısı Haremağası'na bırakır.

Profesör Ludwig Steinfeld'in, ifade edemediği düşünceleri ve hisleri üstkurmaca metnin başkişisi perspektifinden ortaya koyulmak istenir. Bu nedenle, eserde Haremağası'nın elyazmaları üstkurmaca şeklinde aktarılır. Eserin üstkurmacasında, Ben anlatıcı Haremağası'dır. Üstkurmaca metnin olay örgüsü, Ben anlatıcı konumuyla yer alan Haremağası'nın bakış açısıyla okuyucuya sunulur. Ben anlatıcı, esere kendini tanıtarak başlar: "*Kimilerine eksik bir adam gibi görünsem de, yüreğim biliyor ki, şu anda dünyada, yaşamının anlamına varmadan kader rüzgârının önünde sürüklenip giden milyonlarca kişiye göre fazlalıklarım var.*" (s.27) diyen Ben anlatıcı, kendi bakış açısından, tensel eksikliğini ve tinsel zenginliğini yorumlar. Birinci tekil şahıs anlatıcı olarak, kendini eksik bir insan olarak hissetmenin acizliğini duyumsadığını dile getirirken; hayatın önünde sürüklenen insanlardan farklı olarak, kaderine yön vermenin bilincini taşıdığını Ben anlatıcı konumuyla aktarır.

Olay örgüsünü vareden bütün bilgiler, aynalayıcı görev üstlenen Ben anlatıcının bakış açısından öğrenilir. Ben anlatıcı olan Haremağası, Padişah'ın ülkedeki gelişmelerden habersiz olduğunu aktarır: "*Padişahımızın hiç haberi bile olmadan, deniz akıncıları, Cebelüttarık Boğazı'ndan geçerek Atlas Okyanusu'na çıkıyor, (...)*

Amerika'da Ternöv sularına ulaşıyorlardı." (s.127) diyen Ben anlatıcı, Padişah'ı ironik bir dille eleştirir. Bu bakış açısında okur, Ben anlatıcının/ Haremağası'nın gördükleriyle ve bildikleriyle sınırlandırılır. Ülkeyi/ toprakları yönetmekle yükümlü olan Padişah'ın görevinin gereklerini yerine getirmediği, Ben anlatıcının perspekitifinden görülür. Ben anlatıcı, devlet yönetiminden habersiz olan Padişah'ı, ironik olarak eleştirmeye ve bildiklerini aktarmaya devam eder: "*Padişahın, Sadrazamıyla bir sorunu yoktu. Şişman vezirinden hoşnuttu. Onun aldığı korkunç rüşvetler, her memuriyeti altınla satıyor oluşu, karısını beğendiği adamları boğdurup kadını haremine götürmesi gibi bin bir yolsuzluk şikâyeti Padişaha ya ulaşmıyor ya da Padişah bunları duysa bile aldırmıyordu.*" (s.76). Sınırlı bilme yetisine sahip olan Ben anlatıcı, ülkedeki yolsuzlukları/ sorunları bildiği kadarıyla nakleder. Yapılan yolsuzlukların, işlenen suçların halk tarafından cezalandırıldığı anlatıcının gördükleriyle belirtilir.

Ben anlatıcı ve bakış açısında okuyucu, anlatıcının bildikleriyle/ gördükleriyle sınırlandırılır. Padişah'ın hapsedilmesinden sonra, darp edilen Haremağası, bunu yapanları göremediğinden okuyucuya, olayı sınırlı bilme yeteneğiyle nakleder: "*Zülüflü baltacılar koğuşunu geçip de kendi daireme gelir gelmez dünyam karardı. Herhalde kapının ardında bekliyorlardı ki içeri girmemle birlikte harekete geçtiler. Başıma yediğim darbelerle kendimi kaybettim. Ondan sonra neler olduğunu hiç hatırlamıyorum.*" (s.93). Ben anlatıcı, gördükleri açısından sınırlandırıldığı için uğradığı saldırıyı tahminlere dayanarak aktarır. *Herhalde*, *hatırlamıyorum* ifadeleri onun sınırlı bilme yeteneğini serimler.

Romanın bazı bölümlerinde, okuyucuyla diyaloga geçen "*anlatıcı, yaptığı açıklama ile okuyucuyu da metne dahil eder.*" (Deveci, 2012: 376). Ben anlatıcı olan birinci derecedeki anlatı kişisi Haremağası, okuyucuya seslenip kendi görüşlerini kabul ettirmeye çalışırken yönlendirici konumdadır: "*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.31) diyerek okuyucuyu metne dâhil eder. Haremdeki kızlar üzerinde etkili olmak isteyen anlatıcı, okuyucuda da aynı etkiyi bırakmak ister. Ben anlatıcı, okuyucuyu düşünmeye ve hayal gücünü kullanarak tasavvur etmeye davet eder.

'Engereğin Gözündeki Kamaşma'da olay örgüsü, Ben/ kahraman anlatıcı tarafından aktarılır. 'Profesör Ludwig Steinfeld'in Notları' kısmında, Ben anlatıcı

Profesör'dür. Üstkurmacada ise kişiler ve olaylar Ben anlatıcı olan Haremağası'nın perspektifiyle okuyucuyla nakledilir.

2.1.5. Zaman

Zaman algısının tarihle bütünleştiği romanda, Profesör Ludwig Steinfeld'in Notları' kısmında İkinci Dünya Savaşı dönemi, üstkurmaca metinde ise on yedinci yüzyıl zaman olarak kullanılır.

Eserin 'Profesör Ludwig Steinfeld'in Notları' kısmında "*Führer'in iktidara doğru yürüdüğü yıllar*" (s.9) yani, İkinci Dünya Savaşı'nın yaşandığı dönem dekor olarak kullanılır.

'Engereğin Gözündeki Kamaşma' on yedinci yüzyılın bir dönemini kapsayan yeni tarihsel romandır. "*Bilimsel gerçekleri yansıtmaktan çok, geçmişi yorumlayan kurgu*" (Yalçın-Çelik, 2005: 83) olarak kabul edilen yeni tarihsel romanda, hal zamandan geriye dönüş tekniğiyle, şimdideki olayların geçmişteki şekli yorumlanır. Zira, yeni tarihsel roman "*şimdiki zamanın geçmiş zamana, kurgunun gerçeğe, derin bilginin imgeleme karıştığı bir destan(dır)*." (Çeri, 2001: 11). 'Engereğin Gözündeki Kamaşma' tarihi sadece dekor olarak kullanan alegorik bir eserdir. Anlatıda, Kösem Sultan ve Turhal Sultan'ın iktidar mücadelesine kurban olan I. İbrahim dönemi dekor olarak kullanılır.

"*Bir şubat gecesi*" (s.160) ağabeyinin ölümü sonrasında, tahta çıkma sırası kendine gelen Padişah "*sekiz yıldır Osmanlı mülkünün Sultanı(dır)*" (s.89). Padişah, taht sırasının kendisine gelmesiyle sekiz yıl boyunca, Osmanlı Devleti'ni yönetir. İçerdiği konu bakımından "*yazar ve okuyucunun yaşadığı devirden çok önceki bir zamana ait*" (Stevick, 2004: 224) olan eserin, öykü zamanı, Padişah'ın hapsedilmesinden boğdurularak öldürülmesine kadar geçen yaklaşık bir aylık zamandır. Eserde asıl öykü zamanı, yaklaşık bir aydır. Bu zaman dilimi, halkın yarısının sıcaktan yandığı, diğer yarısının da soğuktan donduğu Ağustos ayını kapsar. "*Kimilerinin üşüyüp kimilerinin yandığı bu garip Ağustos ayında*" (s.61) Padişah hapsedildikten sonra entrik kurgu şekillenir. Padişah'ın hapsedildiği ağustos ayında, sarayda kaos ortamı oluşur. Bu nedenle halkın yarısı soğuktan donar, yarısı sıcaktan yanar. Çünkü halkın yarısı Padişah'ın yeniden tahta çıkmasını isterken, diğer yarısı ise yeni padişah ister.

Romanda, öykü ve öyküleme zamanı birbirinden net bir biçimde ayrılır. Olay örgüsü yaşanıp bittikten sonra anlatıcı hikâyeyi nakleder. Anlatıcı, olay örgüsünün başında "*mutluydum ve ömrüm böyle sona erecek sanıyordum, ama yanılmışım.*" (s.31) diyerek öykü ve öyküleme zamanının ayrıldığını işaret eder. Anlatıcı, öykü zamanından aylar sonra öğrendiği, Valide Sultan'ın öldürülmesini de öyküleme zamanında okuyucuya sunar. Büyük Valide'nin, Padişah'ın şişman sevgilisini yemekten çatlatarak öldürtmesi, bu olayın yaşanmasından aylar sonra anlatıcı tarafından öğrenilir: "*Biz bütün bunları, aylar sonra, Büyük Validenin feci bir şekilde öldürülüşünü izleyen günlerde öğrenecektik.*" (s.142) ifadesiyle öykü ve öyküleme zamanının ayrıldığı görülür. Öykü zamanında, bilmediği olayları öyküleme zamanında öğrenmiş olan Haremağası bu bilgileri okuyucu ile paylaşır.

Öykü ve öyküleme zamanının ayrıldığı romanda, sosyal zamana dair ipuçları bulunur. Romandaki sosyal/ tarihî zamanın, on yedinci yüzyıl olduğu şu ifadeyle tespit edilir: "*Süleyman Han'ın, karısı Hürrem'in aklına uyarak boğdurduğu Şehzâde Mustafa'dan söz ettiğini anlıyorum. Padişahın yüz yıl önce geçmiş bir olayı düşünmesine anlam veremiyorum.*" (s.160) diyen anlatıcı, sosyal zamanı dolaylı olarak belirtir. Hapsedilmiş olan devrik Padişah, Şehzade Mustafa ile aynı kadere sahip olduğunu düşünerek kendisiyle onu özdeşleştirir. Şehzade Mustafa, 1553'te yani on altıncı yüzyılda, Hürrem Sultan'ın etkileriyle babası tarafından boğdurularak şehit edilir. "*Veliaht bulunan şehzade Mustafa'yı bertaraf ettirmiş*" (Uluçay, 2011: 99) olan Hürrem Sultan'ın amacı, oğlunu padişah yapmak böylece iktidarı elinde tutmaktır. Bu olaydan bir asır sonra, on yedinci yüzyılda, Padişah kendisini Şehzade Mustafa ile aynı kadere sahip görür.

Romanda zaman, başkişinin ruh durumuna göre bireysel bir boyut da kazanır. Çünkü "*bireyin tinselliği zaman algısını şekillendirir.*" (Deveci, 2011: 716). Bireyin kendini mutsuz hissettiği anlarda zaman adeta donar. Haremağası için zorla bindirildiği gemide zaman geçmez. Zamanın akmadığını "*bir ömür boyu denizde kalmışız gibi geliyordu bana.*" (s.36) ifadesinde görmek mümkündür. Köyünden kaçırılarak, gemilerle getirilen zenci çocuklarından biri de Haremağası'dır. Getirildikleri geminin şartları çok kötü olduğundan, burada ne kadar zaman kaldığını bilemez ama bu ona *bir ömür* gibi gelerek uzayıp bitmeyen bir sürece dönüşür.

Günlerini hücrede geçiren Padişah için de zaman, bireysel boyut kazanarak Valide Sultan'ın yaptıklarına "*saf bir maruz kalma*" (Lévinas, 2006: 36) edimidir.

Hücre arkasında edilgenleşen Padişah, Valide Sultan'ın kaderi hakkındaki kararlarına boyun eğmek durumunda kaldığından zaman bireyselleşerek akmaz.

Akronik zaman yapısının kullanıldığı eserde, Haremağası'nın köyünden koparılması, hadım edilmesi, köle pazarında satılması ve saraya getirilmesi geriye dönüş tekniğiyle aktarılır. Bununla birlikte, sarayda yaşanan geçmişteki olaylar; kahve/ tütünün yasaklandığı dönem, kadınların dışarı çıkmasının yasaklandığı dönem, Padişah'ın ölümden kurtarılması, bir önceki padişahın vefatı gibi olaylar geriye dönüş tekniğiyle anlatılır.

Romanın bazı kısımlarında kullanılan *derken akşama doğru, derken şafak açıldı, günün birinde* gibi ifadelerle zamanda özetlemeler yapılır. Özetleme tekniği kullanılarak, olay zamanını hızlandırma amacı güdülür. Romanda özellikle "*günün belli saatleri*" (Deveci, 2007: 81) ezan/ namaz vakitleri ile belirtilir. Namaz vakti, zamanı ortaya koyan bir belirteç görevi üstlenir. Eserde sıklıkla rastlanan bu ifadeler ile '*yatsı namazına gidiyordum, sabah namazından sonra, akşam ezanı okunuyordu, bıraksalar sabah namazına kadar, akşam namazımı kıldım, yatsı namazından epey sonra*' günün başlangıç ve bitiş saatlerine göndermelerde bulunulur.

Bir ayı kapsayan asıl öykü zamanında, geriye dönüş tekniği de kullanılarak, sosyal ve bireysel zaman hakkında ipuçları ortaya konur.

2.1.6. Mekân

'Engereğin Gözündeki Kamaşma' adlı romanda olay örgüsü, İstanbul'daki sarayın harem dairesinde geçer. "*Vaka zincirinde ifâde edilen hâdiselerin sahnesi durumunda*" (Aktaş, 2003: 128) olan mekân, hükümdar ve ailesinin yaşadığı saraydır. Mekân, insanların üzerinde psikolojik etkileri olup olmamasına göre çevresel ve olgusal/ algısal mekân (Korkmaz, 2007: 403) olmak üzere iki şekilde sınıflandırılır.

2.1.6.1. Çevresel Mekânlar

Sadece coğrafik özellikler taşıyan mekânlarda, anlatı kişilerinin psiklojik algısının etkisi görülmez. "*Kişi-yer özdeşikliği henüz tam olarak sağlanamamış*" (Korkmaz, 2007: 402) bu mekânlar, eserde isim olarak yer alır. 'Profesör Ludwig Steinfeld'in Notları' kısmında çevresel mekânlar; İstanbul Üniversitesi ve Profesör'ün evidir.

Üstkurmaca metinde ise, coğrafi yer adları Osmanlı Devleti'nin sahip olduğu toprak zenginliğini göstermesi bakımından önemlidir: "*Allah'ın övüp de yarattığı bu cihan hükümdarı, yalnız İstanbul ve Anadolu'nun değil; Eflak Boğdan'ın, Kırım'ın, Mısır Yemen illerinin, Mekke ve Medine'nin, Bağdat'ın, Cezayir'in, Belgrad'ın Macar Krallığı'nın, Moldova'nın Bosna Hersek toprağının ve Makedonya ovalarının da sahibi, efendisi ve imparatoruydu.*" (s.35). Dünyanın dörtte birini oluşturan bu toprakların tümüne Osmanlı İmparatorluğu hâkim ve sahiptir. Tanrı'nın yeryüzündeki gölgesi olan Padişah ise tüm bu coğrafyanın efendisidir.

Bu toprakların yanı sıra romanın daha gerçekçi olmasını sağlayan çevresel mekânlar şöyledir: Yukarı Nil bölgesi, Çad Gölü, Kordofan, Darfur, Habeşistan, Rusya, Fransa, Ceneviz, Viyana, Venedik, Basra, Yemen, Macaristan, Afrika'da Mısır, Sudan, Cezayir, Fas, Tunus, Budin, Kanije, Rumeli, Arabistan çölleri, Girit, Kandiye, Tuna Boyları, Söğüt, Hindistan, Cebellüttarık Boğazı, Atlas Okyanusu, Kanarya Adaları, İrlanda, İskoçya, Şimal Denizi, Norveç Kıyıları, İzlanda, Amerika.

Orta Camii, Yedikule Zindanı, camiiler, kiliseler, sinagoglar, zülüflü oğlanlar koğuşu, Haremağası'nın dairesi de çevresel mekânlar romanda olarak yer alır.

2.1.6.2. Algısal Mekânlar

Anlatı kişisinin, uzamla kurduğu ilişkiler sonucunda işlevsellik kazanan bu mekânlar açık/ geniş ya da dar/ kapalı (Korkmaz, 1997: 169) olmak üzere iki bakımdan incelenir. Kişilerin algısına göre açılan ya da daralan algısal mekân "*anlam üreten, anıları barındıran, kişinin iç dünyasını yansıtan bir değerdir.*" (Korkmaz, 2007: 403). Mekânın, anlatı kişisini olumlu/ olumsuz etkilemesi bireyin algılmasıyla ilgilidir.

2.1.6.2.1. Açık/ Geniş Mekânlar

Anlatı kişilerinin huzur buldukları, mutlu oldukları ve kendi olma'yı başardıkları mekânlar açık/ geniş mekândır. Romanda 'Profesör Ludwig Steinfeld'in Notları' kısmında, Hitler baskısının olmadığı dönemlerde, Almanya açık mekândır. Hitler yönetiminden sonra Türkiye'de yaşamak zorunda olan Profesör için "*geçmişe ait mekânlar ve yaşattıkları, mutluluk kaynağı olur.*" (Deveci, 2013: 66). Ülkesinden özlemle bahseden Profesör, Almanya'yı "*masal ülkesi*" (s.7) olarak tanımlayarak bu mekânın açık olduğunu gösterir.

Üstkurmaca metnin olay örgüsünün ilk kısmında, İstanbul ve saray geniş mekân algısıyla tasvir edilir: "*İstanbul şehrinin ortasından, Karadeniz'den Akdeniz'e akan Boğaz suyu geçer. Bu suya kıyıdaki yalıların, sarayların, Bizans kiliselerinin, özene bezene yapılmış köşklerin ve göğe uzanmış ince minarelerin gölgeleri düşer. Sarayburnu denilen yerdeki saray ise dünya harikası Ayasofya'nın yakınına kurulmuş bir cennet mekânıdır ve benim kudretli Efendim, atalarının yaptığı bu sarayda oturur. Görkemli sarayın kubbeleri, ahşap pencereleri, gülle işlemez muhkem kale duvarları ve bahçelerindeki akasya, sümbül, çam, selvi, erguvan ağaçları…*" (s.41). İçinden deniz geçen İstanbul, doğal güzellikleri ve özellikleri bakımından bir mucizeyi andırdığından açık mekân olarak serimlenir. Tarihin başlangıcından beri neredeyse bütün milletlerin sahip olmak istediği bu mucize şehri almak Türklere nasip olur. Kendi yaşam tarzını İstanbul'a taşıyan Türkler, saraylar, camiler yaptırarak kültür anlayışlarını bu şehre taşırlar. Padişah ve ailesi geniş mekân olarak gösterilen sarayda yaşar. Saray padişaha yakışır biçimde *görkemli*, ışıltılı ve şatafatlı olduğundan açık mekândır.

2.1.6.2.2. Dar/ Kapalı Mekânlar

Anlatı kişilerinin kuşatılmış hissettikleri ve kendileri olma'sına izin vermeyen mekânlar dar/ kapalıdır. 'Profesör Ludwig Steinfeld'in Notları' kısmında, mekân kapalıdır. Almanya'da Yahudilere yapılan boykot nedeniyle "*ülkeyi terk etmekten başka yapacak iş(i) kalma(yan)*" (s.12) Profesör, Türkiye'ye gelmek zorunda kalır. Bu nedenle, terk etmek zorunda kaldığı kendi vatanı Almanya ve "*sığınma limanı*" (s.18) olarak nitelediği Türkiye kapalı mekândır. Zira Profesör, kendini Türkiye'ye ait hissetmediğinden mekân daralır.

Üstkurmaca metinde, olay örgüsü sarayın harem dairesinde geçer. Tarih boyunca, dikkat çekmiş bir saray kavramı olan harem, dışarıdan kimsenin girmesinin mümkün olmadığı, kapalı kapılar ardında ve duvarlar arasında kalmış bir dünyadır. Yabancıların girmesinin mümkün olmadığı "*harem, padişahların evleri ve aileleri demektir.*" (Akgündüz, 1995: 21). Padişah'ın kendisi, annesi, kardeşleri, gözlerden sakınılan eşleri ve çocukları sarayın harem dairesinde yaşar: "*Babüssade kapısı (…) sarayın kalbi demekti ve buradan içeri imparatorluk ailesinden (…) başka kimse giremezdi.*" (s.69). Harem dariesinde; Padişah, çocukları, cariyeleri ve Valide Sultan, yaşar.

Ailesinin yanı sıra, hükümdar için dünyanın dört bucağından getirtilmiş ve/ya hediye edilmiş genç kızlar da bu dairede hayatlarını devam ettirir. "*Girilmesi yasak yer*" (Uluçay, 2011: 98) olan haremde, Osmanlı hükümdarı için genç, güzel, narin kızlar bulunur. Romanda harem, içinde yaşayan kızlar için "*bir ağlama ve hüzün dünyası*" (s.136) olarak nitelendirildiğinden labirentleşen "*kapalı-dar*" (Korkmaz, 1997: 170) mekândır. Genç kızların pek çoğu, küçük yaşta ailesinden koparılarak getirildikleri bu dört duvar arasında, ömürlerini padişahın dikkatini çekmek için tüketmelerine rağmen, pek azı bu şansa sahip olabilir. Ancak bu şans, daha çok talihsizlik bağlamında görüngülenir: "*Cariyeler, Padişah Efendimizin gözüne çarpar da onun yatağında geçirdikleri üç-beş saat sonunda bir erkek çocukla meyvelenirlerse talihleri değişiyordu, ama şehzâdelerden doğan bu erkek çocuklar, bazen de bu kızların sonu oluveriyordu. Çünkü yeni Padişah tahta çıkıp öbür şehzâdeleri boğdurduğu zaman, onların cariyeleriyle birlikte çocukları da öldürülüyordu.*" (s.60-61). Haremde yaşayan, hükümdarın dikkatini çekebilen ya da çekemeyen, hiçbir kadın mutlu/ huzurlu ol(a)madığından ve hepsinin kendini gerçekleştirme şansları ellerinden alındığından harem, labirentleşen mekân olarak romandaki yerini alır.

Padişah, Valide Sultan'ın emriyle "*ayağına zincir vurulmuş bir kürek mahkûmu gibi*" (s.67) çinili odaya canlı canlı gömülür. Üç kıtaya yayılmış bir imparatorluğun hükümdarı, duvarları örülmüş, kapısına kurşun dökülmüş bir odaya hapsedilir. Köle gibi bir odaya kapatılarak "*bedensel ve ruhsal kendiliği(ni)*" (Jacobson, 2004: 27) kurması engellenir. Bu kapalı mekânda, kendisi olamadığından varlığını sorgulamaya başlar. "*Ben kimim ağa? (...) Kafes arkasında idam bekleyen Şehzâde iken de aynı insandım, Padişah iken de. Şimdi de aynı kulum.(...) Niye beni bir tahta çıkarıp bir öldürüyorlar? Demek ki kader benim elimde değil.*" (s.146) diye kaderini sorgulayan anlatı kişisi için bulunduğu mekân kapalıdır. Kapatıldığı hapishane nitelikli odada, benliğini arayan Padişah'ın, labirentleşen mekânda kendini gerçekleştirmesi imkânsız hale getirilir. Onun kendiliğini kurmasını engelleyen bu "*çilehane*" (s.67) dar/ kapalı mekân niteliğindedir.

Padişah'ın ruhundaki gelgitler, mekân olarak, samur kürkle döşettiği oda ile hapsedildiği çinili oda arasındaki farkla belirginleştirilir. "*Büyük bir salonu baştan başa samur kürklerle kaplat(an)*" (s.126) Padişah, daha sonra annesinin isteğiyle, "*çinili odanın soğuk karanlığına*" (s.74) tıkılır/ atılır. Bu iki oda arasındaki derin fark, onun ruhunda yer alan ikiliğe, varoluşun hissedildiği mekân olarak göndermede bulunur.

Padişah'ın annesi olması sıfatıyla "*Osmanlı hareminin en yüksek makamı(na)*" (Uluçay, 2011: 121) sahip olan Valide Sultan'ın hırsı, her yeri adeta yıkarak geçtiğinden harem darlaşarak kapalılık özelliği gösterir: "*Harem-i Hümayun'da korkuya kapılan cariyelerin ağlamaları sürüyordu. (...) Yürekleri dağlanıyordu. Ne olacaktı şimdi?*" (s.60). Haremde bulunan kadınlar, korktuklarından ve endişe duyduklarından bu mekân kapalıdır. Padişah'ın, annesinin yaptığı darbe sonucunda tahttan indirilmesiyle sarayda/ haremde bir kaos dönemi başlar. İşlevsel mekân olan saraydaki bu kaosun sebebi, yönetilen tebaanın, yönetici konumundaki Valide Sultan'ın kararından memnun olmamasıdır: "*Yaşam karşısında yenik düşenler ile yaşamı yönetenler arasındaki çatışmanın belirginleştiği betimlemelerle, mekân işlevsel bir kimlik kazanmaktadır.*" (Eliuz, 2008: 913). Mekân, içinde yaşayan bireylerin, romanda yönetilen ve yönetenlerin, ona baktıkları perspektiften değer kazanır. Sarayda, kargaşa ortamı hüküm sürdüğünden ve yönetilenlerin tümü tedirgin olduğundan mekân darlaşır.

Haremağası'nın ülkesinden kaçırılıp getirildiği gemi, dar mekân özelliği gösterir. Fiziksel olarak oldukça kötü özelliklere sahip olmasının yanı sıra ruhsal olarak da kendisini bu gemiye atılmış hisseder.

Roman kişilerinin olumsuz olarak etkilendikleri ve kendileri olamayarak ötekileştikleri mekânlar, dar/ kapalıdır. Labirent özelliği gösteren bu mekânda, bireyler uzamla bağlantı kuramadıklarından ona yabancılaşırlar.

2.1.7. Kişiler Dünyası

2.1.7.1. Başkişi

Anlatmaya dayalı türlerde başkişinin geçmişi, psikolojisi, yaşayışı, inandığı/ savunduğu değerler ayrıntılı olarak ele alınır. Başkişi, olay örgüsünün kurulmasında birinci derecede görev alır. "*Değişim ve dönüşüm yaşayan, olayların merkezinde yer alan*" (Deveci, 2007: 85) başkişi, 'Profesör Ludwig Steinfeld'in Notları' kısmında, Profesör Ludwig Steinfeld'tır. Başkişi, kendi hayatını kısaca özetler: "*Almanya'da tarih profesörlüğü kürsüsünü aldığım ve Hannelore'yle mutlu bir evlilik yaptığım zaman, artık önümde düzenli bir hayat olduğunu sanıyordum.*" (s.8) diyen, ancak Yahudi olması sebebiyle eşi tarafından terk edilen Profesör, üniversite hocalarının ari ırktan olması şartı nedeniyle Almanya'dan ayrılmak zorunda kalır. Profesör'ün kurduğunu düşündüğü düzenli hayatı, Hitler'in ülkede yönetimi ele geçirmesiyle parçalanır. İktidar karşısında yenik düşen Profesör, Türkiye'ye yerleşmek zorunda kalır.

Belgin'le aralarında karşılıklı duygusal yoğunluk olan Profesör, onunla cinsel açıdan birliktelik yaşayamaz. "*Ne garip bir geceydi; başlangıçta sevgi dolu, şefkatli ve sonunda beni utanç içinde bırakan… (...) Ve ben yok oluyorum. O heyecan, o gerilim beni fena etkiliyor, ne yapacağımı bilemiyorum. (...) Ben, ömrü boyunca hiç cinsel isteği olmamış bir adam gibi kıpırtısız ve duygusuz yatıyorum öylece.*" (s.14-15). Cinsel olarak, kendini güçsüz/ yetersiz hisseden Profesör, bu durumdan utanır. Belgin'in bu olaydan sonra, kendisinden uzaklaşması ve başkasıyla nişanlanması da onu üzüntü içinde bırakır.

'Profesör Ludwig Steinfeld'in Notları' bölümünün ve üstkurmaca metnin başkişisi, iktidar karşısında yenilmişlikleri ve cinsel yetersizlikleri bakımından benzerdir. Profesör ve kendisinden yüzyıllar önce yaşamış Haremağası, çaresizlikleri ve cinsel eksiklikleri yönüyle paraleldir.

Üstkurmaca metinde yer alan başkişi, Haremağası Habeş Süleyman'dır. Afrika'daki memleketinden kaçırılıp hadım edildikten sonra, Osmanlı Sarayı'na getirilmiş zenci bir köledir. Romanda, Haremağası/ Ağa olarak tanıtılır ve birinci tekil şahıs anlatıcı konumuyla sarayda tanık olduğu/ yaşadığı olayları nakleder. Haremağası da Profesör gibi "*mutluydum ve ömrüm böyle sona erecek sanıyordum, ama yanılmışım.*" (s.31) der. Böylece Profesör ve Haremağası arasında paralellik olduğu imlenir.

Osmanlı Devleti'nde, haremle dış dünya arasındaki ilişkileri yönetmek için getirilen erkek köleler hadım edilir. Osmanlı geleneğinde, haremde çalışacak köleleri hadım etme "*kadınların iffetini korumayı hedefleyen bir önlem*" (Green, 2004: 17) olarak görülür. Bu gelenekle, haremdeki kadınların namusunun korunması amaçlanır. Böylece haremde yer alacak bu "*erkeğimsi varlık(ların)*" (s.56) padişahın sahip olduğu kadınlara, tensel/ tinsel bir ilgi duymaları engellenmeye çalışılır. Ancak bu durumun önüne geçmek mümkün değildir: "*Padişah Efendimizin haremini hiçbir erkek gözü göremezdi. Bizlerse erkek değildik ya da en azından öyle sanıyorlardı. Bir erkeğin organlarını orak biçimi kesip çıkarmakla bütün duygularını öldüremeyeceklerini nereden bilebilirlerdi ki.*" (s.72-73). Harem, erkek değil, *erkeğimsi* olarak görülen bu hadım ağalara teslim edilir. Organsal eksikliğini, başka birinin cinsel organını boynunda taşıyarak gidermeye çalışan Haremağası "*tastamam gelişmiş organlara göre yaratılan bir dünyada*" (Adler, 2001: 56) hayatını devam ettirmenin eksikliğini yaşar. Bu nedenle "*eksik bir adam olarak öleceğim ve cennete gidemeyeceğim.*" (s.99) diyen başkişide,

eksiklik hissi cennetten kovulma düşüncesine kadar varır. Bedeninin eksik parçası olmadan cennete dahi gidemeyeceğine inanır.

Padişah, çinili odaya hapsedilince Haremağası ona yemek götürme görevini üstlenir. Sürekli, hapis Padişah'ı ziyaret eden başkişi, efendisinin korkak ve aciz kişiliğini tanıma fırsatı bulur. Efendisinin güçsüzlüğünü gören köle, onun iktidarının yönünü değiştirerek bu iktidara kendisi sahip olmak ister. Birlikte geçirdikleri zaman içinde "*efendi/köle, birbirine dönüş(ür).*" (Korkmaz, 2009: 126). Efendisine dönüştüğünün farkında olan köle, iktidarın cazibesine kapılır.

İktidara yaklaştığını düşünen ama tüm hayatı boyunca ötelenmiş olan başkişinin benliği ikiye bölünür. Parçalanmış benliği, kendisini beğenmesi ve kendisinden nefret etmesi sarkacında asılı kalır. Zira "*romanın başkişisi olan hadım zencinin gel-gitleri*" (Livaneli, 1997: 73) kendini bazen "*pis aşağılık bir köle*" (s.94) bazen de "*soylu Habeş kanını Osmanlı Sarayının asaletiyle birleştirmiş*" (s.52) bir kişi olarak hissetmesiyle imlenir. Başkişinin ikiye bölünmüş benliği, ağustos ayında halkın yarısının soğuktan donması diğer yarısının ise sıcaktan yanması ile imlenir. Öykü zamanındaki ağustos ayında hem donup samur kürke sarınanlar hem de sıcaktan terleyenler vardır. Öyle ki "*halk, yananlarla donanlar diye iki bölük*" (s.75) halini alır. Haremağası'nın benliği de yanan/ donan halk gibi iki parçadan oluşur. Başkişi, "*sahte-benlik sistemi*" (Laing, 1993: 85) oluşturarak isteklerini kurduğu hayallerle tatmin eder: "*Bütün geceyi, eski Padişahı tahtına oturtmuş bir kul olarak elime geçecek inanılmaz serveti nasıl kullanacağımı hayal etmekle geçirdim. Padişah, hayatını, tahtını ve tacını bana borçlu olacaktı.*" (s.166). Hapsedilen Padişah'ı oradan kurtarmak için oğullarını öldürmeyi teklif eden Haremağası reddedilir. Böylece zenginlik, güç, makam sadece hayalinde kalır. Sahte benlik kuran kişi, hayallerinde istediği her şeye sahip olabilir ya da istediği kişi olabilir. Ancak hayalindeki bu güçlülük kadar gerçekte zayıf ve bağımlıdır. (Laing, 1993: 85). Başkişi gerçek dünyaya döndüğünde, güçsüzlüğünün/ yetersizliğinin farkına vararak hayallerine veda eder.

Başkişi olan köle, kendi benliğini efendisinin benliğinde yok ederek onunla özdeşleşip imparator olmayı düşler. Osmanlı hanedanına hayran olan başkişi, bu özdeşleşmeyle varlığını anlamlı/ değerli kılma çabası içindedir. Haremağası, "*kendi benliğimi silip onunla bütünleşerek ben de imparator olabilir ve dünyanın dörtte birine hükmedebilirdim.*" (s.98) fikriyle Padişah'la bütünleşmeyi düşler. Köle, imparator olabilme hayalini gerçeğe dönüştürmek için ötekileşerek, benliğini efendisinin

varlığında eritmeyi göze alır. Bir başkasının yerinde olmak isteyen Haremağası, hiçbir zaman kendisi olamaz.

Haremağası'nın değişim/ dönüşümü, Padişah'a karşı duyduğu hislerle imlenir. Romanın ilk bölümlerinde; Padişah'ı insanüstü varlık olarak görüp hayranlık duyarken, Padişah'ın hapsedilmesinden sonraki dönemde, korkuları ve endişeleri olan sıradan bir insan olduğunun ayrımına varıp ondan nefret eder ve aşağılık bir varlık olarak tanımlar. Romanın sonunda ise ona adeta baba şefkati duyarak üzülür.

Düşünmeden/ sorgulamadan ömrü boyunca kulluk etmiş olan Haremağası, atıldığı zindanda kendisiyle hesaplaşır ve kölelik gerçeğiyle yüzleşir. "*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, bacakları 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.94) söylemiyle başkişi, kendi durumunu özetler. Ömrünü köle olarak geçiren Haremağası; ötelendiği, nefret edildiği, insan olarak görülmediği gerçeğiyle yüzleşmenin rahatlığını yaşar. Köleliğini duyumsayan başkişi, bu durumu içselleştirir ve kendisiyle yüzleşmesinin sonunda varoluş amacının kölelik olduğunu kabul ederek dünyaya geliş amacının efendilere itaat etmek olduğunun ayrımına varır. Eserin sonunda, yedi yaşındaki çocuk Padişah'a "*Padişahım çok yaşa!*" (s. 178) diye haykırmasıyla köleliğini onadığını gösterir.

2.1.7.2. Norm Karakterler

Başkişinin yaşadığı değişim/ dönüşümde en önemli görevi üstlenen norm karakter "*dramatik aksiyonu belirleyici işleve sahiptir.*" (Deveci, 2004: 784). Yapıtta başkişinin kendisini bütünleştirmek ve benliğini onun varlığında eritmek istediği kişi, romanın norm karakteri Padişah'tır.

Padişah, annesini dinlemediği ve onu eski saraya göndermek istediği için Valide Sultan'ın isteğiyle çinili odaya hapsedilir. Hapisliği süresince Haremağası, onu ziyaret eder ona meseller anlatır ve gelişmelerden haberdar ederek onu umutlandırır. Bu ziyaretler sonunda, iktidar yön değiştirir. Padişah, "*bağımlı varlık*" (Bumin, 2001: 36) olan Haremağası'na "*lala*" (s.173) derken, Haremağası da ona "*yavrum*" (s.173) diye hitap eder.

Padişah, çocukluğunda boğdurulmak üzereyken annesi tarafından ölümden kurtarılır: "*Ağabeyi tahta geçer geçmez bir gece sabaha karşı tatlı uykusundan uyandırılıp fısıldaşan ve direklerin arkasından saklanıp bakan adamlar arasında büyük odaya götürülmüş ve orada kardeşlerinin boğazlarına kement geçirilerek boğulmalarını gördükten sonra, ip kendi boğazına atılmış ve bu dünyayla öteki dünya arasında sallanma noktasına geldiği anda maharetli ve kudretli anası tarafından kurtarılmıştı.*" (s.106). Bu ölüm anı ve kardeşlerinin gözlerinin önünde boğulmasının etkisi hayatı üzerinde derin izler bırakır. Yaşadığı bu sarsıcı olay sonucunda onun "*geçmiş(i) kendini kaygıda ortaya çıkarır.*" (Lévians, 2006: 58). Ölüm korkusu, tüm yaşamı boyunca onu güvensizlik, korku, tedirginlik ve kaygı içinde bırakır. Bu kaygı/ endişe halini, hayatının son anına değin içinde barındırır. Daha küçük bir çocukken boynuna atılan kemendi, bir ömür boyu orada taşır. Geçmişinden bir türlü kurtulamayan Padişah "*tüm geçmişi bir şimdi gibi taşır.*" (Kierkegaard, 2010: 25) ve geleceğe aktarmamak için çocuklarının katlini kabul etmeyerek kemendi kendi boynuna geçirmeyi yeğler.

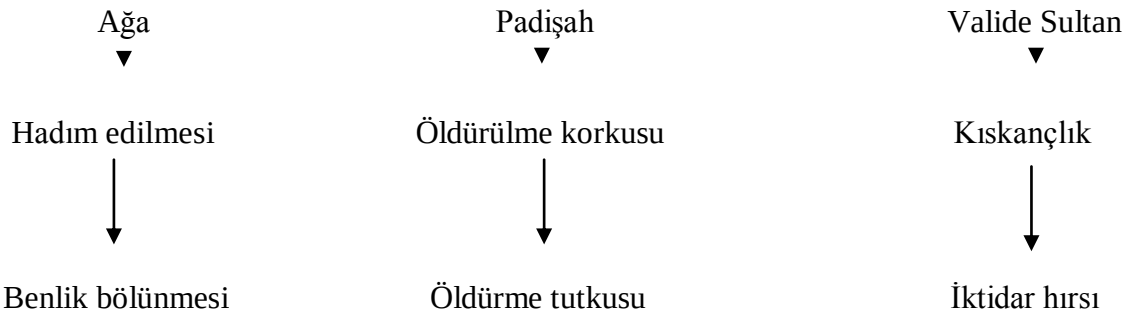
Padişah, idam fermanını verdiği insanların ölüm anına özel bir ilgi duyar. Padişah'ın ölüm anına duyduğu bu ilgi, Haremağası tarafından okuyucuya nakledilir: "*Efendimiz ölen adamları seviyordu. (...) ölüm ânını büyük bir iştahla yutuyordu.*" (s.123) diyen Haremağası, hüküm sürdüğü sekiz yıl boyunca pek çok insanı katleden Padişah'ın, insanları can çekişirken izlemeyi sevdiğini belirtir. Bu insanları katletmesinin sebebi, ölüm anına şahit olmaktır. Ancak ölüme yaklaşmasıyla bu kadar can aldığı için pişmanlık duyarak kendisinden nefret eder. Öldürme isteğinin diyalektiği, böylece onun ruhunda can bulur: "*Ölümün olumsuz özelliği (yok oluş) öldürmeden nefret etmede ve bunu arzulamakta yatar.*" (Lévians, 2006: 12) görüşünü serimleyen Padişah, hüküm sürdüğü dönem boyunca öldürmekten zevk alır, ancak kendisi aynı tehlikeyle karşı karşıya kalınca öldürme eyleminden nefret eder: "*Eski Padişah yüzlerce kişiyi boğdurtmuştu, kılı bile kıpırdamamıştı. Ama şimdi kendisi de hücrede olunca durum farklı görünüyordu.*" (s.91). Padişah olduğu dönemde yüzlerce insanın katline karar veren Padişah, kendisi aynı tehlikeyle karşı karşıya kalınca yaptıklarına pişman olur.

Padişah, hayatı boyunca boğularak öldürülme kaygısıyla yaşar. Sonunda annesinin emriyle boğdurularak yaşamına son verilir. Padişah'ın katlini haklı göstermek için ardından "*deli olduğu*" (s.177) söylencesi çıkarılır.

2.1.7.3. Kart Karakterler

Ülkü değer konumundaki başkişinin, kendisi olması yönünde engeller çıkaran ve karşıt güç grubunda yer alan kart karakter "*olumsuzlanan değerlerin temsilcisi olur.*" (Deveci, 2004: 791). Hadım zenci kölenin bakış açısıyla anlatılan romanda, kart karakter, iktidar hırsını temsil eden Venedikli Valide Sultan'dır. Hayattaki tek amacı, elinde bulundurduğu iktidarı başka bir kadına vermemektir: "*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 etki altında kalması ve anasına karşı çıkması tehlikesini böylece önlemişti. Kocasının, oğullarının ve dolayısıyla imparatorluğun hayatında kendisinden başka güçlü kadın bulunması onu çıldırtabilirdi.*" (s.61-62). Büyük oğlunun erkeklere ilgi duymasına neden olacak, küçük oğlunu kendisi hapsettirip boğdurtacak ve torununun da canına defalarca kast edecek kadar gözünü hırs bürümüş bir Osmanlı saray kadınıdır. Oğlunu tahttan indirip küçük torununu tahta geçirmesinin amacı, ülkeyi kendisinin yönetmesini sağlamaktır. Bu sayede, iktidar sadece kendisinde olacaktır. Her ne kadar iktidarı kabul görüyormuş gibi dursa da halk huzursuzlanır ve hapsedilen Padişah'ı tekrar tahtında görmek ister. Zira "*yönetime gelen kadına boyun eğilse de, haremde kalması gereken bu yaratık, oradan çıktığı için mutlaka cezalandırılır.*" (Akal, 2009: 257). Valide Sultan da haremden çıkarak erkek rolüne bürünür ve devleti yönetmeye çalışır. Ancak bu durum kabul görmez ve onun feci bir şekilde can vermesiyle son bulur. Sahip olduğu güçlü iktidar hırsı nedeniyle, çocuk Padişah'ın annesi tarafından boğdurularak öldürülür: "*Yeniçeriler Valideyi odasında kıstırıp gizli geçitten kaçmasına izin vermeden yere yıkmışlar ve ellerine geçen perde kordonuyla orada boğmuşlardı. Anlatıldığına göre Valide Sultan çok zor can vermiş ve boğma işlemi sırasında ağzından burnundan kan fışkırarak, göğsünün üzerine çökmüş bulunan yeniçerinin esvaplarını kızıla boyamıştı.*" (s.142-143). Hırsı nedeniyle etrafındaki tüm insanlara zarar veren ve onların kendi olmasını çeşitli şekillerde engelleyen Valide Sultan hiçbir hırsın sonunun iyi olmadığını ölümüyle gösterir.

Haremağası, Padişah ve Valide Sultan "*egonun savunma dilini*" (Freud, 1989: 46) kullanarak gerçek hislerini bastırırlar. Bu psikolojik bastırma sonrasında, gerçek hislerini farklı şekillerde ortaya çıkarırlar:



Şekil 1. Anlatı Kişilerinin Ego Savunma Mekânizmaları

Savunmanın özel bir durumu olan bastırma (Freud, 1989: 48) ile anlatı kişileri, kendilerini rahatsız eden hislerini ortadan kaldırmak/ etkilerini azaltmak için bu hissi başka bir yöne doğru aktarırlar. Başkişi, bastırdığı bedensel eksikliğini bölünmüş benliğiyle ortaya koyar. Kendini aşırı derecede beğenmesinin ya da bu durumun tam tersi bir şekilde kendinden nefret etmesinin nedeni, hadım edilmiş olmasıdır. Padişah, ölümden son anda kurtarıldığı için ömrü boyunca, boğularak öldürülme korkusuyla yaşar. Bu korkuyu, öldürme isteğiyle bastırır. Padişah ilan edilmesinin hemen ardından, "*ilk önce hanginizi katletsem acaba!*" (s.117) diyerek bu durumu serimler. Valide Sultan'ın "*oğlunun gönlünü kaptıracağı bir Hanım Sultan(a)*" (s.140) tahammülü yoktur. Kadınlara olan bu aşırı kıskançlığını yine aşırı boyutlarda olan iktidar hırsıyla perdelendirir.

2.1.7.4. Fon Karakterler

Edebi metni daha gerçekçi kılmak için kullanılan fon karakterler "*dekoratif unsur*" (Aktaş, 2003: 142) olarak nitelendirilirler. Geçici süreyle ele alınan bu karakterlerin olayların gelişimine herhangi bir etkileri yoktur.

Belgin, Belgin'in sevgilisi Doçent, Hannelore, Erich, Adolf Hitler, karı- koca Humboldt'lar 'Profesör Ludwig Steinfeld'in Notları'nda yer alan fon karakterlerdir.

Güzelliği ve dünyaya aldırmazlığıyla bütün saray halkını büyüleyen fon karakter Gülbeden, Padişah'la birlikte çinili odaya hapsedilir. Gülbeden, hapsedildiği hücrede aklını yitirir. Başkişi, onu farelerle oynarken bulur ama onunla iletişim kuramaz. Oynadığı bu fareler Haremağası'nın cinsel yönden yetersiz/ eksik oluşuna göndermede bulunarak onun cinsel iktidarsızlığını vurgular.

Padişah'ın ağabeyi, kendisinden sonra padişah olan oğlu, diğer oğulları ve anneleri, halkın öldürmek istediği rüşvetkâr ve ırz düşmanı olan Eski Sadrazam, Haremağası'nın cinsel birliktelik yaşadığı Safiye, Çingene saray celladı ve yamakları, şeyhülislam, vezirler, haremdeki soluk benizli kızlar, askerler, cüceler, adam boğan dilsizler, şişman sevgili, seyisler, ibrikçiler, süvariler, dervişler, içoğlanları, aşçı yamakları, oduncular bostancılar, kul taifesi, berduş takımı, kayıkçılar, tatarlar, dünya kralları, elçiler, kuyumcular, âlimler, paşalar, zindandaki gardiyan Türk, odun taşıyan Türk, Benli Ali, Kız Yusuf, roman ortamını gerçeğe uygun olmasını sağlayan fon karakterlerdir.

Bunların yanı sıra Sadi-i Şirazi, Hafız, Hayyam, Mevlana Celaleddin Rumi, İmam Gazali, İbn-i Haldun, Eflatun, Omiro, Bilal-i Habeşi, Hazreti Süleyman, İskender-i Zülkarneyn, Harun Reşid, Hazreti Ömer, İstanbul fatihi Mehmet Han, Kanuni Süleyman Han, Şehzade Mustafa, Şehzade Cihangir, Hürrem Sultan, Rüstem, Osman Bey de romanda isimleri geçen fon karakter özelliği taşıyan kahramanlardır.

Romanda adı geçen diğer fon karakterler şunlardır: "*Bıçkın kayıkçılar, sırık hamalları, baldırıçıplak berduşlar, hamamcı ve tellak takımı, başları takkeli medrese talebesi, palabıyıklı beyaz börklü yeniçeriler, ejderha bakışlı sipahiler, göğüs bağır açık leventler, dar sokakları arşınlamaktan helak olmuş ciğerciler, sakalar, yoğurtçular, şerbetçiler, bedestenin efendi esnafı* (…)" (s.82). Tasvir yoluyla gösterilen bu fon karakterler, ortamı inandırıcı kılar.

2.1.8. İzleksel Kurgu

Yazar, 'Engereğin Gözündeki Kamaşma'da on yedinci yüzyıl Osmanlı Sarayı'nı simge olarak kullanıp insanın bulunduğu tüm zamanlara ve mekânlara göndermede bulunur. Çünkü "*tarihteki olayların tamamının sembolik bir değeri vardır.*" (Guénon, 2004: 15). Alegorik olarak kurgulanan, efendi-köle diyalektiğinin, entrik kurguyu oluşturduğu romanda kişiler, zaman, mekân ve olaylar simgeseldir. Efendi-köle diyalektiğine bağlı olmakla birlikte iktidar ve ötekileştirme izlekleri de bulunur. Haremde geçen romanda bir diğer izlek ise cinselliktir.

Eserin izleksel kurgusu, "*KORA*" (Korkmaz, 2002: 273) şemasıyla şöyle gösterilebilir:

Tablo 1. Engereğin Gözündeki Kamaşma Kora Şeması

	Ülkü Değer	**Karşıt Değer**
Kişiler	Profesör, Belgin, Haremağası, Padişah, Gülbeden	Hitler, Valide Sultan, Sadrazam, Padişah'ın ağabeyi
Kavramlar	Tarih/ Geçmiş bilinci, Adalet, Eşitlik, Bilinç, Benlik algısı, Kendilik bilinci, Özgürlük, Farkındalık, İnanç, Maneviyat, Sadakat/ Bağlılık	Efendilik/ Kölelik, İktidar, Hırs/ İhtiras, Ötekileşme/ Ötekileştirmek, Ölüm/ Öldürmek, Parçalanmış benlik algısı, Cinsellik/ Erotizm, Bencillik/ Çıkarcılık, Kıskançlık, Çaresizlik, Yenilmişlik, Savaş, Şiddet
Simgeler	Duvar, Erkek cinsel organı	Harem, Sahte Peygamber, Kan, Taht, Para/ Servet

2.1.8.1. Efendi-Köle Diyalektiği

2.1.8.1.1. İktidar

İktidar, Türkçe Sözlük'te "*devlet yönetimini elinde bulundurma ve devlet gücünü kullanma yetkisi*" (2005: 951) olarak tanımlanır. Eserin ana matrisini, iktidara sahip olma hırsı oluşturur. Efendi-köle diyalektiği bağlamında değerlendirilen iktidar,

engereğin gözünü kamaştıracak kadar ışıltılıdır. Anlatı kişileri, iktidarı ve onun getireceği maddi olanakları tüm değerlerden daha yüce görürler.

'Profesör Ludwig Steinfeld'in Notları'nda, Profesör Hitler'in iktidarı nedeniyle ülkesini, eşini ve işini terk etmek zorunda bırakılır. Türkiye'ye gelerek, yeni bir hayat kurmaya çalışır. Profesör, kendisi ve Haremağası arasında iktidar karşısındaki güçsüzlükleri bağlamında özdeşleşme kurar. "*Ülkeyi terk etmekten başka yapacak iş kalmamıştı. Ya bu yolu seçecektim ya da (...) bir haremağasının iktidara seslenmesi gibi yetkililere yalvarma ve ülkede kalışımı biraz daha uzatma yolunu deneyecektim*." (s.12). Profesör, kendi yaşadıklarının aynısını yüzyıllar önce bir haremağasının da yaşamış olduğunu elyazmalarından okur. Aralarında yüzyıllar bulunan anlatı kişileri, iktidar karşısındaki yenilmişlikleriyle aynı noktada birleşir.

Efendi-köle diyalektiğine bağlı olarak, iktidar hırsının eksen alındığı 'Engereğin Gözündeki Kamaşma'da üstkurmaca metinden önce iktidarı eleştiren bir kıssa yer alır: "*Aslında iktidar meselesinin özü, elyazmalarının başında anlatılan sahte peygamber ve duvar kıssasında gizli.*" (s.20). Montaj tekniğiyle kullanılan kıssa, anlatının iktidar izleğine göndermede bulunur. Bu kıssa, anlatıya paralel olarak iktidarın karşısında *duvar* gibi durmak gerektiğini imler:

"*Gün kavuşurken köye bir adam geldi ve peygamber olduğunu söyledi. Köylüler adama inanmadılar, "İspat et!" dediler.*

Adam karşılarındaki eski suru gösterdi ve "Eğer bu duvar konuşur ve benim peygamber olduğumu söylerse inanır mısınız?" diye sordu.

Köylüler, "Elhak, inanırız!" dediler.

Adam duvara döndü ve elini uzatarak, "Konuş ya duvar!" buyurdu.

Bunun üzerine duvar dile geldi ve şöyle dedi:

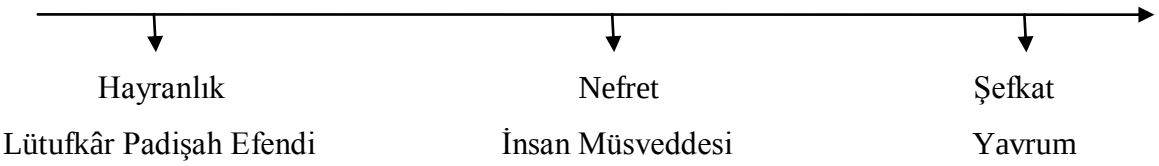
Bu adam peygamber değildir. Sizi kandırıyor. Peygamber değildir." (s.25). Duvar dile gelerek köylüleri/ halkı uyarır. İktidarın olumsuzluklarına karşı insanları uyaran *duvar* bilinçli bireyi imler. İktidar düşkünü adama, inanmaya hazır olan köylüleri, eğilip bükülmeyen/ dik duran duvar uyarır. Her toplumu, bu duvar gibi uyarmaya çalışan insanların olduğu imlenir. "*Anlatıldığı gibi halkın gözünü boyayan her iktidar sahibine, doğruyu söyleyebilecek bir duvar gerekiyor.*" (s.20) söyleminde, iktidara karşı her zaman, bilinçli bireylerin olacağı ve halkı uyaracağı duvar simgesiyle ortaya konur. Ancak karar verme yetkisi köylülerindir. Onlar, yalan söyleyerek iktidar sahibi olmaya çalışan sahte peygambere ya da kendini uyaran dürüst duvara inanacaktır.

Haremağası'nın ziyaret ettiği Mevlevi dervişi, kendi isteğiyle maddi hiçbir nesneye sahip değildir. 'Bir lokma, bir hırka' anlayışını benimseyen derviş, bunu niçin yaptığını soran başkişiye "*özgürlük ve iktidar uğruna!*" (s.97) cevabını verir. Dünya nimetlerinden arınan ruh özgürleşir ve Allah'ın varlığında eriyerek O'nunla bütünleşir. Tasavvufi anlayışa göre, kendi benliğini Allah'ın varlığında yok eden birey, fenafillah derecesine ulaşarak O'nunla bir olur: "*Bundan büyük özgürlük ve iktidar mı olurdu! Derviş, Tanrı olmuştu.*" (s.98). Hiçbir maddi güce ihtiyaç duymayan Derviş, sadece inancıyla Tanrı'yla bütünleşir. Oysa dünyasal iktidara sahip olmak için toprağa/ mülke, askere, paraya, tahta, saraya ve benzeri maddi pek çok nesneye ihtiyaç vardır. "*Bütün dünyayı dolaşsan, yedi iklim dört bucağı tarasan hiçbir şeye ihtiyaç duymayan tek bir hükümdar bulamazdın.*" (s.98). İktidara sahip olmak, yanında şatafat nesnelerine sahip olmayı gerektirir. Oysa derviş gibi dünya nimetlerinden el çekerek, sonsuz iktidar sahibi ile bütünlük oluşturularak özgür olunabilir.

Valide Sultan'ın amacı, iktidara tek başına sahip olmak ve hiçbir kadınla paylaşmamaktır. Bu yolda hiçbir zorbalıktan kaçınmayıp elinden gelen her şeyi yapar. Annelik duygusuna ötekileşmiş olan bu kart karakter "*korkunç anne*" (Jung, 2009: 22) arketipinin temsilcisi konumuyla romanda yer alır. "*İktidar uğruna öz oğlunu sapık yapan, öteki oğlunu tahttan indirip hapse attırarak feci sonunu hazırlayan, torununu öldürmek üzere tuzaklar kuran*" (s.140) Valide Sultan aracılığıyla mutlak iktidarın, insanı insanlıktan çıkaracak, kendi evlatlarına dahi zalimce davranmayı meşru kılacak kadar etkili bir erk olduğu imlenir.

'Engereğin Gözündeki Kamaşma' dönemin haremağalarından biri ve devrik bir Padişah'ın iktidar ilişkisi çerçevesinde kurgulanır. Efendi-köle diyalektiği bağlamında, Padişah ve Haremağası arasında çok katmanlı bir ilişki bulunur. Yönetmesi/ hükmetmesi gereken, iktidar sahibi kişi efendidir. Ancak bu durum Padişah'ın hapsedilmesiyle değişir. İktidar, gücün simgesi Padişah'tan, iktidarsızlığın simgesi Haremağası'na geçer.

İlişkiyi yönlendiren, sözün büyüsünü kullanan köledir. Köle, olay örgüsünün başında efendisine hayrandır, bir süre onu aşağılık bir varlık olarak görür ve sonunda ise bu bahtsız efendiye acıma duygusuyla karışık şefkat duyar:



Şekil 2. Haremağası'nın Değişim ve Dönüşüm Süreci

Efendi-köle diyalektiğini başlatan olay, Padişah'ın bir köle gibi çinili odaya hapsedilmesidir. "*Allah beni affetsin! Çığlıkları atan Padişah Efendimizdi, iki kolundan tutmuş asesler onun mübarek bedenini sürükleyerek hareme doğru götürüyorlardı*." (s.42). Cihan hükümdarı efendisinin bir cariye gibi hapsedilmesine inanamayan köle "*hıçkıra hıçkıra ağla(r)*" (s.44) ve Valide Sultan'ı ziyaret eder. Büyük Valide onu efendisinin yemeklerine nezaret etmekle görevlendirir. Böylece kölenin efendiye, efendinin de köleye dönüşmesinin ilk adımı atılır.

Hapsedilen Padişah'ın yerine tahta kısa bir süre sonra kendi oğlu çıkarılır. Bu durumu hücredeki efendisine, onu her gün ziyaret eden kölesi söyler. "*Bir imparatora, tahtını kaybettiğini söylemek dünyada kaç kula nasip olmuştu acaba?*" (s.91) diye düşünen köle, bu durumun acısını içten içe yaşar. Efendisine artık üç kıtanın 'efendisi' olmadığını söylemek köleye düşer. Tahta kendi oğlunun çıktığını duyan Padişah tepki veremez. "*Biraz daha üsteledim, yine cevap alamayınca tepsiyi delikten içeri sürdüm ve gittim. Sabaha kadar orada bekleyecek halim yoktu. Kendisi bilirdi. Hem kimse sonsuza dek hüküm sürmemişti ki canım. Bu dünya (...) bile kalmamıştı. Bizimkine mi kalacaktı!*" (s.93). *Mübarek vücutlu*, *varlık sebebi*, *biricik kurtarıcı* olarak tanımlanan kutlu efendi, zamanla *bizimki* olarak efendilik mertebesinden, köle tarafından indirilir. Onun iktidarını kaybetmesinin karşısındaki tavrı, kölesi tarafından küçümsenir. Haremağası, Padişah'ın iktidarı kaybetmeyi hak ettiğini düşünür. Köle olan Haremağası, efendi olan Padişah'a saygısını yitirir. Onun cevap vermesini/ konuşmasını beklemeyerek hücrenin önünden ayrılır.

Valide Sultan tarafından zindana attırılan köle, efendisiyle yazgısının birleştiğine inanır. "*Padişah da hücredeydi, ben de! Kaderimiz birleşmiş, ikimiz de sarayın mahkûmu olmuştuk.*" (s.102) diye düşünen köle, Osmanlı hanedanının üyelerinden biri olan kutlu efendiyle kendini eşit görecek kadar birbirlerine dönüştüğünü düşünür.

Sözün büyülü gücünü kullanan köle, efendisine türlü hikâyeler, meseller anlatarak, onun kendini ve geçmişini sorgulamasını sağlar. "*Her akşam anlattığım*

meseller, kıssalar, resullerin sözleri, Padişahımın ruhunu dinlendiriyor ve o hücrede çıldırmadan, aklını tam tamına kaçırmadan yaşamasını sağlıyordu." (s.150). Köle, sözün gücüyle efendisine yol göstererek, onun hayata tutunmasını sağlar. Efendi, 'kendisinin kim olduğunu' sorgulamaya, köle tarafından anlatılan hikâyeler ile yönlenir. Bu nedenle, çift yönlü efendi-köle ilişkisinde "*dönüştüren köle, dönüşen ise efendidir*". (Korkmaz, 2009: 126). Hücresinde ölüm korkusuyla yüzleşen Padişah "*keşke şu anda sen hükümdar olsaydın da ben kulun olarak bunları sana öğütleseydim.*" (s.172) der ve daha sonra kölesinin elini öper. Böylece, efendi-köle ilişkisi yön değiştirir. Padişah'a acımayla karışık merhamet duyan Haremağası efendisi için ağlar.

Haremağası zamanla Padişah'ı yönlendiren baba/ büyük konumuna geçerken, Padişah ise onun öğütlerini dinleyen küçük bir evlada dönüşür. Haremağası kölelikten, Padişah da efendilikten çıkar. "*Kölenin kendini kabul ettirmesi efendi olması demek olacağına göre, efendinin onu kabul etmesi kendisinin gerçekleştirdiği efendilik kavramıyla çelişecektir.*" (Bumin, 2001: 38). Dolayısıyla Haremağası ve Padişah arasındaki ilişki, karmaşık bir hal alır; bu ilişkideki baskın kişi köledir. Bir kölenin efendiye yön göstermesi/ nasihat etmesi, iktidarın değişen yönünü göstermesi bakımından oldukça manidardır.

İktidar; devrik Padişah ve Haremağası arasındaki ilişkilere yön verir. Üç kıta sahibi Padişah'ın hapsedilmesinin/ öldürülmesinin, bir kölenin benliğini yok etmesinin nedeni iktidarın cazibesidir. Osmanlı Sarayı'nın, iktidarın mekânsal simgesi olarak kullanıldığı romanda, anlatı kişileri aracılığıyla bu dönemin özellikleri betimlenirken aynı zamanda onların iktidara sahip olabilmek için neler yapabilecekleri de anlatılır. "*Yazar, bu döneme ait düşüncelerini ve dönemin tarihsel olaylarını ortaya koyarken, roman kişilerinin hareketlerinin arkasındaki psikolojik ve sosyolojik nedenleri, çıkar kaygılarını, endişelerini de dikkatlere sunar.*" (Çelik, 2009: 298). 'Engereğin Gözündeki Kamaşma'da on yedinci yüzyıldaki, tarihsel olaylar simge şeklinde kullanılarak, insanoğlunun içindeki iktidar hırsının arka planı yansıtılmaya çalışılır. Romandaki kişilerin tüm eylemlerinin ardındaki psikolojik sebep, iktidara sahip olmaktır.

Zehirli, keskin bir kılıç olan iktidar, birisi kendisine sahip olmak isteyince kınından çıkar. Önce onu isteyenin etrafındakilerin kanını döker, sonra da isteyen kişinin kalbine saplanır ve kınına geri döner.

2.1.8.1.2. Ötekileşme/ Ötekileştirilme Sorunu

Bireyin, kendi ben'ini oluşturan değerlerden koparak kimliğinden uzaklaşması 'ötekileşme' olarak tanımlanabilir. Ötekileştirilme ise, ötekileşmenin başkaları tarafından dayatılarak ortaya çıkması durumudur. "*Ötekileş(tiril)en kişi, bilerek veya bilmeyerek yaşa(tıl)dığı bu zorunlu süreçte, düşünce ve eylemlerindeki 'kendine özgü'lüğü yitirmiş; başka'ya dönüşmüş veya başka'da batmış, kaybolmuş ben'dir.*" (Korkmaz, 2004: 20). Ötekileştirme sürecinde, bireyin benliğini oluşturan değerler sistemli bir şekilde ortadan kaldırılır. Benliğini yitiren birey 'öteki'ye dönüş(türül)ür.

Romandaki kişilerin tümü kendisine ve kendiliklerini oluşturan değerler bütününe ötekileştirilmiştir. Osmanlı geleneğinde, haremde bulunan kızların hepsi yabancı kökenlidir. Haremdeki cariyeler/ köleler, Osmanlı Sarayı'na alınmış ve/ya hediye edilmiştir. "*Çocuk yaştayken getirildiği karanlık koridorları ömür boyu terk etmeyen, (...) Rusya, Fransa, Ceneviz, Viyana, Venedik gibi küffar diyarlarında geçmiş çocukluk günlerinin silinmeye yüz tutmuş bulanık anılarıyla geçiren*" (s.56) haremdeki cariyelerin/ kölelerin, kendileri olma hakları ellerinden alınır. Ailesinden çocuk yaşta koparılan köleler, hiç tanımadıkları/ bilmedikleri bir ortama tutsak edilir. Zaman içinde aldıkları saray eğitimiyle de kendilerine ötekileşirler. Gülbeden, haremdeki ötekileştirilmiş kızların temsilcisidir. Gerçek ismini İsa'nın kanlı yüzünü mendiliyle silen Veronica'dan alır. "*Fransa'nın Nissa şehrinden*" (s.73) olan bu narin genç kıza, diri gül gibi teni için Gülbeden adı verilir. Haremdeki farklı kökenden kızların asıl isimleri "*fettanlıkları, renkleri, güzellikleri, karakterleri veya görünüşleri, göz önünde tutularak*" (Uluçay, 2011: 56) yeni isimlerle değiştirilir. Gerçek isimleri değiştirilerek, farklı bir dilde yeni isimler alan bireylerin özleri ve varlıkları arasına mesafe konulmuş olur. "*Kültürel bellek mekânlarına ait adların anlam aktarıcı*" (Korkmaz, 2004: 81) yönü ortadan kaldırılıp bireyin kimliğine, önemli derecede zarar verilerek ötekileşmesine neden olunur.

Aslen Venedikli olan "*küçük yaşta İstanbul'a getirilen ve hareme hediye edilen*" (s.139) Büyük Valide Osmanlı Sarayı'nda kimliğine, dinine, diline uzaklaştırılarak ötekileştirilir. Daha sonra ise kendisi, iktidarı elinde tutmak amacıyla etrafındaki herkesi ötekileştiren bir yüz haline dönüşür. Çünkü "*içtenliğin ve sıcaklığın değersel açıdan mekânı olan kadının kendi değerlerine yabancı-öteki oluşu, değerler yitimine uğrayan insanları doğurur.*" (Şahin, 2010: 292). Kendi değerlerini kaybeden Valide Sultan, hırsı/ kıskançlığı nedeniyle bir annenin hissetmesi gereken; şefkat, sevgi, korumacılık

gibi ebeveyne ait duyguları bilmez. "*İktidar uğruna öz oğlunu sapık yapan, öteki oğlunu tahttan indirip hapse attırarak feci sonunu hazırlayan, torununu öldürmek üzere tuzaklar kuran*" (s.143) Valide Sultan, annelik değerlerine ötekileşmesinin yanı sıra insani özünü de yitirmiştir.

Padişah'ın Ağabeyi, Valide Sultan tarafından, özlük değerlerine ötekileştirilmiş bir fon karakterdir. Valide Sultan, saltanatını tehlikeye düşürüp "*Hanım Sultan*" (s.140) olabilecek kadınlardan büyük oğlunu uzak tutar. Bunun sonucunda Padişahın Ağabeyi, erkek doğasına aykırı olarak, kadınlarla ilgilenmeyip erkeklere tensel ilgi duyarak onlarla birlikte olur. "*Küçük yaştan beri oğlunu kadınlardan uzak tutmuş, imparatorluğun en işvebaz oğlanlarını onun koynuna sokarak, kadınlardan nefret eden, sadece erkeklerle düşüp kalkan bir mizaca sahip olmasını sağlamıştı.*" (s.140). Erkeklere ilgi duyması kendiliğinden ortaya çıkan bir durum değil, Valide Sultan'ın dayatmasının yarattığı bir sonuçtur. Bu nedenle, Padişah'ın Ağabeyi, ötekileştirilen bir anlatı kişisidir.

Hareme alınan kızlar gibi burada çalışacak erkekler de kendilerini oluşturan değerler bütününe ötekileştirilirler. Ötekileştirilen erkeklerin simgesi olan başkişi, "*Habeşistan çöllerinden kaçırılıp*" (s.35) köle pazarında satılmak için "*cehennemleşen yüzler*" (Korkmaz, 2004: 62) tarafından hadım edilir. Bu durumun tabii neticesi olarak, erkek yaratılışına uygun biçimde yaşayamaz. Haremağası, ömrü boyunca kızların kendisini "*erkek olarak görmedikleri kuşkusu(yla)*" (s.30) yaşamak zorunda bırakılır.

Haremağası'nın ötekileştirilme işlemi hadım edilmesiyle başlar: "*Ulu Tanrı şahidimdir ki, uzun ve ıstıraplı ömrüm boyunca 'değerli' kılma işlemi kadar korkunç ve acı veren bir şey görmedim.*" (s.36). Değerli kılma olarak isimlendirilen hadım işlemi, erkek kölelerin kadınlara ilgi duymasını önlemek amacıyla alınan bir tedbirdir. Hadım edilerek, normal bir şekilde kadınlara ilgi duyması, kendisi olma'sı engellenmeye çalışılır. Tanrı'nın tam olarak yarattığı vücudu, başkaları tarafından eksik hale getirilerek insan doğasına ötekileştirilir. "*Köle pazarında satıldı(ktan)*" (s.37) sonra Osmanlı Sarayı'na girer. Onun ötekileştirme işlemi fiziksel olarak başlar ancak bununla sınırlı kalmaz, saray eğitimi dönemiyle devam eder: "*Kömür rengi çocuğun İstanbul'daki saray hayatı ağır bir çalışma ve eğitim düzeniyle başlamış ve uyum sağlamanın ışıltılı bıçağıyla, geçmişine ait ne varsa kazınıp çıkarılmış, yerine İslâmi kurallar, Arapça, Farsça, Türkçe, Latince ve Yunanca gibi diller, şiirler ve meseller doldurulmuştu.*" (s.136). Saraya alınan tüm köleler gibi Haremağası da zorlu eğitim

sürecinden geçip kimliğine uzaklaşarak öteki'leştirilir. Dayatılan eğitimle, Osmanlı gelenekleri ve inancına göre yetiştirildiğinin, kendilik değerlerine ötekileştirildiğinin de farkındadır: "*Çocukluktan beri bize öğretilen itaat ve kendi benliğini silme eğitiminin gereğini yerine getirememiş ve bir anlık gafletle, kendimi onlar gibi bir insan olarak görme suçunu işlemiştim.*" (s.95). Hayatı boyunca terslenmiş, küçük görülmüş, ötelenmiş/ dışlanmış olan Haremağası, kendisini insan olarak tanımlamayı bile suç olarak görür ve cezalandırılmayı bekler. Bireyin, kendisini *insan olarak* bile görmemesi, ötekileşmesinin en hazin sonucudur.

Kendisine ve insani özüne ötekileştirilmiş Haremağası'na empoze edilen onun bir 'köle' olduğudur. Bu durumu, zindanda "*kendi benliğine dal(dığı)*" (Gasset, 2007: 34) anda fark ederek kabullenir. "*Köle, köleliğini düşündükçe aslına dönüyor ve kendini yeniden buluyordu.*" (s.94) diyen anlatı kişisi, silinen kendi benliğini unutur ve köleliğini benimseyerek durumunu kabullenir.

Kendisi olması engellenen anlatı kişileri, kimliklerini/ kendiliklerini zaman içinde kaybederek ötekileşir. 'Engereğin Gözündeki Kamaşma'daki kişiler, kendi değerlerini yitirerek birer öteki haline dönüştürülmüş bireylerdir.

2.1.8.2. Cinsellik

Cinsellik, zevk almak ve neslin devamını sağlamak için kadın ve erkekte varolan bir dürtü ve beden teması sonucu duyulan haz olarak tanımlanabilir.

'Profesör Ludwig Steinfeld'in Notları'nda, Profesör, cinsellik yönünden hadım edilen Haremağası ile özdeştir. Profesör ilgi duyduğu Belgin'le cinsel olarak birlikte olmak üzereyken, bu eylemi gerçekleştiremez ve kendini tıpkı Haremağası gibi cinsel yönden yetersiz hisseder: "*Sonra o an geliyor; birbirimizi okşayarak, severek, öperek yatay duruma geçtiğimiz o an. Ve ben yok oluyorum. O heyecan, o gerilim beni fena etkiliyor, ne yapacağımı bilemiyorum. Biraz heyecanım yatışsın diye yanına uzanıyorum. (...) Ben, ömrü boyunca hiç cinsel isteği olmamış bir adam gibi kıpırtısız ve duygusu yatıyorum öylece.*" (s.14-15) diyen Profesör, o gece nedeniyle büyük utanç duyar. Belgin'in kendisini yetersiz bir erkek olarak hatırlayacak olması onu üzüntü içinde bırakır. Profesör, üstkurmaca metinde yer alan Haremağası ile cinsel iktidarsızlık bağlamında özdeşleşir.

Üstkurmaca metnin geçtiği harem, çağrışım değerleri bakımından erotizm ve cinsellikten ayrı düşünülemez. Osmanlı hareminde geçen romanda, cinsellik önemli yer

tutar. Haremde bulunan cariyelerin hepsi Padişah'la cinsel olarak birlikte olmayı ister. Çünkü Padişah'ın "*gözüne çarpar da onun yatağında geçirdikleri üç-beş saat sonunda bir erkek çocukla meyvelenirlerse talihleri değişi(r)*" (s.61). Bu nedenle, haremde bulunan cariyelerin ilk amacı, Padişah'ın çocuğunu dünyaya getirmektir.

Padişah, tahta çıkıncaya kadar kadınlara ya da erkeklere ilgi duymaz. Kendisinden sonra tahta çıkacak şehzade olmadığından, imparatorluğun devamı için ondan döl almak zorunludur. Bu durumu, çözmeye çalışan Valide Sultan "*üremeyi özendirici*" (Foucault, 2010: 107) hale getirmek amacıyla ona, işveli kızlar/ cilveli oğlanlar gönderir, ancak kızlara da erkeklere de bir alaka göstermez. Ağabeyi'nin ölümünden sonra tahta çıkınca "*firaşa nail olan kızların anlattığına göre, böyle bir yedi bela görülmemişti. Hücrede tek başına geçirdiği günlerin acısını çıkarır gibi üç dört cariyeyi birden kadın yapıyor, Kuzey Afrika'dan gelmiş esmer ve ateşli cariyenin üstüne Kafkasyalıyı sararak, kekik kokan dağların havasını alıyor, onu bırakır bırakmaz da soğukluk yerine, Fransız kızının duru beyaz, mermere benzeyen teninde gönlünü ferahlatıyor*" (s.111) ve öldürülme korkusuyla geçirdiği yalnız yılların acısını çıkarıyordu. Tahta çıkıncaya kadar ölüm korkusuyla yaşayan Padişah, bu korku nedeniyle cinsel arzu hissetmez. Ancak korkusunun ortadan kalkmasıyla, haremdeki hemen her milletten olan cariyelerle birlikte olur. Daha sonraki dönemlerde de Padişah'ın cinsel enerjisi aynı şekilde devam eder. Haremdeki ince belli kızların cinsel olarak tatmin edemediği Padişah, sahip olduğu toprakların en şişman kadını arayışına girer. "*Sarayı dolduran yüzlerce cariye Efendimize yetmiyor ve hep değişiklik istiyordu ki, bu merakı onu imparatorluğun en şişman kadınını bulma inadına kadar götürdü. Padişah işi gücü bırakmış, kendi mülkünün, belki de dünyanın en şişman kadınını bulmaya merak sardırmıştı.*" (s.111). Padişah'ın dünyanın en şişman kadınını bulma merakı neticesinde, şişmanlıktan hareket edemeyen bir kadın saraya getirilir. Kiloları nedeniyle hareket edemeyen bu şişman kadının yatağa yığılmış geniş/ yağlı vücudunda, adeta benliğini her gece yitirir ve her sabah yeniden bulur. "*O kadına benzemeyen ama kadınlığın derin karanlıklarını olağanüstü gövdesinde taşıyan varlığa sokuldu ve onun içinde kayboldu gitti.*" (s.112). Şişman sevgilisinin bedeninde kaybolan Padişah, ölümden rahme sığınarak kurtulmaya çalışır. Padişah'ı karakterize eden özelliği, öldürülme korkusu, şişman sevgilinin yutucu rahmiyle imlenir. Arketipsel olarak anneyi imleyen rahme (Jung, 2009: 22) gömülüp kaybolarak, boynuna atılan kementten kurtaran annesine sığınır. Dünyanın en şişman kadınının vücuduna gömülen ve yeniden

doğduğunu hisseden Padişah, "*doğumun tersi bir ölüm duygusuyla, sevgilisinin bütün saltanatı sığdıracak kadar geniş ve bağışlayıcı olan rahmine sığınıyordu.*" (s.112). İnsanoğlunun bilinçaltında bulunan anne rahmine geri dönme isteği, Padişah'ta da görülür. Şişman sevgilinin yumuşak bedeninde/ içinde kaybolarak anne rahminin kaygıdan uzak güven ortamında olmayı arzular. "*Bazı erkeklerin bilinçaltında cinsel ilişki, ana rahminin sıcak ve koruyucu ortamına bir süre için dönüşün güvenliğini simgeler. Bu nedenle cinsel arzulara anksiyete giderme boyutu da eklenebilir.*" (Geçtan, 2010: 87). Şişman sevgiliye tinsel duygu beslemeyen Padişah'ın tek amacı, onun yatağa yığılan yağlı bedeniyle bütünleşmektir. Bu sayede, anne rahmine döndüğünü hisseden norm karakter, endişelerinden kurtulur.

Osmanlı geleneğinde, haremağalarının hadım edilmelerinin sebebi, padişahın haremine/ mahremine ilgi duymalarını engellemektir. Kadınlara ilgi duyması engellenmek amacıyla hadım edilmiş olan Haremağası, bu duruma karşın kadınlara cinsel ilgi duymaya devam eder. Hadım Haremağası, tüm engellemelere rağmen erkek doğasından bir şey kaybetmez ve haremdeki kızlara cinsel nesne olarak bakmaktan alıkonulamaz. "*Bütün gün, dünyanın dört bir köşesinden seçilerek getirilmiş nadide güzelleri ve onların gümüş endamlarının çıplaklılığını seyredip de heyecanlanmamak mümkün müydü? Taş olsa cana gelirdi.*" (s.73) diyen anlatı kişisi, kadınlara cinsel ilgi duyduğunu belirtir. Bütün gün çeşitli ırklardan/ renklerden olan kızların arasında olan Haremağası'nın cinsel arzuları hala vardır. "*Bir erkeğin organlarını orak biçimi kesip çıkarmakla bütün duyguları*" (s.72-73) yok edilemez.

Hadım edilmiş erkekler, kadınlara ilgi duymaya devam eder ve kendilerini cinsel açıdan tatmin etmenin yolunu bilirler. Başkişi, haremden "*on beş yaşında(ki)*" (s.53) Safiye'yle cinsel birliktelik yaşar. "*Safiye, o geceden başlamak üzere benim kadınım oldu; sadık bir kölem sıfatıyla dünyanın en inanılmaz zevklerini sunmaya başladı.*" (s.54). Cinsel birliktelik yaşamasını önlemek amacıyla hadım edilen Haremağası, Safiye'yle birlikte olmasını şöyle açıklar: "*Benim durumumdaki birisinin nasıl olup da bu işi becerebildiğini sormayın. (...) bu durumun da çok ilginç ve alışılmadık çözümleri vardır ve bir kez hadım sevgili edinmiş olan kadınların, bir daha hiçbir erkeğe dönüp bakmadıkları da gayet iyi bilinmektedir.*" (s.54) söylemiyle okuyucuya, hadımların kadınlara duyduğu ilginin engellenemeyeceği ve cinselliği yaşayabildikleri aktarılır.

Tüm konularda olduğu gibi, cinsellik konusunda da belirleleyici olan toplumun değer yargılarıdır. Cinsellik algısı, "*toplumsal davranış kalıpları tarafından da yeniden*

biçimlendiriler(ek)" (Green, 2004: 110) tamamlanır. Bireyin, cinselliğe bakışı da içinde yaşadığı toplumun normlarıyla belirlenir. Osmanlı Sarayı'nda, uzun yüzyıllar boyunca eşcinsel ilişki normal olarak karşılanır. "*Eşcinsellik olgusu (...) XIX. yüzyıl ortalarına kadar ayıplanan bir ilişki sayılmamıştır.*" (Timur, 2002: 26). On yedinci yüzyılda geçen romanda, Padişah'ın Ağabeyi de eşcinsel olarak erkeklere ilgi duyar ve onlarla cinsel ilişkiler yaşar. "*Çıktığı bütün seferlerden erkek sevgililerle dönüyor ve onlarla birlikte sarayına kapanarak, İstanbul hamamlarında anlatılan birçok garip öyküye kaynaklık ediyordu.*" (s.140). Padişah'ın Ağabeyi'nin, erkek sever olması kendiliğinden ortaya çıkan bir yönelim değildir. Ancak yine de tüm hayatını "*doğadışı*" (Foucault, 2010: 283) ilişkiler yaşayarak geçirir. Bu nedenle, ardında imparatorluğun devamını sağlayacak veliaht bırakamaz.

Cinsellik, Osmanlı Sarayı hareminde, bedensel/ tensel zevklerin alındığı, duygusal/ tinsel derinliği olmayan erotik bir eylemdir. Bununla birlikte, neslin devamını sağlayan cinsellik, Osmanlı kanının yüzyıllar boyu hüküm sürmesini sağlayan üretici bir araç olarak görüngülenir.

2.2. Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm

2.2.1. Romanın Kimliği

İlk basımını, 2001 yılında, İstanbul'da Remzi Kitabevi'nde yapan 'Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm' Zülfü Livaneli'nin yayımlanan ikinci romanıdır. Yapıt, aynı yıl 'Yunus Nadi Roman Ödülü'nü alarak başarısını tesciller.

Özyaşamöyküsel izler taşıyan eser, yirmi dokuz yılda tamamlanarak Almanca, İngilizce, Fransızca, Farsça, Yunanca, Sırpça, İsveççe gibi dillere çevrilerek oldukça geniş okuyucu kitlesiyle buluşturulur. Türkiye'de 'Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm' adıyla yayımlanan roman çevirilerinde 'Yalnızlık Mevsimi' olarak adlandırılır.

2.2.2. İsimden İçeriğe

'Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm' romanında, Türkiye'de yapılan askerî darbe sonrasında, politik mülteci olarak İsveç'e sığınan '*Bir Adam*' Sami Baran'ın hayatı hikâye edilir. Âşık olduğu Filiz'in başından vurulup öldürülmesinden sonra, ruh sağlığı bozulan Sami Baran'a '*Bir Kedi*' olan Sirikit arkadaşlık eder. Eski Bakan'ı yok etme isteği ise '*Bir Ölüm*' olarak Sami Baran'ın hayatındaki yerini alır.

Hayatı boyunca köpek gibi düşündüğünü/ yaşadığını düşünen Sami Baran, artık kedi olmaya karar verdiğinde karşısına Sirikit çıkar. Yok etme güdüsünün hayatına hâkim olduğu dönemde, Sirikit'le özdeşleşen Sami Baran'ın hayatında 'Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm' vardır.

2.2.3. Olay Örgüsü

Toplam yirmi dört bölümden oluşan eserin on üç bölümünü başkişi Sami Baran'ın, Yazar olarak nitelediği öteki-ben'i, geriye kalan on bir bölümünü ise Sami Baran anlatır. Olay örgüsü, bu farklılıktan kaynaklanarak *El Yazıları*'nın olay örgüsü (Birinci Bölüm) ve Yazar'ın anlattığı öykünün olay örgüsü (İkinci Bölüm) olmak üzere iki bölüm halinde incelenebilir.

Birinci Bölüm

- Başkişi'nin, ben bu romanın başkişisiyim diyerek Yazar'ın yazdığı romanın bazı eksikliklerini ortaya çıkarmak için açıklama yapması,
- Başkişi'nin, Yazar'a romanda istediği değişikliği yapmak şartıyla, kendi hikâyesini yazmaya izin verdiğini anlatması,
- Başkişi'nin, Filiz'in ölümünden sonra kadar bunalıma girmesi nedeniyle kedi olmaya karar vermesi,
- Sahibinin trafik kazasında ölmesi sonucu sahipsiz kalan gururlu kedi Sirikit'in, hayatının bundan sonraki kısmında kedi olmayı isteyen Başkişi'nin kapısına gelerek onu sahip olarak seçtiğini belirtmesi,
- Başkişi'nin insanları sevmemesinin nedenini, onlarla ilişkisinin ayarını düzenleyememesine bağlaması,
- Yazar'ın kendisiyle ilgili konuları basite indirgemesinin ağırına gitmesi, (Clara'ya âşık olması, bunalıma girmesi gibi durumların olmadığını belirtmesi)
- Yazar arkadaşının kimseyle beraber olup olmadığı sorusunu utancından yalan söyleyerek cevapladığını ve Astrid hikâyesini uydurduğunu itiraf etmesi,
- Kendini Sirikit'le özdeşleştiren Başkişi'nin, Sirikit'in bir tavşanı aniden sinsice öldürmesini hatırlamasıyla kendini kedi ya da tavşan olmak zorunda hissetmesi ve kedi olmayı tercih etmesi,

- Yazar'a söylediği yalanlar nedeniyle vicdan azabına benzer bir utanç duyması ve aslında Eski Bakan'ı daha önce yakından gördüğünü açıklaması,
- Başkişi'nin geriye dönüş tekniğiyle, istediği bölüm olan felsefeyi kazanıp İstanbul'a gitmesini, sağcılar ve solcular arasındaki kavgaya her iki grubu da desteklemediğinden dâhil olmadığını ve İhtilal'in yapılmasını anlatması,
- Film çekmeye merakı olan Başkişi'nin, hayatının aşkı Filiz'le tanışmasını hatırlaması,
- Ölmek üzere olan Eski Bakan'ın hala hayallerinin olduğunu görmesi ve kendisinin geçmişe takılıp kaldığını fark etmesi,
- Başkişi'nin Rumelili ailesinin, Filiz'i Kürt ailesinden istemeye gitmesini anımsaması,
- Başkişi'nin, Filiz'in vurulduğu sahneyi, belleğinin o anı reddetmesinden, tam olarak hatırlamaması ancak uçan kafatasını ve son sözlerini hatırlaması,
- Geriye dönüş tekniğiyle, Filiz'in acemi bir erin kurşunuyla öldürülmesinden sonra hapishanede gördüğü eziyetleri, hapishaneden çıktıktan sonra da Türkiye'de yaşayamayacağı için İsveç'e gitmesini anlatması,
- Clara'nın Eski Bakan'ı görmek için Başkişi'yi ziyaret etmesi ve cinayet planından Adil'in çıkarılmasını istemesi,
- Başkişi'nin hastalığı olmaması sebebiyle yattığı hastaneden taburcu olması ve Eski Bakan'a onu gezdirmek için söz vermesi,
- Eski Bakan'ı, Clara ile beraber öldürmeye karar vermeleri üzerine Adil'e Eski Bakan'ın hastaneden ayrıldığını söylemesi,
- Eski Bakan'ı öldürmek için hastaneden almaları, eve getirmeleri, adama intikam için onu öldüreceklerini açıklamaları,
- Eski Bakan'ın banyodaki tüm uyku ilaçlarını içerek intihara kalkışması ve onu kurtarmaları,
- Eski Bakan'ı hastaneye gönderdikten sonra her şeyi unutmak için sarhoş olmaları ve bekâretine son derece önem veren Clara ile Başkişi'nin birlikte olması,
- Clara ve Başkişi'nin birlikte yaşamaya başlamalarıyla tekdüze bir hayat kurmaları ve bundan rahatsızlık duymamaları.

İkinci Bölüm

- Kanser olduğu düşüncesiyle morali bozulan Sami Baran'ın karanlık ormanın içinde, buzlu yollarda araba sürmesi,
- Geriye dönüş tekniğiyle, Sami Baran'ın siyasi mülteci statüsü almak için Stockholm polis merkezine gittiğini, arandığını, hücreye atıldığını ve havalandırmaya çıktığında parmaklıklar nedeniyle kendisini hayvanat bahçesindeki hayvanlar gibi hissettiğini hatırlaması,
- Karanlık yollarda hızını arttırmasıyla bir geyiğe çarparak durması, ölmek üzere olan geyiğin yavrusunun annesini kaldırmak için çabalaması, bunu gören Sami Baran'ın içinin merhametle dolması ve ağlaması,
- Sami Baran'ın vicdanının rahat etmemesi üzerine geri dönmesi ancak her iki geyiğin de orada olmamasıyla aslında bunların bilinçaltının oyunu olduğunu düşünmeye başlaması ve akıl sağlığı için hastaneye gitmeye karar vermesi,
- Sami Baran'ın geyiğe vurmasının üzerinden yedi gün geçtikten sonra psikiyatrik tedavi görmeye başlaması ve parçalanan benliğini tekrar birleştirmeye çabalaması,
- Hastanede yalnızlıktan sıkılan Sami Baran'ın hemşireden bir Türk hasta daha olduğunu öğrenmesi,
- Sami Baran'ın merakına yenik düşerek Türk hastanın odasına gitmesi, onun ezeli düşmanı olduğunu görmesi, ancak bunun da bir hayal olabileceğini düşünmesi, tekrar onu ziyaret etmesi ve onun Eski Bakan olduğuna emin olması,
- Sami Baran'ın gece gündüz Eski Bakan'ı takip etmesi, Eski Bakan'ın bu durumu fark etmesi,
- Eski Bakan'ın Sami Baran'ı ziyaret etmesi ve onun Sirikit'ten öğrendiği her şeyi unutarak sinirlerine hâkim olamaması,
- Eski Bakan'ın İsveç dilini bilmemesi sebebiyle Sami Baran'ın doktor ve onun arasında çevirmenlik yapması ve Eski Bakan'a yaşamak için çok az vakti kaldığını söylemesi,
- Sami Baran'ın, Eski Bakan'ın hastanede olduğunu Adil'e haber vermesi,
- Adil'in Eski Bakan hakkında bir karar alınması için devrimci arkadaşları toplaması,

- Devrimcilerin eyleme geçmek amacıyla, Bülent'in karşı çıkmasına rağmen, Eski Bakan'ın öldürülmesi kararını almaları,
- Bülent'in eylem kararını bozdurmak için diğer ülkelerden olan politik mültecilerin de kararının alınması gerektiğini söylemesi ve bunun kabul edilmesi,
- Doktor Nils'in Sami Baran'a 'hastalık hastası' olduğunu söylemesi ve halüsinasyon görüp görmediğini sorması,
- Sami Baran'ın halüsinasyon gördüğünü söylememesi,
- Eski Bakan'ın cinayeti hakkında karar almak için, politik mültecilerin toplantı düzenlenmesi ve Clara'nın etkisiyle Eski Bakan'ın öldürülmesi kararı alınması,
- İsveç Kralı ve Kraliçesi'ni görmek isteyen Yoriko'nun tesadüfen onlarla tanışması, bu mutluluktan sonra yalnızlığına geri dönmesi ve kendini binadan aşağı bırakması,
- İbrahim'in hırsızlık yaparken yakalanması nedeniyle cinayet planından geri çekilmesi,
- İran'dan ailesi gelen Rıza'nın cinayet planını unutması,
- Hayatı boyunca kötü koktuğunu düşünen Juan Perez'in 'orkide hastalığı'na tutularak cinayet planını unutması,
- Clara ve Sami Baran'ın Eski Bakan'ı, öldürmek için hastaneden kaçırmaları,
- Clara ve Sami Baran'ın donmuş göle getirdikleri Eski Bakan'a ilerlemesini söylemeleri ve ilerleyen Eski Bakan'ın gölün incelen yerinde suya düşerek ölmesi.

2.2.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı

'Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm' romanı, karma bakış açısı ile kurgulandırılır. Sami Baran'ın öteki-ben'i olarak kurguda yer alan Yazar'ın yazdığı bölümlerde Tanrısal anlatıcı ve bakış açısı, Sami Baran'ın anlattığı bölümlerde ise Ben anlatıcı ve bakış açısı kullanılır.

Öteki-ben'i temsil eden Yazar, hikâyenin dışında kalarak anlatırken, Ben anlatıcı Sami Baran başından geçen olayları nakleder. Zira "*anlatıcı ya romanda geçen hikâyenin kişilerinden biridir ya da bu hikâyede rol almayan, olayların dışında kalmış*

birisidir." (Çetin, 2009: 103). Bu romanda, hem hikâyede rol alan Sami Baran, hem de rol almayan olayları dışarıdan değerlendiren öteki-ben/ Yazar, anlatıcı konumundadır.

Sami Baran'ın hayat hikâyesini, kendisine göre anlatan öteki-ben/ Yazar "*roman kişilerinin görünen yüzü ile iç yüzünü aynı düzlemde aktarır.*" (Eliuz, 2008: 909). Her şeyi bilen, gören ve sezen konumuyla romanda yer alan Tanrısal anlatıcı, anlatı kişilerinin geçmişlerine, şimdide yaşadıklarına, duygularına ve düşüncelerine hâkimdir. Tanrısal anlatıcı, Sami Baran'ın düşündüklerini okuyucuya aktarır: "*Sami, bu özveri ve olağanüstü koruyucu kadınlık gösterisiyle sarsılıp, Clara'nın bulaşık yıkarken bile inceliğini yitirmek şöyle dursun, zarafetini daha da belirginleştiren uçucu davranışlarını seyrederken, Kristina'nın bu işten bir şey anlamadığını ve belki de bunu Latin Amerika kadınının ezilmişliğiyle açıklamaya kalkacağını düşünüyor ve bu sığ düşünceden nefret ediyordu.*" (s.39-40). Her şeyi bilen konumuyla Tanrısal anlatıcı, Sami Baran'ın, yakıcı Latin Amerika güzeli Clara'nın tavırları karşısında *sarsıl*dığını ve Kristina'nın bu durumdan bir şey anlamadığını *düşün*düğünü belirtir. Bütün anlatı kişilerinin düşüncelerini okuma yetisine sahip olan Tanrısal anlatıcı, onun Kristina'nın fikrinden *nefret* ettiğini de bilir.

Tanrısal anlatıcı, kişilerin geçmişlerini bildiğinden zamanda geriye dönük sıçramalar yaparak onların alışkanlıklarına ya da önceden yaşadıkları olaylara dair ipuçları verir. Sami Baran "*evden fırlayıp hastaneye koşmayı alışkanlık haline getirmişti. Her seferinde ayrı bir doktorla konuşurdu: (...) Doktorlar ağız birliği etmişcesine, iri gözleri kaygı dolu bu genç ve çelimsiz çocuğu başlarından savarlardı.*" (s.15). Geniş zamanı kullanarak Sami Baran'ın özelliklerini/ alışkanlıklarını ortaya çıkaran Tanrısal anlatıcı, geçmişi de bilir. Tanrısal anlatıcı, hiçbir fizyolojik rahatsızlığı bulunmayan Sami Baran'ın, psikolojik sorunlara sahip olduğunu her şeyi bilme yetisiyle aktarır.

Öteki-ben/ Yazar'ın yazdığı bölümlerin yanı sıra roman başkişisinin de eklediği bölümlerden oluşan 'Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm'de "*olayların gelişmesinde etkin bir şekilde rol oynayan karakter hikâyeci*" (Stevick, 2004: 89) olarak Sami Baran yer alır. Sami Baran "*ben bu romanın başkişisiyim ve şimdiye kadar okuduklarınız hakkında birkaç not düşmek istiyorum.*" (s.26) diyerek romana anlatıcı olarak dâhil olur. Eserde onun anlattığı bölümlerde, kahraman bakış açısı ve anlatıcı dolayısıyla Ben anlatıcı ortaya çıkar.

Ben anlatıcı sadece kendi bildikleri, gördükleri ve düşünceleriyle sınırlandırılır. *El Yazıları* bölümlerinde, Ben anlatıcının düşünceleri aktarılır. Sami Baran'ın kaleme aldığı bölümlerde, Ben anlatıcının perspektifinden göl kıyısındaki evde birlikte yaşadığı insanlar hakkında bilgi edinilir. "*Adil'in uçsuz bucaksız ihtirasları, önemli adam olma çabaları, kocasının güçsüzlüğünü görüp bunu itiraf etmekten aciz olarak yaşayan Necla'nın pısırıklığı, Göran'ın hayatı pembe pamuk şekerli bir lunapark olarak gören aptalca iyimserliği, Kristina'nın evin her yanına bulaşan, neredeyse havada görülebilir hale gelen hormonları beni çok bunaltmıştı*." (s.47) diyen Ben anlatıcı, birlikte yaşadığı hepsi politik mülteci olan ev arkadaşlarının karakterlerini kendi perspektifinden değerlendirir. Anlatı kişilerini *ihtiras*lı, *aciz, iyimser* olarak nitelemesi objektif olamadığının göstergesidir.

Ben anlatıcı Sami Baran, öykü zamanından geriye dönüp çocukluk anıları aracılığıyla annesi ve babası hakkındaki görüşlerini belirtir: "*Geceleri onun (babası) ölmesi için ne kadar yürekten dua ettiğimi hiç unutmadım. Belki de bu yüzden hiçbir derdimi anlatamadım ona. Annem aramızda çevirmenlik görevi yaptı*." (s.167). Geriye dönüş tekniğiyle, geçmişteki düşüncelerini okuyucuya aktaran Sami Baran, annesiyle sıcak/ sevgi dolu iletişim kurduğunu, ancak babasıyla sorunlar yaşadığını ve asla yakınlaşamadığını Ben anlatıcı konumuyla aktarır.

Ben anlatıcı olan Sami Baran, öteki-ben/ Yazar'ın yazdığı bazı bölümleri siler ve yerine kendi yazdığı yenilerini ekler. Öteki-ben/ Yazar'ın roman için belirlediği vurucu sonu beğenmeyerek gerçekleri anlatmaya koyulur: "*Anlatı güzel olmasına güzel de, ben ne yazık ki keyfinizi kaçırma pahasına bunların doğru olmadığını söyleyeceğim. Arkadaşımın derdi romanın başarılı olması. Bunun için de son derece parlak ve dramatik bir finalle noktalamış hikâyeyi. Böyle biten binlerce roman ve film gibi, bir son vuruş tasarlamış, yani doruk noktası! Ama ne yazık ki hayat böyle akmıyor ve insanlar da romanları taklit etmiyor*." (s.196). Ben anlatıcı Sami Baran, anlatı boyunca affetmek ve intikam almak düşüncesi arasında gidip gelir. Tanrısal anlatıcı olarak konumlanan öteki-ben'in yazdığı finalde, intikamını alarak Eski Bakan'ı yok eder. Ancak Sami Baran, Eski Bakan'ı affederek onun hayatını kurtarır. Bu nedenle, öteki-ben/ Yazar ve kendisinin yazdığı final bölümü faklıdır. Sami Baran, yaşandığı biçimiyle gerçekleri aktarır. Tanrısal anlatıcı, öteki-ben'in hayal ettiği biçimde bir son kurgularken, Ben anlatıcı olanı olduğu gibi aktarır.

‘Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm’ Tanrısal anlatıcı ve bakış açısı ve Ben anlatıcı ve bakış açısı kullanılarak kurgulandırılır. Ben anlatıcı, hikâyeyi öznel bakış açısıyla değerlendirir. Tanrısal bakış açısıyla da olaylar öteki-ben’in perspektiften nesnel olarak sunulmaya çalışılır.

2.2.5. Zaman

Akronik zaman yapısının kullanıldığı romanda, öteki-ben/ Yazar ve Sami Baran olayları anlatırken, zamanda geriye dönüşler yaparak, şimdideki olayların geçmiş düzlemindeki oluşumunu gösterir.

Türkiye’den ayrılmak zorunda kalan Sami Baran, dokuz yıldır Stockholm’de politik mülteci kimliğiyle yaşamaktadır. “*Stockholm’de dokuz yıldır politik mülteci olarak yaşamakta olan Sami Baran, cinayet tohumunun ilk kez içine düşeceği o salı akşamından yedi gün önce*” (s.11) ifadesiyle, asıl öykü zamanının başlangıcına göndermede bulunulur. Dokuz yıldır, İsveç’in başkenti Stockholm’de mülteci kimliğiyle yaşayan Sami Baran, mülteciliğin vermiş olduğu sığınma duygusuyla “*en ufak şeyden pirelenir.*” (Shayegan, 2010: 99) ve ruh sağlığının yerinde olmadığının bilincindedir. Bu bilinçle, öykü zamanında psikolojik tedavi için hastaneye yatar ve kısa sürede taburcu edilir: “*Sami’nin hastane günleri pek fazla sürmemişti aslında. Noel’den bir gün önce onu çıkardılar.*” (s.176). Anlatıda, öykü zamanı yaklaşık olarak iki aydır. Olay örgüsü, Sami Baran’ın aralık ayında hastaneye yatmasından bir hafta önce başlar. Sami Baran, kısa süre sonra hastaneden taburcu edilir.

Sami Baran, hastanede kendisine dokuz yıl önce hapishanede eziyet ettiren Eski Bakan’la karşılaşır. Bu karşılaşma sonrasında Sami Baran, diğer mültecilerin de ‘evet’ dediği cinayeti planlar. Yalnız bu cinayet için ortaya koyduğu tek şart eylemin 3 Ocak günü yapılmasıdır. Bunun nedeni, Filiz’in 3 Ocak’ta öldürülmüş olmasıdır: “*İşte o gün. Yani 3 Ocak…*” (s.107) Filiz’in başından vurularak öldürüldüğü gündür. Öykü zamanındaki 3 Ocak günü, Filiz’in anısına gerçekleştirilmek istenen eylem hayata geçirilemez. Sami Baran, hastaneden çıktıktan sonra Clara’yla birlikte, 3 Ocak’ta Eski Bakan’ı hastaneden kaçırır. Öteki-ben Yazar’ın hikâye edişine göre, Eski Bakan İsveç kışında buz tutmuş gölde “*kırılan buzun*” (s.195) içine düşerek ölür. Ancak Sami Baran “*bunların doğru olmadığını söyle(r)*” (s.196) ve onu öldüremediklerini anlatır.

Romanda, öykü ve öyküleme zamanı birbirinden ayrılır. Olay örgüsü, yaşanıp bittikten sonra okuyucuya nakledilir. Öyküleme zamanında, Clara ile hayat kurmuş olan

Sami Baran, öykü zamanında yaşadıklarını ve öykü zamanından geriye dönüşlerle de bu olayların arka planını aktarır. Öykü zamanında hastanede olan Sami Baran, öyküleme zamanında Clara'yla paylaştığı yaşamını şöyle özetler: "*Fazla paramız yok, ama geçim sıkıntısı da çekmiyoruz doğrusu. (...) ve hepsi birbirinin aynı olan günleri art arda dizip duruyoruz. (...) Kısacası bu dünyada, kimliği, kişiliği, yüzü silinmiş, hepsi birbirine benzetilmiş milyonlarca mülteci gibi yaşıyoruz ve bunun farkında olmak benim canımı sıkmıyor.*" (s.205-206) diyen başkişi, yaşadığı tüm olumsuzluklardan sonra tekdüze, sakin ve huzurlu bir yaşam kurduğunu öyküleme zamanında dile getirir.

Romanda sosyal zaman, öykü zamanını belirleyen bir unsur olarak kullanılır. Sami Baran "*bir sabah ihtilal olduğunu öğrenince, sevinmedim desem yalan olur. Askerler idareye el koydu ve sıkıyönetim ilan edildi.*" (s.72) diyerek zamanın sosyal boyutunu belirtir. Eserin olay örgüsü, bir ihtilal sonrasında gelişir. Zira Sami Baran, "*işte Filiz'i o günlerde tanıdım.*" diyerek Filiz'le tanışmalarını da sosyal zaman aracılığıyla ifade eder. Anlatıda sosyal zaman, kaos dönemini işaret eder. Nitekim bu kaos, masum Filiz'in bir askerin acemiliği sonucu öldürülmesiyle imlenir.

Politikayla ilgisi olmayan Sami Baran, "*niceliksel olan sosyal zaman içerisinde bireysel algılarla niteliksel olanı hissede(rek)*" (Deveci, 2011: 727) dönemin şartlarına uygun şekilde politik sığınmacı olur. Sosyal zamanın ruhuna uygun olarak politik sığınmacı olan Sami Baran, zamanı bireysel olarak değerlendirir. Niceliksel zamana uygun olan, politik kimliğe sahip olmaktır. Ancak o, bunu reddeder: "*Dediğim gibi ben politik sürgün değildim, hiçbir zaman da olmadım. Stockholm'de herkes beni öyle sanıyor. 'Zamanın ruhu'na uygun bir durum bu, ama değilim.*" (s.34) söylemiyle zamanın bireysel yönüne vurgu yapar. Sami Baran, zamanı bireyselleştirip niteliksel boyutuyla algılayarak herhangi bir politik kimlik benimsemez.

Eserde, öykü zamanından geriye dönük sıçramalarla Sami Baran'ın çocukluğu ve kişiliği hakkında bilgi verilir: "*O anda yine kendimi onlardan çok ayrı, çok yalnız ve zavallı hissettim. Neden diğer çocuklar gibi olamıyordum? (...) Ömrüm boyunca peşimi bırakmayacak içe dönüklüğüm ve diğerlerinden ayrı olduğumu duyumsamanın ilk belirtileriydi bunlar.*" (s.83). Pasif kişiliği ve içe dönük yapısıyla şizoid kişilik yapısına sahip olduğu anlaşılan Sami Baran'ın ruh hali, zamanda geriye dönük sıçramalar yapılarak aktarılır.

Romanda "*bir gün güzel hemşire, başka bir gün televizyon odasında, bir gün evde, o hüzünlü akşamlardan birinde, Bülent bir gün*" gibi ifadelerle zamanda hızlı

geçişler yapılarak özetleme tekniği kullanılır ve anlatılmak istenen asıl olay birimi verilir.

Öykü ve öyküleme zamanının ayrıldığı 'Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm'de bireysel ve sosyal zamana göndermelerde bulunulur. Zamanda geriye dönüşler yapılarak romanın sıra dizimsel yapısı kırılır. Özetleme tekniğinin de kullanıldığı anlatıda, zaman akronik şekilde ilerler.

2.2.6. Mekân

Mekân, anlatı kişisinin özünü ortaya çıkardığı yer olarak, itibari dünyadaki yerini alır. Varoluşsal anlamda dünyaya "*bir başına bırakılmış*" (Sartre, 1993: 70) olan yalnız insanın varlığını konumlandırdığı yer mekândır. 'Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm' romanında varlığını konumlandırmakta güçlük çeken Sami Baran, mekân/ ülke değiştirerek kendini bulmayı ve bunaltıdan kurtulmayı hedefler.

2.2.6.1. Çevresel Mekânlar

Romanda Sami Baran'ın yattığı hastane, göl kıyısındaki ev, sinema gibi roman kişilerinin psikolojileri ile şekillenmeyen mekânlar çevresel özellik taşır. İsmi geçen Hamngatan, Normalmstorg, Strandvägen, Kungsträdgården çevresel mekânlardır. Anlatı başkişisinin çocukluk ve ilk gençlik yıllarının geçtiği Ankara, üniversiteyi okuduğu İstanbul da çevresel özellik gösterir.

2.2.6.2. Algısal Mekânlar

2.2.6.2.1. Açık/ Geniş Mekânlar

Anlatı kişilerinin, kendilerini güvende hissettikleri ve varlıklarını tamamlamaları için hiçbir engel olmayan mekânlardır.

Sami Baran'ın öğrencilik yıllarında tek başına yaşadığı İstanbul'daki ev açık/ geniş mekândır. Bu öğrenci evi, hem Sami Baran hem de nişanlısı Filiz tarafından sevilir. Sevilen yerler açılarak farklı zaman ve mekânlara taşınırlar. (Bachelard, 1996: 78). Bu evde yalnız kalan Sami Baran ve Filiz çocukluklarına dönerek içlerinden geldiği gibi davranır. "*Haydi evin içinde bir kovalamaca. Bazı günler yastık kavgası bile yaptığımız bile oldu, diyeyim de şaşırın. Bu arada gürültüden bıkan komşular duvara vurmaya başlıyorlardı. Susuyorduk ama bir gülme kaynıyordu içimizden. Kendimizi mutfağa atıp kıkır kıkır gülüyorduk. Bir araya geldik mi çocuklaştığımızı keşfetmiştik.*

Hiç utanmıyorduk bundan." (s.105) diye ifade eden başkişi, bu açık mekânda istediği gibi davranarak, varlığı ve özü arasına mesafe koymaz. Sami Baran'ın ve Filiz'in kendisi olmasına imkân tanıyan bu ev genişleyerek açık mekân halini alır.

Bir diğer açık mekân ise Sami Baran'ın Clara ile yaşadığı evdir. Bu ev, kendisini olduğu gibi kabul eden ve halinden memnun olan anlatı kişileri için açık/ geniş mekândır. Sami Baran, Clara ile yaşadığı hayatı özetlemek için şu cümleyi kurar: "*Herhalde mutluluk dedikleri bu olsa gerek: Biraz güvenlik, biraz can sıkıntısı.*" (s.206). Clara'yla güvende hisseden ve can sıkıntısından başka problemi olmayan Sami Baran için ev, açık mekân niteliği kazanır.

2.2.6.2.2. Dar/ Kapalı Mekânlar

Anlatı kişilerinin, kendi olamadıkları ve varlıklarını tamamlayamadıkları mekânlardır. Varoluşunu gerçekleştiremeyen ve bireyselliğini sağlayamayan birey, içinde bulunduğu mekânı olumsuzlar. "*Kapalı/ dar mekân, olumsuzlanan değerlerin simgesidir. Varoluş mücadelesi veren insan onunla bitmez bir çatışma içine girer.*" (Deveci, 2005: 113). Anlatı kişisi tarafından olumsuzlanarak çatışmaya girilen bu mekânlar, darlaşarak kapalılık özelliği gösterir.

Sami Baran, Filiz'in öldürülmesi ve kendisine hapishanede işkence edilmesi gibi yaşadığı olumsuz tecrübeler sonunda, Türkiye'yi terk edip politik mülteci olarak İsveç'te yaşamayı uygun görür. Filiz'in öldürüldüğü ve kendisine işkence edilen bu topraklar ona dar gelir. "*Niye İsveç'i seçtiğimi bilmiyordum ama artık Türkiye'de yaşayamıyordum. Ağaçlardan, kayalardan insanlardan, caddelerden, kuşlardan korkuyordum çünkü. Sokak hayvanlarından, televizyon spikerlerinden, trafik polislerinden, kedilerden ürküyordum. Sırtımdan ürpertiler geçiyordu sürekli.*" (s.123) diyen Sami Baran, ülkeyi/ dar mekânı, terk ediş sebebini korku olarak açıklar. Her şeyden korkan ve bu ülkede yaşamaktan endişe duyan Sami Baran, çareyi bu dar mekânı geçmişte bırakmakta bulur. Hiç bilmediği bir ülkeyi yaşamak için seçer ve darlaşan kendi ülkesini terk ederek politik sığınmacıları kabul eden İsveç'e gider.

Kendi anavatanlarında yaşama hakkı tanınmayan ve İsveç'e yerleşmek zorunda kalan mülteciler, sürgün mekânı olarak gördükleri bu yabancı ülkede mutlu/ huzurlu değillerdir. İsveç'in başkenti olan Stockholm'de kendileri olamayan sürgün bireyler, kentin dar mekân olduğunu belirtirler. "*Kenti pis, karanlık ve uğursuz buluyorduk. Kafalarımızın içindeki sürgün kenti buydu çünkü.*" (s.29) söylemi mekânın darlığına

göndermede bulunur. Ülkelerinde yaşama olanağı tanınmayan politik mülteciler, kendilerini kabul eden bu yeni ülkeyi *pis, karanlık, uğursuz* olarak görürler. Anavatanından sürgün edilmiş olan mülteci "*kendi kimliğinin bilinci(nde)*" (Shayegan, 2010: 99) olduğundan, sürüldüğü İsveç'e uyum sağlayamaz ve mekân darlaşır.

Mülteci statüsü almak için İsveç polisine başvuran Sami Baran, suçsuz olduğu halde bir odaya kapatılır. Zorla kapatıldığı odayı ömrü boyunca unutmayacağını hisseden anlatı kişisi "*bu kadar nefret edilecek bir oda düşünülemezdi.*" (s.17) diye içinden geçirir. Bu dar odaya kapatılan Sami Baran, yaşadığı olumsuzluk nedeniyle içinde bulunduğu mekânı *nefret edilecek* bir yer olarak tanımlar. Bu kapalı mekândaki, havalandırma bölmesi ise şöyle betimlenir: "*Her biri en fazla üç metrekare olan üçgen bölmelerin üstleri tel kafesle kapatılmıştı. Böylece Sami, hayvanat bahçesindeki hayvanların ne hissettiğini anlama olanağına da kavuşmuştu.*" (s.19) ifadesi havalandırma yapılan bölmenin labirentleşen yönünü serimler. Küçük ve dar olan bu bölmeler, üzerindeki tel örgülerle hayvan kafeslerine benzer. Kapatılmış olan Sami Baran, kafese benzeyen bu dar mekânda, aşağılanmışlık hissiyle kendisini *hayvan* gibi hissetme talihsizliğini yaşar.

Sami Baran'ın taşlaşmış olan ruh hali, İsveç'teki havanın her şeyi donduran soğuğuyla simgeleştirilir. "*Dışarıdaki inanılmaz soğuğun giderek arttığını ve varolan her şeyi dondurup cansız bir tundraya çevirdiğini hissetti.*" (s.15) ifadesi, Sami Baran'ın cansız/ ruhsuz yapısını imler. Cansız tundra ile simgeleştirilen Sami Baran'ın ruhu, soğuğun her şeyi dondurması gibi donmuş ve Filiz'in öldürüldüğü 3 Ocak gününde asılı kalmıştır.

Birbirine âşık olan Rumelili Sami Baran ve Güneydoğulu Filiz arasında farklı mekânlara ait olmanın getirdiği bazı ayrılıklar söz konusudur. Sami Baran ve Filiz arasında "*yetiştikleri tabiatın özelliklerinden kaynaklanan kesin ve aşılmaz farklılıklar*" (Korkmaz, 1997: 180) ortaya çıkar. Maddi durumu iyi olan Sami Baran, politik faaliyetlerle ilgilenmezken, Filiz maddi yetersizlikler nedeniyle politikanın içinde yer alır. Sami Baran ve Filiz'in aileleri birbirlerini değerlendirirken mekânın getirdiği farklılıkları gözetirler. Rumelilerin ve Güneydoğuluların birbirlerini değerlendirişleri şöyle gösterilebilir:

Tablo 2. Mekânın Etkisi

Rumelili Sami Baran	Güneydoğulu Filiz
Muhacir Suyun öte yanından gelen Zengin	Kürt Anadolulu Fakir

Ancak Filiz ve Sami Baran, ailelerinin gördüğü bu farklı özelliklere rağmen birbirlerini sever ve farklılıklarını hoş görürler. Zira, insanlar arasındaki farkların zamanla benimsendiği ilişkiler güçlüdür. (Sennet, 2010: 151). Çocukça bir oyun içinde sevgilerine hiçbir şeyin engel olmayacağını bildiklerinden birbirlerine, "*Seni koca Kürt! (...) Seni koca Arnavut!*" (s.105) diye seslenerek, farklılıklarını hoş gördüklerini belirtirler.

Bulundukları yere uyum sağlayamayan bireyler için mekân, kapalılık özelliği gösterir. Sami Baran ve diğer tüm mülteciler için varoluşlarını gerçekleştiremedikleri kendi ülkeleri ve sürgün edildikleri İsveç dar/ kapalı mekânlardır.

2.2.7. Kişiler Dünyası

2.2.7.1. Başkişi

'Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm' romanının başkişisi, Sami Baran'dır. Başkişi, parçalanmış benlik algısına sahiptir. Onun kişiliğinin bölünmesine neden olan olay, nişanlısı Filiz'in öldürülmesidir. O öldürülmeden önce son derece mutlu/ huzurlu olan anlatı başkişisi, onun öldürülmesiyle yaşama sevincini kaybeder. Sami Baran'daki değişim ve dönüşüm süreci bu olay ve sonrasında yaşadığı hapishane günleri sonucunda başlar. "*Beni değiştiren, başka bir insan yapan, neşeli ve sadık bir köpekken, soğuk ve uzak bir kediye dönüştüren sırrı anlatmıyorum.*" (s.34) diyen başkişinin, değişimini başlatan sır, Filiz'in hedefsiz bir kurşunla öldürülmesidir. Filiz'in ölümünden sonra, hayatı yön değiştiren başkişinin benliği ikiye bölünür.

Ömrü boyunca köpek gibi yaşadığını düşünen Sami Baran'ın, kedi olmaya karar vermesiyle eserin entrik kurgusu kurulmaya başlar. "*Ben ömrüm boyunca bir köpek olarak yaşamıştım ama artık kesin kararım, bir kediye dönüşmekti. Kedi olacaktım.*" (s.30) diyen başkişi, yaşadığı değişime dikkat çeker. Romanda köpek sadıklığı/ bağlılığı, sessizliği/ sakinliği, sevgiyi/ ilgiyi yani bir insanın ihtiyacı olan duygusal

sıcaklığı simgeler. Ancak Sami Baran, yaşadığı travmatik olay sonrasında artık bu sıcaklığı istemeyerek bir kedinin sahip olduğu öldürme güdüsü, aldırmazlık, çıkarcılık, soğukluk ve mağrur duruşu ister. Sami Baran, öykü zamanında dokuz yıldır İsveç'te yaşayan bir mülteci yani sığınmacıdır. Nişanlısı Filiz'in öldürülmesinden sonra hapishanede çeşitli eziyetlere maruz kalır. Yaşadığı olumsuzluklar sonrasında Türkiye'de yaşayamayacağına karar verir ve politik sığınmacı olarak İsveç'e gider. Vatanını sevmesine rağmen kendisini toplumdan itilmiş/ soyutlanmış ve yaşadığı topluma yabancılaşmış olarak hisseder. İsveç'te yaşayan Sami Baran, tüm politik sığınmacılar gibi "*dışlanmışların ortasında dışlanmış biri*" (Shayegan, 2010: 99) olarak hisseder.

Sami Baran'da, kişilik bozukluğu olarak değerlendirilen parçalanmış benlik algısı görülür. Benlik, "*bireyselliğin bir bütünlük içinde ve olabildiğince doğal ifadesini gerçekleştiren simgesel bir merkezdir.*" (Geçtan, 2008: 13). Bir bütün olmayı gerektiren benlik algısı, Sami Baran'ın kişiliğinde iki parçaya bölünür. Bu ikinci parça, romanda öteki-ben/ Yazar olarak görüngülenir. Bir kişiliğin farklı yönlerini ortaya çıkaran öteki sayesinde, başkişinin şizoid yapıda olduğu görülür. Şizoid yapıda birey, "*kendisini bütün bir kişi olarak değil de, belki de bir bedenle ince şekilde bağlanmış bir zihin, iki veya daha çok benlik gibi çeşitli yollarla "parçalanmış" olarak tecrübe eder.*" (Laing, 1993: 19). Şizoid yapıya sahip anlatı kişisi, bölünen benliğin farkındadır: "*Sami Baran (...) psikiyatri servisinde yatıyor ve ikiye bölünmüş olan dünyasını nasıl tekrar bir araya getirebileceğini düşünüyordu.*" (s.37) ifadesi, başkişinin benliğindeki bölünmeyi imler. Onun dünyası, Sami Baran ve öteki-ben/ Yazar olmak üzere ikiye bölünmüştür.

Sami Baran, benlik algısındaki bölünme sonucu halüsinasyonlar görür. "*Yoksa? Yoksa, bütün bunlar gerçekte hiç olmamıştı da, Sami'nin düşünde mi gerçekleşmişti? Geyik de yavrusu da kaza da bir düş oyunu muydu?(...) bu kez ciddi olarak hastaneye gitmesinin şart olduğunu anladı.*" (s.24-25) ifadesi, başkişinin bozulmuş benlik algısını açımlar niteliktedir. Sami Baran, iç sıkıntılarını bastırmak maksadıyla karanlık ve buzlu yollarda araba kullanırken, bir geyiğe vurduğunu sanır sonra da geyiğin başında yavrusunu görür. Biraz sonra kaza yerine geri döner ancak yaralı geyiği de yavrusunu da göremez. Geyiğe vurduğuna dair iz arayan başkişi, arabada herhangi bir darbe izi bulamayınca, hem geyiğin hem de yavrusunun halüsinasyon olduğunun farkına varır. Türklerde totem hayvanlardan biri olarak kabul edilen geyik, Sami Baran'ın "*ruhsal dönüşüme neden olacak maceraya başla(yacağının)*" (Özkan, 2010: 86) habercisi

konumundaki simge değerdir. Bu olay sonrasında, hastaneye yatan Sami Baran, geçmişte yaşadıklarını kabullenerek kendi hayatını kurmayı başarır.

İki bakış açısından sunulan romanda Yazar, anlatı başkişisinin kişiliğinin bir bölümü olan öteki-ben'idir. Ben ve öteki perspektifiyle kaleme alınan romanda, bu ikisi arasındaki ilişki olay örgüsünü bütünler niteliktedir. "*Ben ve öteki arasındaki bu ilişki, biribirini determine eden, açımlayan ve yoksayan boyutuyla ontolojik karakterli bir ilişkidir.*" (Korkmaz, 2004: 19). Romanda, birbirini tamamlayan boyutuyla ben ve öteki ilişkisi, Sami Baran ve Yazar olarak görüngülenir. Sami Baran, öteki-ben/ Yazar'ı kendisini iyi tanımamakla suçlar ve bu durumu şöyle anlatır: "*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.*" (s.28) söylemi, öteki-ben'in ruhtaki karanlığın farkında olmadığını imler. Öteki-ben/ Yazar, Sami Baran'ın yaşadıklarıyla ilgilenir. Oysa Sami Baran içindeki boşluğun, başından geçen olaylardan daha önemli olduğunu vurgular. Sami Baran, diğer mültecilerden düşündükleriyle ayrılır, onlar gibi politik nedenlerle ülkesini terk etmez. O herhangi bir grup, tarikat, parti üyesi değildir. Gruplaşmaları/ ayrışmaları sevmez ve desteklemez. "*Solcuları sevmiyordum; sağcıları da sevmiyordum.*" (s.35) diyen başkişi, politikadan gruplaşmalardan uzak durur ve bu yönüyle politik mültecilerden ayrılır.

Yazar ve Sami Baran bir kişiliğin farklı görüngüleri olarak ortaya çıkar. Bu bölünme ile özyaşamöyküsel izler bulunan romanda, Livaneli'nin farklı iki yönüne göndermede bulunulur. Öteki-ben/ Yazar, kişiliğin edebiyatçı/ yazar tarafına; Sami Baran film meraklısı/ yönetmen yanına vurgu yapar: "*Benim film tutkum gibi, o da aklını edebiyatla bozmuştu.*" (s.26) ifadesi, Livaneli'nin hayatının merkezinde yer alan iki yönüne vurgu yapar. Özyaşamöyküsel nitelikli romanda, Livaneli'nin yazar ve yönetmen kimliğine dikkat çekilir. Çünkü "*romancının ruhundaki dinamik kişilikler, (...) romanlarının karakterleri olabilmek imkânına sahiptirler.*" (Wellek, Warren, 1983: 117). Livaneli'nin yönetmen kimliğini Sami Baran, edebiyatçı yönünü ise Yazar imler.

Sami Baran'ın hayatında üç önemli dönüm noktası vardır. Bu dönüm noktaları, farklı şekillerde ortaya çıkar. İnsanın yaşadığı "*her olay üç nedene bağımlı bulunabilir: Rastlantı, kader ve kendi irade(si).*" (Ouspensky, 2010: 210). Bu üç dinamiğin Sami Baran'ın hayatındaki yeri şöyle şematize edilebilir:

Tablo 3. Raslantı-İrade-Kader

RASTLANTI	KENDİ İRADESİ	KADER
Filiz'le tanışması Filiz'in öldürülmesi	İsveç'e gitmesi Eski Bakan'ı öldürmemesi	Clara'yla tanışması Clara'yla yaşaması

Kameraya/ film çekmeye ilgisi olan Sami Baran, folklor ekibinin oyunlarını çekmek için bir spor salonuna gider. Bir *rastlantı* sonucu Filiz'le tanışır ve ona âşık olur. Hiçbir suçu olmayan Filiz'in acemi bir askerin kurşunuyla öldürülmesi de *rastlantı*saldır. Filiz'in ölümünden sonra Sami Baran, *kendi iradesi*yle İsveç'e gitmeye karar verir. Yattığı hastanede, kendisine geçmişte eziyet ettiren Eski Bakan'la karşılaşır ve onu öldürmek ister. Ancak öldürme planını hayata geçirmekten *kendi iradesi*yle vazgeçer. İntikam almayan Sami Baran *kendi iradesi*yle affetmeyi seçer. Clara ile göl kıyısındaki evde tanışan Sami Baran, *kader*inin Filiz değil de Clara olduğunu kabul ettiğini gösterir. Başkişi, İsveç'te Clara ile hayat kurar ve "*herkes*" (Gasset, 2007: 159) gibi yaşamanın sonsuz rahatlığında mutluluğu bularak yaşamına devam eder.

2.2.7.2. Norm Karakterler

Başkişinin yaşadığı değişim ve dönüşüme olumlu etkisi olan norm karakterler "*başkişiyi tamamlayan/bütünleyen*" (Deveci, 2004: 784) yönüyle romanda yer alır.

Sami Baran'ın hayatını, önemli derecede etkileyen iki kadın vardır. İlki, gençlik aşkıyla bağlı olduğu Filiz'dir. Filmlere olan ilgisi nedeniyle folklor oyunlarını kamerasıyla çekmeye giden Sami Baran, Filiz'i bu çekimler sırasında tanır. Videoyu izlerken fark ettiği bu *küçük kıza* âşık olur: "*Âşık olmuştum. Adı Filiz'di.*" (s.76) diyen başkişi, ölümünden sonra da onu unutamaz. Güneydoğu kökenli Kürt bir aileye mensup olan Filiz, Sami Baran'dan farklı olarak solcu gruplara yakındır, onların toplantılarına katılır, onlarla birlikte dergi çıkarır: "*Tek sorunum, benim dışımda bir hayatı olmasıydı. Genellikle solcuların bir araya geldiği üniversite toplantılarına gidiyor, onlara yakın duruyordu. (...) bazen de dergi mergi gibi hiç aklımın ermediği, hatta tehlikeli bulduğum toplantılara gidiyordu. Ona bir şey olacak diye aklımı kaçırıyordum.*" (s.79) diyen Sami Baran'ın en büyük endişesi, siyasi nedenler dolayısıyla Filiz'i kaybetmektir. "*Tehlikeli bir duruma gösterilen aşırı tepki*" (Freud, 1992: 55) olan endişe, anlatı başkişisinde ilk olarak Filiz'i kaybetme korkusuyla ortaya çıkar. Filiz'in ölümünden sonra da 'hastalık hastası' olması ile belirir.

Sami Baran'ın değişip dönüşerek boyut kazanması, Filiz'in bir askerin acemiliği nedeniyle öldürülmesinden, yani onu sonsuza dek kaybetmesinden sonra olur. Filiz'in ölümünden sonra Sami Baran politik suçlu olarak hapsedilir. Ancak yapılan araştırmalar sonucu onun da, Filiz'in de suçsuz olduğu anlaşılır. Yanlışlıkla yaşanan bu olumsuzluklar, dönemin politik güçleri tarafından kapatılmaya çalışılır: "*Bostancı çıkışında bir arama timi varmış. Sizden kuşkulanmışlar. Dur diye seslenmişler. Siz durmayıp geçmişsiniz, ihtarı dinlemediğiniz için kuşkuları artmış ve bir er, elindeki tüfekle arabanıza ateş etmiş. (...) O zavallı er sizi tanımıyor ki cinayet işlemiş olsun. Görevini yapıyordu. Belki biraz acemice davranmış. Şimdi seninle bunu konuşmamız gerekiyor evladım. Bu işi kapatacağız.*" (s.116-117). İki insanın ve ailelerinin hayatını mahveden *acemice* davranış, dönemin ideologları tarafından örtülmeye çalışılır. Kaza kurşunuyla ölen Filiz'in ardından, Sami Baran uzun yıllar boyu sürecek bir bunalıma girer. Filiz'i asla unutmayıp hep yüreğinde taşır.

Sami Baran'ı olumlu yönde etkileyen ikinci kadın Clara'dır. Clara göl kıyısındaki evde sevgilisi Göran ile yaşayan Şilili bir mültecidir. Sami Baran'ın Stockholm'de kendisine yakın gördüğü tek kişi güzel Clara'dır: "*Clara beni anlıyordu, belki de Stockholm'de tek anlayan kişiydi. Ben de onu anlıyordum: Onun içindeki müthiş öfkenin, durup durup gerçek bir okyanus fırtınası gibi patlayıveren öfkenin farkındaydım ve ona hak veriyordum.*" (s.147) diyen Sami Baran, Clara'nın geçmişiyle kendi geçmişini özdeşleştirir ve yakınlık hisseder. Bu nedenle öfkesini anlar ve onun sebepsiz yere saldırganlaşmasını mazur görerek *ona hak verir.* Clara'nın babası işkence sırasında boğularak öldürüldüğünden içi nefretle doludur. Norm karakterin içini dolduran nefret, öfke nöbetleri ile açığa çıkar. "*Dünyaya öfkeliydi ve bunun ne zaman patlayacağını bilemezdiniz. Hiçbir mantıklı açıklaması yoktu.*" (s.148) söylemi onun nedensiz sinir krizlerini belirtir. Öfkelenmeyi "*bir alışkanlık*" (Adler, 2001: 275) haline getirmiş Clara'nın öfke nöbeti geçirmesi için somut olay gerekmez; bir bakış, bir söz, bir gülüş onun bu nöbeti geçirmesi için yeterlidir.

Sami Baran'la Clara'nın yakınlaşması, Eski Bakan'ı birlikte öldürmeye karar vermeleriyle ortaya çıkar. Eski Bakan'ın öldürülmesi için ısrar eden Clara, Sami Baran'la konuşarak bu cinayeti sadece ikisinin yapmasını ister. Yazar'ın yazdığı bölümdeki finalde, Eski Bakan Clara'nın babasının ölümüne paralel biçimde suda boğularak öldürülür. Ancak Sami Baran, Eski Bakan'ı öldüremediklerini sonra Clara ile bunu unutmak için içtiklerini ve sarhoş olunca da tensel olarak birlikte olduklarını

anlatır. Clara babasına söz verdiğinden, evlenmeden önce kimseyle beraber olmayarak, bekâretini korumak ister. Ancak sarhoşluğun etkisiyle bu sözünü tutamaz: "*Yataktaki kan izleri Clara'nın onca koruduğu, yıllarca üstüne titrediği bekâretini farkına bile varmadan feda ettiğini kanıtlıyordu.*" (s.204). Clara, bu durumu sorun etmeyip Sami Baran ile birlikte yaşamaya devam eder.

2.2.7.3. Kart Karakterler

Kart karakter, başkişinin kendisi olması yönünde engeller çıkarır ve boyut kazanmaz. 'Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm' romanında, kart karakterlerden biri Eski Bakan'dır. Eski Bakan, öykü zamanında yaşlanmış ve hastalanarak İsveç'e tedavi olmaya gelmiştir. Geriye dönüş tekniğiyle, olumsuzlanan politik hayatı ve yaptığı işkenceler anlatıldığından kart karakterdir.

Öteki-ben/ Yazar ve Sami Baran, Eski Bakan'ı ilk kez görme anını farklı nakleder. Öteki-ben/ Yazar, "*Sami gibilerle arasında kuruluşlar, maroken kapılar, özel kalemler ve polis konvoyunun içinde akan zırhlı siyah otomobiller vardı. (...) onu değil de konvoyunu ve otomobilini böyle görmüştü.*" (s.54) diyerek anlatır. Yani Sami Baran, onu yoldan geçerken konvoyda otomobilin içinde görmüştür. Sami Baran ise Eski Bakan'la tanışmasını şöyle anlatır: "*Oysa gerçek bu değildi. Adamı görmüştüm. Hem de gördüğümde yüzü bana çok yakındı, soluğu sarımsak kokuyordu. Bana bir şeyler söylüyor, beni ikna etmeye çalışıyordu ama ben kendimde değildim ki!*" (s.69) diyen Sami Baran, onu ilk kez hapishanede gördüğünü belirtir. Bu ifadeden anlaşıldığı üzere Eski Bakan, Sami Baran'a, "*işi kapat(mak)*" (s.117) için hapishanede eziyet ettiren kişidir. Bu nedenle, onun "*hayatında en çok nefret ettiği insandı bu. Yıllarca ölümü arzuladığı düşmanıydı.*" (s.51). Sami Baran, kendisine yapılan eziyetler ve Filiz'in acemilik nedeniyle öldürülmesi durumunun kapatılmasının istenmesi üzerine "*bireyci bir duygu*" (Girard, 2007: 75) olan nefreti, Eski Bakan'a karşı duyumsar. Eski Bakan, Sami Baran'ı Filiz'in militan olduğunu, örgütle bağlantısının bulunduğunu söylemesi için tehdit ederek ideolog yönünü ortaya çıkarır.

Kart karakter, savunduğu rejimin *aleyhinde yazılar çık*maması için şiddeti çıkar yol olarak görür ve kullanır: "*Bu-na i-zin ve-re-me-yiz! Elimizden ne gelirse yaparız. İyice dinliyor musun beni? Geçtiğimiz haftalarda başına gelenleri hatırla. Seni de militan sandığımız için konuşturmaya çalışmıştık. Bunlar, sana yapabileceklerimiz yanında hiç kalır. Anlıyor musun beni? Beynini pelteye çevirir öyle çıkarırız savcının*

karşısına." (s.119). Eski Bakan, başkişiyi eziyet etmekle tehdit eder. Böylece onun gerçeği anlatmasını ve Filiz'i aklamasını engeller. Eski Bakan'ın Sami Baran'a yaptığı işkenceler, onun hayatını tehdit edici boyutlara ulaşır. İdeolojinin aksi yönünde düşünen ve davrananlar Eski Bakan tarafından işkencelerle cezalandırılır.

Eski Bakan, geçerli olan sistemin gereklerini yerine getirmek ve savunduğu ideolojiyi devam ettirmek maksadıyla, insan hayatını önemsemeyen ve insani öze ait değerlerin karşısında yer alan olumsuz simge kişidir. Eski Bakan ve temsilcisi olduğu ideolojik sistemde "*kişiler, ideolojiler için birer "kurban"dır.*" (Korkmaz, 2004: 93). Bu anlayışı, romanda Filiz ve Sami Baran'ın darbe döneminde kurban olmaları temsil eder.

İçinde yaşadıkları toplum, Filiz'in hayatının sona ermesine Sami Baran'ın ise yaşamının tamamen yön değiştirmesine neden olur. Romanda "*sosyal ortamın insan üzerindeki tahrip edici etkisi*" (Özcan, 2000: 105) karşıt güç grubunda yer alan kişiler aracılığıyla imlenir. Eski Bakan, bu *tahrip edici etki*nin uygulayıcılarından biri olarak yer alır.

Adil de karşıt güç grubunda yer alan kart bir karakterdir. Boyut kazanmayan ve özenti kişilik yapısına sahip olan Adil "*ilginç*" (s.159) ve "*güven verm(eyen)*" (s.159) biridir. Karısı Necla ve oğluyla Stockholm'e gelir ve izin almadan üniversiteden arkadaşı Bülent'in evine yerleşir. Sami Baran, Eski Bakan'ı görünce Adil'i hastaneye çağırır, böylece cinayet planı fikri ilk kez ortaya atılır. Yapılan toplantı sonrasında Bülent'in karşı çıkmasına rağmen, Clara'nın da etkisiyle, Eski Bakan'ın öldürülmesi fikri kabul edilir. Adil, bu cinayetin en ateşli savunucusu olarak sahnede belirir: "*Hayatının en büyük fırsatı önüne gelmiş gibi durmadan cinayet fikrini savun(an)*" (s.164) Adil, Clara'nın isteğiyle plan dışı bırakılır. Adil, cinayet planının nasıl uygulanacağını düşünürken, Sami Baran onu bu ikircikli durumdan kurtarır: "*Adil'e telefon ederek "kuşun kaçtığını" haber vermiştim. Ah vah etmişti ama içten içe sevindiğini de gizleyemiyordu çünkü işin içinden nasıl çıkacağını bilemiyordu artık ve bu ani gidiş, ona ömür boyu konuşacağı bir başarı öyküsü sunmuştu: Talihsizlikle biten ama iyi kurulmuş bir strateji öyküsü.*" (s.186). Adil, hayatı boyunca, uygulamaya geçmeyen ancak planlanmış cinayet öyküsünü başarı olarak kabul etme şansını elde eder.

Olay örgüsü boyunca, boyut kazanamayan ve karşıt güç grubunda yer alan Eski Bakan ve Adil kart karakter olarak romanda yer alır.

2.2.7.4. Fon Karakterler

Yapıtta, herhangi bir işleve sahip olmayan fon karakterler ‘Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm’de oldukça zengindir. Göl kıyısındaki evin sahibi Kristina, erkek kardeşi ile annesi; bu evde yaşayan Adil, karısı Necla ve oğlu; Orhan, Clara’nın sevgilisi iyi kalpli mülteci avukatı Göran.

Eski Bakan’ın öldürülmesi planından çeşitli gerekçelerle çekilen diğer politik mülteciler: Cinayet planına karşı çıkan Bülent, en başında katılmayacağını söyleyen Garcia, İsveç Kralı ve ailesiyle tanışma mucizesini yaşayıp intihar eden Japon Yoriko, hırsızlık yaparken yakalanan İbrahim, ‘orkide hastalığı’na tutularak çekilen Juan Perez ve ailesi İran’dan geldiği için planı unutan Rıza. Rıza’nın Türk sevgilisi Nermin, hastanedeki sarışın güzel hemşire Gunilla, Doktor Nils, Clara’nın annesi ve babası.

Sami Baran’ın Türkiye’deki hayatında yer alan fon karakterler şunlardır: Çocukluğunda sevmediği ve ölmesini istediği babası İhsan Bey, babası ile arasında köprü görevi gören şefkatli annesi, çocukken vurduğu Mehmet, onun kambur babası ve ailesi, Filiz’in oynadığı folklor ekibindekiler, Filiz’in ailesi, Filiz’in en yakın arkadaşı Pınar, hapishanede eziyet gören siyasi tutuklular, eziyet eden ideologlar ve acemi asker.

2.2.8. İzleksel Kurgu

‘Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm’ romanında; ölüm/ öldürme, yabancılaşma, ötekileştirme, hiçlik/ yoksayıcılık ve aşk izlekleri yer alır. Sami Baran, düşmanı olan Eski Bakan’ı öldürme isteği karşısında, affetmek ve öç duygusu arasında kalır. Parçalanmış benliği nedeniyle kendine yabancılaşan Sami Baran, hapishanede ötekileştirilmeye çalışılır. Yaşadıklarından kaçmak için her şeyi hiçler ve soylu bir duygu olan aşka sığınır. İzleksel kurgulanışı bakımından, romandaki değerler dizgesi “*KORA*” şeması şöyledir:

Tablo 4. Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm Kora Şeması

	Ülkü Değer	**Karşıt Değer**
Kişiler	Sami Baran, Filiz, Clara, Bülent	Eski Bakan, Adil, İdeologlar, Acemi Asker(ler)
Kavramlar	Yaşamak, Hayata tutunmak, Benlik algısı, Kendi olmak, Affetmek, Sadakat/ Bağlılık, Aşk/ Sevgi, Cinsellik, Farkındalık, Barış, İyilik	Ölüm/ Öldürmek, Cinayet, Öç duygusu/ İntikam, Diktatörlük, Benlik parçalanması, Nefret/ Kin, Yabancılaşma, Ötekileştirme, Hiçlik, Baskı, Şiddet/ İşkence, İdeoloji, Kötülük
Simgeler	Sirikit (kedi), Sarı kanarya	Köpek, Tüfek

2.2.8.1. Öldürmek Dürtüsü: Öç Duygusu

'Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm' romanında, nefret duygusunun ortaya çıkardığı öç alma isteği, öldürmek dürtüsüyle imlenir. Öldürmek dürtüsü, romanda öç duygusuyla şekillenen ama gerçekleşmeyen bir cinayet planı olarak görüngülenir. "*Zaten ölecek olan yaşlı bir adamı üç gün önce öldürme eylemi*" (s.129) şeklinde ortaya çıkan cinayet planı hayata geçirilemez.

Öldürmek dürtüsü, anlatı başkişisinin hapishane yıllarından tanıdığı Eski Bakan'a duyduğu nefretle ortaya çıkar. Sami Baran'ın, kendisine eziyet eden düşmanını öldürmek için türlü planlar yaptığı geriye dönüş tekniğiyle aktarılır: "*Günlerce, onu öldürmenin çarelerini araştırdım. Bir intihar saldırısı yapmaktan başka çarem yoktu.*

Çok iyi korunuyordu çünkü." (s.69). Hayattaki tek düşmanını öldürmek isteyen Sami Baran, bunun için tek yolun intihar saldırısı olduğunu düşünür. Çünkü düşmanı o yıllarda, bir bakandır ve oldukça iyi korunur. Bu nedenle, onu öldüremeyeceğini anlayan Sami Baran vazgeçer. Ancak yıllar sonra düşmanı, Eski Bakan, savunmasız bir biçimde karşısına çıkar. Bakan eskisi, ölümün kıyısında olması sebebiyle tedavi için İsveç'e getirilir. O sırada aynı hastanede, psikolojik tedavi gören Sami Baran'a, Türkiye'den gelen bir hasta olduğu söylenir. Vatanından gelen hastayı görmek için giden Sami Baran, onun eski düşmanı olduğunu görür. Eski Bakan, onun geçmiş, acı dolu günleriyle tekrar yüzleşmesine neden olur. "*O karanlık, acı dolu yıllarda, adam benim en büyük düşmanım oldu. Günlerce onu öldürmenin çarelerini araştırdım*." (s.69) dediği Eski Bakan, savunmasız/ güçsüz olarak karşısındadır.

Sami Baran, Eski Bakan'ı yıllar sonra görünce, nefreti canlanır. "*Hayatında en çok nefret ettiği insandı bu. Yıllarca ölümünü arzuladığı düşmanıydı ve şimdi çok az bir çabayla yaşlı adamı yok edebileceğini hissetmek, tadına doyulmaz bir içki gibi sarhoş ediyordu Sami'yi.*" (s.51-52). Eski Bakan'ı öldürmek fikri, Sami Baran'ı oldukça mutlu eder. Yıllar boyunca hayalinde öldürdüğü düşmanını, kolayca yok edebileceğini bilmenin derin hazzını yaşar. Eski Bakan'ı, yıllar sonra karşısında gören Sami Baran'ın, onu öldürmek dürtüsü tekrar ortaya çıkar. "*Gece yüzüne bir yastık bastırmak yeterliydi. Adamı her an boğabileceğini bilmek hoşuna gidiyordu. Yaşamına son verebileceği kadar yakın ve savunmasız oluşunu hissetmek*" (s.58) Sami Baran'a mutluluk verir. Düşmanını her an yok edebileceği fikri, öldürmek dürtüsünü güçlendirir.

Sami Baran, öldürmek istediği adamın, ölmek üzere olduğunu öğrenir ve kısa süre sonra acılar içinde kıvranarak öleceğini ona zevkle söyler. Ölümün kıyısında olan yaşlı adama, doktorun söylediklerini aktarır: "*Beyninizde kanser tümörü olduğunu söylüyor doktor! dedi. Hiçbir şekilde iyileşme olanağı yokmuş. Her an ölebilirmişsiniz. Her gece uyuduğunuzda sabaha sağ çıkmama ihtimali büyükmüş ama bu bile iyi bir sonuç sayılırmış. Çünkü çektiğiniz ağrılar gittikçe artacak ve sizi korkunç bir ölüme götürecekmiş. O kadar acı çekecekmişsiniz ki, doktorlara sizi öldürmeleri için yalvaracakmışsınız.*" (s.66) diyen Sami Baran, düşmanına idam fermanını okumanın ve durumunu abartılı biçimde anlatarak onun daha fazla korkmasını sağlamanın mutluluğu içindedir. Bununla birlikte, "*beşeri ıstırabın en önemli kaynağı olan*" (Özcan, 2005: 169) ölüme yakın olduğunu bilen Eski Bakan, acılar içinde öleceğini öğrenince derin bir mutsuzluğa kapılır.

Onu öldürebileceğini bilen Sami Baran, bu hazzı tek başına yaşamak istemediğinden, Adil'i arar ve eski diktatörün hastanede olduğunu söyler. Bunun üzerine hastaneye gelen Adil, onu görünce gözlerine inanamaz. Adil, Eski Bakan'ın cinayeti için mültecilerle toplantı yapar. Bütün mülteciler, ölmek üzere olan bir adamı öldürmenin gereksiz olduğunu düşünerek cinayet fikrini reddeder. Ancak Clara bu karara karşı çıkarak onun öldürülmesi gerektiğini savunur. "*Bu adamın cezalandırılması gerekiyor. Geçmişteki bütün acılar ve bütün kayıplarımız adına*." (s.132) diyerek, cinayet kararı alınmasını sağlar. Clara'nın konuşmasından sonra, dünyadaki tüm diktatörleri temsil eden Eski Bakan'ın, öldürülmesi fikri kabul edilir. Clara'nın etkili konuşmasıyla, bütün mülteciler, "*yaşlı adam öldürülecek*" (s.91) kararında hem fikir olur.

Cinayet planına en başından beri karşı çıkan Bülent, Sami Baran'ı uyarmak üzere hastaneye gider. Bülent "*Sami'ye kendisinin muhtemel cellat olarak seçildiğini anlatıyor ve bu işi yapmaması için yakarıyordu.*" (s.97). Sami Baran, nefret ve öç alma duygusunun etkisiyle, Eski Bakan'ı öldürebileceğini düşünür. Ancak cinayet planının ciddi bir hal aldığını, Bülent'in kendisini uyarması sonucunda anlar.

Adil, pervasız yapısıyla alınan cinayet kararını herkese duyurur. Öldürme eyleminin, basite indirgenmesi Clara'yı rahatsız eder. Bunun üzerine Sami Baran'ı, ziyaret ederek cinayeti ikisinin gerçekleştirmesini ve diğer herkesin plan dışında kalması gerektiğini söyler. "*İşi ikimiz yapacağız. (...) Çünkü biz farklıyız. Onlardan çok farklı. Senin bu işte ne kadar ciddi olduğunu hissedebiliyorum ben de öyle*." (s.157) diyerek Adil'i saf dışı eder. Sami Baran, Clara'nın isteği üzerine Adil'i arar ve "*kuşu elinden kaçırdığını*" (s.157) söyler. Ülkelerindeki diktatörlerin mağduru olan Sami Baran ve Clara, Eski Bakan'ı öldürerek geçmişte yaşanan acı dolu günlerin intikamını simgesel olarak almayı hedefler.

Cinayet planını yapan Sami Baran ve Clara, eylemi gerçekleştirmek için Eski Bakan'ı hastaneden çıkarır. Yazar ve Sami Baran, öldürme olayını farklı anlatır. Yazar, "*Adam her adımda düşecekmiş gibi sendeleyerek adaya yaklaştı, artık her an buzun inceldiği yere ya da bir çatlağa rastlayabilirdi. Adam o tehlikeli bölgede birkaç adım attı. (...) Birden adamın çığlığı karanlığı yırttı, kırılan buzun çıtırtılarını işittiler. Adam gölgeler içinde aşağı doğru kayboldu. Suda bir-iki çırpınış sesi işitildi. Sonra sessizlik!*" (s.195) şeklinde nakleder. Buz tutmuş suyun üzerinde yürüyen yaşlı adam, buzun inceldiği yerde suyun içine düşerek ölür ve ölüm çığlığı sonsuzlukta yankılanır. Öteki-

ben olarak görüngülenen Yazar, öç duygusuyla ortaya çıkan cinayet planının gerçekleştiğini ifade eder. Ancak Sami Baran, olayın böyle gelişmediğini söyleyerek gerçeği anlatmaya koyulur: "*Göl kıyısına değil, küçük evime gittik. Adamın kollarına girerek park yerinden eve kadar götürdük.*" (s.196) şeklinde anlatmaya başlayan Sami Baran, eve götürdükten sonra adama Filiz'i hatırlayıp hatırlamadığını sorar ve "*son nefesini bu evde vereceksin.*" (s.200) diye ekler. Öldürüleceğini anlayan adam korkar, lavaboya gider ve orada bulunan uyku ilaçlarının tümünü içerek intihar eder. Ancak Sami Baran ve Clara, onu kurtarır ve ambulans çağırarak ölmek üzere olan Eski Bakan'ı hastaneye gönderir. Eski Bakan, Sami Baran'a kendisini neden kurtardığını sorar. Sami Baran, onu "*galiba birbirimize alıştık.*" (s.203) diye yanıtlar.

Geçmiş yıllardan düşmanı olan Eski Bakan'ı öldürerek, yok etmeyi isteyen Sami Baran, anlatı boyunca affetmek ve öç duygusu arasında kalır. Ülkü değerleri, kişiler konumunda temsil eden Sami Baran, affetmeyi seçerek öldürmek istediği düşmanının hayatını kurtarır. Öç almaktan vazgeçen başkişi, "*öç diye bir şey yoktu bu dünyada.*" (s.204) diyerek affettiğini belirtir. İyiliği temsil eden Sami Baran, Eski Bakan gibi zalimce davranmayıp kötülük yapamayacağını gösterir.

2.2.8.2. Yabancılaşma

Yabancılaşma, bireyin kendine/ kimliğini oluşturan değerler dizgesine ve toplumun değerlerine uzaklaşmasıdır. 'Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm'de Sami Baran, kendisine yabancılaşmasının yanı sıra topluma da yabancılaşır. Çünkü yabancılaşma, kişiyi "*kendisine ve çevresine karşı mesafeli konuma getirmiş bir olgudur.*" (İlhan, 2012: 41). Parçalanmış benlik algısına sahip anlatı başkişisi, kendisine ve çevresine yabancılaşır.

Benliği ikiye bölünmüş Sami Baran'ın ötekisi Yazar'dır. Tek kişilikte bulunan benliğin parçaları, anlatı kişisinin kendisine yabancılaştığını gösterir. Ben ve öteki birbirinin farkındadır. Zira, "*ikiye bölünmüş olan dünyasını nasıl tekrar bir araya getirebileceğini düşünüyordu.*" (s.37) ifadesi, Sami Baran'ın parçalanmış benlik algısının neden olduğu, kendine yabancılaşma durumunu imler. Ben anlatıcı, romanı öteki'sinin ve kendisinin kaleminden olmak üzere iki bakış açısıyla anlatarak, benliğindeki bölünmüşlüğün vurgusunu yapar.

Öteki-ben/ Yazar'ın, Sami Baran'ın "*gölge(si)*" (Jung, 2009: 291) olduğu söylenebilir. Kişiliğin "*persona*" (Jung, 2009: 292) kısmı olan Sami Baran, gölgesini

denetim altında tutmak istediğini anlatının başında belirtir: "*Okuyuculardan önce kitabı görmek ve sizi utandıracak şeyler varsa, onları çıkarmak istiyorsunuz. 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.*" (s.26). Sami Baran, ruhun diğer yüzü olan gölgesini, denetim altında tutmaya çalıştığından zaman içinde kendisine yabancılaşır. Gölge, personayı utandıracak, toplum içinde yaşamasını güçleştirecek eylemler yapabileceğinden anlatı kişisi onu olabildiğince, hikâyesini yazarken bile denetiminde tutar. Bilince çıkması engellenen gölge, zamanla kişide köksüzlük, yalıtılmışlık ve yabancılık hisleri doğurur.

Romanda, ben ve öteki ikileminde yaşayan Sami Baran'ın animası olarak ortaya çıkan dişi kedi Sirikit bulunur. Sirikit, "*kahramanın kendisini tamamlaması ve büyük serüvene çıkması*" (Özcan, 2003: 107) için gerekli olan dişil öğedir. Sirikit, kendisine yabancılaşan Sami Baran'ın, yalnız kaldığında ortaya çıkan animası olarak nitelenebilir. Anima, erkeğin içindeki "*içsel kadın öğesi(dir)*" (Jung, 2009: 153). Sami Baran geçmişte köpek olduğunu, ancak kedi olmaya karar verdiği günlerde Sirikit'le karşılaştığını belirtir. "*Ben ömrüm boyunca bir köpek olarak yaşamıştım ama artık kesin kararım, bir kediye dönüşmekti. Kedi olacaktım.*" (s.30) söylemi, başkişinin animasının kedi olduğunu gösterir niteliktedir. Herkese yaranmaya çalışan sevgi ve sıcaklık ihtiyacı duyan köpeğin aksine kedi, hiç kimseye ihtiyaç duymayan, insanlarla ilgilenmeyen, sadece kendi çıkarını düşünen bir canlı olarak betimlenir. Sami Baran, kediye dönüşmek istediği günlerde, animası olan "*kraliçe*" (s.33) Sirikit hayatına girer. Dişi kedi Sirikit, onun olmak istediği kişinin özelliklerinin toplandığı simge değerdir. Çünkü anima, "*bilinçdışındaki imgeleri bilinçli zihne taşır.*" (Jung, 2009: 154). Sami Baran'ın, bilinçdışındaki imgeleri bilincine taşıyan Sirikit'tir. Onun gibi soğuk, duyarsız ve bencil olmayı arzular. "*Mademki ben yavaş yavaş Sirikit'e benzeyecektim, o zaman bu davranışları benim de benimsemem gerekiyordu.* (…) *Ya av oluyordun ya avcı. Ya kedi ya tavşan. Ya ölen ya öldüren.*" (s.50) söylemi, başkişideki kendine yabancılaşmayı imler. Kendisi olmayan bir yapıya dönüşmeyi arzulayan ve Sirikit gibi sessiz, sinsi, mağrur ve nankör olmak isteyen Sami Baran, iki seçenek arasında kalır. Roman başkişisi ölmek/ öldürmek, av/ avcı, kedi/ tavşan olmak ikileminde kalır ve Sirikit gibi acımasız bir avcı olmayı tercih eder.

Başkişinin animası olan Sirikit'i ondan başka kimse göremez. "*Clara'nın Sirikit'i göremediğini söylesem şaşırır mısınız? "Nasıl göremiyor?" diyeceksiniz*

biliyorum, garip ama göremiyor." (s.197) diyen Sami Baran, onun bir hayal olduğunun farkındadır. Zira Clara'ya, radyonun üzerinde oturan Sirikit'ten korkmamasını söyleyince, Clara "*ama radyonun üstü boş (...) Kedi falan göremiyorum ben orada.*" (s.197) diye yanıtlar. Kedinin olmadığını, sadece kendisinin görebildiğinin bilincinde olan başkişi, Sirikit'i kaybetmek istemediği için bir daha bu konuyu açmaz.

Parçalanmış benlik algısıyla, kendi ben'ine yabancılaşan Sami Baran, topluma/ insanlara da yabancılaşır. Sami Baran'ın yabancılaşması, Filiz'in öldürülmesi ve hapishane hayatı sonrasında ortaya çıkar. Yaşadığı olumsuz olaylar sonunda, Türkiye'de yaşayamayacağını anlayan başkişi, İsveç'e gitmeye karar verir. Çünkü ülkedeki canlı/ cansız tüm varlıklar ona korku verir. Sami Baran bu durumu şöyle ifade eder: "*Artık o Türkiye'de yaşayamıyordum. Ağaçlardan, kayalardan insanlardan, caddelerden, kuşlardan korkuyordum çünkü.*" (s.123) diyen başkişi, duyduğu bu korku nedeniyle ülkede yaşamaya devam edemez. Türkiye'deki her şey olumsuz çağrışım yaparak, onun yaşadığı yerden korkmasına neden olur. Anlatı kişisi, içinde gelişen korku sonrasında, yabancısı olduğu bu toplumda var olamayacağını anlayarak ülkesini terk eder. Öteki insanların varlık alanlarında yer bulamayan Sami Baran, topluma da yabancılaşır. "*Aslında benim hiç yakın arkadaşım yoktur. Olmasını da istemem.*" (s.28) söylemi, onun insanlardan kaçtığının göstergesidir. Arkadaşlık duygusundan yoksun olan başkişi, bu duygunun dışında kalarak ve onu istemediğini belirterek olumsuzlar. Sami Baran, "*bir olumsuzlama*" (Tuğcu, 2002: 88) olan yabancılaşma sonucu, insanlara kayıtsızdır. Bununla birlikte, insanlara karşı tiksinti duyduğunu söyler: "*İnsanlardan iğreniyordum.*" (s.47). Topluma ilgi ve ihtiyaç duymayan başkişi, insanlardan uzaklaşarak içine kapanır. İnsanın, toplumdan uzaklaşması onun sosyal bir varlık olmasıyla çelişen bir durumdur. Dış dünyayla bağlantısını koparan anlatı kişisi, toplumla arasındaki iletişimsizlik sonucu yalnız kalır. Ruhsal olarak yalnız kalan Sami Baran, yabanlığını daha iyi duyumsayarak içine çekilir.

Sami Baran'ın babasıyla yakın, sevgi dolu ilişki kuramaması ve babasının ölümünü istemesi onun insani değerlerden uzaklaştığını gösterir. "*Geceleri Allah'ın babamı cezalandırdığını ama öldürmek yerine ellerini yakmayı tercih ettiğini düşünüyordum. Bana vuran ellerini yakmıştı.*" (s.166). Sami Baran'ın yaktığı perdeyi söndürmeye çalışırken babasının elleri yanar. Babasıyla bu olaydan sonra arası düzelen Sami Baran, ona mesafeli duruşunun önüne geçemez. Uzun zamandır görmediği babasını, düşmanı Eski Bakan'la özdeşleştirir. "*Onu dokuz yıldır görmemiştim.*

Değişmiş olmalıydı. Aradan geçen yıllar belki babamı da bu adama benzetmişti. (...) Babamın hareketlerini olduğu gibi görüyorum ama yüzü önümde yatan yaşlı adamın yüzüydü.(...) babamın yüzünü görmeye çalışıyordum ama hep yaşlı adamın yüzü çıkıyordu karşıma." (s.167). Baba, çocuğun arketipsel ilk düşmanı olduğundan hayatı boyunca karşısına çıkan tüm düşmanlar babanın simgesi olarak ortaya çıkar. (Campbell, 2010: 178). Çocukluğu boyunca babasını düşman olarak gören Sami Baran'ın, hayatındaki tek düşmanı, ona hapishanede eziyet ettiren Eski Bakan'dır. Tüm düşmanların baba simgesiyle ortaya çıktığı, onun babasının yüzünü Eski Bakan'ın yüzü olarak görmesiyle imlenir.

Benliğindeki parçalanma, anlatı başkişisinin kendine, topluma ve insani özü oluşturan değerlere yabancılaşmasıyla sonuçlanır. Sami Baran, kendisinden kaçmak için "*kişinin kendini kurmasında bir değerler merkezi olan ben(ine)*" (Şahin, 2010: 25) uzaklaşarak yabancılaşır. Kendisinden kaçan/ uzaklaşan başkişi herkes gibi olmanın rahatlığında yaşamını devam ettirir.

2.2.8.3. Ötekileştirme

Ötekileşme, bireyin/ toplumun kimliğini kaybetmesi olarak tanımlanabilir. Ötekileşmenin, diğer insanlar/ toplumlar tarafından dayatılarak ortaya çıkarılması ötekileştirilme sorununu ortaya çıkarır. "*Bir varlığın, kendi otantik cemaati uğruna, diğer varlık alanlarını ihlal edici bir ilerleme ve gelişmeye yönelişi, özgün ve yaratıcı farklılıkların silindiği tekleştirme ediminin de başlangıç noktasıdır.*" (Korkmaz, 2004: 19). 'Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm'de ötekileştirme, ideoloji uğruna farklılıkların ortadan kaldırılmasıyla ortaya çıkar. İdeolojik çıkarlar için bireylerin ötekileştirilmesi, Sami Baran'ın ötekileştirilmeye çalışılmasıyla serimlenir.

Filiz'in öldürüldüğü ana şahit olan Sami Baran, uzun süre kendine gelemez. Kendine ilk geldiği anı şöyle anlatır: "*Daha sonra kendimi başka bir yerde buldum. İki adam vardı. Durmadan canımı yakan iki adam. Hep sorular soruyorlardı. Filiz diyorlardı, örgüt diyorlardı, dergi diyorlardı, Kürt diyorlardı, isimler sayıyorlardı ve bu arada bana çok acı veren şeyler yapıyorlardı.*" (s.114). Ötekileştirme, fiziksel ve ruhsal işkencelerle yapılmaya çalışılır. Sami Baran'a, Filiz'in bir örgüt üyesi militan olduğunu söylemesi için türlü işkencelerle eziyet edilir. Hapishanedeki günleri boyunca fiziksel/ ruhsal şiddetle, yalan söylemeye zorlanan Sami Baran, kendisine ve inandığı değerlere ötekileştirilmeye çalışılır. Sami Baran'dan Filiz'in silahlı çatışma sırasında vurulduğunu

ve onun bir siyasi örgüt elemanı olduğu yalanını söylemesi istenir. Ötekileştirmeye çalışan ideolog Sami Baran'a "*O gün arabadaki sen değildin, bir militandı. Senin hiçbir şeyden haberin yok. Filiz'in örgüt faaliyetlerini bilmiyordun. Seni de aldatmış.*" (s.119) der. İdeolog, Sami Baran'dan yaşamadığı bir durumu yaşamış gibi davranmasını ve Filiz'in masum olduğunu reddetmesini isteyerek onun ötekileşmesini ister. Ancak Sami Baran *"Hayır" dedim. (...) Sonunda deliye döndü. Tehditler savurarak çıkıp gitti ve beni işkence odalarına götürdüler.*" (s.119) diyerek ötekileştirmenin işkencelerle devam ettiğini belirtir. Ötekileştirmeye çalışan ideologlar için nesne olarak algılanan Filiz, başkişi için nesne değil öznedir. Filiz'i nesneleştiren diğerleri, Sami Baran'ı da ötekileştirmek için çabalar. Sami Baran, kendi görüşünü savunup *hayır* diyerek ötekilere başkaldıran insan olur. (Camus, 2007: 21). *Hayır* diyerek kendi fikrini savunan başkişi, fiziksel/ ruhsal işkence yoluyla ötekileştirilmeye çalışılır. Ancak tüm bunlara direnen Sami Baran, kendi fikrini savunmayı sürdürür ve başkalarının yönettiği nesne konumuna düşmez.

Sami Baran'ın yanı sıra hapishanedeki siyasi tutuklu arkadaşları da "*askeri diktatörlüklerdeki adaletsizlikler*" (Shayegan, 2010: 152) nedeniyle şiddet yoluyla kendileri olmayan bireylere dönüştürülmeye çalışılır. "*Gittikleri yer korkunçtu. Yaşamları boyunca bir kez daha oraya gitmeye, o mekânı görmeye dayanamazlardı. Yapılanların en hafifi elektrik işkencesiydi.*" (s.99) söylemi, yapılan işkencelerin boyutunu gösterir. Tutuklular, siyasi yönden güçlü ötekilerin savundukları ideolojiden farklı görüşleri savunmaları nedeniyle sorgulanır ve eziyet görerek ötekileştirilmeye çalışılır. Hapishanede ötekileştirilmeye çalışılan birine yapılan fiziksel ve ruhsal işkence nakledilir: "*Bir başkasını toprağa gömmüşlerdi. Gömülü bulunduğu odada, kafes içinde sarı bir kanarya görmüştü ve nedense en çok sinirini bozan, acı çektiren şey olarak o kanaryayı anlatıyordu. Ona göre, kanarya o dünyaya ait değildi. Dış dünyanın güzelliklerini hatırlatıyor ve o cehennemin tutarlılığını bozuyor, insana garip şeyler çağrıştırıyordu. O kanarya olmasa işkenceye daha kolay dayanacaktı.*" (s.100-101). Toprağa gömülü olan siyasi tutuklu için hayatı/ yaşamayı temsil eden sarı kanaryayı görmek, canlı gömülmekten daha büyük bir işkencedir. Kanarya, tutukluya hayata tutunmak, sevgi, barış, özgürlük gibi değerleri hatırlatır. Oysa bulundukları yer ve onları ötekileştirmeye çalışan insanlar bu fikirlere oldukça uzak ve yabancıdır. Yaşayan bir insanın, toprağa gömülmesinin tek nedeni, dönemde geçerli olan ideolojiye

inanmamasıdır. Herkesi aynılaştırmaya çalışan güçler, bireylerin yaşam alanlarını yok ederek, türlü eziyetlerle kendileri olma yolunda çeşitli engeller çıkarır.

Eziyet/ işkence yoluyla ötekileştirilmeye çalışılan tutuklular "*herşeyi sinsice kontrol etmek isteyen siyasi yönetim temsilcileri tarafından, kendi varlıklarına yönelmiş/yönelecek büyük bir tehdit gibi algılanır ve bu 'düşman öteki'nin yok edilmesine veya en azından zararsız benzer'e çevrilmesine çalışılır*." (Korkmaz, 2004: 56). Bir ideolojinin temsilcisi olan ideologlar, kendileri gibi olmayan herkesi susturmaya ve kendilerine benzetmeye çalışarak farklılıkları ortadan kaldırmayı hedefler.

İsveç'te politik mülteci olarak yaşayan Sami Baran, Adil, Necla, Garcia, Yoriko, Juan Perez, Rıza, İbrahim ve Clara'nın sahip oldukları isimler kendilerine ait değildir. "*Bu isimlerin hepsi takmaydı. Hiç kimse gerçek adını kullanmıyordu buralarda.*" (s.39). Çünkü, hepsi kimliğini/ kendini saklamak zorunda bırakılmıştır. Mülteciler *bir bellek ve hatırlama sorunu*" (Assmann, 2001: 91) olan isimlerini kullanamazlar. Yaşadıkları sürgün ülkede, kimliğin özü olan isimlerini kullanamayan bireyler, bunun doğal sonucu olarak tinsel varoluşlarından kopar ve kimliklerine uzaklaşarak ötekileşirler.

Sami Baran'ın animası olarak simgeleştirilen kedi, özünde vahşi olan, ancak insanlar tarafından evcilleştirilen bir türdür. İnsanların sadece kendi türdaşlarını değil, başka türleri de ötekileştirme potansiyelini içlerinde taşıdığı, hayvanları evcilleştirmesi ile gösterilir. "*Mezopotamya ve Mısır'da dört bin yıl önce evcilleştirilen kediler artık bu davranışı unutmuştu. Çünkü insanlar onlara başka bir "kedi ahlakı" aşılamıştı.*" (s.49). Simge değer konumundaki kedi, insanın ötekiler tarafından binlerce yıl önce ötekileştirilme talihsizliğine uğradığını imler.

Bireyin kendisine ait olmayan başka bir öze dönüştürme işlemi olan ötekileştirme sorunu, roman kişilerinin kendi kimliklerini yok edici bir durum olarak ortaya konur. Anlatıda, bireylerin/ toplumların, ideolojilerin/ politikaların devamı için ötekileştirilerek asimile edildiği, Sami Baran ve hapishanedeki diğer siyasi tutuklular aracılığıyla imlenir.

2.2.8.4. Aşk/ Cinsellik

Aşk, insanın kendini tanımasını ve gerçekleştirmesini sağlayan kurucu bir değer olarak romanda görüngülenir. Cinsellik ise, aşkın tenselliğe dönüştüğü fiziksel ilişkidir.

‘Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm’de, aşk/ cinsellik izleği, geçmişte Filiz- Sami Baran ve şimdide Clara- Sami Baran arasında olmak üzere iki düzlemde gelişir.

Sevginin kristalize şekli olan aşk duygusunun, anlatıda kişiler boyutundaki temsilcisi Filiz’dir. Folklor oyunlarını film merakı nedeniyle çeken, sonra bu görüntüleri izleyen başkişi, Filiz’i görür ve ona âşık olur. Filiz de Sami Baran’ın aşkına karşılık verir. “*Galiba o da benden hoşlanmıştı. (...) Âşık olmuştum. Adı Filiz’di.*” (s.75-76) diyen Sami Baran, soylu duygusuna karşılık almanın sonsuz mutluluğunu yaşar. Kısa zaman içinde yakınlaşan Sami Baran ve Filiz büyük bir aşkın kahramanı olur.

Filiz’le birlikte mutlu günler geçiren başkişi “*galiba aşk, utanç duygusunun ortadan kalkması demek.*” (s.105) diyerek, aşk hakkındaki görüşünü belirtir. Aşk, bu soylu duyguyu paylaşan iki kişi arasındaki duvarların kalkması ve iki kişinin bir olmasıdır. Anlatıda, “*iki kişinin birbirine karşı hiçbir şeyden, hiçbir düzeysizlikten utanmaması*” (s.105) olarak tanımlanan aşk, iki bedeni ve iki ruhu tek bir parça olarak bütünleştiren kurucu bir değerdir.

Hayatının aşkını bulan Sami Baran, evleninceye kadar Filiz’le cinsellik yaşamayı istemez. Anlatı kişileri, tinsel olan aşkın büyüsünü, tensel zevk için bozmazlar. Cinsellik, onlar için doğal bir biçimde gelişen öpmek eylemiyle sınırlıdır. “*Bir gün evde çok doğal biçimde öpüşüverdik. (...) ama hepsi o kadar. Acelemiz yoktu.*” (s.78) diyen başkişi, âşık olduğu kıza dokunmak için evlenmeyi bekler. Birbirlerine âşık olmalarına rağmen, cinsel olarak birlikte olmazlar.

Sami Baran ve Filiz birbirlerini çok sevdikleri için evlenmeye karar verir. Birlikte gelecek tasarısı yapan âşık çift, kısa süre sonra ilk adımı atarak nişanlanır. Evlilik hazırlıkları yaptıkları sırada Filiz, acemi bir askerin kurşunuyla hayatını kaybeder. Filiz’in söylediği son kelime “*Can can!*” (s.109) olur. Sami Baran’ın, canı kadar sevdiği kadını kaybetmesiyle, romanın entrik kurgusu kurulur. Filiz’in ölümünden sonra, Sami Baran, hayatla olan bağlarını uzun süre koparır. Çünkü “*aşk, bir tutunma noktasıdır; insanı, varlığın kaotik boşluğunda yitip gitmekten kurtarır.*” (Korkmaz, 2008: 1). Filiz’i kaybetmesiyle birlikte, hayata *tutunma noktası*nı yitiren başkişi, hiçliğin karanlığında uzun süre kaybolur.

Filiz’in ölümünden sonra hayatı yok sayan Sami Baran, kadınlara aldırmaz ve ilgi duymaz. Âşık olduğu kadının ölümünden sonra, karanlık dehlizlerde kaybolan Sami Baran, Clara’nın aşkı sayesinde, yeniden hayat belirtileri gösterir. Çünkü “*ölümün yok eden, silen, yutan kesinliğine karşı; aşk, yaşamın var eden, çoğaltan ve açımlayan*

gücüdür." (Korkmaz, 2008: 1). Yaşamın var eden gücü aşk, Sami Baran için Clara ile yeniden mümkün olur. Yaşamayı temsil eden Clara'yı tanıyınca kalbi, tekrar aşkla çarpmaya başlar. "*O benim uzun süren uyku dönemimi sona erdiren, yüreğime ilk yaşam kıpırtıları, küçük heyecan titreşimleri salan kişiydi.*" (s.43) söylemi, aşkın hayatı vareden yönüne göndermede bulunur. Clara, Sami Baran'ı güzelliğiyle büyüleyen ve İsveç'te anlayan tek kişidir. Bu nedenle Sami Baran, zamanla ona âşık olur.

Sami Baran, Clara'yı tanıdığı ilk zamanlar âşık değildir. "*Ona âşık falan değildim henüz ama olacaktım ve onun da görünenin çok dışında, ilginç bir kişiliği ve hikâyesi olduğunu öğrenecektim.*" (s.44). Clara'nın farklı kişiliği ve geçmişi Sami Baran'la arasında sıcaklık kurulmasını sağlar. Sami Baran'ın Clara'ya olan ilgisi, zamanla aşka dönüşür. Aşk mucizesini yeniden yaşadığı Clara ile hayatını kurar.

Sami Baran, sadece tenselliğin hükmettiği cinsel deneyim yaşamaz. Sami Baran ve Clara gerçekleştiremedikleri cinayet planı sayesinde cinsel olarak birlikte olurlar. Eski Bakan'ı öldüremeyen Clara ve Sami Baran, içmeye başlayıp kendilerinden geçerler. "*Sonra gecenin bir vakti gövdelerimizin birbirini keşfettiğini fark ettim. Clara'nın üstünde, hatta içinde buldum kendimi. İkimiz de istemeden, karar vermeden, hatta farkına bile varmadan olmuştu; iç içe geçmiştik. (...) Yataktaki kan izleri Clara'nın onca koruduğu, yıllarca üstüne titrediği bekâretini farkına bile varmadan feda ettiğini kanıtlıyordu. Uyanınca bu garip işe ne diyeceğini merak ettim ama hiçbir şey söylemedi. Bu konu aramızda hiç konuşulmadı. O günden sonra birlikte yaşamaya başladık.*" (s.204). Clara, babasına, evleninceye kadar bekâretini bozmayacağına dair söz verir. Ancak Sami Baran'la cinsel olarak beraber olan Clara, babasına verdiği sözü tutamaz. Clara bu durumu sorun haline getirmez. Birbirlerine karşı ilgisi olan Sami Baran ve Clara yaşadıkları cinsel birliktelik sonrasında beraber yaşamaya başlar.

Cinsellik, İsveç'te kendini yalnız hisseden mülteciler için korunaklı bir sığınaktır. Bu soğuk ülkede yabancı olan mülteciler, cinsellikle avunmaya çalışır. İsveçli kızlar ise farklı buldukları mültecilerle beraber olmayı tercih ederler. "*20 yaşına gelen bir kız her ırktan, her renk ve kültürden onlarca erkekle yatmış oluyordu ve bu durum, içlerindeki mutsuzluk ve tatminsizlik duygusunu artırmaktan başka bir işe yaramıyordu.*" (s.44). Tinselliğin/ aşkın olmadığı cinsel birliktelik, bu yönüyle sadece fiziksel bir tatmin olma aracı olarak görüngülenir. İnsanların yalnızlıklarını dindirmek için cinselliğe başvurmaları daha fazla mutsuz olmalarını sağlayan olumsuz bir deneyime dönüşür.

Aşk, iki insanı birbirine bağlayan ve onların birlikte sonsuzluğa ulaşmasını sağlayan soylu bir duygudur. Ruhların kaynaşması olan aşk, Sami Baran'ın hayatını etkileyen, değiştiren ve dönüştüren bir olgu olarak anlatıda yerini alır. Aşk, Sami Baran'ın hayatında geçmiş ve şimdi düzleminde gelişir. Geçmişte kalan, ölümün soğuk ürpertisini yaşamış olan Filiz ve şimdide olan, yaşamı temsil eden Clara, Sami Baran'ın hayatını etkileyen ve yönlendiren iki kadındır. Sami Baran, yaşadığı trajik sonuçları olan ilk aşkının acısını, Clara sayesinde atlatmayı başarır.

2.2.8.5. Hiçlik/ Yoksayıcılık

Anlatı başkişisi Sami Baran'da, "*kendi-için varlık*" (Sartre, 2009: 43) olan bilinç ve "*kendinde-varlık*" (Sartre, 2009: 43) olan bilinçdışının çatışmasıyla hiçlik ortaya çıkar. Bilincin, bilinçdışından ayrılması/ çatışması sonrasında ortaya çıkan hiçlik, Felsefe Sözlüğü'nde "*varolan bütün özelliklerin, ilişkilerin, düşüncelerin kendiliklerin olmayışı; varolanlara ya da varlık durumlarına bakılarak anlaşılmayan düşünsel anlamda saltık yokluk durumu ya da kurgusu*" (Güçlü, 2008: 672) olarak tanımlanır.

Hiçlik, anlatıda Sami Baran'ın bilinci ve bilinçdışının çatışması sonucu ortaya çıkar. Bilinci ve bilinçdışı arasında sıkışan Sami Baran, bölünmüş benlik algısına sahiptir. Sami Baran'ın bilinci, ben: Sami Baran; bilinçdışı, öteki: Yazar ve anima: Sirikit olmak üzere görüngülenir. Başkişinin bölünmüş benliği, yaşadığı hiçlik duygusuyla imlenir. Sami Baran, ben'in temsil ettiği bilincinin, öteki'nin simgelediği bilinçdışını yönetememesi sonucunda hiçlik yaşar.

Sami Baran, Filiz'in öldürülmesinden sonra, "*her şeyin bütünüyle bittiği en son anlamda bir "hiçlik" durumu*" (Güçlü, 2008: 672) içinde kendini bulur. Filiz'in parçalanmış kafatasını gören Sami Baran için tüm hayatı, o anda asılı kalır ve her şey orada noktalanır. Anlatı kişisinin bilinci, bu durumu kaldıramadığından hiçleyip bilinçdışına göndererek, yok sayar. Yaşadığını duyumsayamayan Sami Baran, hiçbir şey hissetmeyerek varlığını karanlıkta kaybeder. "*İçime bir şey tıkanmıştı, bunun ne olduğunu anlatamıyorum, karanlıktan başka söz gelmiyor aklıma. Bir karanlık tıkanmıştı, boğazıma kadar beton dökülmüş gibi kaskatıydım.*" (s.121) diyen Sami Baran, hiçbir şey hissetmediğini ve hayatının karanlıktan ibaret olduğunu söyler. Hiçlik, Sami Baran'ın hayatındaki yerini, Filiz'in ölümünden sonra alır. Tanık olduğu bu ölümü hiçlemeye çalışan bilinci, *beton gibi kaskatı* kalır. İnsan bilincini olumsuzlanması anlamındaki hiçlik, roman kişisinde ölüm aracılığıyla imlenir.

Geçmişinin karanlık lanetinden kurtulamayan Sami Baran, yaşadıklarının sonucu olarak hiçliğini duyumsar. "*Geçmiş(i), şimdiki zamana gerçekten de musallat ola(n)*" (Sartre, 2009: 179) Sami Baran'ın algıladığı sadece karanlıktır. "*Benim içimde sadece taşlaşmış bir karanlık vardı. Şimdi de var.*" (s.122) söylemi, hayatın yok sayıldığını gösterir. Karanlık unsuruyla imlenen, Sami Baran'ın bilinçdışıdır. Başkişi, bilinçdışındakileri, bilinç düzeyine çıkarmayı istemeyerek onları bastırır. Bu bastırma, onun yoğun olarak kendini/ varlığı hiçlemesine neden olur.

Hiçbir şey düşünemeyen/ hissedemeyen Sami Baran, kendisini karanlığın boşluğunda bulur. Hayattan/ gelecekten herhangi bir beklentisi kalmamıştır. Hayatı, Filiz'in öldüğü anda donup kalan Sami Baran, hissettiği hiçlik duygusunun farkındadır. "*Yıllar boyunca kablosu çekilmiş, ölü bir radyo gibi yaşamıştım. (...) Ölü bir radyo havadaki frekansları algılayabilir mi hiç?*" (s.43) söylemi dünyayı yok saydığının göstergesidir. Dünyayla/ insanlarla bağlantısını kesmesi, hiçbir şey düşünmemesi/ hissetmemesi onu yaşayan bir ölüye çevirir. Hayatla ilişkisi olmayan Sami Baran, her şeye/ herkese karşı, frekansları algılayamayan bir radyo kadar ilgisiz, uzak ve yok sayıcıdır.

Hayatı/ dünyayı/ insanları yok sayarak hiçleyen Sami Baran, her şeyi saçma olarak kabul eder. Sami Baran için yaşamanın/ var olmanın hiçbir anlamı olmadığından, hayatın kendisi saçma olarak görüngülenir. "*Cinsellik komik ve saçmaydı, ama sadece o değildi böyle olan; yemek de saçmaydı, içmek de bunlara ait törenler de, masa süsleri de ideolojiler de, politika da, spor da, basın da, edebiyat da, aşk da… her şey ama her şey saçma sapandı. (...) İçimdeki karanlık, beni, yaşayanlar dünyasına yaklaştırmıyordu.*" (s.47). Hiçlik, Sami Baran'ın dünyayı algılayış biçimine dönüşür. Hayata dair ne varsa yok sayan Sami Baran, insan olmanın fizyolojik ve psikolojik gereklerini de yok sayar. İnsan yaşamını fizyolojik açıdan oluşturan; yemek, içmek, cinsellik gibi insani eylemleri saçma bulan Sami Baran, bunların yanı sıra yaşama anlam katan değerleri de saçma bularak hiçler. Sami Baran, hiçleyip yok saydığı değerleri, "*bir bilinç hali*" (Deveci, 2012: 194) olan saçma duygusuyla sorgular. Hiçlik girdabına saplanan Sami Baran, yaşama/ dünyaya ait her şeyi tükenmiş/ bitmiş olarak kabul ettiğinden yok sayar.

Sami Baran, varlığını sorgulayabilmek için, kendisinin dışına çıkar ve kendisini nesne gibi dışarıdan inceleyerek değerlendirir. Bu kendi dışına çıkış, bilincin kendisi olma durumunu bozar ve onu hiçlik durumuna getirir. Sami Baran, varlığını yok

sayarak sadece bir *gövde* olarak kabul eder. Kendi varlığını yok saydığından, bilinci sekteye uğrar. Bilincin sekteye uğraması ise hiçliği meydana getirir. Sami Baran, "*yaşama amacı kalmamış gövdemi dünyanın uzak bir köşesine götürüyordum. Ne yapacaktım orada, nasıl avunacaktım, nasıl yaşayacaktım ve gelme amacım neydi?*" (s.123) diyerek hiçliğin girdabındaki kendiliğini sorgular. Kendisine dışarıdan bakan ben, kendi olamayışı sonucunda varlığını hiçler. Yaşam karşısında amaçsız kalan *gövde*nin varlığı da yok sayılmak istenir.

Bilinç ve bilinçdışı çatışma halinde olan Sami Baran, tüm gerçekliği hiçleyerek her şeyi yok sayar. Anlatı kişisinin, yaşadığı hiçlik; parçalanan benliği, dünyayı yok sayışı ve insanlardan kaçışı ile imlenir.

2.3. Mutluluk

2.3.1. Romanın Kimliği

'Mutluluk' karmaşık ve çok renkli Türkiye dokusunda, birbirinden farklı üç kişinin hayatının kesişmesini konu alan bir romandır. Livaneli'nin üçüncü romanı olan eserin ilk baskısı, 2002 yılında İstanbul'da Remzi Kitabevi'nde yapılır. Okuyucu tarafından oldukça yoğun ilgiyle karşılanan eser, 2009 yılında Remzi Kitabevi'nde cep baskısı yapar.

'Mutluluk' Yunanistan, İsveç, Fransa, Amerika, İtalya, Hollanda, İsrail gibi pek çok ülkede yayımlanarak, milyonlarca insan tarafından okunmasının yanı sıra 2007 yılında, Barnes&Noblin Büyük Yazar Ödülü'nü de alarak başarısını tesciller. Aynı zamanda, Türkiye'de bir filmin senaryosunu da oluşturarak yine 'Mutluluk' adıyla izleyiciye ulaşır.

2.3.2. İsimden İçeriğe

On yedi yaşında amcası tarafından iğfal edilen Meryem, dağlarda PKK kovalayan komando Cemal ve hayatından bıkmış Profesör Doktor İrfan Kurudal'ın yolu, bir Ege koyunda, tesadüfler sonunda kesişir. Anlatıda, farklı sosyal katmanları temsil eden üç karakterin "*etnik ve sınıfsal yanları yok olmakta 'insan' yanları ağır basmakta(dır)*" (Millas, 2000: 171). İnsan sıcaklığına, sevgisine, samimiyetine muhtaç anlatı kişileri, 'Mutluluk'u bulmak için birlikte yola çıkarlar. Bir yol öyküsü denilebilecek romanda, yola çıkan Meryem, Cemal ve Profesör engelleri aşıp 'Mutluluk'a sahip olmayı düşler.

Çalkantılı bir ülke olan Türkiye panoramasının çıkarıldığı eserde, bireylerin psikolojileri ve yaşadıkları ruhsal gerilim yazar tarafından ustaca belirtilir. Ülkede yaşanan Hizbullah sorunu, hapishanedeki açlık grevleri, Türk Milliyetçiliği, Kürt Milliyetçiliği ya da İslamcılık, PKK terör örgütünün faaliyetleri, töre cinayetleri, Sünni-Alevi çatışması, ensest ilişkiler, tecavüzler/ tacizler, şiddet, itaat, din sömürüsü gibi sorunlar ele alınır. Türk toplumu, yaşanan tüm bu olumsuzluklara rağmen, temelde insan olarak yaşamaya ve ulaşılması/ elde tutulması güç olan 'Mutluluk'u bulmaya çalışır.

2.3.3. Olay Örgüsü

'Mutluluk' romanı, yazar tarafından ayrı ayrı adlandırılan otuz dört bölümden meydana gelir. Romanın olay örgüsü, içerik esas alınarak üç bölüm halinde incelenebilir:

Birinci Bölüm

- Rüyasında ankanın vücudundan et kopardığını gören Meryem'in amcasının tecavüzüne uğradığını hatırlaması,
- Geriye dönüş tekniğiyle, Meryem'in amcasına yemek götürmesinden sonra aklını kaçırmış vaziyette geldiği evinde baygın yatması, uyandıktan sonra tecavüze uğradığının anlaşılması ve bunun üzerine izbeye kapatılmasının anlatılması,
- Döne'nin ima etmesiyle Meryem'in intiharı denemesi ama başaramaması,
- Bilinçaltındaki sorunlar nedeniyle sebepsiz korkulara kapılan Profesör'ün gece uykularından sıçrayarak uyanması ve 'çok mutluyum' diye kendini teselli ederek ağlaması,
- İzbeye yemek getiren Döne'nin, Meryem'in intihar etmek üzere olduğunu görmesi ve hiçbir tepki vermeden çıkıp gitmesi,
- Meryem'in Döne'ye öfkelenerek intihardan vazgeçmesi ve bir daha denememeye karar vermesi,
- Cemal'in bulunduğu askerî birliğin, içinde terörist bulundurması nedeniyle bir köyü boşaltarak ateşe vermesi,
- Gülizar Ebe'nin izbeye gelerek Meryem'den ona kimin tecavüz ettiğini öğrenmeye çalışması ve ancak Meryem'in söylememesi,

- Gülizar Ebe'nin tecavüzden hamile kalan Meryem'in bebeğini düşürtmesi,
- Hayatını değiştirmeye karar veren Profesörün eşine elektronik veda mektubu yazması ve yola çıkmak için bankadaki tüm parasını çekmesi,
- Askerliğinin bitmesine günler kalan Cemal'in son bir operasyona katılması ve terhis olması,
- Profesörün yolculuğuna yıllardır ziyaret etmediği baba ocağından başlaması,
- Cemal'in askerliğini zor şartlar altında tamamladığı için gündelik hayata adapte olamaması,
- Meryem'i evde göremeyen Cemal'in, onun neden izbeyle kapatıldığıyla ilgilenmemesi,

İkinci Bölüm

- Meryem ve Cemal'in törenin uygulanması için İstanbul'a doğru yola koyulması,
- Yaşadığı bunalım nedeniyle, tekneyle ıssız denize açılan Profesör'ün öteki ben'i ile yüzleşmesi,
- Trenle İstanbul'a giden Meryem ve Cemal'in kompartımanında olağanüstü bölge görevlisi Ekrem Bey ve kardeşi ölüm orucu tutan Alevi Seher'in siyasi konular nedeniyle tartışması,
- Cemal'in Meryem'i trenin kapısından atarak töreyi yerine getirmek istemesi ancak başaramaması,
- Kompartımandaki yolcuların Ankara'da değişmesiyle gelen Amerikalı gazetecinin Türkiye'de Türk Milliyetçiliği, Kürt Milliyetçiliği ve İslamcılık gibi kutuplaşmaların olup olmadığını yaptığı araştırma için sorması,
- İstanbul'a gelen Meryem ve Cemal'in, Hizbullah baskını nedeniyle kordon altına alınmış bölgedeki Yakup'un gecekondusunda kalmaları ve Yakup'un Cemal'e Meryem'i başına bir dert açmaması için bir viyadükten atma fikrini vermesi,
- Tekneyi karaya oturtmak üzere olan Profesör'ün ayağını yaralaması üzerine teknede yalnız olamayacağını anlaması,

- Meryem'i öldürmek için viyadüke götüren Cemal'in onunla olan çocukluk anılarını hatırlaması ve onu öldürememesi,
- Yaşadıklarından bunalan Meryem'in ağlama krizine tutulması,
- Meryem'i öldüremediğinden çaresiz kalan Cemal'in, akıl danışmak için asker arkadaşı Selahattin'in yanına gitmesi,
- Cemal'in, Selahattin'in bağlı bulunduğu Şeyh'ten insan öldürme konusunda fikir alarak Meryem'i öldürmekten tamamen vazgeçmesi,
- Selahattin'in, kalacak yerleri olmayan Meryem ve Cemal'i Ege koyundaki balık çiftliğine göndermesi,

Üçüncü Bölüm

- Denizde yolculuk yapan Profesör'ün, sakin bir gece geçirmek amacıyla kıyıya yaklaşması ve Cemal ve Meryem'i Doğu insanını tanımak maksadıyla teknesine yemeğe davet etmesi,
- Kalacak yeri olmayan Cemal ve Meryem'in konuşmadan teknede çalışacaklarına dair Profesörle anlaşması,
- Meryem'in Van'daki hayatına ait olan başındaki yemeniden Profesör'ün de yardımıyla kurtulması ve böylece onunla arasındaki suç ortaklığının kurulması,
- Profesör'ün çok zeki olan ve her şeye çok çabuk uyum sağlayan Meryem'e okuma-yazmayı öğretmesi ve bulundukları ortama uyum sağlamaları için Cemal'e ve ona yeni kıyafetler alması,
- Hayatında ilk kez yüzen Meryem'in üşümenin de etkisiyle uyuması, Profesörün onu ısıtmak için sarılması üzerine Meryem'in uykudan sıçrayıp 'yapma amca yapma' diyerek sinir krizi geçirmesi,
- Profesör'ün Meryem'e öz amcasının tecavüz ettiğini ve Cemal'in de töre gereği Meryem'i öldürmekle görevlendirildiğini anlaması,
- Meryem'in, sırrını bilen, Profesör'den utanması ve denize girerek günah işlediği düşüncesiyle eski kıyafetlerini tekrar giymesi,
- Sır ortaklığı kurmak için Profesör'ün karısının kendisini aldattığını Meryem'e itiraf etmesi,

- Açık denizde Cemal'den korkan Profesörün karada kalmaya karar vermesi ve bir süreliğine Büyükelçi'nin evini kiralaması,
- Meryem'in sırrını itiraf ettiği için derin ruhi sarsıntı içinde olması,
- Büyükelçi ve Profesör'ün konuştuklarından hiçbir şey anlamayan Cemal'in öfkesinin artması ve önemsenmediğini düşünmesi,
- Meryem'le, Güneydoğulu gözlemeci bir ailenin oğlu olan, Mehmet Ali'nin birbirlerine ilgi duymaları ve Mehmet Ali'nin bundan cesaret alarak Meryem'i boynundan öpmesi,
- Sarhoş olan Profesör'ün Hidayet'in hayaliyle İngiliz bir gence sarılması ve onu omzundan öpmesi,
- Profesör'ün bir erkeğe sarıldığını gören Cemal'in ona 'sapık' deyip saldırması ve Profesör'ün de Meryem'e tecavüz edenin Cemal'in babası olduğunu söylemesi,
- Profesör'ün Cemal'in saldırısından sonra Meryem'le vedalaşıp tüm parasını ona vermesi,
- Profesör'ün yenildiğini düşünerek kendisi için en iyisinin annesiyle birlikte yaşamak olduğuna karar vermesi,
- Meryem'in Cemal'e onunla gitmeyeceğini söylemesi ve ona bir miktar para vererek hayaller içinde Mehmet Ali'nin yanına gitmesi.

2.3.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı

'Mutluluk' romanı, Tanrısal bakış açısıyla kurgulandırılır. Bu bakış açısında, anlatıcı her şeyi bilme, görme ve sezme yeteneğiyle donatılmıştır. Tanrısal anlatıcı, anlatı kişilerinin geçmişi, şimdileri ve gelecekleri hakkında bilgiye sahiptir.

Roman kişilerine eşit uzaklıkta bulunan Tanrısal anlatıcı, onların rüyalarına, geçmişlerine ve düşündüklerine hâkimdir. Amcası tarafından bağ evinde iğfal edilen Meryem, bu durumdan hiç kimseye söz etmez. Ancak rüyalara hâkim olan Tanrısal anlatıcı, Meryem'in gördüğü rüyayı aktararak iğfal eden kişinin amcası olduğunu okuyucuya sezdirir. "*Var gücüyle kuşun kara başını itmeye, bacaklarının arasından uzaklaştırmaya çalışıyordu; (...) İçini oymaya oradan parçalar koparmaya devam ediyordu. Sonra kuşun başı bir insan başı oldu; kara kıllarla kaplı bir insan başı. Meryem kara sakallı amcasını tanıdı.*" (s.10). Anka olarak rüyasında beliren öz amcası, ona zorla ve ensest ilişki biçimiyle sahip olur. Tüm ısrarlara rağmen kimin iğfal ettiğini

açıklamayan Meryem "*hiçbir zaman gereksiz şeylerin görül(mediği)*" (Fromm, 2003: 41) rüya ile bilinçdışına ittiği gerçeği ortaya çıkarır. Roman kişilerinin bilinçdışlarında yer alan olayları yansıtan rüyaları dahi bilme yetisi ile Tanrısal anlatıcı kimsenin bilmediği gerçeği bilir.

Anlatı kişilerinin tüm hayatını bilen Tanrısal anlatıcı, anlatıyı zenginleştirmek için geçmişleri hakkında bilgi verir. Çıkacağı yolculuk öncesinde annesinin evine uğrayan Profesör, o evde çocukluk ve ilk gençlik yıllarını anımsar: "*Bu alçakgönüllü ev, okuduğu kitaplar ve uçsuz bucaksız hayalleriyle ona bütün bir dünya gibi gelirdi*." (s.124). Profesör, eski duyguları ve anıları ile baba ocağında karşılaşır. Onun babasına karşı duyduğu nefretten dolayı pişmanlık yaşadığını, duygulara da hâkim olan anlatıcı aktarır: "*O tanıdık, eski evde babasını özlediğini ve evden ayrıldıktan sonra onu bir daha görmemek için sarf ettiği gayretlerin yüreğini kanırtan bir pişmanlığa dönüştüğünü hissetti.*" (s.126). Hayatı boyunca aciz gördüğü babasından nefret eden, onun cenazesine dahi gitmeyen Profesör'ün yaşadığı pişmanlık, anlatıcının sınırsız bilme yeteneği sayesinde anlaşılır.

Tanrısal anlatıcı, kimsenin bilmediği sadece kendisinin bildiği *Cemal'in Sırrı*'nı okuyucuyla paylaşır. "*Cemal için için titreyerek, çok iyi tanıdığı bu sesin sahibini (Memo) düşünüyordu.*" (s.56) ifadesi Tanrısal anlatıcının iç sese de hâkim olduğunu gösterir. Anlatıcının, Cemal'in PKK telsizinden konuşanın çocukluk arkadaşı Memo olduğunu bilmesi "*en yalın, en temel anlatı biçimi, üçüncü kişiyle yazılan anlatı*" (Butor, 1991: 91) sayesinde gerçekleşir.

Tanrısal anlatıcı, Profesör'ün eşine yazdığı elektronik mektubu da okuyucuya sunar. Yaşadığı hayatı, eşini ve evini terk ederek yeni bir hayata yelken açmaya hazırlanan Profesör, bu durumu eşine elektronik mektup göndererek bildirir. "*Sevgilim, (...) Sana her şey çok olağan görünmesine rağmen son zamanlarda giderek artan ve beni yiyip bitiren bir huzursuzluk içinde olduğumu saklamayacağım artık.*" (s.104). Tanrısal anlatıcı, bu mektubu okuyucuya aktararak Profesör'ün içinde bulunduğu ruh durumunu betimler. Kendi benliğine yabancılaşmasının, içinde derin korkular yaratmasına dayanamayan Profesör, sahip olduğu her şeyi terk ederek içsel bir yolculuğa çıkmaya hazır olduğunu eşine bu mektupla bildirir.

'Mutluluk' romanında her şeyi bilen, gören ve sezen Tanrısal anlatıcı kullanılarak; anlatı kişilerinin rüyaları, düşündükleri, hissettikleri, geçmişleri açık ve tarafsız bir biçimde okuyucuya aktarılır.

2.3.5. Zaman

Yapıtta, akronik zaman yapısı kullanılır. Düz bir çizgide ilerlemeyen bu teknikle, zamanda ileriye ve geriye dönük sıçramalar yapılır. Anlatıcı, zamanda geriye dönüş tekniğini kullanarak, sıçramalarla olayı aktarır: "*Ege denizinin bu kaybolmuş koyundaki ilginç buluşmadan on gün kadar önce, Cemal sabah erkenden Selahattin'le birlikte evden ayrılırken*" (s.338) ifadesiyle sıçrama yapılır. Zamanda, geriye dönüşler yapılarak hal zamandaki olayın arka planı gösterilir. Tanrısal anlatıcı, okuyucuya seslenerek zamanda sıçrama yapacağını belirtir. "*Şimdi okuyucunun izniyle bir süre için bu hikâyenin sonuna, yani İrfan Kurudal'ın Meryem'den ve Cemal'den ayrıldığı güne gidelim. Yemeninin denize uçtuğu o neşeli, pırıl pırıl günden bir ay sonra Profesör, yelkenlide tek başına*" (s.363) cümlesiyle zamanda atlama yapılır. Öykü zamanında, ileriye dönük bir olayı nakleden anlatıcı, zamanı akronik şekilde kullanır. Teknede, bir ay beraber kalan üçlünün yolları, Cemal'in Profesör'ü tartaklamasıyla, ayrılır.

Romanın ilk üç bölümünde Meryem, Profesör ve Cemal'in yaşadıkları eş zamanlı olarak kurgulandırılır. "*Meryem'in kendisini kara düşüncelere kaptırdığı saatlerde, Van gölü kıyısındaki tozlu kasabadan 1300 km daha batıda, (...) Profesör Dr. İrfan Kurudal (...) hafif bir çığlık atarak uyandı.*" (s.27) ifadesi, zamandaki paralelliği belirginleştirir. Meryem'in kapalı tutulduğu izbede, yaşadıklarını düşündüğü anda, ondan kilometrelerce uzakta bulunan Profesör, kendi sorunları nedeniyle uykusundan çığlıklarla uyanır. Askerde olan Cemal'in durumu da eş zamanlı olarak belirtilir. "*Profesör'den 1400, Meryem'den 100 kilometre daha doğuda, Gabar dağlarında kar altındaki bir tepenin eteklerine kurulmuş olan askeri karakolda Cemal büyük bir zevkle titreyerek uyandı.*" (s.41). Her biri farklı mekânda bulunan üç kişi, gecenin aynı saatinde farklı nedenler dolayısıyla uyanır. Yolları kesişmeden kısa zaman önce anlatı kişileri hakkında eş zamanlı olarak ön bilgi verilir.

'Mutluluk' romanında, öykü zamanı birkaç aydan oluşur. Öykü zamanı, mart ayının ortalarında başlar. Anlatının başında, psikolojik sorunları olduğu sezdirilen Profesör, kısa süre sonra nisan ayında kendiliğinin peşine düşerek deniz yolculuğuna çıkar. Bu yolculukta ilk durağı, baba ocağıdır. "*O nisan akşamında, Ege baharının aşina kokusu, (...) o tanıdık, eski ev*" (s.126) Profesör'e geçmişini hatırlatır. Bahar mevsiminde, benliğini bulmak amacıyla yolculuğa çıkan Profesör'ün eski evi, ona anılarıyla yüzleşme olanağı tanır. Yaşadığı ensest iğfal olayı sonrasında iki gün uyuyan Meryem, kendine gelince izbeye kapatılır. Birkaç gün burada kalan Meryem, askerliği

biten Cemal gelince onunla İstanbul'a gider ve burada birkaç günü Cemal'in ağabeyi Yakup'un evinde geçirir. Cemal ve Meryem Profesör'le tanışmadan önce, on gün kadar Ege koyunda bir balıkçı kulübesinde kalır. Bir ay boyunca Profesör, Meryem ve Cemal birlikte zaman geçirir ve olay örgüsü sonlanır.

Eserde, sosyal zamanla ilgili göndermeler yer alır. "*Tasavvuf inancını benimsemiş ve kendilerini Allah'la bir ve aynı gören şairlerin yüzlerce yıl önce söyledikleri deyişlerdi bunlar ama 20. yüzyıl sonlarında bile açıkça söylenmesi mümkün değildi.*" (s.214). İfadeden anlaşılacağı üzere, olay örgüsü 20. yüzyılın sonlarında geçer. Sosyal zaman sezdirilirken Türk toplumunun, kendi şairlerini bulundukları yüzyıla rağmen, hâlâ anlayamamış olduğu belirtilir. Toplumun, ilerleyen çağa ayak uyduramaması ve hâlâ kendi şairlerini dahi anlayamaması vurgulanır. Sosyal zaman, eserde bir başka ifadeyle de belirtilir: "*2000'li yıllarda ise aynı meydana başörtülü kızlar dolmuş ve polislerle çığlık çığlığa çatışmaya başlamışlardı.*" (s.324). Öğrenciler, her dönemde yasakları ezip geçmek amacıyla, baskın olan ideolojinin aksi yönünde davranış sergilerler. Profesör'ün öğrencilik yılları, Türkiye de dâhil olmak üzere tüm dünya için önemli bir dönem olan 1960'ların sonuna denk gelir. Profesör, kendi gençliğindeki, sosyal zamanı şöyle özetler: "*Lise döneminde solculuk modaydı. Dünyanın 68 kuşağı girdiği o dönemde, üniversite işgalleriyle başlayan öğrenci birlikleri, birer solcu örgüte dönüşmüştü.*" (s.191). Öğrenciler, her zaman baskıya ve rejime karşı çıkmışlardır. Dönemin ideolojisine karşı olan öğrenciler, her dönemde iktidara karşı muhalefet oluştururlar. "*Gençler içlerindeki dürüstlük ve başkaldırı duygusuyla her dönemde bu düzene isyan ediyorlardı.*" (s.324). Hangi çağda olursa olsun, gençler/ öğrenciler içinde bulundukları sisteme karşı çıkarak, toplumu kendi istekleri/ beklentileri doğrultusunda değiştirmek/ geliştirmek isterler.

Birkaç aylık zaman diliminden oluşan anlatı, geriye dönük sıçramalarla zenginleştirilir. Öykü zamanında, anlatı kişileri deniz yolculuğuyla elde edilmesi güç olan 'Mutluluk' olgusunun peşinden koşar.

2.3.6. Mekân

Mekân, anlatı dünyasındaki olay birimlerinin gerçekleştiği ve kişilerin birbirleriyle ilişki kurdukları yerdir. Meryem ve Cemal'in, Profesör'le karşılaşmaları/ tanışmaları üçünün de fiziksel olarak mekân değiştirmeleri sonucu gerçekleşir. Kuytu bir Ege koyundaki karşılaşmadan sonra, her üçünün de hayatı geri dönülmez biçimde

değişir. ‘Mutluluk’ romanında mekân, anlatı kişilerinin hayatlarının değiştiği sahne konumundadır.

2.3.6.1. Çevresel Mekânlar

Kişilerin algı dünyalarının herhangi bir etkisinin olmadığı çevresel mekânlar, üzerinden geçilen yer olarak romanın inandırıcılığını arttırma görevini üstlenir.

Profesör’ün baba ocağının bulunduğu şehir İzmir, Profesör’ün Hidayet’i örnek alarak yolculuğuna başladığı Ayvalık, Harvard Üniversitesi’nde öğrenciliğinin bir kısmını geçirdiği Boston şehri çevresel mekân niteliği gösterir.

Meryem’in çocukken gittiği Şeker Baba Türbesi, kasabasından ayrılırken gördüğü kumaş dükkânı, fırın, karakol, cami, okul, sağlık ocağı, Bibi’nin evi, İstanbul’a doğru yola çıkan Meryem ve Cemal’in seyahat ettikleri tren çevreseldir.

İstanbul’a gelmeyi düşleyen ancak İstanbul’u tepenin ardında sanan Meryem, öldürülmek için geldiği bu şehirde bulunan Süleymaniye, Sultanahmet, Ayasofya, Topkapı Sarayı, Dolmabahçe Sarayı, Boğaziçi Köprüsü gibi mekânlardan habersizdir.

2.3.6.2. Algısal Mekânlar

2.3.6.2.1. Açık/ Geniş Mekânlar

Açık/ geniş mekânlar, anlatı kişilerinin kendilerini mutlu hissettikleri, varoluşlarını gerçekleştirmede herhangi bir sorun yaratmayan ve bireylerin kendi’leri olabildikleri mekânlardır.

Dar/ kapalı mekânın yoğunlukta olduğu romanda, Profesör’ün teknesi Meryem ve Cemal için açık/ geniş mekân özelliği taşır. “*Ama teknedeki akşam yemeği değişikti. Kulübedeki pislikten sonra burası gözlerine cennet gibi görünüyordu. Her şey ne kadar da temiz, bakımlı ve özenliydi böyle.*” (s.353). Ege koyundaki balık çiftliğinde kalan ve bu mekânın pisliğinden/ düzensizliğinden bıkan Meryem ve Cemal için tekne son derece temiz, bakımlı ve gösterişlidir. Farklı özellikler taşıyan bu iki mekânla Meryem/ Cemal ve Profesör arasındaki yaşamsal ve düşünsel farka göndermede bulunulur. Çünkü mekânları şekillendiren insanlardır. (Aras, 2005: 20). İnsanların dünyaya bakış açısı ile yaşadıkları mekânlar arasında paralellik vardır. Meryem ve Cemal Doğu yöresindeki insanları, Profesör ise Batı aydın kesimini temsil eder. Bu iki grup arasındaki ayrımlar, mekânların farklılığıyla görüngülenir.

Meryem'in kendisini hissettiği yer, Güneydoğulu ailenin sahibi olduğu, gözleme yapılan bahçedir. "*Meryem o bahçeye adımını attığı anda rahatlıyor, değişiyor ve kendisini güvende hissediyordu. Şivesi bile eski günlerdeki gibi oluyor, Profesör ile Büyükelçi'nin yanında olduğu gibi söylediği sözlerde zorlanmıyordu.*" (s.421). Özüne döndüğü bu bahçede, geçmişini bulan ve ait olduğu yörenin dil özellikleriyle konuşan Meryem, kendisi olmanın rahatlığıyla güven içinde hisseder.

Roman kişilerinin daha iyi hissettikleri ve kendileri olmalarına olanak tanıyan mekânlar açılır. 'Mutluluk'ta oldukça sınırlı olan açık mekânlarda, Meryem huzur ve güven içindedir.

2.3.6.2.2. Kapalı/ Dar Mekânlar

Kapalı/ dar mekânlar, bireylerin çatışma halinde oldukları, kendilerini ifade edemedikleri ve özgürce davranamayarak kendileri olamadıkları "*yutucu*" (Şahin, 2007: 193) mekânlardır.

İğfale uğradıktan sonra ailesi tarafından kapatıldığı izbe, Meryem için kapalı mekândır: "*Burada hapisti; izbeye kilitlenmişti, üstüne kol demiri vurulmuştu. Ailesi onu buraya kapatmış, kendi içine almaz olmuştu.*" (s.13). Hiçbir suçu olmadığı halde, dışlanan/ hor görülen ve dünyayla bağlantısı kesilen Meryem, kendini yalnız ve terk edilmiş hissettiği bu mekânda sıkıştırılmıştır. Kapatıldığı karanlık ve soğuk izbede, iğfal edilen diğer kızlar gibi Meryem'in de intihar etmesi beklenir. Hayat dolu olan Meryem için bile izbe intihara müsait bir yerdir. "*İzbenin tavanındaki ahşap kirişler, hatıllar ve yerde duran ipler, bu iş için biçilmiş kaftandı. Bir insan kendisini asacaksa, en uygun yer olmalıydı bu izbe.*" (s.16) ifadesi izbenin dar mekân olduğunu belirtir. Bireyin fiziksel varlığına son vermesi olan intihar için uygun mekân, izbe kapalıdır. Meryem, kapatıldığı bu izbede, intihar etmesi için yalnız bırakılır. Yaşamına son vermeyi dener ancak başaramaz. Meryem kendi hayatına son veremediği için bu görev, ailenin tek erkek evladı olan Cemal'e düşer. Meryem'i öldürmek ve kirlenen namuslarını temizlemek için Cemal ve Meryem yola çıkar. Meryem, ömrünün tümünü geçirdiği evinden ayrılmanın üzüntüsüyle "*doğumundan beri yaşadığı kendi evinden kovul(duğu)*" (s.144) izlenimine kapılır. Ev, insanı kuşatarak onu kötülüklerden koruyan sığınağıdır. Ancak, Meryem "*dış dünyayı kolaylıkla yok saya(n)*" (Bachelard, 1996: 66) evinden kovularak, yabancısı olduğu bir dünyanın kötülüklerine karşı savunmasız hale getirilir.

Meryem ve Cemal'in gittiği, İstanbul'un çamura batmış Rahmanlı semti, kapalı mekândır. Semtte jandarmanın yaptığı baskın sonucu, Hizbullah grubuna ait mezar ev bulunduğundan, bölge kordon altına alınır. "*O sabah mahallede bir jandarma operasyonu yapılmış ve Hizbullah'a ait bir 'mezar ev' bulunmuş.*" (s.254). Bulunan mezar tarzındaki ev, Hizbullah grubuna ait kişilerin öldürdükleri insanları toplu olarak gömdükleri gecekondu tarzındaki evlerdir. İnsafsızca öldürülen insanların cesetlerini, içlerinde barındırdığından bu evler kapalı mekândır. Bu semtte evi bulunan Yakup'un evi, bir diğer kapalı mekândır. Bu evle, Doğu yöresinden, büyük şehirlere göç eden insanların yaşadığı sefil hayat imlenir: "*Girdikleri yere ev denilemezdi; daracık bir oda, köşede yığılı yataklar, (...) Meryem'in düşünebileceği en iğrenç yer. İçinde günlerce hapsedildiği izbe bile neredeyse buradan daha temizdi.*" (s.256) ifadesi, mekânın darlığını gösterir. Köyden kente göç eden insanların yaşadığı olumsuz koşullar, bu *ev denileme*yecek mekân ile belirtilir.

Meryem'i öldürmek için, İstanbul'da yapımı yarım kalmış köprülerden birini seçen Cemal başarılı olamaz. O sabah, Meryem ve Cemal'in uçurum yüksekliğinde durdukları yerden İstanbul şöyledir: "*Yarım bırakılmış ve terk edilmiş viyadük canavarının üstünden bakıldığında, İstanbul, yenilmiş bir ordunun çekilirken savaş meydanında bıraktığı kalıntılar kadar perişan, dağınık, matemli ve küskün görünüyordu. (...) Göçe yenilmiş, mağlup olmuş, tecavüze uğramış, dokuları bozulmuş, eklemleri şişmiş bir İstanbul'du bu.*" (s.284). İstanbul'un yıkık, vazgeçmiş, yenilmiş, terk edilmiş ve insanoğlu tarafından saldırıya uğramış görüntüsüyle, Meryem'in ruhsal ve fiziksel durumu imlenir. Meryem de İstanbul gibi onun değerini anlamayan insanlar içinde kalmış, hor görülmüş ve hem fiziksel hem de ruhsal yaşam alanlarına iğfal de bulunulmuştur.

Meryem'i öldüremeyen Cemal barınabilmek için, askerlik arkadaşı Selahattin'in sahibi olduğu, Ege koyundaki balık çiftliğinin kulübesini bulur. Bu mekân da, huzur bulamayan Cemal ve Meryem için kapalı mekândır. Meryem, Profesör'ün teknesine gittikten sonra balık çiftliği için "*nasıl bir cehennemdi*" (s.256) diye düşünür. Bakımsız, pis, fiziksel şartları yetersiz mekânlar ile 'Mutluluk' bulamayan anlatı kişilerinin çökmüş hayatları imlenir. Bu dar mekânlarda, yaşanılamaması gibi Cemal ve Meryem'in de "*bir oturma yeri*" (Bachelard, 1996: 28) olan ruhlarında, dingin şekilde oturmaları mümkün değildir.

Gabar Dağları'nda askerlik yapan Cemal ve diğer askerler için "*bu dağlar korkunçtu.*" (s.87). Hayatlarının PKK'lılar tarafından tehdit edildiği dağlarda, hiçbir asker kendini güvende hissetmez. Kapalı/ dar mekân, fiziksel şartlarla değil, bireylerin psikolojik algısıyla ilintilidir. Bu nedenle, fiziksel açıdan son derece geniş olan dağlar, anlatı kişilerinin hayatlarını tehdit edici niteliğiyle dardır.

Kendi içinde oturmayı başaramayan bir diğer anlatı karakteri olan Profesör, yaşadığı şehir olan İstanbul'u sevmez. Profesör'ün kendisiyle özdeşleştirdiği İstanbul "*iç dünyasını yansıtan bir değer*" (Korkmaz, 2007: 403) olarak betimlenir: "*Son derece başarılı sayılan yaşamı, aslında koskoca bir hiçti; sıfıra sıfır elde var sıfır! Boktan bir adamdı kendisi, çevresi de boktandı, İstanbul da, (...) pislik ve görgüsüzlük dolu bu şehir de boktandı; üstelik sadece Haliç değil, Boğaz kıyıları da bok kokmaya başlamıştı.*" (s.79-80) söylemi, Profesör'ün iç dünyasını açımlar niteliktedir. Bugüne kadar yaptıkları/ sahip oldukları ve benliği arasında bağ kuramayan Profesör, varlığı ve özü arasına para, unvan, kariyer gibi maddesel değerler koyarak kendisinden uzaklaşır. Kendi ruhu gibi karışık olan İstanbul'u, bozulmuş ve özünden uzaklaşmış bulur. Pislik kokan şehirde, insanların hayatları/ yaşam biçimleri de kokuşmuştur. Sadece kendisinin değil, çevresinin/ toplumun da kokuştuğunu düşünür. İstanbul da içinde yaşayan kokuşmuş insanlar gibi pis kokmaya başlamıştır.

İstanbul'dan ve yaşadığı çevreden uzaklaşmayı çare olarak gören Profesör, kiraladığı tekne ile Ege denizine açılır. Ama teknedeki ilk gecesi, yalnızlığı ve korkuları nedeniyle sinir kriziyle sonlanır. "*Tekne birdenbire yabancısı olduğu, ilk defa gördüğü bir tabut gibi göründü gözüne. Deniz karanlıktı, tekne karanlıktı, çevresi karanlıktı.*" (s.157) söylemi tekneyi dar mekâna dönüştürür. Ölüm korkusuyla, kendini yalnız hisseden ve sonsuz karanlığın içinde çaresiz kalan Profesör, severek kiraladığı tekneyi "*uğursuz simge*" (Jung, 2009: 22) olan *tabut* şeklinde görür. Karanlıkta tek başına, bu dar mekânda sıkışıp kalan Profesör tekneyi, ölümün habercisi olan tabut şeklinde algılar.

Huzur veren maviliği ve ışık oyunlarıyla sonsuzluğu çağrıştıran Ege Denizi, insanoğlu tarafından kapalı/ dar hale getirilir: "*Yunan adaları, kıyılarına 3 milden fazla yaklaşılmasını istemiyor ve eğer bu sınırdan içeri girecek olursa ya Mytilini'den, ya Samos'tan bir Yunan hücumbotunun fırlayıp üstüne geldiğini görüyor ve hemen yekeyi kırıp Türk kıyılarına doğru kaçmaya çalışırken, hızı artırmak için motoru da çalıştırıyordu. Bu kez, sürekli izlemede olan Türk sahil muhafazası durumdan*

işkilleniyordu." (s.189-190). Tanrı'nın özenerek yaratıp insana bahşettiği engin deniz, Türklerin ve Yunanların birbirlerine güç gösterisi yapma aracından başka bir şey olarak görülmediğinden darlaşır. Türkler yani 'biz' ve Türkiye'de 'öteki' olarak kabul edilen Yunanlılar (Millas, 2000: 10) tarafından deniz, huzur veren mekân olmaktan çıkarılıp insanları bunaltan bir araca dönüştürülür.

Anlatı kişileri, hiçbir yerde 'Mutluluk' bulamadıklarından mekânlar darlaşarak kapanır. Huzur duymadıkları için nereye giderlerse ve nerede olurlarsa olsunlar hiçbir yerde 'Mutluluk'a ulaşamadıkları için bulundukları mekânlar kapalıdır.

2.3.7. Kişiler Dünyası

2.3.7.1 Başkişi

'Mutluluk' romanının başkişisi, on yedi yaşındaki Meryem'dir. Meryem'in annesi, ona hamileyken rüyasında, Meryem Ana'yı görür, Meryem Ana, ona bir kız çocuğu doğuracağını ve onu dünyada yalnız bırakacağını söyler. Annesi, kendisini doğururken öldüğünden ona Meryem adı verilir. Bakire Meryem olarak da anılan Meryem Ana, Hıristiyan ve İslam inancına göre dünyadaki bütün kadınlara üstün kılınmış kutsal kadındır. Tüm kadınların en yücesi olan Meryem Ana'nın mucizesi, babasız olduğuna inanılan oğlu İsa'yı dünyaya getirmesidir. Naif ve günahsız olan Meryem Ana, babasız çocuk dünyaya getirdiği için yaşadığı toplum tarafından dışlanır/ ötelenir. Başkişi Meryem, modern çağda Bakire Meryem'in temsilcisi olarak anlatıda yer alır. Meryem Ana kadar temiz olan Meryem, öz amcası tarafından iğfal edilir. Bu olay sonrasında Meryem Ana gibi toplum dışına itilerek izbeye kapatılır. Meryem'in hayatı, amcasının iğfaline uğradıktan sonra yön değiştirir. Eserin entrik kurgusunu kuran, ensest iğfal olayı Meryem'in yaşadıklarıyla irdelenir. "*Romanda en ilgi çekici sorunların ortaya atılmasını sağlayan bu kahraman*" (Korkmaz, 1997: 293) sayesinde, Türkiye'de kadın sorunu eksen alınır.

Amcası tarafından iğfale uğrayan başkişi, bu olayı hatırlamak istemediğinden, olumsuz anıyı bilinçdışına "*yani bastırılmış olan(a)*" (Freud, 2009: 32) sürükler. İğfalin öncesi, o an ve sonraki birkaç gün Meryem'in zihninin derinliklerine gömülür: "*Ne kasabanın dışındaki bağ evine gidişini hatırlıyordu, ne amcasına yemek götürüşünü, ne iri yarı adamın orada üzerine çullanarak canını yakmasını, ne bayılmasını, ne de ayıldıktan sonra bağ evinden kaçıp delirmiş gibi yollara düşmesini. Bunların hepsi sislere gömülmüştü.*" (s.11). Meryem, bu travmatik olay sonrasında yaşadıklarını,

anımsamak istemediği için bilinçdışına iter. Başkişi, bilinçdışına gönderdiği bu anıyı bilinç düzeyine taşımak istemediğinden her şey sis perdesinin ardına gizlenir.

Meryem, yaşadığı ensest saldırıya rağmen, Meryem Ana gibi mucize görmeyi/ yaşamayı umut eder. "*Tanıdığı herkesin payına mutluluk verici mucizeler, kendisine ise korkutucu saçma sapan rüyalar kalmıştı. Adını taşıdığı Meryem Ana da bir kere olsun rüyasına girmemiş, kendisine bir öğütte bulunmamıştı.*" (s.62). İçinde kaldığı bu korkunç durumdan, mucizelerle kurtulacağını ümit eden başkişi, adını taşıdığı Meryem Ana'dan yardım bekler. Etrafındaki herkesin mucize gördüğüne inanan Meryem, kendisine mucize gösterilmediği için Allah'ın onu sevmediğini düşünür. "*Allah da beni sevmiyor zaten! diye düşünüyordu. Herkese gösterdiği mucizeleri bana göstermiyor!*" (s.360) diyerek yaratıcının bile kendisini sevmediğini düşünür. Mucize görmek için çırpınan Meryem'in duaları kabul olmaz. Ancak olay örgüsünün sonlarına doğru, Allah Meryem'e mucize yaşatır. Mucize yaşamayı/ görmeyi, hayatının eksenine alan Meryem'in mucizesi Profesör olur. "*Bir mucize gerçekleşiyordu hayatında. Hani o hep başkalarına olan ve kendisine bir türlü görünmeyen mucizelerden biriydi bu adam.*" (s.368) ifadesi başkişinin yaşayacağı dönüşümü önceden sezdirir. Meryem'in hayatı ve bakış açısı, Profesör'le tanıştıktan sonra değişir. Meryem, Profesör'ün kendisinde yaptığı değişikliklere gönüllü olarak ayak uydurur. Hızlı biçimde gelişmeye ve değişmeye ayak uyduran Meryem'in cesareti ve uyum yeteneği Profesör'ü hayran bırakır. "*Profesör insanoğlunun uyum yeteneğine ve çevresindeki koşullara göre kendini değiştirme hızına bir kez daha hayran kalıyordu.*" (s.369). Yemenisini, Profesör'ün yardımıyla başından atan/ kurtulan Meryem, Ege koyundaki turistler gibi giyinmeye başlar. Meryem'in yaşadığı değişimlere çok çabuk uyum göstermesi Profesör'ü oldukça şaşırtır.

Başkişi, farklı duyguları bir arada yaşayan ruh yapısına sahiptir. Yaşadığı olaylara bağlı olarak, cesaret ve korkaklık arasına gidip gelir. "*Saati saatine uymayan ve dünyanın en delice işini yaptırabilecek cesaret doruklarından bir anda korkaklığa ve çekingenliğe yuvarlanabilen Meryem(in)*" (s.383) bu ruh durumu okuyucuyu şaşırtabildiğinden Meryem "'*yuvarlak' karakter*" (Stevick, 2004: 169) olarak tanımlanabilir. Meryem, okuyucuyu şaşırtmasının yanı sıra, boyutlanabilen anlatı kişisi olması sebebiyle düz karakter değildir.

Annesinin ölümüne sebebiyet verdiği düşüncesiyle, Meryem'in 'uğursuz' olduğu inancı vardır. "*Uğursuz bir kızdı bu; annesi onun yüzünden ölmüştü ve gittiği*

eve de uğrusuzluk getirirdi." (s.62) önyargısıyla, dışlanır/ horlanır. Annesinin ölümü nedeniyle, uğursuz olarak ilan edilen Meryem, ötelenir. Tüm bunlar onu yalnızlığa ittiğinden "*vakit buldukça kavaklıkta hayal kurarak yıllarını geçiren*" (s.343) Meryem, hayal dünyasını bir çıkış yolu olarak görür. Yaşama hayalleriyle tutunmaya çalışan başkişi için "*günlük hayatın sıkıcılığı içinde hayaller ve düşler önem kazanır.*" (Kundera, 2009: 20). Meryem, kurduğu hayaller ile kendisini boğan gerçek dünyadan kaçarak kurtulmaya çalışır.

Bütün hayatını, erkek olmadığı ve 'günah yere' sahip olduğu için üzülerek geçiren Meryem "*kendisinin hiçbir zaman Cemal ve Memo gibi olamayacağını kavradı. Onlar insandı kendisi ise suçlu.*" (s.19). Meryem, yaşadığı çevrenin etkisiyle erkekleri *insan*, kadınları ise *suçlu* olarak niteler. Cemal'le yaptıkları yaramazlık sonunda Meryem izbeye kapatılır, Cemal ise cezalandırılmaz. Cemal'de "*fazladan bir şeyin mevcudiyeti*" (Green, 2004: 106) onu Meryem'den üstün kılar. Bu nedenle, eksik olan 'günah yeri'nden nefret eder. Ancak Ege koyuna gelen Meryem'e "*artık bacaklarının arasındaki 'günah yeri' bile o kadar korkunç gelm(ez)*" (s.346). Hayatı boyunca cinsel organından nefret eden, bir sabah uyandığında onu kapalı olarak görmek için dua eden Meryem artık ondan korkmaz.

Roman başkişisi, norm karakterin etkisiyle hızlı bir şekilde değişip dönüşerek boyut kazanır. 'Mutluluk'u bulmak için yola çıkan üç anlatı kişisinden sadece, Meryem yolu başarıyla tamamlar. Çünkü "*romanda son açısından 'mutluluk' hissi sadece Meryem için geçerli(dir).*" (Günay, Koca, 2008: 106). Anlatı boyunca, derinleşen ve kendi ayakları üzerinde kalabileceğine inanan Meryem, 'Mutluluk'u kendisinde bulur.

2.3.7.2. Norm Karakterler

Norm karakter, başkişi Meryem'in boyut kazanmasında yardımcı olan Profesör Doktor İrfan Kurudal'dır. Romanın başkişisi Meryem, mucizesi olarak Profesör'ü görür ve onu "*boz atını bırakıp tekneye binmiş ve denizci kılığına girmiş Hızır Aleyhisselam*" (s.368) olarak tanımlar. Meryem'e farklı bir dünyanın kapısını açan Profesör, onun hayatındaki olumlu değişimleri yaratan, kurtarıcı stereotipidir. Başkişinin hayatını ve kişiliğini geliştirip değiştiren Profesör, bunun farkındalığıyla bu değişimi hayranlıkla takip eder. "*Bu, ilk gördüğünde hiçbir şeye benzetemediği başı bağlı, cahil köylü kızı mıydı Allah aşkına?*" (s.366) diyen Profesör, Pygmalion edasıyla yarattığı kıza hayran

olur. Profesör, eserin norm karakteri olarak, Meryem'in fiziksel ve ruhsal yapısındaki değişimlere eşlik edip onun kendiliğini tanımlamasına ve bulmasına yardım eder.

İzmirli, alt-orta sınıftan bir ailenin oğlu olan Profesör, ailesinden uzaklaşmak ve istediği zengin hayatını elde etmek için üniversiteye başlar. Yurtdışında, master yaptığı sırada tanıştığı Aysel'le evlenerek prestij sahibi, zengin bir akademisyen olur. Ancak kazanmak için, ömrünü harcadığı bu maddi olanaklar, onu tinsel olarak tatmin etmeye yetmez: "*Bütün insanlar gibi bir ömür boyu yaşamın, gerçekten mutlu ve başarılı yaşamın başlayacağı günü bekleyip de bir gün aniden o noktayı çoktan aşmış olduğunu ve artık ölüme gittiğini anlayan bir adam ne hisseder diye düşünüyordu Profesör; yürek çöküntüsü mü? Evet!*" (s.276). Hayatını, elde etmek istediği maddi değerler uğruna harcayan Profesör, artık her şeye sahip olduğunu düşündüğü anda tüm maddeler onun için değersizleşir. Maddi değerleri önceleyerek, manevi değerlerden uzaklaşan Profesör, soy ismindeki gibi adeta *kuru* bir *dal*dır. Rüzgârın savurduğu yönde ilerleyen kuru dal gibi Profesör de unvan, makam, para, gösteriş gibi maddi içeriğin peşinden savrulur. Akademisyen olarak özgün fikirler üretmeyi başaramayan Profesör, sahip olduğu unvanın içini dolduramadığından yozlaşmış aydın tipinin temsilcisidir. İstanbul'da saygınlık ve zenginlik içinde yaşayan Profesör, sonunu bildiği rutin hayatından bıkarak bunalıma girer. Profesör, "*ruhu öldür(en)*" (Sennett, 2010: 36) rutin hayatı sebebiyle ağlama ve korku krizlerine tutulur. "*Çünkü biliyordu ki ömrünün sonuna kadar aynı evde oturacak, aynı koltukta televizyon izleyecek, aynı lokantalarda yemek yiyecek, (...) kaderini görmeye dayanamıyordu.*" (s.38). Profesör, kuru dal gibi yaşamanın ve istemediği hayatı devam ettirmenin bunalımını yaşar. Bu bunalımdan kurtulmanın çaresini, monoton hayatını değiştirmek olarak görür. "*Bir an önce hayatını değiştirme isteği sadece ölüm korkusundan değil, değerli hiçbir şey yapmadan göçüp gidecek olmasından kaynaklanıyordu belki de. Uyuyan Endymion gibi kendi kaderini belirleme cezasına çarptırılmış olma duygusu, bu dünyaya en ufak bir çentik bile çizemeden geçip gitme korkusunun yarattığı bir şeydi.*" (s.238). Endymion, erkek güzelliği ile Ay Tanrıçası Selene'yi kendisine âşık eder. Sadece ölümlüleri değil, ölümsüzleri de kendine âşık edip sorunlar yaratan Endymion'dan kurtulmak için Zeus ondan bir dilekte bulunmasını ister. Bunun üzerine, Endymion güzelliğinin kalması şartıyla sonsuza dek uyumayı diler. Profesör, uyumayı seçen Endymion gibi sonunu bildiği hayatını seçmiştir. Rutin hayatı devam ettirmenin ve sonunu bilmenin getirdiği bunalımla

kendiliğinin peşine düşmeye karar verir. İçsel yolculuğa çıkan Profesör'ün bu durumu deniz yolculuğuna çıkmasıyla imlenir.

Profesör'ün, kendiliğini bulmak için çıktığı yolculuk başarısızlıkla sonuçlanır. "*Hayatı çığırından çıkmıştı. Metanoya arayışı fiyaskoyla sonuçlanmış ve kendi içinde keşfettiği uçurumun karanlıklarından başı döner olmuştu.*" (s.363). Çıktığı yolculuk sonrasında, hayatına değişiklik getiremeyen Profesör, içindeki boşluğu doldurmayı başaramaz. Profesör, içindeki uçurumları yok edememenin farkındalığıyla yolculuğunun ilk durağına, annesinin evine gider. Sahip olduğu paranın hepsini Meryem'e veren Profesör, onunla vedalaşarak yolculuğuna başladığı noktaya geri döner ve "*yetişkinin son dünyası*" (Jung, 2009: 32) olan annesi ile yaşamaya karar verir. Hayatını değiştirmek için kendisiyle yüzleşmek zorunda kalan ve başarılı ol(a)mayan Profesör, hayal kırıklığı içinde hayatının başlangıç noktasına döner.

Kendi benliğini sorgulamayı deneyen ancak bunu başaramayan Profesör, Meryem'in hayatını değiştirdiği ve onun mucizesi olduğu için eserin norm karakteridir.

2.3.7.3. Kart Karakterler

Başkişinin kendi olması yönünde engel çıkaran ve boyut kazanmayarak aynı kalan karakter 'Mutluluk' romanında, Meryem'i iğfal eden Amca ve onun cezasını vermekle görevlendirilen Cemal kart karakterdir.

On yedi yaşında olan Meryem'den, dört yaş büyük olan Cemal, Gabar Dağları'nda geçen askerliği süresince PKK kovalamış bir kahramandır. Askerdeyken gördükleri (bir mermiyle uçan beyinler, çıkan gözler, bilekten kopan ayaklar, parçalanan vücutlar) onun ruhunun sönüp gitmesine ve hiçbir şey hissetmemesine yol açar. Askerden geldikten sonraki sessiz ve hiçbir şeye tepki vermeyen yalıtık hali dikkat çeker. Kirlenen aile şerefini temizleme görevi verilen Cemal, bu duruma da tepki göstermez ve Meryem'i öldürmeyi, basit bir işlem olarak görür. "*Sanki bütün bunlar onun dışında olup bitiyordu. Babasının söylediği de pek önemli gelmiyordu kendisine. Küçük Meryem'in öldürülmesi gerekiyormuş, bu işi de onun yapması uygun görülmüş. Tamamdı o zaman. Bu işte öyle büyütülecek bir şey yoktu ki. İnsan dediğin neydi ki zaten. Bir saniyede ölüverirdi.*" (s.142) söylemi onun insanlıktan uzaklaşmış ruh yapısını ortaya çıkarır. Askerden geldikten sonra, yaşadıklarına dışarıdan izliyormuş gibi bakan Cemal, insan öldürmeyi *bir saniye*lik iş olarak görür ancak bunun çok kolay olmadığını anlar.

Cemal, Meryem'le olan çocukluk anılarını hatırlamamaya çalışıp onu *aşağılık mahluk* olarak görmeye çabalar ancak onu uçurum yüksekliğindeki viyadükün tepesinden atamaz. Meryem, "*ölmemişti; uçuruma savrulmamıştı, daha da önemlisi, üç adım ötede gördüğü yere çömelmiş gölgenin, yani Cemal'in durumu bu işin artık hiç olamayacağını anlatıyordu. Artık Cemal onu öldüremeyecekti.*" (s.293). İçi yaşama umuduyla dolup taşan Meryem, kendisine yaşamını geri veren Cemal'e minnet duyar. Meryem'i alıp Ege koyuna götüren Cemal, öldürmek için çabaladığı *kız*ı yaşatmak için elinden geleni yapar. "*Sonra birden şaşarak farkına vardı ki kendisine öldürülmek üzere teslim edilmiş olan bir kızın hayatını kurtarmaya çalışıyor. Ne tuhaf işti bu!*" (s.350). Ölümle, hayat arasındaki ince çizgide askerliğini yapan Cemal, orada yaşadığı tüm olumsuzluklara rağmen, içindeki insanlık duygusunun sesine kulak verir.

Cemal, Profesör'ün yaptığı bazı fiziksel değişikliklere maruz kalır. Onun da Meryem gibi kıyafetleri, teknede yaşamaya uygun hale getirilir ve "*paçalı tavuk gibi şortla*" (s.368) gezinmeye çalışır. Cemal, Profesör'den hoşlanmaz ve bir erkeğe sarılmasını görünce onu tartaklar. Bu sırada, Profesör'e *sapık* diyen Cemal'e Profesör "*zavallı salak mahluk, babanın hem Meryem'in ırzına geçtiğini, hem de onu öldürmek için sana verdiğini anlayamadın mı?*" (s.433) diyerek, asıl sapığın babası olduğunu hınçla söyler. Bunu öğrenen Cemal, *iki gün* boyunca hiç uyanmaz. Psikolojik açıdan, uykunun çevreyle oluşan alış-veriş ve etkileşimin bir süre kesilmesi olduğu (Fromm, 2003: 43) göz önüne alınırsa; öğrendiği bu gerçeğin yükünü kaldıramayan, Cemal yeni öğrendiği bu olaydan soyutlanmak için kendini derin uykuya teslim eder. Uyandıktan sonra, Meryem ona bir miktar para verir ve artık onunla kalmayacağını söyler. Bunun üzerine, Meryem'in ayaklarına kapanıp ağlamak ister ancak yapamaz.

Etrafını din propagandası ile yöneten ve saygı gören sahte Cemaliye tarikatının şeyhi olan Amca, hakkında oğlu Cemal'in düşüncelerini Tanrısal anlatıcı şöyle aktarır: "*Babası evliya gibiydi; insan onun dediklerini yaparsa bu dünyada da öteki dünyada da rahat ederdi.*" (s.49). Babasını *muhterem* ve *ürkütücü* bulan Cemal'in ona saygısı sonsuzdur. Babasını anlattığı askerlik arkadaşı Selahattin ise onun "*Anadolu'yu saran sahte şeyhlerden biri olmasından kuşkulanı(r).*" (s.86) ve kuşkusunda haklıdır. Meryem'in babasının ağabeyi olan Amca "*onu ziyarete gelen müritlerle ve din işleriyle uğraşı(r).*" (s.22). Görünüşte, Cemaliye tarikatının şeyhi olan ve İstanbul'da dahi müritleri olan bu karakter, yozlaşmış din adamlarının temsilcisidir.

Kendini şeyh olarak tanıtan kart karakter, öz yeğenini iğfal edecek kadar yozlaşmış bir anlatı kişisidir. Amca, kendi çocuklarından küçük olan yeğeni Meryem'e ensest/ cinsel istismarda bulunur. "*Cinsel istismar; bir yetişkin tarafından psiko-sosyal gelişimini tamamlamamış çocuğun cinsel uyarılma amacıyla kullanılması olarak tanımlanır.*" (Saygılı, Gönenli, 2008: 33). Çocuk yaşta olan Meryem, aile içinde cinsel istismara uğrayan/ ensest ilişkiye zorlanan kızların prototipidir. Ensest ilişki ise "*aynı genetik bağa sahip insanlar arasındaki cinsel ilişki*" (Baran, Erbaydar) olarak tanımlanır. Aynı genetik yapıyla bağlı bulunduğu amcası tarafından tecavüze uğrayan Meryem, cinsel istismar ve ensest ilişki gibi olumsuz cinsel deneyimler yaşayan kızları temsil eder.

2.3.7.4. Fon Karakterler

Anlatıdaki fon karakterler şöyledir: Meryem'in babası Tahsin, üvey annesi Döne, teyzesi, iki küçük kardeşi; Amca'nın oğlu Yakup ve karısı Nazik, üç çocuğu, Amca'nın iki kızı, evliya dede, dede pehlivan Ahmet, evin eski sahibi Ermeni Ohannes, kasabanın delisi Cafer, davavekili Mukadder, Müveddet Teyze ve kızı Nermin; Hidayet, Profesör'ün eşi Aysel, kayınbiraderi, arkadaşları; Cemal'in askerdeki arkadaşları ve komutanları, Cemal'in sevgilisi Emine, Memo, Selahattin, eşi ve kız kardeşi, balık çiftliğinin bekçisi; trendeki yolcular ve görevliler, Ege koyundaki yerliler, turistler.

2.3.8. İzleksel Kurgu

'Mutluluk' romanının ana izleği, kadın sorunudur. Aile içinde cinsel istismara uğrayan genç kızların/ kadınların yaşadıkları trajik durum, Meryem'in şahsında betimlenir. Cinsel istismara bağlı olarak cinsel sapkınlık izleği romanda yer alır. Buna ek olarak, kimlik bunalımı, bireysel ve toplumsal yabancılaşma ve çaresizlik sorunlarına da yer verilir.

İzleksel kurgulanışı bakımından 'Mutluluk' romanının "*KORA*" şeması şöyledir:

Tablo 5. Mutluluk Kora Şeması

	Ülkü Değer	**Karşıt Değer**
Kişiler	Meryem, Profesör	Amca, Cemal
Kavramlar	Mutluluk, Kadınlık bilinci, Benlik algısı, Kendini gerçekleştirmek, Yaşamak, Değişmek/ Gelişmek, Seçim, Özgürlük, Farkındalık, Eşitlik, Yaşamak, Yardımseverlik	Töre/ Namus cinayeti, Tutuculuk/ Bağnazlık, Sosyal/ Toplumsal baskı, Ensest ilişki, Cinsel istismar, Kimlik sorunu, Aidiyetsizlik, Yabancılaşma, Yalnızlık, Aldatmak/ İhanet, Öldürmek, Çaresizlik, Kültürel ve ahlaki çürüme
Simgeler	Kadın, Rüya, Tekne	Erkek, İp, Yemeni

2.3.8.1. Kadın Sorunu

2.3.8.1.1. Kadın

'Mutluluk' romanının ana izleği, erkek egemen toplumda ve töre/ namus cinayeti bağlamında, kadın sorunudur. Erkek egemen toplumlarda, bu otoriteye dayanan örgütlenme sistemi vardır. Erkeğin üstünlüğünün kabul gördüğü bu toplumlarda, hâkimiyet erkeklere aittir. Ezilen kadınların temsilcisi olan Meryem'e hayatı boyunca "*erkeklerin yanında yemek yenilemeyeceği, su içilemeyeceği, helaya gidilemeyeceği, hatta konuşulamayacağı*" (s.345) öğretilir. Kadınların yemek/ içmek gibi doğal ihtiyaçlarını dahi erkeklerin yanında karşılayamaması, onların toplum dışına ötelendiğinin ispatıdır.

Erkek üstünlüğünün ön planda olduğu toplumlarda, bedensel özellikleriyle insan dişisi olan kadın, sosyal olarak belirli kalıplara mahkûm edilir. "*Kadın olmak, biyolojik kaderin, toplumsal bir yazgı süreci ile tamamlanarak psiko-sosyal yaptırımlarla donatılmasıdır.*" (Eliuz, 2011: 222). Erkek egemen toplumda, kadınların yaşadığı, biyolojik ve psikolojik baskılar başkişi Meryem aracılığıyla imlenir. Anlatı başkişisi Meryem, Türk toplumundaki ezilen/ itilen/ ötelenen kadınların prototipi olarak romanda yer alır. "*Anadolu'nun ücra köylerinde, kasabalarında gençliği örtüler altında solup giden ve erkenden yaşlanan milyonlarca kızdan biriydi Meryem de.*" (s.213). Hayatının en güzel çağında, yaşadığı baskılar altında *solup giden* milyonlarca kızın temsilcisi olan Meryem, onlara örnek olarak kendiliğini kurmayı başarır.

Meryem ve Cemal çocukken bir oyun oynar ve tavuklara zarar verirler. Bunun sonucu olarak Meryem cezalandırılır, Cemal ise hiçbir cezaya maruz kalmaz. Meryem, bu olayı şöyle değerlendirir: "*Her zamanki gibi yine sana kıyamamışlar, beni izbeye kapatamışlardı. Beni öyle çok izbeye kapattılar ki zaten! Ne yapsam suçtu.*" (s.168). Cemal, Meryem'le aynı hatayı yapmasına rağmen, hiçbir ceza almaz. Bu nedenle Meryem, çocukluğundan itibaren hor görülmeyi/ ötelenmeyi, ceza çekmeyi kabullenir. Erkek çocuklarından ayrı görülen Meryem, kadın olmayı, "*cezası çeki(lecek)*" (s.19) bir durum olarak görmeyi öğrenir. Biyolojik yazgı olan kadınlık, toplumda cezalandırılması gereken bir olgu olarak görülür. Anlatıda, kadınların cezalandırılmalarının sebebi eksik olan cinsel organlarıdır: "*Kadınların başına bu işleri açan, onları bu hallere düşüren hep o günah yerleriydi. Meryem bunu biliyordu. Orası yüzünden günaha giriyor, orası yüzünden cezalandırılıyordu.*" (s.19). Kadınların, başlarına gelmiş/ gelecek olan bütün kötülüklerin nedeni *günah yerleri*dir. Cinsel farklılıklarının bilincinde yetiştirilen kadınlar, kendi bedenlerinden nefret etmeyi çaresizlik içinde öğrenir. Kadınlar, dünyaya geldikleri günden itibaren cinsel farklılıkları vurgulanarak toplum dışına itilir.

Romanda kadın imgesi, Meryem Ana mitosuna göndermede bulunularak ortaya konur. Hıristiyan inancında "*Kutsal Meryem*" (Akalın, 2007: 289) olarak anılan Meryem Ana, Tanrı'nın mucizesiyle babasız bir çocuk dünyaya getirir. Bu nedenle Bakire Meryem olarak da anılan Meryem Ana, oğlu İsa'nın doğumundan sonra toplum tarafından dışlanır. Kadınların, Meryem Ana gibi toplum dışına itilmesi anlatı kişisi Meryem aracılığıyla imlenir. Meryem, ensest iğfal neticesinde toplum dışına itilir ve intihar etmesi beklenir. Çünkü bu ve benzeri olaylar sonrasında "*kadınlar intihar ettiriliyor, ya da öldürülerek olaya intihar süsü veriliyor.*" (Koğacıoğolu, 2009: 357).

Meryem'in kendini öldürmesi ya da öldürülmesi gerekir; zira o, "*kirlenmiş, pislenmiş, murdar olmuştu; günah işlemişti*." (s.233). Toplumun namus kavramınca, Meryem hiçbir günahı olmadığı halde iğfale uğradığı için kirlenmiştir. Meryem'in arınmasını sağlayacak tek unsur ölmesidir. Ancak, ensest biçimde, cinsel istismara uğrayan Meryem, temsilcisi olduğu kızlara örnek davranış sergileyerek intihar etmez. "*Onlara inat, sessiz bekleyen bütün kasabaya inat kendini öldürmeyecekti Meryem. İstanbul'a gidecekti. (...) Madem kirletilen kızlar ya kendini öldürüyor ya da İstanbul'a gidiyormuş, o da İstanbul'a gitmeyi seçmişti işte*." (s.67). Kendi olma yönünde ilk adımı atan Meryem, onun ölümünü bekleyen ailesine/ topluma inat yaşamayı seçer. Düşünsel ve eylemsel olarak "*cinsiyetinin geleneksel rolünü oynayan kadınlar(dan)*" (Şahin, 2010: 29) olmayan Meryem, İstanbul'a gidince, yeni bir hayatın kendisini beklediğine inanır. İstanbul'a gitmeyi isteyip seçerek, hayatının sorumluluğunu üstlenir.

Erkek egemen toplumunun kadına bakış açısı, Amca'nın perspektifiyle dile getirilir: "*İnsanların hepsi günahkârdı ama kadınlar iyice cehennemlikti. Bu dünyaya kadın olarak gelmek, cezalandırılmak için yeterliydi. Kadın şeytandı, pisti, tehlikeliydi, Havva anamız gibi, adamların başını derde sokardı; karnından sıpayı, sırtından sopayı eksik etmemek gerekirdi; çünkü onlar insan soyunun yüz karasıydı. Meryem bunları duya duya büyüdüğü için dişi olmaktan nefret eder*." (s.18). Kadını küçümser nitelikteki ifadeler, toplumun kadına karşı olan olumsuz bakış açısını belirtir. *Şeytan*, *pis*, *tehlikeli* olan kadının tek görevi, dünyaya erkek çocuk getirmek ve dövülmektir. Ayrıca, Amca'nın bakış açısı ilk günahı da içeren Havva mitosuna göndermede bulunur. İlk kadın olan Havva, Adem'e itaat etmesi için onun kaburga kemiğinden yaratılır. Ancak Havva, Adem'in cennetten kovulmasına neden olarak onun *başını derde sokar*. Havva, yasak meyveden yer ve Adem'in de yemesine sebebiyet verir. İlk günahın işlenmesiyle, Adem'le birlikte cennetten kovulur. İlk günah nedeniyle, Havva günahkâr kadınların ilki/ atası olarak kabul edilir. Amca'nın bakış açısına göre; kadınlar Havva gibi günahkârdır ve erkekleri kandırırlar bu nedenle, küçük görülür ve toplum dışına itilirler. Günahkâr olarak görülen "*kadın, erkek toplumunun kadınlar için yarattığı imge kafesinde tutukludur*." (Paz, 2002: 44). Çünkü günahkâr sıfatından, bütün insanlığın anası Havva bile kurtulamamıştır.

Anlatıda, kadınların sık sık kürtaj olmak zorunda kalmaları, eşleri tarafından dövülmeleri gibi sağlıklarını tehdit edici durumlar da irdelenir. "*Bu kadınların hepsi sık sık çocuk aldırır*" (s.298) söylemi, kadınların sağlıklarının önemsenmediğini gösterir.

Erkeklerin, sadece cinsel ihtiyaçlarını karşılayan nesne olarak görülen kadının, çocuk aldırması rutin bir durum olarak algılanır. Ayrıca, kadınları dövmeyen erkekler, erkek egemen toplum tarafından küçümsenerek dışlanır: "*Sen ne biçim erkeksin ki karını dövmüyorsun. O da gidip ebe kadında car car anlatıyor, demiş; hem de herkesin içinde.*" (s.299). Ata-erkil toplumun yetiştirdiği erkek, herkesin içinde karısını dövmediği için eleştirilince, eşini hiçbir sebep olmaksızın döver. Meta olarak görülen kadın, erkekler arasında güç sergilemek için araç olarak kullanılır.

Anadolu'nun bereket tanrıçası Kybele'den (Tayanç, 1977: 26) beri, kadınlar doğayı, canlılığı, verimliliği imler. Ancak erkek egemen toplumsal düzende kadına bakış olumsuz yönde ivme kazanır. "*Bir Tanrı parçası*" (Altan, 2000: 107) olan kadın biyolojik olarak bedenine, psikolojik olarak da toplumun karanlık bakış açısının dehlizlerine mahkûm edilir.

Havva Ana'dan, Meryem Ana'ya kadar kadınlar, bütün toplumlarda suçlu görülmüş/ horlanmış ve toplum dışına ötelenmiştir. Anlatı başkişisi Meryem, temsilcisi olduğu kadınlara örnek bir duruş sergileyip kendisini hayattan uzaklaştıran tüm karşıt değerlere ve kişilere savaş açıp meydan okuyarak kendiliğini kurmayı başarır.

2.3.8.1.2. Töre/ Namus Cinayeti

Töre, bir toplumda uzun zaman içinde benimsenmiş gelenek/ görenek ve adetlerden oluşan, yaptırımlara dayalı davranış biçimidir. Benimsendiği toplumda, hukuk kuralları kadar geçerli olan töreler, sözlü kanunlardır. Töre, "*değerlere dönüş*" (Deveci, 2007: 89) bağlamında olumludur, ancak ölüm cezalarına sebep olan yönüyle olumsuzdur. Romanda, köhne ve tutucu bakış açısının ürünü olan töre, 'Mutluluk'ta namus cinayeti açısından irdelendiğinden karşıt kavram grubunda yer alır. "*Yaygın ataerkil düzenin kadınlar ve kızlar üzerindeki iktidarını korumasının ve sürdürmesinin bir yöntemi olan*" (Akbaba, 2008: 335) namus cinayeti, kadınları hedef alan yok edici bir tirandır. Bu tiranın karşısında, Meryem'in temsilcisi olduğu kadınlar yeniktir. Geçerliliğini koruduğu toplumda, yasa kadar etkili olan töreye göre, yaşamak zorunda olan Meryem, kendisi hakkında alınan ölüm kararı karşısında çaresizdir. Töreleri sorgulayacak cesareti kendisinde bulamayan Meryem/ kadın, bunların kendisine biçtiği hayat tarzına itaat eder.

Meryem'i kurtarmak isteyen Gülizar Ebe, ona yardımcı olmaya çalışır ve kasabanın bir kısmının onu kurtarmaya çalıştığını söyler: "*Bu ileri çağda eski törelerin*

terk edilmesi gerektiği" (s.95) düşüncesine çok az kişi sahiptir. Ancak böyle düşünenler Meryem'i kurtarmak için çabalar. Kasabanın çoğunluğu ise törelerin uygulanmasını ister.

İğfal edilen Meryem'in "*törelere göre ortadan kaldırılması için*" (s.264) karar alınır. Törelere göre kirlenmiş olan Meryem'in, töreye uygun olarak kendisini asması beklenir. Herkesin kendi ölümünü beklediğini bilmesi Meryem'i çaresizce intihar fikrine sürükler. "*Tanıdığı herkesin onu ölümünü beklemesi, karşı koyamayacağı kadar, ağır bir sorumluluk yüklüyordu Meryem'in omuzlarına. Bu dünyada gördüğü bildiği herkese; (...) karşı bir borcu vardı ve bu borç nasıl olsa yerine getirilecekti*." (s.65). Törelere göre Meryem'in ödemek zorunda olduğu borcun karşılığı hayatıdır. Töre egemen toplumun bakış açısına göre, kirlenmiş sayılan Meryem'in temizlenmesi ancak kendini iple boğarak intihar etmesi ya da öldürülmesiyle mümkündür. Kendi bireysel zihin berraklığından gelenleri değil söylenen şeyleri ve yürütülen fikirleri (Gasset, 2007: 161) eyleme dönüştürmeye çabalayan Meryem, kendisini töreler karşısında çaresiz ve yenilmiş hisseder. Çünkü Meryem iğfal olayı başına gelmeden "*daha önce kendisini asan iki kızın hikâyesi(ni)*" (s.17) dinlemiştir. Törenin ezdiği, diğer kızlar gibi Meryem'in de yok edilmesi gerekir.

Romanda olumsuz yönüyle ele alınan töreye göre, Meryem'in ölmesi gerekir. Meryem kendisini öldüremediği için, onu öldürme görevi, töreler gereğince ailenin en büyük erkek evladı olan Cemal'e verilir. Meryem'i iğfal eden Amca, namus cinayeti görevini "*törelerimizi iyi bilirsin. Bu pisliği temizlemek sana düşüyor.*" (s.142) diyerek oğlu Cemal'e verir. Töreyi sorgulayamayacağını bilen Cemal, babasına karşı çıkmaz ve "*töre töreydi, herkes bilirdi bunu.*" (s.142) düşüncesiyle cellatlık görevini üstlenir. Çünkü yaptırımları oldukça güçlü olan törelere göre "*Meryem'in yaşamasına imkân yoktu.*" (s.142-143). Kendisine saldırılmış, zorbaca bedenine sahip olunmuş Meryem, törelere göre suçludur. İşlemediği suçun bedelini canıyla ödemek zorundadır.

Meryem'in hayata bağlılığını bilen Cemal'in insani yanı onun için üzülür. "*(Meryem) Toplumsal yapının (törelerin) kendine yönelttiği ölüm olgusunu belirli bir kabulleniş içinde ama davranışları ile buna direnmektedir. Yaşadıklarına karşın, kirlenmemiş ve duygularını kaybetmemiş olan bu genç kız, çıktığı ölüm yolculuğunda; güçlü, kararlı, öğrenmeye açık, dışa dönük kişiliği ile katilini bile etkileyebilecek güçte bir kişilik sergilemektedir.*" (Sözen, 2009: 90). İnsani yanı Meryem'i düşünen Cemal'in, törelere tutucu şekilde bağlı olan yanı onun kurtulmasının imkânı olmadığını söyler.

"*Töre töreydi, herkes bilirdi bunu. Talihsiz kızmış diye düşündü ama Meryem'in yaşamasına imkân yoktu. Babası bağışlasa, amcası sesini çıkarmasaydı bile artık kız yaşayamazdı. Bütün kasaba birleşip affetseler yine olmazdı*." (s.142-143). Sert yaptırımları olan töreye göre, tüm dünya affetse bile iğfal edilen/ namusu lekelenen kadın yaşayamaz. Bedeni ve ruhu iğfal edilen Meryem, töre gereği öl(dürül)mek zorundadır. İnsanların karşısında çaresiz kaldığı, yazılı olmayan ancak kanun kadar güçlü yaptırımlara sahip töreler, "*insanlığından çıkmış insanlık*" (Gasset, 2007: 162) tarafından devam ettirilir. Meryem, törelerin uygulanması için İstanbul'a gönderilir. Meryem'i bir an önce öldürmek isteyen Cemal "*terk edilmiş viyadük(ten)*" (s.265) atma fikrini Yakup'tan alır ve "*namus infazları hep orada yapılıyormuş; günahkâr kızlar, oradan boşluğa uçuyormuş*." (s.265) düşüncesiyle, Meryem'i viyadükün tepesinden atmaya çalışır. Ancak, onu öldüremez.

Kadın bedeni ve cinselliği ekseninde işlenen namus cinayeti olgusunun serimlendiği romanda töre, yok edici tiran olarak ortaya çıkar. Mutlak yaptırıma sahip olan töre, kadını nesneleştiren/ şeyleştiren bir izlek olarak 'Mutluluk' romanında karşıt güç grubunda açımlanır.

2.3.8.1.3. Cinsel Sapkınlık

Cinsel ilişki, temel anlamda, bireyin karşı cinsle kurduğu cinsel temas sonrasında psikolojik ve biyolojik açıdan tatmin olmasıdır. Cinsel sapkınlık ise, karşı cinse duyulan cinsel ilgiden ve ilişkiden sapmadır. Anlatıda cinsel sapkınlık, öz amcasının Meryem'e ensest iğfali ve Profesör'ün biseksüelliği olarak ortaya çıkar.

Ensest ilişki, "*evlenmeleri hukuksal, ahlaki ve dini açılardan yasaklanmış yakın akraba olan kadın ile erkeğin cinsel ilişkide bulunmaları(dır)*." (Ovayolu, Uçan, Serindağ, 2007: 15). Tarih boyunca, tüm toplumlarda ve inançlarda yasaklanmış olan ensest ilişki, anlatıda iğfal biçiminde ortaya çıkar. Anlatıda cinsel sapkınlık, hem iğfal hem de ensest yönüyle görülür. İğfal, bireyin istemediği cinsel ilişkiye zorlanması biçiminde ortaya çıkar. Anlatı başkişisi Meryem, amcası tarafından iğfal edilir. Ensest iğfal sapkınlığı, Meryem'in rüyası ile serimlenir: "*Var gücüyle kuşun kara başını itmeye, bacaklarının arasından uzaklaştırmaya çalışıyordu; ne var ki kuş çok kuvvetliydi; kendisinin küçük ellerini hissetmiyordu bile. İçini oymaya, oradan parçalar koparmaya devam ediyordu. Sonra kuşun başı bir insan başı oldu; kara kıllarla kaplı bir insan başı. Meryem kara sakallı amcasını tanıdı*." (s.10). Amcasının sapkınlığına

karşı koyamayan Meryem, rüyasında da ona güç yetiremez. Rüyada, kuş olarak görülen amcanın Meryem'den parçalar koparmasıyla imlenen onun parçalanan hayatıdır. Öz yeğenine sapkınca duygular besleyen Amca, onu kimsenin olmadığı bağ evinde iğfal eder. Kendisinin bu sapkınca durumunun ortaya çıkmaması için de Meryem'in idam hükmünü verir.

Amcasından korkan Meryem, iğfal edilmesi hakkında hiçbir bilgi vermez. "*Bağ evindeki tecavüzden sonra kimse ağzından bir laf alamamış, bu nefret edilecek işi kimin yaptığını öğrenememişti.*" (s.11). Meryem, kendisini iğfal eden kişinin amcası olduğunu kimseye söylemez ancak, Profesör bu durumu anlar. Profesör'ün kendisine şefkatle sarılması Meryem'in yaşadığı travmayı ortaya çıkarır. Meryem'in "*yapma amca, yapma, yapmaaaaaa!*" (s.377) diye bağırmasıyla, Profesör onun ensest iğfale uğradığını anlar. "*Profesör, "Amcan mıydı?" diye sordu. Kız cevap vermedi. "Cemal'in babası mı?"Kız sustu; ne evet dedi ne hayır.*" (s.381). Profesör, küçük Meryem'in yaşadığı acı olayın etkisini azaltmak isteğiyle onu teselli etmeye/ sakinleştirmeye çalışır.

Profesör'ün bir erkeğe istekle sarıldığını gören Cemal, ona *sapık* der ve saldırır. Bunun üzerine Profesör, Cemal'e "*sapık senin baban*" (s.433) diyerek babasının cinsel sapkınlığını haykırır. Sapıklığının nedenini de "*öz yeğenin ırzına geçti*" (s.433) ifadesiyle açıklar. Cemal babasının, kendi yeğenine tecavüz edecek kadar sapkınlaşan bir kişi olduğunu kabul etmek zorunda kalır.

Aysel ile evli olan Profesör, onunla cinsel birliktelik yaşamaktan hoşlanmaz. Bu durumun farkında olan Aysel ona şöyle der: "*Sen benimle zoraki sevişiyorsun! Sanki kocalık görevini yerine getirir gibi; düzenli, güçlü, temiz ve sağlıklı ama zevk almıyorsun.*" (s.275). Profesör, Aysel'le eş olmanın görev bilinciyle birlikte olur. Bu cinsel birliktelikten, zevk almaz ve bunu istemeden de olsa Aysel'e hissettirir. Bununla birlikte, yüreğinin derinliklerinde Hidayet'e duyduğu hissin/ isteğin farkındadır. Livaneli, bu durumu şöyle özetler: "*Profesör İrfan Kurudal heteroseksüellikle homoseksüellik arasında gidip gelen, ara bölgede bir kişidir.*" (Livaneli, 2010). Anlatı kişisi, her iki cinse ilgi duyduğu için biseksüel olarak tanımlanabilir. Zira biseksüellik, "*kişinin her iki cinsiyetten olanlara cinsel ilgi duyması(dır)*." (Bozdemir, Özcan, 2011: 38). Profesör, evlidir ancak kalbinin en derininde çocukluk/ gençlik arkadaşı Hidayet'i özlediğini ve istediğini duyumsar. Hidayet'e duyduğu, ilgiyi/ isteği inkâr eden Profesör, sarhoş iken bunu kabullenir. "*Yüreğinin derinliklerinde, hayatı boyunca hiçbir kadına sarılmanın ona şu andaki kadar zevk vermediğini, hiçbir kadına bu kadar ihtirasla*

sarılmamış olduğunu hisseti." (s.432). Ömrü boyunca Hidayet'i özleyen Profesör, sarhoşken birini ona benzeterek sarılır. Bu sarılmadan cinsel zevk alması ve *Hidayet* diye inlemesi cinsel tercihinin göstergesidir.

Anlatıda cinsel sapkınlığa ek olarak; Türk toplumundaki, bastırılmış cinsel enerji de irdelenir. Cemal'in rüyaları aracılığıyla, toplumda görülen bastırılmış cinsellik imlenir. Hayatı boyunca hiçbir cinsel deneyim yaşamamış olan Cemal, rüyalarıyla cinsel açıdan tatmin olmaya çalışır. "*Askeri karakolda Cemal büyük bir zevkle titreyerek uyandı. Düşünde yine, kasabanın gençleri arasında bir efsane gibi kuşaktan kuşağa anlatılan Saf Gelin'i görmüştü.*" (s.41). Cinsel açıdan bastırılmış Türk erkeklerini temsil eden Cemal, hayali bir genç kızı düşünerek cinsel eksikliğini bastırmaya çalışır. Bastırılmış cinsel enerji, iğfal, ensest ilişki, homoseksüellik ya da biseksüellik olarak cinsel sapkınlıklara neden olabilmektedir.

Herkesin cinselliği, kişisel ve özeldir. Ancak toplumda, genel kabul gören cinsellik anlayışı, aralarında akrabalık bağı olmayan kadın ve erkek arasındaki ilişkidir. Normalin dışında kalan cinsel eğilimler, sapkınlık olarak tanımlanır. Anlatıda, Amca'nın yeğenine ensest iğfali ve Profesör'ün biseksüelliği cinsel sapkınlık görüngülenir. Cinsel sapkınlık, bireylerin hayatlarında yıkımlara yol açan bir güç olarak serimlenir.

2.3.8.2. Yabancılaşma

Yabancılaşma sorunu, bireyin kendisine ve topluma yabancılaşması olarak iki şekilde ortaya çıkar. Bu sorun, anlatıda Profesör'ün "*kendini toplumsal süreçlerden olanak olduğunca soyutlama(sı) biçiminde*" (Ergil, 1980: 73) görülür. Topluma/ çevresine uzaklaşan Profesör, kendisine yabancılaşarak ölüm fikrinin eşiğine gelir. "*Profesör, içinde yaşadığı çevrenin değersizliğinden, (...) intihar edecek durum(a)*" (Livaneli, 2012: 80) geldiğinin farkına varır ve deniz yolculuğu imlemesiyle kendiliğini bulmak için yolculuğa çıkar.

Maddiyatı önceleyip manevi değerleri öteleyerek yaşayan Profesör, zaman içinde kendinden ve yaşadığı çevreden uzaklaşarak yabancılaşır. Kendinden uzaklaşmasıyla başlayan yabancılaşma süreci, uykularından korku nöbetleriyle uyanmasıyla sonuçlanır. Korkmamak için kendisini teskin etmeye çalışan Profesör "*bir sorunun yok, korkman için bir sebep de yok. Korkma oğlum, korkma!*" (s.28) diyerek kendi kendisini sakinleştirmeye çalışmasına rağmen korkularının önüne geçemez ve

ruhunun bedenine yabancılaştığını hisseder: "*Sanki kendisi Profesör Dr. İrfan Kurudal değil de onun gövdesinde yaşayan bambaşka biriydi. Birkaç aydır kendi hayatını dışarıdan izliyor gibiydi.*" (s.29). Bireyin ruhunun bedenine uzaklaşması, kendine yabancılaştığının göstergesidir. Çünkü beden, ruhun sembolüdür. (Fromm, 2003: 31). Ruhun, kendisini sembolize eden bedeni *dışarıdan izliyor gibi* algılaması ancak ondan uzaklaşmasıyla ortaya çıkar. Profesör'ün rüyasında kendisinden iki tane daha görmesi, onun parçalanmış benliğinin göstergesidir. "*Benliğin bedenden geçici yabancılaştırılması rüyalarda simgelenebilir.*" (Laing, 1993: 80). Profesör'ün bedenine yabancılaşması, rüyasında kendisinden iki tane daha görmesiyle imlenir. "*Yatakta oturan iki ve karşılarında oturan kendisi olarak üç İrfan Kurudal birbirlerine bakıyorlar, hiç konuşmuyorlardı.*" (s.30). Profesör'ün kendisi olarak gördüğü her biri onun farklı üç yönüne göndermede bulunur. Kendisi olarak gördüğü kişi onun özüdür. Yani Profesör'ün *kendisi* olarak gördüğü, gerçek kendiliğidir. Yatakta gördüğü diğer ikisi ise onun varlığını ve dışarıdan görünen kişiliğini temsil eder. Maddi değerleri önemseyen, varlığıyla özü arasına para, unvan, ün gibi değerleri koyan Profesör ise bu şekilde görüngülenir. Bedeninde barındırdığı üç ayrı kimlik bu şekilde onun bilinç düzeyine çıkar.

Kendilik'ini ve ben'ini sorgulayan Profesör, yabancılaştığının farkındadır. "*İnsan kendi adını on kez üst üste söylediğinde bile yabancılaşıyordu da, doğumundan ölümüne kadar taşıdığı 'ben' bilincine ya da 'kendi' damgasına niye yabancılaşmıyordu?*" (s.38). Bilinci ve bilinçdışı arasında bağlantı kurabilen bireyin, kendilik değerlerine göre yaşaması sayesinde benlik algısı kurulur. Bilinç ve bilinçdışını içerdiğinden bütünsellik oluşturan "*kendilik (...) Ben'le örtüşmeyen ama Ben'i, büyük bir dairenin küçük daireyi kapsadığı gibi kapsayan ruhsal bir bütünlük ve merkezdir.*" (Jung, 2009: 72-73). Bilinçdışının, bilinçle birleştiği nokta olan kendilik kavramıyla birlikte ben'i de sorgulayan Profesör, kendisine uzaklaştığının ve yabancılaştığının bilincindedir.

Engel olamadığı bir biçimde sürüklendiğini hisseden Profesör "*ama sadece ben değil, herkes sürükleniyor.*" (s.117) diyerek herkesin yabancılaştığı düşüncesiyle kendini rahatlatmaya çalışır. Ancak aralarında "*ontolojik karakterli bir ilişki*" (Korkmaz, 2004: 19) olan ben ve öteki arasındaki çatışmaya engel olamaz. 'Mutluluk'u ben'inde arayan Profesör'ün ötekisi, kendisi olmasını öğütler. Ben ve öteki arasında gerçekleşen bu konuşmayı Jung "*çağrışımı sürdürme*" (Jung, 2009: 63) olarak tanımlar.

"*Yaptığın tek şey kaçmak. Bütün sorunları yüzüstü bırakıp cehennem hayatından kaçmak. Bunun yerine İstanbul'da kalarak her şeyle yüzleşebilirdin.*

"Orada yüzleşecek bir şey yoktu ki. Hayatım mutluluk içinde geçiyordu; başarılıydım, mutluydum ve zengindim. İçimdeki sorunlar dışında bir şey yoktu."

"Yalan söylüyorsun İrfan Kurudal!"

"Hayır!" (...)

"İstanbul'da mutlu dediğin hayatın boktan bir paçavra gibiydi. Kendini değersiz hissediyordun bunda da haklıydın. (...) Bilim adamı olarak beş para etmezsin. (...) Hangi özgün düşünceyi yarattın, hangi değerli makaleyi yayınladın." (s.158-159).

Profesör'ün dışarıdan mutlu gibi görünen hayatı, içinde sorunlar barındırır. Bu sorunları daha fazla bastıramayan Profesör, ötekisiyle yüzleşmek zorunda kalır. Bilinci ve bilinçdışı arasında sıkışan Profesör'e öteki, mutluluğun onun sadece maskesi olduğunu gösterir. Öteki, ben'in kendine itiraf edemediği tüm gerçekleri acımasızca ifade eder. İyi bir bilim adamı olamadığını, başarısız olduğunu, mutlu olmadığını, tüm sorunlarından kaçtığını ben'e bildirir. Öteki, iş yaşamında aslında başarısız olduğunu söylediği Profesör'e evliliğinde, aile hayatında ve diğer insanlarla ilişkilerinde başarılı olamadığını ispatlar. "*Hayatın boyunca onunla (karısıyla) görev duygusu içinde seviştiğin yalan mı? (...) Beni kandıramazsın çünkü ben senim. Başından beri bu sarılmalardan zevk almadığını, sadece mekânik hareketler yaptığını inkâr mı edeceksin şimdi? Çünkü o kadının etine bir özlem duymuyordun (...) Zaten bu yüzden seni aldatmaya başlamadı mı? (...) Önce Hidayet'i terk ettin, sonra ananı babanı, kız kardeşini, sonra Aysel'i. (...) Kendin olmaya cesaretin yoktu.*" (s.159-160). Eşine karşı cinsel arzu duymayan Profesör'ün, onun kendisini aldattığını bilmesi ancak onu kıskanmaması ve bilmiyormuş gibi davranarak yaşamaya devam etmesi kendine yabancılaşmasının yanı sıra toplumsal değerlere ve normlara da uzaklaştığını gösterir.

Öteki, ben'e son sorularını sorarak aslında yabancılaşma sorunun ana kaynağını belirten ipucunu verir.

"*Rüyalarında gözünün önüne ne geliyor?*

"Hiçbir şey!"

"Kim geliyor?

"Hiç kimse!"

"Emin misin?"

"Evet evet evet, Allah'ın belası. Hiçbir şey gelmiyor, hiç kimse gelmiyor. Sus, sus, sus artık!" (s.163) diyerek ben ve öteki arasındaki çatışmayı sonlandırır. Çünkü bu sorularla birlikte, kendine itiraf edemediği gerçekle yüzleşmek durumunda kalacaktır. Bu durumun neticesi "*kişilerin düşünsel dünyalarında ben ve öteki aralarında kalmaları, ben ve öteki arasında çatışma yaşamaları ve kendilerine yabancılaşmalarıdır.*" (Şahin, 2010: 25). Ben ve öteki arasındaki bu çatışmada, ötekinin her şeyi bilmesinin yükünü taşıyamayan Profesör kendinden geçer. Ancak kendisine yabancılaşmasının ve korku nöbetlerinin nedeni öteki ile olan bu iç diyalog sayesinde ortaya konur. Profesör'ün korkularının temelinde Hidayet'e duyduğu özlem ve arzu vardır. "*Her korku olayının ardında, bir arzu yat(tığı)*" (Fromm, 2003: 181) Profesör'ün çocukluk/ gençlik arkadaşı Hidayet'e karşı hissettiği tutkulu istekle imlenir. Yabancılaşmasının temelinde bastırdığı cinsel duyguları olan Profesör, sarhoşken yani bilincinin kendisini kontrol etmediği bir anda İngiliz bir gence sarılıp *Hidayet* diyerek ağlamaya başlar. "*Yüreğinin derinliklerinde, hayatı boyunca hiçbir kadına bu kadar ihtirasla sarılmamış olduğunu hisse(den)*" (s.432) ve Hidayet'i özleyen, yolculuğa onun başladığı yerden başlayan, onunla gitmediği ve onu terk ettiği için pişman olan Profesör, bastırdığı hisleri nedeniyle hiçbir zaman kendisi olamaz.

Profesör, kendisine yabancılaşmasının yanı sıra topluma ve onun değerlerine de yabancılaşır. "*'Böyle bir ülkede doğmak için ne günah işledim acaba?' diye düşünürdü sık sık. Profesör'ün ne milli bir bağı vardı, ne dini ne ideolojik.*" (s.191). Kendisini yaşadığı ülkeden soyutlayıp burada yaşamak için bir *günah işle*miş olduğunu düşünen Profesör, milli ya da dini bağ kuramadığı topluma yabancıdır.

Yabancılaşma, Profesör'ün önce kendisine sonra da topluma uzaklaşması neticesinde gerçekleşen bir sorundur. Yabancılaştığının farkında olan ve buna daha fazla dayanamayan Profesör, kendiliğinin peşinden giderek bu sorunu aşmaya çalışır.

2.3.8.3. Kimlik Bunalımı

Anlatıda Türk toplumunun içinde bulunduğu kimlik bunalımı, Doğu ile Batı düalizminde serimlenir. Romanda aidiyet sorunu olarak ortaya çıkan kimlik bunalımı, Türkiye'de Doğu ile Batı arasında kalma şeklinde görüngülenir. Türkiye, Doğu ile Batı arasında köprü vazifesi gören ara bir ülkedir. Ancak bu durum, ülkede kimlik bunalımı yaşanmasına sebep olur. "*Kararsız, arada kalmış bir yapıda*" (Arslan, 2012: 17) olan Türk toplumu, Doğulu olmadığını ileri sürer ancak, Batılı olmayı da başaramadığından,

kimlik bunalımı sürecini yaşar. Profesör, toplumun içinde bulunduğu kimlik bunalımı durumunu şöyle özetler: "*Doğulu ve İslami geçmişin ahlaki değerler sisteminden kopmuş, Batılılaşma politikaları uyguladığı halde Batı değerleriyle bütünleşememiş köksüz bir toplumda referans noktalarının kayboluşu… Toplumu bir arada yaşatan, yazılı olmayan kurallar dizisi burada yok. Nihilist bir dönemden geçiyoruz; sadece ben ve çevrem böyle değil, herkes böyle. (...) toplumun mitolojisi ve ideali de yok. Bu yüzden bir nehrin suları bizi önüne katmış götürüyor. İnsanlar akıntıdan kurtulmak için kıyıdan sarkan dallara tutunmaya çalışıyorlar. Kimi din dalına tutunuyor, kimi milliyetçilik, kimi Kürtçülük; kimi ise nihilizme gömülüyor.*" (s.118). Osmanlı Devleti'nin çökmesinden sonra, yerine modern Türkiye Cumhuriyeti kurulur. Ülkede çağdaşlığı önceleyen, cumhuriyet rejimi ile hız kazanan Batılılaşma hareketleriyle, toplumun referans noktaları yok olur. Batılılaşma hareketleri sırasında, Doğu'yla bağlantıyı kesmek adına toplumun/ ülkenin geçmişe ait özellikleri yok edilir. Ancak topluma, gelecekle ilgili sağlam temellere dayanan idealler de sunulmaz. Geçmişini yok eden ve geleceği hakkında ideali olmayan toplum, akıntıya kapılan amaçsız insanlardan meydana gelir. Amacı olmayan, akıntıda sürüklenen insanlar, önlerine sunulan seçeneklerden birine tutunarak belirsizlikten kurtulmaya çalışır. Çünkü birey "*fikirlerle, değerlerle ya da en azından ona birleşme ve "ait olma" duygusu veren toplumsal kalıplarla*" (Fromm, 2008: 31) aidiyet duygusunu tatmin etmeye çalışır. Bir gruba ait olmak isteyen bireyler, ülkedeki seçeneklerden birisini seçerek; İslamcı, milliyetçi, Kürtçü ya da nihilist olur. Bu nedenle kimlik bunalımı, toplumda çatışma ve kargaşa durumu olarak ortaya çıkar. "*Törel yalnızlık*" (Fromm, 2008: 31) duygusundan kaçmak isteyen insanlar, bir gruba dâhil olarak aidiyet duygusunu tatmin ederler.

Yüzyıllardır süregelen Batılılaşma hareketlerine ve Batı hayranlığına rağmen Türk toplumu Batı'ya şüpheyle yaklaşır. "*Türkler kendilerini Batılı ve Avrupalı sayıyorlardı ama hem Batı'yı taklit ediyor, hayranlık duyuyor hem de aynı zamanda derin kuşkular besliyorlardı onlara karşı.*" (s.228). Batılı olmaya çalışarak, kendiliğini tehlikeye atan Türk toplumu, öteki olan Batı'ya güvenemez de. Batı'ya ait olmak için çaba sarf eden toplum, Batılı toplumlara karşı da önyargılıdır. Batı'dan aldığı özellikleri kendi kültürel potasında eritemeyen toplum, arada kalması nedeniyle kimliğini kaybetme noktasına gelir. Çünkü "*Batı'yı ve değerlerini tek kurtuluş olarak gören parçalanmış kimlikler, toplumsal anlamda kendi kendisiyle bütünleşmesini bilmeyen çeşitli kültür ve ilişkiler sonrasında aldıklarını kendilerine dönüştüremeyen bir kimliğe*

dönüşür." (Şahin, 2010: 674). Batı'dan ödünçlediği değerleri içselleştiremeyen toplum, kendi kimliğini de yitirmeye başladığından, bunalım baş gösterir. Türk toplumu, Batılı olmayı başaramamakla birlikte, kendi değerlerinden uzaklaşması nedeniyle bunalım yaşar. "*Türk cemiyeti çağdaş medeniyete uymak için Batı'yı taklide çalışırken, kendi şahsiyetini kaybetmiş olmanın buhranını da yaşar.*" (Enginün, 1995: 512). Dönüşmek/ benzemek istediği Batı'ya ayak uyduramayan ve kendi referans noktalarını yitiren toplum, buhran sürecindedir. Kendi kimliğini kaybeden toplum, ötekine/ Batı'ya benzemeye çalışır. Ancak toplum, ötekileşmenin bedelini uzunca bir dönem sürmüş/ sürecek olan kimlik bunalımıyla öder.

Arada kalmanın bunalımını yaşayan toplum, kendisini hem Doğu'ya hem de Batı'ya ait hissetmediğinden, onların ortak referans noktalarına da vâkıf olamaz. Doğu'nun ve Batı'nın oluşturduğu ortak felsefeden yoksun olan Türk toplumunun bu eksikliği, Profesör aracılığıyla imlenir. "*Çeşitli ülkelerden bilim adamlarıyla bir araya geldiğinde konuşmayı bir süre götürebiliyor ama iş Latince ya da Eski Yunanca kavramlara dayanınca susmak zorunda kalıyordu. Çünkü bu kökten gelmiyordu. Toplantılara katılan Arap aydınlarıyla da anlaşamıyordu; çünkü Doğu dünyasından da gelmiyordu. Dolayısıyla Latince, Yunanca ve Arapça'nın, birbiriyle ilişkili, yüzyıllar içinde geliştirdiği ortak felsefi ve bilimsel terminolojiden yoksundu. (...) Bütün kök kültürlerle biraz ilişkisi vardı ama bu 'biraz', kendisine sağlam ve güvenli bir temel oluşturmasına yetmiyordu işte.*" (s.78). Doğu'ya ve Batı'ya ait olamayan Türk toplumu, bu iki kutbun oluşturduğu temelden gelen ortak değerler bütününden yoksundur. Ülkenin ileri gelen aydınları dahi bu arada kalma/ sıkışma durumunu aşamamanın sancısını çeker. Aydınları temsil eden Profesör'ün bile kimlik bunalımını hissetmesi, toplumun içinde bulunduğu çatışma durumunu göstermesi bakımından önemlidir.

Türkiye hakkında gözlem yapmak için yurtdışından gelen gazateci Peter Cape'in gördükleri şöyle ifade edilir: "*Daha önce hiç böylesine değişik yaşam biçimlerini bir arada barındıran bir ülkeye gitmemiş olduğunu düşündü. Şu kompartımanda oturan insanların bile aynı ulustan olduğunu söylemek zordu.*" (s.227). Türk toplumunun çok katmanlı yapısı, Batılı gazetecinin bakışıyla ortaya konur. Türkiye'de farklı; gelir düzeyinden, yaşama biçimlerinden milyonlarca insan bir arada yaşar. Ancak farklılıklar, bunalımlara, kargaşalara zamanla da kaosa neden olur.

Yüzyıllardır, Batılı olmak için çaba sarf eden Türk toplumu, Doğulu özelliklerinden de vazgeçemez. Bu durumun doğal sonucu olarak, Doğu-Batı arasında

sıkışıp kalan toplum, kimlik bunalımı yaşar. Bir toplumda/ ülkede ortaya çıkan kimlik bunalımı, yıkıcı/ yok edici bir sorundur. Ait olduğu yeri belirleyemeyen toplum, tutunma/ referans noktalarını yitirir. Referans noktalarını kaybeden toplum, zamanla kendi kimliğini tanımlayamayaz. Kimliğini kaybeden toplumda bunalım, bir süre sonra kargaşaya dönüşerek kaos ortamı yaratır.

2.4. Leyla'nın Evi

2.4.1. Romanın Kimliği

Farklı zaman, mekân ve farklı sosyal katmanlara ait kişilerin İstanbul dekorunda bir araya geldiği 'Leyla'nın Evi', Zülfü Livaneli'nin dördüncü romanıdır. Romanın ilk basımı, 2006 yılında Remzi Kitabevi tarafından, İstanbul'da yapılır. Okuyucu tarafından ilgiyle okunan eser pek çok baskı yapar. Aynı adla tiyatroya da uyarlanan 'Leyla'nın Evi' tiyatro izleyicisi tarafından da yoğun ilgi görür.

2.4.2. İsimden İçeriğe

Eser, farklı yaşam tarzlarına sahip olan Osmanlı hanımefendisi Leyla Bosnalı ile Almanya'da yetişmiş hip-hopçı Rukiye/ Roxy ve İstanbul beyefendisi olan Ali Yekta Bey'in hayatlarının 'Leyla'nın Evi'nde kesişmesiyle meydana gelir.

Geçmişten günümüze dek yaşanan savaşların tamamı, mülk kazanma ya da eldeki mülkü koruma adına verilmiştir. İnsanların temel gereksinimlerinden biri olan barınma ihtiyacının, abartılı sonucu olan mülk edinme ve mülkiyet hırsı ekseninde şekillenen romanda, yurtlarını terk etmek zorunda bırakılan insanların yaşadıkları acılar 'Leyla'nın Evi' simgesiyle ele alınır.

İnsanların/ toplumların, yaşadıkları mekâna kaydettikleri kimlik kodları, geniş kitlelerin zorunlu göçü ile bu kimlik mekânlarından silinir. Bu durum, 'Leyla'nın Evi'nden zorla çıkartılması sonucu, evin kendi kimliğini yitirmesi ve onun evine yabancılaşmasıyla imlenir. 'Leyla'nın Evi' herkesin kaderini değiştiren bir imge olarak romanda yer alır.

2.4.3. Olay Örgüsü

Yazar, eseri yirmi sekiz bölüme ayırır. Özetleme tekniği kullanılarak, asıl öykü zamanından bir yıl sonrası da ayrı bir bölüm halinde kurgulanır. 'Leyla'nın Evi' olay örgüsü açısından üç bölüme ayrılabilir: Birinci bölümde, dramatik aksiyonu sağlayan

kişilerin öykü zamanındaki durumları ele alınır. İkinci bölümde, kişilerin dramatik eğri içerisinde geçmişteki yaşantıları olay örgüsüne dâhil edilerek olayların geçmişteki dokusu ortaya konur. Üçüncü bölümde ise öykü ve öyküleme zamanında çıkarımı yapılır.

Birinci Bölüm

- Leyla'nın, Ömer ve Necla tarafından, evinden zorla atılması üzerine sokakta bavulun üzerinde iki gün boyunca oturması,
- Gazeteci Yusuf'un 'Leyla'nın Evi'nden atıldığını haber yapmak için yalıya gelmesi,
- 'Leyla'nın Evi'nin tapusunun alınması için onun akıl sağlığının yerinde olmadığına dair sahte heyet raporu alındığını öğrenen Yusuf'un, onu kendi evine götürmeye çalışması,
- Ali Yekta Bey'in, gelinine yalıda hakkı olduğunu ispatlamak için Ömer'in yalısını görmeye gitmesi,
- Rukiye/ Roxy'nin Leyla'yı evde istememesi, bunu saygısızca ona bildirmesi ve Yusuf'la tartışması,
- Leyla'nın elmas yüzüğünü bozdurarak maddi sıkıntıda olan Yusuf'a destek vermesi,
- Rukiye/ Roxy'nin yaptığı şarkının melodisini Leyla'nın orgda çalması üzerine Rukiye/ Roxy'nin bundan etkilenmesi,
- Leyla'nın davranışlarıyla Yusuf ve Rukiye/ Roxy'nin evinde sevilen/ sayılan birisi konumuna geçmesi,
- Rukiye/ Roxy'nin Yusuf'la birlikte Leyla'ya deli raporu veren doktoru ziyaret etmeleri ancak bir sonuç elde edemeden geri dönmeleri,
- Rukiye/ Roxy'nin arkadaşlarına cumhuriyetin ilk yılları hakkında bilgi veren Leyla'nın insansız geçen yıllarına içten içe üzülmesi,
- Leyla'nın cumhurbaşkanına, başbakana, adalet bakanına ve gazete patronlarına evinin kendisinden haksızca alındığını belirten mektuplar göndermesi,
- Evini görmeye giden Leyla'nın Ali Yekta Bey ile tanışması ve ona evinden atılmasını anlatması,

- Ali Yekta Bey'in 'Leyla'nın Evi' konusunu Ömer ile konuşması evin Leyla'ya geri verilmesi için ısrar etmesi ancak Ömer'in Necla'yı sebep göstererek reddetmesi,
- Sahneye çıkan Rukiye/ Roxy'nin Leyla'yı org çalmak için sahneye çıkartması üzerine Leyla'nın, heyecanla karışık mutluluk, üzüntü, utanma gibi duygular içinde ilk kez bu kadar çok insanın ilgisiyle karşılaşması,
- Yusuf'un 'Leyla'nın Evi'ni geri alabilmek için milletvekili olan amcasının oğlunu Ankara'da ziyaret etmesi fakat bir sonuç alamaması,
- Rukiye/ Roxy'nin Leyla'ya hamile olduğunu söylemesi ve Leyla'nın bunu kutlamak için evde bir yemek ziyafeti düzenlemesi,
- Rukiye/ Roxy'nin hamile olduğu için Yusuf'a evlenme teklifi etmesi,
- Rukiye/ Roxy'nin babasının; Almanya'dan gelmesi, evde olay çıkarması ve Yusuf tarafından kovulması,
- Yalıya taşınma hayalini yitiren Ali Yekta Bey'in yatağa düşmesi, iyileşmesi sonrasında Ömer'le konuşmak için yalıya gelmesi,
- Ali Yekta Bey'in gelini Necla'nın kendisine hakaretlerini duyması üzerine gelinini başından vurarak öldürmesi.

İkinci Bölüm

- Bosnalı Abdullah Avni Paşa'yla ailesinin Bulgar çetelerinin eziyetleri nedeniyle Balkanlar'dan kaçmaları ve İstanbul'a gelmeleri,
- İşgal altında olan İstanbul'a Mısır'dan gelen gemilerden fare yayılmasıyla veba salgınının başlaması,
- Hüseyin Ferit'in vebayı önlemek için önlemler almaya çalışması ancak bunun İngiliz subayı tarafından engellenmesi,
- Teğmen Robert Whitaker'in veba sorununu Hüseyin Ferit ile görüşmek için Bosnalı Yalısı'na gelmesi ve Handan ile tanışması,
- Teğmen Robert Whitaker'in ve Handan'ın birbirlerine âşık olmaları ve bir gece müştemilatta buluşmaları sonrasında Handan'ın hamile kalması,
- İzzet Kemal'in kardeşi Handan'ın bir İngiliz'den hamile kalmasını kabullenmemesiyle Teğmen Robert Whitaker'i öldürmesi,

- Teğmen Robert Whitaker'in intikamının alınması için İzzet Kemal'in İngilizler tarafından öldürülmesi, bu olay üzerine Bosnalı Abdullah Avni Paşa'ya felç olması,
- Kardeşinin ölümüne, babasının felç olmasına neden olan Handan'ın Leyla'yı dünyaya getirdikten sonra ölmesi,
- Bosnalı Abdullah Avni Paşa'nın ölümünden sonra borçlar nedeniyle yalının elden çıkması,
- Anneannesinin Leyla'ya iyi bir eğitim aldırmak için çabalaması,
- Dünyadaki görevini tamamladığını düşünen anneannenin de ölmesiyle Leyla'nın yapayalnız kalması.
- Üçüncü Bölüm
- Rukiye/ Roxy'nin doğum yaptıktan sonra Rukiye adını yeniden kullanmaya başlaması ve bebeğine Leyla adını vermesi,
- Necla'nın öldürülmesinden sonra aklını yarı yarıya yitiren Ömer'in evini Leyla'ya geri vermesi,
- Evine geri dönen Leyla'nın buranın dağınık/ kirli halini ve şahsi eşyalarının yokluğunu görerek hayal kırıklığına uğraması,
- Mahalleli kadınların 'Leyla'nın Evi'ni temizlemeleri ve bu evden çaldıkları eşyaları geri getirmeleri,
- Yusuf'un evini geri alan Leyla ile röportaj yaparak bir yazı dizisi hazırlaması ve gazetede kadroya geçmesi,
- Hapishanedeki Ali Yekta Bey'in hiç kimseyle konuşmadan amfizemden ölmesi,
- Yaşadıklarından sonra boşluk duygusuna kapılan Leyla'nın annesi ve anneannesi gibi beyaz çarşaflara sarınarak ölmek istemesi,
- Leyla'nın, ölümünün yaklaştığını düşündüğünden, notere giderek evini Rukiye/ Roxy ve Yusuf'un kızı Leyla'ya bırakması,
- Mülkün el değiştireceğini belirtmek için, Leyla'nın, bebeğe "Leyla'nın evi, Leyla'ya" cümlesiyle biten bir mektup yazması,
- Ölümü istekle bekleyen Leyla'nın yalının bahçesindeki hamakta ölmesi,
- Yusuf'un kızı Leyla'ya yazılan mektubu okuması ve ağlaması.

2.4.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Romanın bütün unsurlarını sistemli olarak aktarmaya yarayan bakış açısı, "*anlatıcının/yazarın, olayları nakletmek/anlatmak için kendine seçtiği konumu ifade eder.*" (Korkmaz, Deveci, 2011: 21). Anlatıcı, 'Leyla'nın Evi'nde Tanrısal anlatıcı ve bakış açısını kullanmanın yanında mektuplarla da roman kişilerini anlatıcı olarak konumlandırır.

Sınırsız görme, duyma ve sezme yetisi olan Tanrısal anlatıcı, anlatı kişileri hakkındaki her şeyi bilme yeteneğine sahiptir. Anlatıcı, bu özelliği ile öykü zamanından geriye dönerek geçmişteki olayları aktarır. Leyla, "*Paşa Dedesinin konuştuğu zamanlara yetişememiş, onu hep susan bir ihtiyar olarak görmüştü. Annesi ise onu doğururken ölmüştü. Dayısı İzzet Kemal, işgal İstanbulu'nda İngilizler tarafından şehit edilmişti.*" (s.40). Anlatıcı, Leyla'nın ailesinin geçmişi hakkındaki gerçekleri, okuyucuya aktararak sınırsız bilme yeteneğini gösterir. Leyla'nın dedesinin konuşamadığını, annesinin doğumdan kısa süre sonra öldüğünü ve dayısının işgal yıllarında olunması sebebiyle şehit edildiği Tanrısal anlatıcı tarafından ortaya konur.

Tanrısal konumda yer alan anlatıcı, anlatı kişilerinin bilmedikleri, geçmişe dair sırları da bilir. Tanrısal anlatıcı, Leyla'nın nüfus kayıtlarında, dedesinin kızı olarak görünmesinin nedenini, ailenin yaşadığı trajediyle bağdaştırır: "*Kayıtlarda dedesinin kızı olarak görünmesi ise paşa ailesinin yaşadığı büyük trajediyle ilgiliydi. Bu trajedi, yalnız kayıtları değil ailenin hayatını da kökten değiştirmişti.*" (s.21). İngiliz işgal subayı Robert Whitaker ve paşa kızı Handan arasındaki yasak aşkın sonucu, dünyaya gelen Leyla'nın bu durumu, kimse tarafından bilinmez ancak roman kişilerini gözlemleyen Tanrısal anlatıcı, sınırsız bilme gücüne sahip olduğundan Leyla'nın yasak bir aşk sonucunda dünyaya geldiğini bilir.

Tanrısal anlatıcı, anlatı kişilerinin yazdıkları mektupları da okuyucuya aktarır. Teğmen Robert Whitaker, doğacak çocuğunun (Leyla'nın) cinsiyetini bilmediğinden, "*Sevgili çocuğum*" diye başladığı mektubunu "*hayatta her şeyi uğruna feda edecek kadar sevdiğim, delice âşık olduğum Handan'la aramızda ayrı dinler, ayrı milliyetler ve harp var.*" (s.139) diyerek devam ettirir. Teğmen Robert Whitaker, asla göremeyeceği çocuğuna duygularını, yazdığı içli mektupla ifade eder. Her şeyi bilen Tanrısal anlatıcı, anlatı kişilerinin mektuplarını da okuyucuyla paylaşır.

Leyla Hanım, Rukiye/ Roxy ve Yusuf'un kızı olan Leyla'ya hitaben bir mektup yazar. Tanrısal anlatıcı bu mektubu da okuyucuya aktarır: "*Bu ülke bu kadar büyük bir*

sarsıntı yaşamasaydı, temelleri çökmeseydi, belki de ailem ve ben bu boyutta bir trajedi yaşamayacaktık. Onlar bu, bahçede, bu yalıda, bu küçük evde yaşayan iyi niyetli insanlardı. Hepsi birbirini çok sevdi ama annem ve babamın karşı konulamaz aşkı olayları çığırından çıkardı, ailenin başına gelen felaketlerin başlangıcı oldu. Buna rağmen o genç kızı ve genç subayı suçlamak içimden gelmiyor. Ölümü göze alacak kadar âşık olmalarında yüreğe dokunan bir yan var." (s.286) diyen Leyla, ülkenin yaşadığı sarsıntıları mektup aracılığıyla ortaya koyar. Bebek Leyla'ya yazılan bu mektupta Leyla, aslında Bosnalı ailesinin trajedi yaşamasına sebep olan anne ve babasına seslenerek onları anladığını ifade eder. Leyla'nın, bu mektup sayesinde geçmişiyle hesaplaştığı, Tanrısal anlatıcı sayesinde öğrenilir.

Anlatıcı, okuru anlatıya katarak onu da kurguya dâhil olmaya davet eder. "*Ama bunca sıkıntı, aşağılanma ve üzüntü arasında al sana bir sürpriz!*" (s.73) diyen anlatıcı, okuyucuyla diyaloga geçerek onu metinde etkin hale getirmeyi amaçlar.

Tanrısal anlatıcı, anlatı kişilerinin öykü zamanında yaşadıklarına ve öykü zamanından geriye dönüş tekniğiyle, onların geçmişlerine de hâkim olduğunu eser boyunca verdiği bilgilerle serimler.

2.4.5. Zaman

'Leyla'nın Evi' romanında, olay birimleri akronik karakterlidir. Eseri, geçmiş ve şimdi düzleminde oluşturan anlatıcı, romanda sosyal zamana dair ipuçları verir.

Anlatıda, öykü zamanı yaklaşık olarak iki yıldır. Leyla Hanım'ın evinden zorla çıkarılması ile başlayan öykü zamanı, yirminci yüzyılın sonlarına denk gelir. Öykü zamanında "*yetmiş altı*" (s.15) yaşında olan Leyla, 1923 yılında dünyaya gelir. Dolayısıyla, öykü zamanının yirminci yüzyılın sonları olduğu görülür. 'Leyla'nın Evi'nden atılması sonrasında "*ulu bir çınarın altına otur(up), iki gündür pek yerinden kıpırdamaması*" (s.9) ile öykü zamanının yaz aylarında başladığı sezdirilir. Romanda özetleme tekniği kullanılarak "*bir yıl sonra*" (s.263) gerçekleşen olaylar, öykü zamanına taşınır.

Romanda, sosyal zamanı belirten ifadeler yer alır. Zamanda, geriye dönüş tekniğiyle anlatılanlar, Osmanlı Devleti'nin işgal altında olduğu yıllardır. "*Mütareke yılları*" (s.115), "*uzaklardan gelerek kendi nazlı şehirlerini işgal etmiş (...) burnu havada İngiliz subaylar*" (s.117) gibi ifadelerden anlaşıldığı üzere, Osmanlı Devleti başkenti olan İstanbul'un İngiliz kuvvetleri tarafından işgal edildiği dönem işaret edilir.

Bunun yanı sıra "*24 Eylül 1922*" (s.140) tarihi Teğmen Robert Whitaker'in, İzzet Kemal tarafından öldürüldüğü gündür. Leyla, bu olaydan yaklaşık olarak altı ay sonra dünyaya gelir. Romanda, Leyla'nın dedesinin giydiği üniforma ve kullandığı araba ile de sosyal zamana göndermede bulunulur. "*Sırmalı paşa üniformasını giydi, kupa arabasına bindi ve doğruca Harbiye Nezaretine gitti. Bir imparatorluk kaybeden nesil(i)*" (s.117) temsil eden Paşa, altı yüzyıllık emeğin karşılığında varolan bir devletin yıkılışına şahitlik etmenin derin hüznünü ve kederini yaşar.

Yapıtta, öykü ve öyküleme zamanı birbirinden ayrılır. Ali Yekta Bey, öykü zamanında gelini Necla'yı başından vurarak öldürür. Anlatıcı, bu olayın yaşanmasından yıllar sonra bile konuşulduğunu öyküleme zamanında belirtir. "*Bosnalılar Yalısı cinayeti Boğaziçi sakinleri tarafından yıllarca konuşuldu, çeşitli söylentiler türetildi, özellikle dağlıların hiç değişmeyen konusu oldu.*" (s.260). Bu olayın *yıllarca konuşuldu*ğunun belirtilmesi ile öykü ve öyküleme zamanının net olarak ayrıldığı görülür.

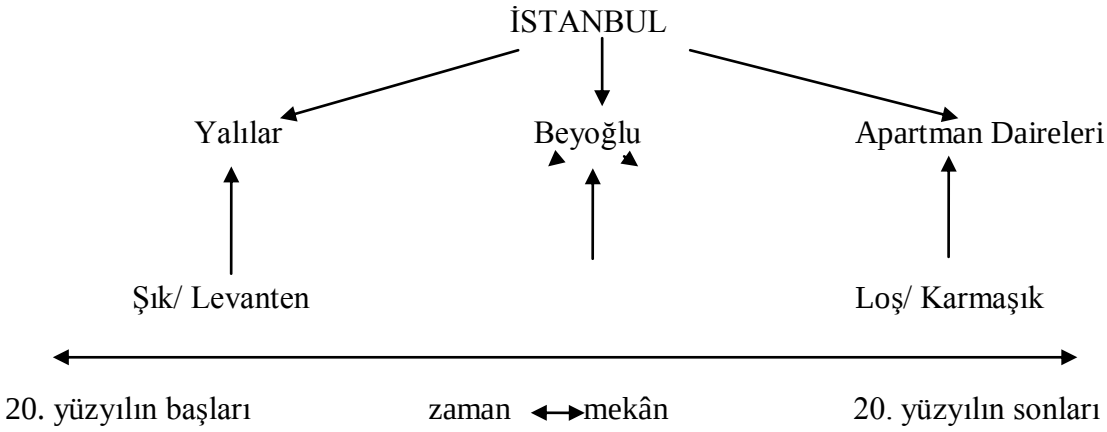
Rukiye/ Roxy'nin zorlamasıyla sahneye çıkan Leyla'nın hissettikleri ve yaşadıkları olay gerçekleştikten sonra anlatıcı tarafından özetleme tekniği kullanılarak aktarılır: "*O akşam Leyla Hanım'ın başına öyle bir iş geldi ki, sanki bütün yaşamı ters yüz oldu. Daha önce birisi böyle bir duruma düşeceğini söylese ona deli gözüyle bakardı. O gecenin sonunda yatağa girdiğinde anneannesinin anlattığı bir masaldaki (...) tekerlemesini aklından geçirmesine yol açan çılgın olay şöyle gelişti.*" (s.212) diyerek olayı nakletmeye başlayan Tanrısal anlatıcı, bu olayın sonunda "*kendine aitlik duygusuna yabancılaş(an)*" (Kılıç, 2000: 27) ve ailesine ihanet ettiğini düşünen Leyla'nın duygu ve düşüncelerini öyküleme zamanında dile getirir. Leyla'nın sahneye çıktığı gece ve yaşadığı karmaşık duygular olay yaşandıktan sonra anlatıcı tarafından kurguya dâhil edilir.

Anlatıcı, öykü zamanından geriye dönerek, şimdideki olayların arka planını serimlemek için geçmişte yaşanan olay birimlerini okuyucuya aktarır. "*Bu görkemli kışlanın önünde demirleyen Mısır gemilerinden birinden kaçan fareler olmasaydı, Bosnalı Abdullah Avni Paşa ailesinin hikâyesi de bambaşka bir biçimde gelişecekti.*" (s.115) ifadesiyle, Handan'ın Teğmen Robert Whitaker'le tanışması sonrasında gelişen trajik olaylara göndermede bulunur. Leyla'nın anne ve babasının tanışmaları öykü zamanından geriye dönüş tekniği ile belirtilir. 'Leyla'nın Evi' romanında, öykü zamanından geçmişe dönük sıçramalar yer alır.

Özetleme tekniği ile "*aradan yıllar geçecek*" (s.126) ifadesinden sonra, geçmiş zamanı bilen Tanrısal anlatıcı tarafından, Leyla'nın anısı aktarılır. Leyla'nın baba tarafından kuzeni olan Geoffrey, Leyla'ya babasının anı defterini vererek baba-kız arasındaki zamansal ve mekânsal ayrılığı bir nebze olsun aralamayı ister: "*Whitaker ailesinden, adının Geoffrey ve Robert'ın yeğeni olduğunu söyleyen bir yabancı gelerek defteri Leyla'ya verecek ve "Şimdi vermezsem, babanızın anılarını ebediyen okuyamayacaksınız. İçinde size hitaben yazılmış bir mektup var," diyecekti*." (s.127). Robert Whitaker, İstanbul'da işgal yıllarında yaşadıklarını bir deftere kaydeder. Ölümünden sonra bu defter İngiltere'ye ailesine gönderilir. İşgal altındaki İstanbul'dan bazı notlar bulunan defter aracılığıyla, zamanda geriye dönük sıçramalar meydana gelir.

Öykü zamanında, Leyla geçmişi simgeleyen bir paşazade iken, Yusuf ile Rukiye/ Roxy ise modern zamanlardaki yaşayışı serimleyen karakterler olarak romanda yer alır. Tanrısal anlatıcı, Yusuf'un düşüncelerini okuyucuya aktarır: "*Büyük Hanım ayrı bir dünyaya, geçmişe aitti; kendisi ise Roxy'yle birlikte şimdiki zamanda yaşıyordu.*" (s.30). Aradaki zaman farkı, yaşama şekillerine yansır. Yusuf ve Rukiye/ Roxy'nin yaşadıkları bu çağ, "*daha pis, daha karmaşık, daha kaba da olsa kendi zamanları*" (s.30) olarak nitelenir. Geçmiş ve şimdiki zamana ait farklı insanların romanda bir araya getirilmesiyle "*zamansal birlikteliğe karşın, kültürel apayrı çağlar, bambaşka dünyalar(ın)*" (Kılıç, 2000: 166) olduğu bu karakterler aracılığıyla imlenir.

Şimdi ve geçmiş zamandaki İstanbul arasında bir karşılaştırma yapılarak zamanın, mekân üzerindeki etkisi imlenir. "*Son yıllarda Beyoğlu'nda kulüp üstüne kulüp açılıyor, hepsi de tıklım tıklım doluyordu. Osmanlı döneminin bu şık levanten semti, şimdi caz kulüpleri, rock müzik yapılan kahveler, hip-hop ve türkü barlarıyla dolmuştu.*" (s.29). Zamanın, insan-mekân ilişkisi üzerindeki etkisi şöyle görüngülenir:



Şekil 3. İstanbul'un Zaman ve Mekân Açısından Görüngüsü

Öykü zamanındaki İstanbul, yabancı kuvvetlerin işgali altında olan İstanbul'dan oldukça farklıdır. Boğaziçi'ndeki gösterişli ve ferah yalılardan, küçük ve sıkışık apartman dairelerine zaman içersinde geçilir; değişen yaşam koşullarına uygun olarak mekânlar da bu yapılanmalara göre şekillenir. İnsanın, "*zaman içinde bir akış ve süreklilik olan*" (Durmuş, 2003: 165) yaşamı üzerindeki değişiklikler, mekân bağlamında da zamanla ilişki kurarak kendisini gösterir.

2.4.6. Mekân

2.4.6.1. Çevresel Mekânlar

İnsanın, mekânla ontolojik anlamda ilişkisinin olmadığı bu mekânlar, romanda şöyledir: Süleymaniye Camii, Neve Şalom Sinagogu, St. Antuan Kilisesi; Duisburg, Düsseldorf, Essen, Pera'daki Novotni Oteli'dir.

Mekân, anlatmaya dayalı edebi metinlerde insan veya toplum hayatının yansıdığı, canlı bir tablo niteliğindedir. İstanbul kentinde yaşayanların, mekâna yansıyan yüzü, "*Beyoğlu'nun, Cihangir'in o kışkırtıcı kalabalığında, tarif edilemeyen bir çekicilik vardı: Caddede birbirlerine çarpa çarpa yürüyen kızlı erkekli öğrenci kalabalığı, iki yana sıralanmış müzik dükkânlarından yükselen etnik müzik karmaşası, köftecilerden, hamburgercilerden yayılan kokular, genç kız kahkahaları, sinema afişleri, genç yüzleri parlatan ışıklar, sanat galerileri, çevreyi şaşkın şaşkın süzen turistler, rock, caz, hip-hop kulüpleri, türkü barlar, pos bıyıklı erkekler, travestiler, uzun saçlı küpeli oğlanlar, pavyonlardan çıkan yıpranmış, ağır makyajlı konsomatrisler, Balık Pazarı'nın çıldırtıcı yeme içme şehveti, çıplak ampuller altında pırıl pırıl*

pırıldayan balıklar, renk renk meyve, sebze yığınları, peynir, pastırma dükkânlarından yayılan çemen kokusuna karışan ağır anason…" (s.31) ifadeleri ile tarif edilir. Modern zamanlardaki İstanbul, karmaşık yapısıyla "*diyonizyak kent*" (Sennet, 1999: 266) olarak tanımlanabilir. Her şeyin iç içe olduğu bu kentte, kadınlar/ erkekler, yiyecekler/ içecekler, sesler, kokular birbiriyle harmanlanır. Tüm renklerin karıştığı, kokuların iç içe geçtiği İstanbul; güzel ve çirkinin, iyi ve kötünün, dost ve düşmanın, savaş ve barışın yan yana olduğu büyük bir dünya kentidir. Uğruna nice savaşların yapıldığı, kanların döküldüğü, şiirlerin/ romanların yazıldığı, şarkıların söylendiği bu şehir, tüm karmaşıklığına rağmen insanın kanını kaynatan afrodizyak olarak imlenir.

2.4.6.2. Algısal Mekânlar

2.4.6.2.1. Açık/ Geniş Mekânlar

Bireyin, psikolojik algısına göre şekillenen bu uzamlar, anlatı kişilerinin kendileri olmalarını sağlayan mekânlardır. Anlatıda açık mekânlar, hem geçmiş hem de hal zaman düzleminde verilir.

Bosnalı ailesinin geçmişte kalan mutlu günleri, yalı bahçesinin tasviriyle gösterilir: "*Anlattıklarına göre o zamanlar bahçe bir cenneti andırırmış: Dev manolyalar, incir ve nar ağaçları, erguvanlar, limon, portakal gibi turunçgiller, en nadide güller, krizantemler, ortancalar… (…) Bir zamanlar köşede küçük bir çağlayan köpürerek akarmış.*" (s.20). Geçmişteki mutlu günlerde, bahçe cenneti andıracak kadar güzeldir. Çeşit çeşit ağaçlar "*manolyalar, erguvanlar ve yediveren gülleri*" (s.21) gibi farklı türlerde ve renklerde çiçekler, köşede akan çağlayan mutluluğu simgelediğinden bahçe açık mekâna dönüşür.

Romana adını veren 'Leyla'nın Evi' "*Bosnalı ailesinin hatırası(nı)*" (s.27) barındırdığından açık mekândır. Dedesinden kalan ev, Leyla'nın kendi özünü kurduğu, geçmişin anısını koruyan simge değerdir. Bununla birlikte, Leyla bu evde huzur ve güven içinde yaşadığından açık/ geniş mekândır: "*Büyük Hanım'ın evi, dikiş atölyesi gibiydi. Renk renk ibrişimler, makaralar, parlak göz alıcı kumaşlar ve dantellerle doluydu. Duvarlarda ise birçok resim vardı.*" (s.20). Mekân, Leyla'nın içinde mutlu ve huzurlu olması nedeniyle *renk renk, parlak göz alıcı* bir haldedir. Hayata tutunma noktası olan bu ev, onu yaşam karşısında dayanıklı kılar. Çünkü "*ev olmasa, insan dağılıp gider.*" (Bachelard, 1996: 34-35). Nitekim Leyla da dış dünya karşısında, çözülmemek ve dağılıp gitmemek için içtenliğin mekânı olan evine tutunur.

Açık/ geniş mekân, insan ruhunu dinginleştiren ve güven içinde olmasını sağlayan bir değer olarak romanda *Leyla'nın* ömrünü geçirdiği *evi*dir. Bu ev, Leyla için geçmişten ve ailesinin anılarından oluşan bir sığınaktır.

2.4.6.2.2. Dar/ Kapalı Mekânlar

Anlatı kişisinin, bulunduğu yere ötekileşmesi sonucu işlevsel açıdan daralan ve onu kuşatarak özünü kurmasına engel olan mekânlardır. Anlatıda kapalı mekânlar, 'Leyla'nın Evi'nden çıkarılmasıyla ortaya çıkar.

Farklılıkla, karşı karşıya kalmanın başlaması için, bir sınırın ötesine geçiş olmalıdır, bunun için de tıkanma ve engellenmelerin olması gerekir. (Sennet, 1999: 240). Leyla için bu *tıkanma* ve *engellenme*yi ortaya çıkaran olay, yaşadığı mekândan/ evden çıkarılmasıdır. Bu durumun doğal sonucu olarak, Leyla'nın özgürlük alanı yok edilir. "*Yeni ev sahibinin iki adamı, yaşlı kadının, kendi eşyalarını toplamasına bile fırsat vermeden valizini dolduruyordu. Şifoniyerinin açıldığını ve orada bin bir itinayla ütülenmiş dantelli eldivenlerinin, bluzlarının, eteklerinin, hele hele iç çamaşırlarının o hoyrat eller tarafından karıştırıldığını gör(ür)*." (s.12). Leyla'nın geçmişi ve anılarının sığınağı olan evine/ yaşam alanına yapılan bu saldırı, mahremiyetinin yabancı eller tarafından bozulması ile sembolize edilir. Uzun zaman sonra evine geri dönen Leyla, için kapalılık özelliği gösteren ev, artık ona ait değilmiş gibi görünür: "*Yatakların üzerindeki kirli örtüleri, masaya bırakılmış kirli çay bardaklarını, üzerinde sigara söndürülmüş gümüş çay bardağı altlıklarını, tuvaletteki kahverengi kirli izleri görüp kapı ve pencere kulplarındaki yapış yapış kiri fark ettiler. Ve tabii bir de boşluğu, eksikliği. Büyük Hanım'ı, Büyük Hanım yapan eşyanın hiçbiri yoktu. Bu haliyle ev, geçmişine ihanet etmiş çıplak bir soytarıyı andırıyordu.*" (s.268). Evinden çıkarılan Leyla'nın hissettikleri, mekâna bu şekilde yansır. Ev, Leyla gibi haksızlığa uğramış ve bu mekânın da içtenliği/ kendiliği zorbaca sökülüp alınmıştır. 'Leyla'nın Evi'nden ayrılmasından sonra, yalının üst tarafındaki arazide yaşayan *dağlılar* gizlice eve gelerek onun anılarını barındıran eşyalarını çalıp kendi evlerine götürürler. Leyla'nın geçmişiyle bağlantısı olan ve anısı olan eşyaların çalınmasıyla, ev içtenlik mekânı olma özelliğini yitirir ve kapalı mekâna dönüşür.

Önce yalıda sonra da yalının içindeki müstakil evde, Boğaz'ın kenarında yaşamaya alışkın Leyla, evinden kovulduktan sonra Yusuf'un, evine giderek alışık olmadığı "*sosyal konut tarzı apartman*" (Sennet, 1999: 45) dairesinde yaşamaya başlar.

Hayatında ilk kez bir apartman dairesinde bulunan Leyla'nın bu "*loş dairede gördüğü ilk şey, müthiş bir perişanlık, dağınıklıktı. Toz içinde 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.*" (s.41) bulunan ev ile karşılaşmasının şaşkınlığını üzerinden atamayan Leyla, her şeye/ herkese öfke duyan Rukiye/ Roxy ile tanışır. İnsan-mekân ilişkisi bağlamında, yaşadıkları bu apartman dairesi, Rukiye/ Roxy'nin ruh halini imler. Evin durumu ile onun ruh hali birbirini tamamlar niteliktedir. Daire, Rukiye/ Roxy gibi *perişan*, *dağınık*, *yıpranmış* ve *alacalı bulacalı*dır. Bu apartman dairesi ve Rukiye/ Roxy'nin paralelliği, bireylerin iç dünyalarını mekâna yansıttıklarını gösterir.

Rukiye/ Roxy'nin Almanya'da ailesiyle yaşadığı ev de dar mekândır. Babasıyla çatışma yaşadığı için "*ev cehennem gibi(dir).*" (s.79). Babasından ve yaşadığı evden nefret etmesi sebebiyle mekân darlaşır. Babasının ölmesini dileyecek kadar ondan nefret eden Rukiye/ Roxy için, babasının bulunduğu her mekân kapalı özelliktedir.

Romandaki dar mekânlar, Leyla ve Rukiye/ Roxy'nin kendisi olmasını engeller. Kapalı/ dar mekânlar, anlatı kişilerinin çevreleriyle çatışma yaşamalarına sebep olan kuşatıcı yönü ile bireylerin çözülerek dağılmalarına neden olur.

2.4.7. Kişiler Dünyası

2.4.7.1. Başkişi

'Leyla'nın Evi' romanında, değişim ve dönüşüm yaşayan "*asıl kahraman*" (Tekin, 2010: 84) Osmanlı hanımefendisi Leyla Bosnalı'dır. Romandaki olay birimleri, "*bu kahramanın merkezinde şekillen(erek)*" (Çetişli, 2009: 69) ortaya çıkar. Leyla Bosnalı, paşa kızı Handan ve İngiliz Teğmen Robert Whitaker'in yasak aşkının sonucu olarak dünyaya gelir. Leyla'nın dayısı İzzet Kemal, namusunun işgal kuvvetleri tarafından kirletildiği düşüncesiyle Teğmen Whitaker'i öldürür ve sonrasında İngiliz işgal kuvvetlerince şehit edilir. Bunun üzerine, Dede Bosnalı Abdullah Avni Paşa'ya inme iner ve bir daha düzelemez. Annesi de kendisini doğurduktan sonra ölür. "*Anneanne bütün bu gerçekleri Leyla'ya yavaş yavaş, onun sindirmesine olanak tanıyarak anlattı. Öyle ki kız on dört yaşına geldiğinde, ailenin tarihçesini biliyor, soğukkanlı ve güçlü kişiliği gereği bunu olgunlukla kabul ediyordu.*" (s.133). Yalıda anneannesi ile baş başa kalan Leyla, yalnız ve kimsesiz bir hayata hazırlanmak zorundadır. Aileyi geleceğe taşıyan tek birey olduğundan, onların anıları anlatılarak

yetiştirilen Leyla'dan, Bosnalı ailesinin yaşayış tarzına ve anılarına uygun davranması/ yaşaması beklenir.

Gençlik yıllarında "*Küçük Hanım*" (s.14) olarak hitap edilen Leyla, kendisine böyle seslenenlerin dünya değiştirmesiyle "*Büyük Hanım*" (s.14) olur. Öykü zamanında, yetmiş altı yaşında olan Leyla "*dertlerini kimseyle paylaşmaz, dış görünüşüne ve davranışlarına da yansıtmaz.*" (s.28). Yalnız kalmak üzere aldığı eğitim sonunda, duygularını belli etmeyen Leyla "*kişilik zırhı*" (Reich, 2010: 69) geliştirir. Bu zırh, onu dış dünyadan gelecek tehlikelere karşı koruyan duygusal bir kalkan niteliğindedir. Öyle ki "*içi deniz gibi kabardığı anlarda bile ince yüzünün hiçbir adalesi oynamaz, ela gözleri karşısındakine dimdik bakardı.*" (s.66). Leyla, hissettiklerini, duygularını/ ve düşüncelerini hiçbir durumda kimseye belli etmez ve her zaman serinkanlılığını korur. Evinden kovulduğu için, Yusuf'un evine sığınan Leyla, Rukiye/ Roxy'nin hakaretleri karşısında "*eğer biraz daha zayıf biri olsaydı o anda ağlardı. İçinden ağlamak geliyor, boğazına yumrular tıkanıyordu ama o, her zaman kendisine hâkim olmayı bilirdi*." (s.65). Bu nedenle, Rukiye/ Roxy'nin, kendisini hedef alan tavırlarına/ sözlerine herhangi bir tepki vermez. Sağduyulu düşünen ve duygularını ele vermeyen Leyla, derin üzüntüsünü içinde yaşar. Güçlü, kendinden emin ve vakur olan Leyla, ego savunma mekânizmalarından olan "*bastırma*" (Freud, 1989: 56) ile tüm hayatı boyunca duygularına hâkim olur. Kendi duygularına karşı savaşan Leyla, onlara yenilmeyerek ayakta kalmayı ve güçlü olmayı başarır.

İçe kapanık olan ve hiçbir şekilde dış dünyaya açılmayan Leyla'nın değişimi, Rukiye/ Roxy ile tanışmasından sonra gerçekleşir. Bir kulüpte sahneye çıkan Rukiye/ Roxy, piyano çalmada çok yetenekli olan Leyla'yı sahneye davet eder. Sahneye ailesine ihanet ettiği düşüncesiyle çıkan Leyla, daha sonra şaşkınlık, heyecan ve sevinç duyar: "*Leyla Hanım çaldıkça, yabancılık hissinin kaybolduğunu hatta tuhaf bir biçimde bu işten zevk almaya başladığını gördü.*" (s.217). Sahneden coşturduğu insanları gören Leyla, orada olduğu için mutluluk, heyecen gibi daha önce hissetmediği duyguları yaşar. Ömrünün son demlerinde, toplum içine karıştığından "*içten içe, insansız geçen yıllarına üzül(ür).*" (s.168). Başkişi, gençlerle yaşadığı heyecan dolu günlerden sonra, yapayalnız geçirdiği yıllar için hayıflanır. Bu durum, onun yaşadığı değişimi imler. İnsansız geçen onca yıldan sonra bu deneyimi yaşayan Leyla, evine dönünce kendisinin eskisi gibi olmadığının farkına varır: "*Ev aynı olsa bile kendisi değişmişti. (...) Evde tek başına sıkıldığını fark etti ve bu, çok garip bir keşif oldu kendisi için*." (s.276). Yaşadığı

deneyimler sonrasında, başka birine dönüşen Leyla, yine gündelik işlerle ilgilenir ancak içindeki boşluğun ve sıkıntının farkındadır. Bu yüzden, annesi ve anneannesi gibi istekli bir biçimde, beyaz çarşaflara tutunarak hayata veda eder. Çünkü annesi, anneannesi ve Leyla için "*acıdan kaçmanın nihai yolu ölümdür.*" (Tura, 2002: 58). Yaşamak için hiçbir amacı kalmayan Leyla, dünyadan kaçmak, sıkıntılarından kurtulmak ve çektiği acıları sonlandırmak için bilinçli bir ölümü tercih eder.

Tablo 6. Leyla'nın Değişim ve Dönüşüm Süreci

Evinden Ayrılmadan Önce	Evinden Ayrıldıktan Sonra
Yalnız, Durgun/ sakin, Acılı/ umutsuz	İnsan canlısı, Enerjik/ hareketli, Sevinçli/ umutlu

Romanın başkişisi olan yetmiş altı yaşındaki Leyla Bosnalı için evini kaybetmek, değişim ve dönüşüm sürecinin başlangıcı olur. Hayatında hiç yaşamadığı durumlarla karşılaşan Leyla, artık eski Leyla değildir.

2.4.7.2. Norm Karakterler

Başkişinin, tinsel olarak değişim/ dönüşüm yaşamasında yol gösterici işleve sahip olan norm karakter, onun tamamlayıcısıdır. 'Leyla'nın Evi' romanında norm karakter, Leyla'nın değişmesine yardım eden Rukiye/ Roxy'dir. Bu romanda norm karakter, şimdiye kadar insan içine karışmayan Leyla ile "*toplum arasındaki iletişimi sağlayan*" (Stevick, 2004: 179) aracı fonksiyonundadır.

Kimlik bunalımında olan Rukiye/ Roxy kendisini, ismini, ailesini beğenmez ve aşağılık hissine kapılır. "*Rukiye, Rukiye, Rukiye… Nefret ettiği bu isim, sanki kendi değersizliğinin, insanlar arasında beş para etmez bir Türk kızı olarak dolaşmasının simgesi gibi: (...) Sanki bu ad daha o doğmadan önce kaderini belirlemiş (...) o gün hastanede doğan diğer bebeklerden ayrı kılmış, daha aşağı bir yere yerleştirmiş; hatta en alta koymuş.*" (s.67). Almanya'da dünyaya gelen ve büyüyen Rukiye, hiçbir zaman kendisini onlar gibi hissedemez. İsmiyle simgeleştirdiği yaşamından, ailesinden ve çevresindekilerden nefret eder. Ancak öğretmenlerinden biri ona "*Roxy*" (s.69) diye seslenince "*içi aydınlanıveriyor birden.*" (s.69). Roxy takma ismini alan Rukiye,

babasına dahi karşı çıkarak bu ismi kullanır. Rukiye/ Roxy'nin, yabancı dilde bir isimde kendini bulması ile kendiliğine ve kimliğine yabancılaşması imlenir.

Rukiye/ Roxy kimlik bunalımında olduğu bu dönemde; okulda erkeklerin ilgisini çeker, ilgisini çektiği kişiyi öperken ısırır, aniden geri çekilir, hiçbir şey hissetmeden bekâretinden kurtulur, pek çok erkekle cinsel ilişki kurar ve sonunda seks modelliği yapan "*Türkiye'den bakire Tamara*" (s.83) olur. Rukiye/ Roxy, sergilediği bu tutarsız davranışlarla "*dönüşümceli kişilik*" (Reich, 2010: 205) yapısına uygunluk gösterir. Cinsel yanı ağır basan bu kişiler, cinsel gösteriş eğilimine de sahiptir. Ancak cinsel erek yaklaştığı zaman bu kişilik geriler, edilgen yapıya bürünür ya da kaygılanır. (Reich, 2010: 205). Rukiye/ Roxy bir dönem sergilediği davranışlarla, dönüşümceli kişilik yapısına uygunluk gösterir. Ancak arayışta olduğu için bu durumdan da sıkılır.

Norm karakter, kurduğu "*Roxy and the Other Animals*" (s.85) müzik grubuyla birlikte İstanbul'a gelir ve burada gazeteci Yusuf'la tanışır. Öykü zamanının başlangıcında, Yusuf'la Rukiye/ Roxy beş aydır aynı evde yaşar. Evi elinden alınan Leyla, bu eve konuk olarak gelir. Tüm insanlardan olduğu gibi Leyla'dan da nefret eden norm karakterin "*içinde yaşlı kadına karşı iyi duygular belir(ir), hareketleri giderek yumuş(ar), yüreği şefkatle kabarı(r).*" (s.155). Leyla'nın değişmesindeki en etkili kişi olması nedeniyle, norm karakter olan Rukiye/ Roxy de onun sayesinde kişiliğini kurmaya başlar.

Anne adayı olduğunu kimseye söylemeyen Rukiye/ Roxy, bu sırrı ilk olarak Leyla ile paylaşır. Bebeğiyle ilgili hayallere kapılan genç kadın, "*derya gibi*" (s.256) olan Leyla'nın çocuğuna ders verebileceğini bile düşünür. Bu düşüncelerden aylar sonra, "*Roxy, çocuğu doğduğu gün ona Leyla adını verirken kendi adını da tekrar Rukiye'ye çevir(ir). Bu ismin bir anneye daha çok yakıştığını düşünü(r). Roxy, onun isyan dönemlerinin ismiydi.*" (s.265). Kutsal annelik duygusunun vermiş olduğu huzur ve dinginlik duygusuyla, Roxy'den Rukiye'ye dönüşür. Norm karakter, başkişide yarattığı değişimlerin yanı sıra kendisi de kimliğini bularak özünü kurar.

Asıl adı Rukiye olan Roxy'nin kendi kimliğini ararken/ yaratırken geçirdiği değişimler, kullandığı isimler ile görüngülenir:

Tablo 7. Rukiye /Roxy'nin Değişim ve Dönüşüm Süreci

RUKİYE	ROXY	RUKİYE
Kendi isminden nefret eden, Yalnız/ dışlanmış, Dünyanın adaletsiz olduğuna inanan, Öğrenci	Takma ismini seven, İsyankâr/ asi, Nefret dolu, Dünyanın acımasız/ kötü olduğuna inanan, Hip-hopçı	Kendi ismini seven, Uysal/ sakin, Sevgi dolu, Dünyanın iyi/ güzel olabileceğine inanan, Anne

Kimlik arayışında/ bunalımında olan Rukiye/ Roxy, kendi kimliğini yaratmak zorundadır. Bu yaratma sürecinde, geçmişi/ kökeni ile bağlantı kuramayan Rukiye/ Roxy, Leyla sayesinde bu eksikliği gidererek kendilik değerleri oluşturmaya başlar. Onun Leyla ile tanışması/ yaşaması kendileşmesinde oldukça önemlidir. Roxy, "*bir bellek sorunu*" (Morley, Robins, 2011: 131) olan kimliğini, Leyla'nın yardımıyla kurmayı başararak kendi ismi Rukiye'ye dönüş yapar. Kendi ismini kabullenmesi ile kendisiyle/ dünyayla barıştığı ve kimliğini bulduğu imlenir.

2.4.7.3. Kart Karakterler

Kart karakterler romanda, değişmeyen/ tek boyutlu yönleriyle yer alan kişilerdir. Romanda başkişinin evini haksızca alan Ömer Cevheroğlu ve karısı Necla karşıt grupta yer alan kart karakterlerdir. Leyla ile Rukiye/ Roxy'nin tanışmasına aracılık eden ancak boyut kazanamayan Yusuf ile hırsına yenilerek oğlunun ve kendisinin hayatını mahveden Ali Yekta Bey de kart karakterdir.

Uşak olan Ali Yekta Bey'in hayattaki tek tutkusu oğlu Ömer'in iyi eğitim alarak yüksek mevkilere gelmiş biri olmasıdır. Ali Yekta Bey, Ömer'in "*yararına özveride bulunup öz isteklerin bu yedek kişi üzerinde gerçekleşmesini*" (Freud, 1989: 126) amaçlar. Tüm hayatını efendi-köle ilişkisi bağlamında, değerlendiren Ali Yekta Bey'in oğlu üzerinden tutkuyla gerçekleştirmek istediği hayali "*Ömer'den sonra Cevheroğlu ailesi(nin), uşak değil, yalı sahibi bir efendi ailesi*" (s.58) olmasıdır. Bosnalılar Yalısı'nı alan dolandırıcı/ sahtekâr işadamı Ömer, sahte akıl raporu alarak yalının bahçesindeki evde yaşayan Leyla'yı, karısı Necla'nın isteğiyle, tapulu evinden attırır. Leyla, tesadüfle karşılaştığı Ali Yekta Bey'e bu haksız durumu anlatır. Ali Yekta Bey, Leyla'nın, Necla'nın isteğiyle atıldığını düşünür ve Leyla'ya evini geri vermesi için Ömer'le

konuşur. Ancak Necla'yı sebep gösteren Ömer, bunu kabul etmez. Hedef noktaları yalı üzerinde kesişen Ali Yekta Bey ve hırslı gelini Necla karşı karşıya kalır. Ali Yekta Bey, kendisinden *uşak* diye bahseden gelinini öldürür. Hapse giren, hiçbir savunma yapmayan, konuşmayan ve oğlunun ziyaretlerini kabul etmeyen Ali Yekta Bey'i "*uşaklık kaderinden yalı değil hapishane kurtarmıştı.*" (s.272). Sahibine uğursuzluk getiren bu yalı, Ali Yekta Bey ve oğluna da hüsran getirir.

Rukiye/ Roxy'nin bebeğinin babası olan Yusuf barışçıl, uyumlu, merhametli, beyefendi bir gazetecidir. Ömer Cevheroğlu ve karısı Necla'nın evinden attığı Leyla'yı, kendi evine getirerek, Rukiye/ Roxy ile tanışmasına aracılık eden ülkü değeri simgeleyen kart karakterdir. Bu karakterlerin "*icra ettiği herhangi bir fonksiyon, bir yan üründür.*" (Stevick, 2004: 178). Yusuf, başkişi ile norm karakteri tanıştırarak romanda bulunma fonksiyonunu tamamlar.

2.4.7.4. Fon Karakterler

Bir romanın "*kendisine asıl hüviyetini kazandıran şahıslar kadrosu*" (Göçgün, 1993: 551) fon karakterler ile zenginleştirilir. Eserin, gerçekçi olmasına katkıda bulunan fon karakterler şöyledir:

Leyla'nın annesi Handan, babası İngiliz Teğmen Robert Whitaker, dayısı İzzet Kemal, dedesi Bosnalı Abdullah Avni Paşa ve kardeşi Ali Rıza Paşa, Hüseyin Ferit, anneannesi Üftade Hanım, piyano hocası Freulein Anneliese komşu yalıdaki hasta Nejat. Ali Yekta Bey'in Sultan Mahmut'a hizmet eden büyük dedesi Halepli Cevher Ağa, Gazi Mustafa Kemal'e hizmet eden babası Süleyman Efendi, kızları Ece ve Melike, hizmet ettiği yalının sahibi Kadı hazretleri, oğlu Beyefendi bu yalıya gelen Yahya Kemal, Cenap Şahabettin, İbnülemin Mahmut Kemal, Abdulhak Hamit, Muallim Naci; Necla'nın anne ve babası. Değerli ziynet eşyalarının bozdurulduğu kuyumcu Mihran Usta ve oğlu Varujan; Bosnalılar Yalısı'nı Ömer'e satan Salih Bey ve ailesi, esnaf arkadaşları Kelkitli İrfani Bey ve Erzurumlu Fevzi Bey. Teğmen Robert Whitaker'in yeğeni Geoffrey, Teğmen Bennet, Madam Elmasyan, Yüzbaşı Throllope, çevirmen Boris Palenko, öğretmen Miss Hodgstone, çeteci Lademir, Ermeni asıllı Profesör Adamyan, eşi Mary ve çocukları John ve Eileen. Rukiye/ Roxy'nin babası, annesi, üvey annesi Ute, kardeşleri, arkadaşları, Joachim, Mauritz, Naciye. Bosnalılar Yalısı'nın çevresinde yaşayan ve dağlılar olarak nitelenen manav Cemal, kasap, bakkal

Hasan, bakkalın genç kızı, odun yarıcı Kürt Memo, Cemile ve Hoceste Abla'nın bağlı olduğu Şeyh; Yusuf'un ailesi ve amcasının oğlu milletvekili Hüseyin ve karısı Gülsen.

2.4.8. İzleksel Kurgu

Barınma ihtiyacının sonucu olan, mülk/ mülkiyet sahibi olma hırsı ekseninde gelişen romanda; yabancılaşma, yalnızlık, aşk/ cinsellik, efendi-köle diyalektiği izlekleri yer alır. İzleksel kurgu bakımından 'Leyla'nın Evi'nin "*KORA*" şeması şöyledir:

Tablo 8. Leyla'nın Evi Kora Şeması

	Ülkü Değer	**Karşıt Değer**
Kişiler	Leyla, Rukiye/ Roxy, Yusuf	Ali Yekta Bey, Ömer, Necla
Kavramlar	Tarih/ Geçmiş bilinci, Bellek, Hatırlamak, Anı, Kendi olmak, Kendini gerçekleştirmek, Özgürlük, Seçim, Gelişmek, Değişmek, Aşk/ Sevgi, Cinsellik, Sanat/ Müzik	Yurtsuzluk/ Aidiyetsizlik, Hırs/ İhtiras, Yalnızlık, Yalıtılmışlık, Efendilik/ Kölelik, Bağımlılık, Yabancılaşma, Ölüm, Unutmak, Kaçış, Hile/ Kurnazlık
Simgeler	Ev, Manolya ağacı, Hapishane	Yalı, Sahte rapor

2.4.8.1. Bellek Mekânları

Bir İstanbul romanı olan 'Leyla'nın Evi', insanoğlunun barınma ihtiyacının, olumsuz sonucu olan mülkiyet edinme hırsı üzerine kurulur. İnsanlar, yaşadıkları mekânlara kimlik kodlarını aktarır. Bireylerin ya da toplumların kodlarını aktardıkları, bellek mekânlarından zorbaca atılmaları/ kovulmaları onlarda yurtsuzluk, aidiyetsizlik, yalıtılmışlık ve yabancılık hisleri ortaya çıkarır. Romanda, entrik kurgunun kurulmasını sağlayan en önemli öğe "*barınak meselesi*" (s.175)'dir. Ana rahmine tutunarak dünyaya gelen insan, mekâna tutunarak varlığını konumlandırmaya çalışır. Bu nedenle "*kişioğlunun dünyada kendine bir "yer edinme" çabası onun insanlaşmasının en önemli etkinliğidir.*" (Korkmaz, 2005: 140). Bireyin benliğinin kuruluşunda *yer edinme* isteğinin sonucu olarak, mülkünü koruma ve ona sahip çıkma itkisi vardır. Ancak bu durum romanda, başkalarının mülkünü elinden almak şeklinde ortaya çıktığından, dünyadaki bütün acıların kaynağı olarak görüngülenir.

Eserin olay örgüsü, Leyla'nın, akli dengesinin yerinde olmadığına dair sahte rapor alınarak, "*müstakil tapulu evinden çıkarılması*" (s.13) ile başlar. Ev, dış dünyaya atılmış/ bırakılmış olan insanın ilk sığınağıdır. Dünyada yapayalnız olan Leyla için, evi anıları saklayan sığınak/ barınaktır. Evinden zorbaca çıkarılan Leyla "*ben bu yalıda doğdum, ömrüm boyunca hep burada yaşadım, burada da öleceğim. Başka bir yere gidemem.*" (s.11) diyerek, bellek mekânı olan evinden çıkarılmasına tepkisini belirtir ve anlatı boyunca evine tekrar sahip olabilmek için savaş verir.

Tapulu malından hileyle atılan Leyla, evinden sonra hatıralarını yitirmekten korkar: "*Evini kaybeden kadının anılarını da yitirmekten korktuğu ve müthiş bir çaresizlik içinde olduğu belliydi.*" (s.154). Ailesinin yadigârı olan evde, hala onların ayak seslerini duyan Leyla, evi koruyamadığı için, merhum ailesine karşı, kendini mahcup hisseder. Bu durumu, defterine yazdığı "*beni affedin!*" (s.154) cümlesiyle ortaya koyar. Bosnalılar ailesinin yaşayan tek üyesi Leyla'dır. Bu nedenle "*Leyla'nın belleği, Bosnalı Abdullah Avni Paşa ailesinin yaşadığının tek kanıtı, onların görkemli geçmişinin tek yuvasıydı.*" (s.40). Onların yaşadığının tek ispatı Leyla'nın anılarıdır. Ailesinin anılarının, mekâna dönüşen yüzü evi için savaşacağını belirten Leyla "*yemin ederim geleceğim ve Bosnalı ailesinin hatırasına leke sürmenize izin vermeyeceğim.*" (s.27) diyerek, ailesinin yadigârı olan evini alacağına söz verir. Bosnalı ailesine ait anıların yok edildiği ev, "*yitirilmiş içtenliklerin büyük imgesi*" (Bachelard, 1996: 120) olarak görüngülenir. Geçmişiyle bağlantı kurmasını sağlayan ve nesneler belleğine ait

olan evine el konulan Leyla, "*kahrolası barınak meselesi başımıza gelen acıların nedeni bu.*" (s.175) söylemiyle insanoğlunun temel sorunlarından birinin, barınma ihtiyacı olduğunu vurgular.

Dünyanın kuruluşundan bugüne dek, toprak elde ederek sınırları genişletip daha fazla mülk, dolayısıyla iktidar sahibi olmak amacıyla sayısız savaş yapılmıştır. Yani "*bunca kan dökülmesi hep mal mülk yüzündendi*." (s.173). Binlerce insanın hayatını sonlandıran savaşların, hayatta kalanlar için tabii neticesi "*sürgünler, göçler ve dağılmışlığın karakterize ettiği bir dünyada*" (Morley, Robins, 2011: 146) yaşamaya mahkûm olmaktır. El değiştiren topraklarla birlikte, değişen mülk sahipleri/ iktidarlar topraklar üzerinde istedikleri gibi hâkimiyet kurduklarından, milyonlarca insan yer değiştirmek zorunda kalmıştır. Toprakların el değiştirmesi sürecinde, çaresiz insanlar yurtlarını terk etmek zorunda bırakılır: "*Rumeli bozgununda yollara düşen yüz binlerce muhacirin çektiği acı, hep gözyaşı dökülerek anlatılırdı evde. "Düşman geliyor!" feryadı duyulduğunda ocaktaki tenceresini bırakarak fırlayan insanlar, yollarda çekilen açlık, merhametli Çingenelerden ekmek dilenen beyzadeler, bebeğini yollarda terk etmek zorunda kalan anneler, birbirini kaybeden kardeşler; hemen her gün anlatılan konulardı.*" (s.36). Ocakta yemeğini bırakıp yollara düşen insanlar, sahip oldukları tüm maddi olanakları kaybetmekle birlikte; kardeşlerini/ çocuklarını da kaybederek manevi olarak da ciddi kayıplar verir. Zorunlu göç nedeniyle, evlerini/ yurtlarını bırakarak yollara düşen insanlar, yurtlarıyla birlikte her şeylerini kaybeder. Leyla, mülk hırsının neden olduğu, bu acı dolu anıları dinleyerek büyür. Çünkü Osmanlı Devleti'nin sonun yaklaştığı dönemlerde, Rumeli topraklarının elden çıkmasıyla, Leyla'nın dedesinin akrabaları "*bir gün Nevrokop'tan yollara düşmüşlerdi. Önlerinde, yürünecek yüzlerce kilometre vardı. (...) Çaresizlikten bebeklerini yol kenarında terk eden analar görülmüştü.*" (s.36). Yollara düşen, sonlarının ne olacağını bilmeden kilometrelerce yol kat eden insanlar, en değerli varlıklarını, soyun devamı niteliğindeki evlatlarını yollarda bırakmak durumunda kalacak kadar çaresizlerdir.

Sürgünler, mübadeleler ve zorunlu göçlerle hayatları mahvedilen milyonlarca insanın temsilcisi olan "*Leyla, uzun ömrü boyunca evini, yurdunu, toprağını, anadilini kaybetmenin acısıyla yaşayan insanların hikâyelerini duymuştu.*" (s.172). Topraklarını kaybeden insanlar, bellek sorunu olan anadillerini kaybetme noktasına gelir. Çünkü bellek, mekâna ve zamana bağlı olarak ortaya çıkan bir hatırlama sorunudur. İnsan-mekân özdeşikliği açısından ele alındığında ise bellek, coğrafya ve tarihselliğin

oluşturduğu bir bütünlüktür. Zira "*belleğin mekâna ihtiyacı vardır, mekânsallaştırma eğilimi içindedir.*" (Assmann, 2001: 43). Bellek, mekân aracılığıyla anılara tutunmayı başarır. Ancak anlatıda, insanlar anıları koruyan bellek mekânlarından zorla çıkarılır/ atılır.

Değişen fiziksel sınırlar/ haritalar ile sayıları milyonlara varan pek çok ırktan insan, mülk trajedisinin acı sonuçlarını tecrübe eder. "*Bu iş Türk, Bulgar, Sırp, Ermeni, Kürt, Yahudi, Çerkez, Laz da tanımıyordu. Kimi evinden çıkarılmış, kimi başkasının evine konmuştu. Milyonlarca ailenin dramıydı bu.*" (s.173). Mülk edinme trajedisinin en önemli yönü, başkasının sahibi olduğu bir bellek mekânının, bir yabancıya geçmesidir. Evlerinden zorla çıkarılan insanların yerine, yine farklı yurtlardan zorla çıkartılanlar yerleştirilir.

İnsanlığın verdiği kayıplar, mülkün konumu ve büyüklüğüyle doğru orantılıdır. Yani "*küçük mülke küçük kavga, büyük mülke ise büyük kavga.*" (s.171) yaşanır. Dünya tarihi açısından oldukça önemli bir yere sahip olan İstanbul'un Fethi, büyük bir savaş sonunda gerçekleşmiştir. Bizans İmparatorluğu hanedan torunu olduğunu iddia eden Konstantin Paleolog, Leyla'ya "*Hangi vatan hanımefendi? İşgal edilmiş topraklar. Burası Bizans değil miydi?*" (s.205) diyerek İstanbul'un Fethi'nin Bizanslıların torunları tarafından hâlâ unutulmadığını işaret eder ve "*bu şehrin kaderi budur. Her gelen, yerleşik olanı tepeler ve mülkünü elinden alır.*" (s.206) diye ekler. İstanbul'u kaybetmeleri sonucunda imparatorlukları yıkılan Bizanslılar için bu şehir, önemli bir kimlik mekânıdır. Üzerinden yüzyıllar geçmesine rağmen, bu bellek nesnesinin elden çıkması kabul edilemez. Bu durum, zaman-mekân ilişkisi bakımından, bellek nesnelerinin önemini gösterir. Zira "*zaman sürekli sonraya aktığı için onu ancak uzama çevirerek genişletebilir, açımlayabiliriz.*" (Arslan, 2012: 14). Zamanın, mekâna dönüşen yüzü İstanbul, Osmanlı Devleti'ne de yüzyıllarca başkentlik yapmış bir şehirdir. Bu nedenle, Türkler için de tarihselliğin/ zamanın, mekânda yankılanan yüzü İstanbul, önemli bir bellek imgesidir.

Farklı sosyal katmanlara ait olan Leyla, Rukiye/ Roxy ve Ali Yekta Bey 'Leyla'nın Evi' sayesinde tanışır. Hayatları birbirine karışan anlatı kişilerinin yazgılarını, bellek mekânı olan ev değiştirir. Rukiye/ Roxy, olay örgüsünün son kısmında "*bu evin herkesin yaşamını derinden etkilediği, değiştirdiği değerlendirmesini yap(ar).*" (s.279). Anlatı kişilerinin yazgısı, bu ev sayesinde değişir. Leyla, değişim geçirerek, yalnız geçirdiği yılları için pişman olur; Rukiye/ Roxy, kendi kimliğini kurar;

Yusuf, gazetede kadro alır; Ali Yekta Bey, katil olur; Necla, ölür ve Ömer, aklını yitirme noktasına gelir. Tüm bu yaşananlar gösterir ki, bellek nesneleri, insanların kaderini değiştirebilir. Bununla birlikte; mülk, kuşaktan kuşağa aktarılan bir bellek nesnesidir. Romanın sonunda, evine yeniden sahip olan Leyla "*son sözüm: Leyla'nın evi Leyla'ya.*" (s.286) diyerek, evini Rukiye/ Roxy'nin kızı Leyla'ya bırakır. Mülk kavgası üzerine söylenecek son sözün, hiçbir mülkün kimseye kalmayacağı bu söylemle imlenir.

Leyla'nın ömrünü simgeleyen, onun doğumuyla dedesi tarafından yalının bahçesine dikilen manolya ağacı, o bahçeyi bellek mekânına dönüştüren bir simgedir. "*Dalları küçük evin üstüne uzanan ve neredeyse çatısını çiçekleriyle kaplayan güzelim manolya ağacı da Leyla Hanım doğduğu zaman dedesi tarafından onun adına dikilmiş.*" (s.20). Dedesi tarafından, dünyaya gelmesi şerefine, Leyla adına dikilen manolya ağacı, onun anılarını paylaştığı bir arkadaş niteliğindeki bellek nesnesidir. Ancak bu ağaç da mütecaviz şekilde Ömer ve Necla tarafından yok edilir. "*Görülmemiş güzellikteki manolya ağacı testereyle kesilirken herkes büyük bir acı duymuştu. (...) Koca ağaç yere bir insan gibi düştüğünde, kesilen taze gövdeden fışkıran bir özsu kokusu kapladı ortalığı. Kesik yer, canlı gibiydi.*" (s.109). Leyla'nın, bellek mekânı olan evinin elinden alınmasından sonra, o evi/ bahçeyi kendilik mekânına dönüştüren manolya ağacı, anılar gibi yok edilir. Manolya ağacının kesildiğini gören Leyla, kendi sonunun da geldiğini düşünür: "*Senin ölümün, benim ölümümdür. Demek benim de bu dünyadan gitme vaktim geldi.*" (s.277) diyerek kendisini, bu imgeyle özdeşleştirdiğini belirtir.

İnsan, bellek mekânları aracılığıyla, anıları ve geçmişiyle bağlantı kurar. Bu nedenle "*mekânın insan ruhundaki izdüşümleri, aynı toprakta büyümüş ve kendini onun rüyasına açmış tüm bireyleri ortak nesneler belleğinde bütünleştirir.*" (Korkmaz, 2004: 41). Nesneler belleği, toplumu birbirine bağlayan önemli bir kültürel bellek koludur. Eserde, nesneler belleğini imleyen en önemli simge değer 'Leyla'nın Evi'dir. Leyla'nın *evi*nin prototip olarak alındığı anlatıda, insanoğlunun yurdunu kaybetmesi sonrasında yaşadığı trajedi ortaya konur. Romanın ana matrisi "*sığınma, korunma göndergeli ev izleği*" (Korkmaz, 2004: 139) ile kurulur. Eserde, Leyla'nın kaybettiği evi ekseninde, yersiz yurtsuz kalan insanların yaşadığı acı tecrübeler imlenir.

2.4.8.2. Yabancılaşma

'Leyla'nın Evi'nde yabancılaşma sorunu; bireyin, kendine yabancılaşması ve topluma yabancılaşması şeklinde ele alınır. İnsan, sosyal ilişkiler yaratarak varolan bir canlı olması nedeniyle, toplumla ilişki kuramazsa çatışma yaşar. Bunun doğal sonucu olarak, kendine ya da topluma yabancılaşır.

Rukiye/ Roxy'nin, kendi kimliğine yabancılaşması, Roxy adını kullanmaya başlamasıyla imlenir. Takma adı, okulda ve müzik grubunda "*Roxy*" (s.69) olan, benliğine ve çevresine yabancılaşan Rukiye/ Roxy "*yalıtılmışlık, yalnızlık, iletişimsizlik, amaçsızlık, değersizlik, boşluk, umutsuzluk, geleceksizlik duygularının yoğunlaştığı bir kişisel anomi içine düşer.*" (Sazyek, 2008: 39). Bu kişisel yabancılaşma, onun marjinal görüntüsüyle imlenir. Leyla, Rukiye/ Roxy'nin "*mavi perçemler sallanan siyah saçını, siyah deri pantolonunu, çizmelerini* ve *kulaklarına taktığı iri küpeleri(nden)*" (s.61) oluşan görüntüsü görünce, onun toplum yaşantısına uzak/ yabancı olduğunu anlar.

Kendini yalnız, ötelenmiş ve dışarıda bırakılmış biri olarak hisseden Rukiye/ Roxy "*dışlanmışlıktan kaynaklanan yabancılaşma*" (Geçtan, 2008: 73) problemi ile duyarsızlaşarak ben'ine/ kendine yabancılaşır. Bu durum, onun ben'e ait kimlik duygusunu kurmasına engel olur. Babası ve üvey annesi tarafından ötelenen/ dışlanan Rukiye/ Roxy'nin yaşam alanına saldırılır. "*(Üvey anne Ute) Adamı durmadan kıza karşı kışkırtıyor. Ne yapsa kabahat. Adam her akşam bağırıyor, hakaret ediyor, tehditler savuruyor. Dayanamıyor Roxy.*" (s.75). Sürekli olarak baskı altında olan Rukiye/ Roxy, babası tarafından gördüğü psikolojik şiddet karşısında kendisine yabancılaşır. Kendi ben'i ve ailesiyle çatışan Rukiye/ Roxy, bu durumun sonucunda yalıtık hisseder. "*Kendi olma ayrıcalığını kullanamayan, çözük ilişkilerde yok olmuş, bütün haklarına tecavüz edilmiş birey, dejenere toplumun bir parçası olmak zorunda kalır.*" (Eliuz, 2009: 166-167). Hayatı boyunca ailesi tarafından aşağılanan/ küçük görülen, hakları ihlal edilen ve sürekli baskı altında tutulmaya çalışılan Rukiye/ Roxy, bu durumun doğal sonucu olarak "*ailesi ve diğer hayvanlardan nefret ede(r).*" (s.70) ve kendisi başta olmak üzere herkese yabancılaşır. Ailesi ve geride kalan insanları *hayvan* olarak nitelemesi onun topluma da yabancılaştığının göstergesidir. Ailesi ve diğer hayvanların tümünden nefret eden Rukiye/ Roxy'nin, en sevdiği kitap "*Ailem ve Öteki Hayvanlar*" (s.68) olmakla birlikte, kurduğu müzik grubunun adı da "*Roxy and the Other Animals*" (s.85)'tır. Bu durum, onun topluma/ insanlığa yabancılaştığının

göstergesidir. Rukiye/ Roxy, kendisini dünyadaki tüm insanlardan ayrı/ yalıtılmış olarak gördüğünden kendisine ve topluma yabancılaşır: "*Dünya yüzünde yaşayan milyarlarca insan ayrı, Rukiye ayrı. Herkes doğru, o yanlış. Herkes akıllı, o aptal. Bu yüzden hep kaybediyor. Kimse onun çektiklerini çekmiyor, demek ki kendisinde bir yanlışlık var.*" (s.79-80) diyerek, kendini dünya üzerindeki herkesten ayrı gören ve varlığını anlamsız olarak kabul eden Rukiye/ Roxy, *kendisinde bir yanlışlık* olduğu kanısına vararak, kimliğine uzaklaşır. Kendini toplumdan ötelenmiş hisseden Rukiye/ Roxy, bu durumun sonucu olarak, hatayı kendisinde bularak özüne yabancılaşır.

Rukiye/ Roxy, kendisine olan saygısını yitirdiği dönemde seks salonunda gösteri yapmayı kabul eder. Bu durumla, yabancılaşması en üst seviyede görüngülenir: "*Zaten Naciye'ye, oraya beni de götür demesi, bu kendini aşağılama döneminin sonuna rastlıyor. Kendi gözünde değeri o kadar düşmüş ki artık insanlar onu çıplak görse ne fark eder, görmese ne fark eder!*" (s.80). Rukiye/ Roxy, kendine yabancılaşmasının en üst görüngüsünde, vücuduna da yabancılaşır. Çıplak olmasının, seks salonunda soyunmasının hiçbir önemi kalmaz, kendisini dışarıdan bir yabancı gibi izlediği, hissine kapılır. Almanya'daki seks salonlarında "*Tamara*" (s.83) olarak tanınan Rukiye/ Roxy, kendi ben'iyle birlikte, bedenine de yabancılaşır.

Rukiye/ Roxy, anne olduktan sonra kendine yabancılaştığının farkına vararak, kendi kimliğini kurmaya karar verir. Tekrar, Rukiye ismini kullanmaya başlayarak "*ancak tümüyle yabancılaşmış olan insan(ın), yabancılaşmayı yenebil(diğini)*" (Fromm, 2004: 57-58) gösterir. Kendine tam anlamıyla yabancılaşan birey, bunu fark edip kendini sağaltma yolunu seçebilir. Ömrünün büyük kısmını kendisine/ değerlerine yabancı olarak geçiren Rukiye/ Roxy, yabancılaştığının farkına vararak bunu sonlandırır ve kendisi olma'yı/ Rukiye olmayı seçer: "*Kendi adını tekrar Rukiye'ye çevirmişti.*" (s.265). Takma ismi olan Roxy'den vazgeçen Rukiye, kendisine yabancılaştığının farkına vararak kimliğini yeniden kurar ve özüne döner.

Ali Yekta Bey de kendi değerlerine yabancılaşan bir anlatı kişisidir. Hayatını uşaklıktan kurtulup bir yalının efendisi olmayı hayal ederek geçiren Ali Yekta Bey, oğlu Ömer aracılığıyla "*ömrünün en büyük idealini gerçekleştirmeye hazırlanı(r)*" (s.99). Gelecek merkezli, efendi olma hayalini hedef alarak yaşayan Ali Yekta Bey'in kişiliğinde "*geleceğin putlaştırıldığı umut yabancılaşması*" (Fromm, 2004: 64) görüngülenir. Bu hayalin gerçekleşmesiyle, kendini başka kimliğe dönüştürmek isteyen Ali Yekta Bey, kendi kimliğinden/ benliğinden uzaklaşarak yabancılaşır. Hizmet ettiği

efendilerini taklit etmesi, benliğine yabancılaşmış anlatı kişisi olduğunun göstergesi niteliğindedir. Ali Yekta Bey'in tanıdığı efendileri "*çevreleri yadırgasa bile edinmiş oldukları alışkanlıklardan katiyen vazgeçmezler.*" (s.99). Bu nedenle, Ali Yekta Bey de "*revolveri*, (…) *her yere otobüsle gitme merakı*" (s.99) gibi vazgeçemeyeceği iki sahte alışkanlık yaratır. Böylece, başkalarına benzemeye ve onlardan biri olmaya çabalayarak bireysel özüne uzaklaşır.

Ömer'in eşi Necla, kendine yabancılaşmış anlatı kişisi olmasının yanı sıra tüm insani değerlere de yabancıdır: "*Mutlu olduğunu ancak başka insanların mutsuzluğuna bakarak anlayabilecek bir yapısı*" (s.105) olan Necla'nın, başkalarının mutsuzluğundan beslenerek mutlu olması, yabancılaştığının göstergesidir. Kendi anne ve babasını da *zavallı* gördüğünden insani değerlerden uzaktır. İnsanları sevmeyi, onlara değer vermeyi, şefkat duymayı "*zayıflık*" (s.105) olarak tanımladığından, özüne ve toplumun normlarına yabancılaşmış bir anlatı kişisidir.

Toplumsal yönden yabancılaşma, eserde çeşitli şekillerde ve zamanlarda ortaya çıkar. Öykü zamanından geriye dönüşle anlatılan dönemlerde, ortaya çıkan yabancılaşma, yanlış Batılılaşma anlayışı çerçevesindedir. Osmanlı Devleti'ndeki zenginlerin yaşadıkları yalıları "*son iki yüzyıldır müthiş bir Avrupalılaşma modası sarm(ası)*" (s.99) toplumsal yabancılaşmayı imler. Modernleşerek çağa ayak uydurmaya çalışan Osmanlılar, Batılılaşmayı Avrupa'yı taklit etme olarak algıladığından, toplumda yabancılaşma sorunu ortaya çıkar. Bu nedenle, Osmanlılarda "*Batılılaşma hareketinin sağlıklı bir dönüşüm evresi geçirdiği söylenemez.*" (Korkmaz, 2004: 16). Yalılarda Fransız mürebbiyelerin olması, Leyla'nın piyano çalması Türk geleneklerinde yer almadığından ve Avrupa'ya özenmenin sonucu olduğundan toplumsal yabancılaşma söz konusudur. Aynı dönemde Leyla'nın annesi Handan'ın, işgalci İngiliz subayından hamile kalması, Türk toplum yapısına ve değer yargılarına yabancılaşmanın sonucudur.

Öykü zamanında ise Rukiye/ Roxy'nin seks salonlarında vücudunu sergilemesi, hiçbir şey hissetmeden yaşadığı cinsel deneyimler, dinlediği/ yaptığı hip-hop tarzı müzik, arkadaşlarıyla birbirlerine "*abi*" (s.112), "*moruk*" (s.112), "*oğlum*" (s.112) diye hitap etmeleri topluma yabancılaştıklarının göstergesidir. Sokaklarda insan tacirlerinin, küçük çocukları "*müşteriye satmaya çalış(ması)*" (s.162) da toplumsal yabancılaşmayı imler. 'Leyla'nın Evi'nin tapusunun alınması için sahte akıl raporu hazırlayan Profesör, toplumsal normlara ve meslek etiğine yabancılaşmış bir anlatı kişisidir.

Leyla'nın izni olmadan, ona ait eşyaları alan dağlılar, toplumun değer ve normlarına yabancılaştıklarını gösterirler. Dağlılardan biri olan fon karakter Cemile, "*zenginlerin yaptığı şeyleri yapmak her zaman iyi sonuç verir.*" (s.88) diye düşünür. Cemile'nin 'Leyla'nın Evi'ndeki "*Bu da geçer ya hu!*" (s.88) yazılı tabelayı, dua sanarak çalması ile insanların kendi tarihine yabancılaşması imlenir. Cemile, toplumun din yönünden yabancılaşmasını da serilmeyen bir karakterdir. Mahalledeki Hoceste Abla'nın gittiği şeyhe giderek, din konusunda kendisini aydınlattığına inanan Cemile, sahte şeyhlere/ hocalara inanan insanların temsilcisi konumuyla romanda yer alır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Atatürk'ten "*deccal*" (s.210) diye söz eden ve "*Kemalizm gâvurluğu*" (s.211) diyerek onun yaptıklarını olumsuzlayan sahte şeyh, insanların dinî inançlarını kullanarak, kendi fikirlerini empoze eden yozlaşmış din adamını simgeler.

Yabancılaşma, bireyin kendisine/ özüne bunun sonucu olarak da dünyaya/ çevreye uzaklaşması sorunudur. 'Leyla'nın Evi' romanında yabancılaşma, bireysel ve toplumsal olmak üzere iki boyutta görüngülenir. İnsan, kendisine yabancılaşabileceği gibi içinde yaşadığı topluma da yabancılaşabilir.

2.4.8.3. Yalnızlık

Toplum içinde ilişki kurarak varolabilen insanın, kendisi ve çevresiyle/ dünyayla iletişimini sınırlaması/ kesmesi sonucu, yalnızlık duygusu ortaya çıkar. Anlatı başkişisi Leyla, "*bütün aileyi yitirip de yalnız kaldığı günden beri bu dünya da yaşam(az)*" (s.33). Dünyayla bağlantısını kesen Leyla, insanlarla/ toplumla olan ilişkisini de asgari düzeye indirir. İlişkiler ağı çerçevesinde yaşayabilen "*bireyin kendini diğer insanlardan ayırarak soyutlaması veya kendini yalıtması, sosyalleşmesine engeldir. Bu durum, onun başkalarıyla birlikte varoluşuna engeldir. Öyleyse bireydeki yalnızlık, bir içe kapanma halidir.*" (Deveci, 2012: 264). Birey, kendi içine kilitlenerek/ ilişki kurmayarak dünyaya karşı tek başına kalır. Bilinçli şekilde ya da bilinçdışının etkisiyle her şeyden ve herkesten soyutlanarak kendisiyle baş başa kalan birey yalnızlaşır.

Leyla'nın yalnızlığı, ailesindeki tüm bireylerin ölmesi ve bu ölümlerin ardından dünyada bir başına kalmasıyla ilintilidir. "*Paşa Dedesinin konuştuğu zamanlara yetişememiş, onu hep susan bir ihtiyar olarak görmüştü. Annesi ise onu doğururken ölmüştü. Dayısı İzzet Kemal işgal İstanbul'unda İngilizler tarafından şehit edilmişti.*" (s.40). Anneannesi de onun ilk gençlik yıllarında hayata gözlerini yumar. Bu ölümler

sonucunda Leyla, dünyada yapayalnız kalır. Yalnız büyümek ve yaşamak Leyla için bir tercih değil, zorunluluktur. Ölümlerin/ ölülerin içine doğan Leyla, içine kapanır. Leyla'nın yalnızlığı, ailesindeki ölümlerle beslendiğinden içe kapanıklığı, yaşama karşı takındığı tavır haline dönüşür. "*Yıllardır çevresinde güvenli bir kale gibi yükselen ve sadece ailesinin anılarıyla baş başa kaldığı yalı duvarlarının dışına*" çık(a)mayan Leyla "*bütün aileyi yitirip de yalnız kaldığı günden beri bu dünyada yaşam(az) (...) Kendi dışındaki olaylarla ilgilenm(ez); zamanın geçişi ve yenilenen dünya, her gün üzerine eğilerek ibrişimle desenler işlediği mısır keteni, muslin kumaşların yanında sönük kalı(r).*" (s.33- 34). Leyla, kendisine yalı bahçe duvarının sınır olduğu, yalnızlıkla örülü bir dünya yaratır. Aşılamayan bahçe duvarının ötesindeki, tanımadığı dış dünya Leyla için yabancıdır. Dışında kaldığı ve kendisini soyutladığı değişen dünya ve buna ayak uyduran insanlar Leyla'ya uzaktır. Dış dünya ve insanlarla arasına set çeken anlatı kişisi, herkesten ve her şeyden yalıtıktır. "*Kişi ile başka varlıklar arasında kapatılması mümkün olmayan bir kopukluk*" meydana gelirse "*varoluş soyutlanması*" (Geçtan, 1992: 157) olarak tanımlanan durum ortaya çıkar. Bireyin, kendisini çevreden/ dünyadan soyutlaması ile ortaya çıkan bu olgu, Leyla'nın tüm yaşamına hâkimdir. Kendi sınırlarını çizerek yarattığı dünyada yaşadığından, dış dünyaya karşı yalıtık ve yalnızdır.

Ailesinin anılarını yaşatmak amacıyla dünyadan uzaklaşan "*Leyla'nın belleği, Bosnalı Abdullah Avni Paşa ailesinin yaşadığının tek kanıtı, onların görkemli geçmişinin tek yuvasıydı.*" (s.40). Leyla'nın annesi, babası, dayısı, dedesi ve son olarak anneannesi uçmağa vararak, onu dünyada yapayalnız bırakır. Onun hayatı "*yaşamımız başkalarının ölümünden yapılmıştır.*" (Geçtan, 1992: 182) diyen Leonardo Da Vinci'yi haklı çıkarır niteliktedir. Ölümlerin/ ölülerin içine doğarak yalnız bir dünyada yaşamak zorunda olan Leyla "*ölümü kendi açısından değil kaybettiği insanlar açısından düşünü(r) (...) biraz erken ya da biraz geç ölmenin bir anlamı olmadığına göre yaşamanın amacı neydi?*" (s.231) diyerek sorgular. Fiziksel anlamda yaşamın sonlanması olan ölümün, geç ya da erken olmasının anlatı başkişisi için önemi yoktur. Hiç kimsesi kalmadığından, dünyadaki fiziksel varoluşun sonu olan ölüm, Leyla'da korku veya kaygı yaratmaz.

Öykü zamanında, yetmişli yaşlarının sonlarında olan Leyla için annesi, babası ve dayısı kendisinden çok daha gençtir. "*Dedesi ile anneannesinin yaşları ona yakındı ama babası, annesi ve dayısı, Roxy ile arkadaşları gibi görünüyordu. Kendisiyle*

kıyaslanırsa, yeni yetme sayılabilecek kadar genç ölüler..." (s.219). Ölülerin yalnız bıraktığı Leyla için annesi, babası ve dayısı şefkat duyulacak kadar genç ölülerdir. Bu ölülerin yaşamını şekillendirdiği Leyla, anne ve babasının dile düşen yasak aşk hikâyesi nedeniyle, çocukluk yıllarında ve sonrasında arkadaşa sahip olamaz. Anlatı kişisi okula da gidemez çünkü "*insanlar hem Osmanlı ileri gelenlerine düşmandı, hem de işgalcilere. Leyla bu ikisinin ürünüydü.*" (s.132). Toplum tarafından istenmeyen/ dışlanan birey olacağı için anneannesi, onu donanımlı bir eğitimle yalnız kalacağı dünyaya hazırlar. Daha sonraki yıllarda ise aldığı iyi eğitim nedeniyle insanlardan uzaklaşır. "*Leyla genç bir kız olduğunda, artık diğer insanların içine karışamayacak kadar çok şey biliyordu. Yalnız aile geçmişi değil, eğitim seviyesi de onu sıradan eğitim gören çocuklardan ebediyen ayırmıştı. Bilgisi ve görgüsü, bu gibi durumlarda hep görüldüğü gibi Leyla'yı ömür boyu bir yalnızlığa itecekti*." (s.134). Anneannesi onun tüm hayatı boyunca yalnız kalacağını düşündüğünden/ bildiğinden iyi bir eğitim almasını sağlayarak kendince önlem alır. Leyla ise anneannesinin isteği ve aldığı eğitim doğrultusunda sosyallikten uzak, güçlü ve kendine yetebilen biri haline dönüşür. Fildişi kulesinde tek başına olan Leyla'nın, âşık olmaması buna bağlı olarak evlenmemesi de yalnızlığını besler. "*Hiç evlenmedi. Erkek arkadaşı olmadı, hatta kadın arkadaşı da olmadı dense yeridir. Ailesi de yok. Genç kızlığından beri tek başına yaşıyor. Ne ana, ne baba, ne akraba, ne koca, ne çocuk. Dünyada tek başına.*" (s.97). Ailesinin tek ve son üyesi olan yaşamını yalnız olarak devam ettiren Leyla, anneannesinin ölümünden sonra dünyada tek başına kalır. "*Yalnız geçen ömrü*" (s.143) boyunca evlenmediği için bir eşe, çocuklara sahip olamayan Leyla, aile kuramaz. Bu nedenle, yaşamı boyunca yalnız yaşar.

Leyla'nın yalnızlığı tercih ettiği bir durum değil, yaşamak zorunda olduğu bir zorunluluktur. Her davranışının ailesinin yaşayış biçimi doğrultusunda olduğundan emin olmak isteyen Leyla, ölülerin/ yalnızlığın hüküm sürdüğü bir evde dünyaya gelir, aldığı eğitim ve kendisini kuşatan düşsel duvarlar nedeniyle yapayalnız yaşar ve kimsesi olmadan yalnız ölür.

2.4.8.4. Aşk/ Cinsellik

'Leyla'nın Evi' romanında aşk ve cinsellik, anlatı kişilerinin özgür seçimleri ile ortaya çıktığından varoluşçu olarak görüngülenir. Bu iki varoluşçu edim, her bireyin kendi özgür seçimi ile meydana gelir. Aşk ve cinsellik, Handan-Robert, Rukiye/ Roxy-Yusuf ve Ömer-Necla çiftleri arasında görülür.

Bosnalı Abdullah Avni Paşa'nın kızı Handan ve İngiliz Teğmen Robert aşkı, dönemin koşulları içinde değerlendirildiğinde yasaktır. Handan Osmanlı ileri gelenlerinden olan bir paşazade kızı iken, Robert ise İstanbul'da bulunan işgal kuvvetlerinden bir teğmendir. Robert "*bu şehre geleceğini tahmin edemeyeceği gibi, Müslüman bir kıza, hem de bir paşa kızına âşık olacağını da hiç düşünmezdi.*" (s.122). Ancak onlar bütün engellere ve mesafelere rağmen, özgür iradeleriyle birbirlerine âşık olur. Bu özgür seçimin sonucu olan aşk, zamanla tinsellikten tenselliğe dönüşür ve cinsel olarak da birlikte olurlar. "*Hiçbir şey konuşmadan, tek bir söz etmeden öpüşmeye başladılar. (...) Birkaç dakika içinde Robert kendisini sevgilisinin sıcak gövdesinin içinde eriyip giderken buldu. (...) Şafak sökerken pencerelerden çıplak gövdelerinin üzerine düşen soluk ışık ayrılmaları gerektiğini hatırlattığında, ölüm saatleri gelmiş gibi acıyla sarsıldılar.*" (s.123). Handan'ın bedenindeki ateşin sıcaklığıyla, Robert aşktan ve arzudan erir. Bu yasak aşkın kahramanları, cinselleşmiş ateş sayesinde madde ve ruhu birleştirirler. (Bachelard, 1995: 53). Soylu bir duygu olan aşkın, tenselliğe dönüşmesi sonucunda Handan-Robert birbirlerinin olur. "*Ruh ve beden olarak bir bütün olma isteğinin yakıcılığında kavrula(n)*" (s.123) Handan ve Robert varoluşçu cinselliğin "*bedenin bilinç yapısıyla bütünleşmesi*" (Koestenbaum, 1998: 79) yönünü serimler. Bu âşık çift, sadece tensel olarak değil bilinç/ ruh olarak da bütünleşmek arzusu duyar. Her ikisi de bu aşkın olumsuz sonuçlar doğuracağını bilmesine rağmen birbirlerini seçer ve vazgeçmez. Onlar bu aşkın sonunun "*ölüm olduğunu ve iki ülke arasında telafisi imkânsız bir olay çıkaracağını*" (s.125) bilir. Buna rağmen, ölümü göze alıp birbirlerini sevmeyi ve birlikte olmayı seçerler. Varoluşçu aşk görüşünde, "*sevebilmek, sevilen için her şeyden vazgeçebilmektir.*" (Koestenbaum, 1998: 73). Handan ve Robert toplumsal, dinsel, ırksal ayrımlara karşı çıkarak, inandıkları tüm değerlerden ve yaşamlarından vazgeçerek özgürce aşklarını vareder. Yaşadıkları aşkın yasak olduğunun bilincinde olan Handan ve Robert ayrılık anında büyük ıstırap duyar. Çünkü ileride yaşayacakları ayrılığın daha büyük olacağının farkındadırlar. İkisi de bu yasak aşkın sonucu doğan,

anlatı başkişisi Leyla'yı kucağına alamadan dünyaya veda etmek zorunda kalır. Çünkü onların aşkı "*ölümü (...) göze alacak kadar büyük bir aşk(tır).*" (s.136).

Rukiye/ Roxy ve Yusuf'un arasında da güçlü bir aşk vardır. Varoluşçu aşkın temalarından biri olan yansıtma "*iki bağımsız özgürlüğün birbirinin içine tümüyle nüfuz etmeleri deneyimi*" (Koestenbaum, 1998: 33) olarak tanımlanır. Rukiye/ Roxy ve Yusuf da birbirlerinin ruhunda ve teninde kaybolduklarını hisseder. Rukiye/ Roxy, Yusuf ile aralarında özel bir bağın olduğunu düşünür: "*Roxy, Yusuf'la aralarında kimyasal bir bağ olduğuna inanıyordu.*" (s.95). Bu bağ, onları tensel olarak yakınlaştırdığı gibi ruhsal olarak da bütünleyen bir işlevdedir.

Varoluşçu aşktaki bireylerden biri diğeri için ayna görevi üstlenir: "*Ne yaparsan yap, sen sensindir ve o ten içinde yaşarsın. Bunun tartışması olmaz. Roxy Yusuf'tu, Yusuf da Roxy'ydi.*" (s.228). Rukiye/ Roxy Yusuf için, Yusuf da Rukiye/ Roxy için vazgeçilmezdir. Bireyin kendini tanıması, ancak âşık olduğu ve kendisine âşık olan kişi sayesinde mümkün olabilir. Birey, kendisini seven kişinin ayna niteliğinde, iç bilincini yansıtmasıyla benliğine ulaşabilir.

Varoluşçu aşkın bir diğer teması olan tapmak "*kendim düşüncesi olmadan sana uzanmak*" (Koestenbaum, 1998: 39) olarak tanımlanır. Yusuf, Rukiye/ Roxy'e taptığını düşünerek aşkının varoluşçu çizgide olduğunu gösterir. "*Bu kızın kuytu yerlerine, sıcaklığına, birkaç ay sonra büyüyecek olan karnının gerginliğine, kokusuna ve ağzının tadına, kadınlığına taptığını düşündü.*" (s.239). Âşık olduğu kadın Yusuf için tapılacak kadar değerli ve vazgeçilmezdir. Rukiye/ Roxy'yi cinsel nesne olarak değil, tapınılacak bir fenomen olarak görür. Bu nedenle "*sevişme boyunca Roxy'ye ve onun bedenine gösterdiği saygı*" (s.239) varoluşçu cinselliğin göstergesidir. Aşkın tamamlayıcı öğesi olan cinselliği Yusuf, Rukiye/ Roxy'nin bedenine saygı duyarak yaşar. Rukiye/ Roxy'den başka hiç kimseyle olamayacağını düşünen/ bilen "*Yusuf, Roxy'yi kendi kimliğini ve bedenini tamamlayan bir varlık olarak görüyordu.*" (s.227). Onun ruh ikizi olduğunu düşünen Yusuf, kendisini Rukiye/ Roxy'yle bütünleşmiş ve tamamlanmış olarak görür.

Necla ve Ömer de birbirine âşık anlatı kişileridir. Varoluşçu aşkın belirleyici öğelerinden olan teslimiyet, Ömer için Necla'ya karşı vazgeçilmezdir. "*Bir özgürlüğün diğerine gönüllü olarak teslimiyeti*" (Koestenbaum, 1998: 51) ideal aşk için gereklidir. Ömer'in Necla'ya teslimiyeti, cinsellik edimi sayesinde ortaya çıkar. Ömer'in "*gönüllü kölesi*" (s.103) olduğu Necla için yapamayacağı hiçbir şey yoktur. Cinselliğin Ömer için

kapalı bir kutu olduğunu anlayan, "*Mesaiye kalındığı bir akşam saatinde dudaklarına yapışarak ona ömrünün ilk ciddi öpüşünü hediye eden Necla, Ömer'in yaşamını altüst etti, onu bir daha kurtulamayacağı bir tutkunun derin karanlığına itti. (...) bakir Ömer'i yoldan çıkardı, kendi bekâretini de ona verdi. O andan sonra Ömer, ömrü boyunca tatmadığı bir mutluluğun sarhoşluğunu yaşamaya başladı. Necla gözüne bir kadın değil, insanüstü bir varlık, bir mucize gibi görünüyordu. Kendisine, hiç tanımadığı cinsel bir evren hediye eden bu kız ne derse yapmaya, ne isterse almaya hazırdı. Ömür boyu onun emrinden çıkamayacağını hissediyordu artık.*" (s.102-103). Necla, cinselliğin Ömer'in hayatında bir eksiklik olduğunu fark eder. Bu zaafı gördükten sonra, onu kendine bağlamanın en kolay yolunun cinsellik olduğunu anlar. Ömer'i gönüllü kölesi haline getirme etkeninin cinsellik olduğunu bilen Necla, bunu değerlendirmeyi bilir ve cinselliği silahı olarak kullanır.

Anlatıcı, yalıda ayırdığı özel oda için "*günah odamız*" (s.105) diyen Necla aracılığıyla, cinselliğin günahla olan ilişkisine göndermede bulunur. Günahın yeryüzüne inmesiyle ortaya çıkan cinsellik (Kierkegaard, 2011: 42) Ömer'in Necla'ya teslim olmasındaki en büyük tetikleyicidir. Necla da bunu bildiğinden günahla harmanladığı cinselliğini kullanır.

Bununla birlikte, varoluşçu cinselliğe göre, cinsellik gereklilik değil lükstür. (Koestenbaum, 1998: 80). Hayatı boyunca aşkı ve cinselliği deneyimlemeyen Leyla ise romanda varoluşçu cinselliğin bu yönünü imler. Zira, Leyla aşkı "*kendisinin hiç hissedemediği türden*" (s.135) bir duygu olarak tanımlar.

Farklı iki bireyin bilinçlerinin karşılaşması sonrasında meydana gelen aşk, bireyin kendini tanıması ve dünyayı anlamlandırması için vazgeçilmezdir. Aşkın tamamlayıcısı ve bedene taşınan yönü olan cinsellik ise bedenler aracılığıyla bilinçlerin birleşmesi olarak kabul edilir.

2.4.8.5. Efendi-Köle Diyalektiği

Efendi-köle diyalektiği, anlatıda Ali Yekta Bey'in hayatında görüngülenir. Efendi olmayı arzulayan ancak bir uşak/ köle olan Ali Yekta Bey, hayatı boyunca bu ikilem arasında kalır. Efendi-köle diyalektiği, bir yalının efendisi olmak isteyen Ali Yekta Bey'in çevresindeki her şeyi yok etmesiyle sonuçlanır.

Efendi ve köle arasında gelişen ilişkiye ömrünü harcayan Ali Yekta Bey, "*uşakların nasıl hizmet etmesi gerektiğini çok iyi bilirdi; çünkü kendisi ömrü boyunca*

bu işleri yapmıştı." (s.51-52). Ömrü boyunca uşaklık yapmış olan Ali Yekta Bey, kölelikten efendiliğe geçme isteğini hayatının amacı haline getirir. Bu isteğe, ömrünü adayan Ali Yekta Bey'in kişiliğinde "*özel yabancılaşma*" (Sazyek, 2008: 30) görülür. Bu yabancılaşmada, tek bir tutkulu istek etrafında hayatı şekillenen anlatı kişisi, bunun dışındaki hiçbir şeyle ilgilenmez. Kendini köle olarak duyumsayan Ali Yekta Bey'in tek amacı, yalı sahibi bir efendi olmaktır.

Efendi olmak isteyen Ali Yekta Bey, dedelerden gelen uşaklık zincirini oğlu aracılığıyla kırmak ister: "*Ali Yekta Bey, dedesinden babasına, ondan da kendisine geçen kilercibaşılık, vekilharçlık görevleriyle övünürdü övünmesine ama oğlu Ömer'i bu yönde yetiştirmemişti. Çünkü ailenin mesleğinin ve dolayısıyla da kaderinin Ömer'den itibaren değişmesini arzuluyordu.*" (s.58). Ali Yekta Bey'in ailesi kuşaklar boyunca uşaklık/ kölelik yapmıştır. Bu uşaklık kaderi, babasından kendisine geçer. Ancak bu kaderin oğlu Ömer'de devam etmesini istemediğinden onun hayatını farklı yönde şekillendirmeye çalışır. Çünkü Ali Yekta Bey'e göre, uşaklıktan/ kölelikten efendiliğe geçmenin tek yolu, Ömer'in efendi olmasıdır. Bu durumu sağlayacak unsur, Ömer'e kuracağı parlak gelecektir. Çünkü "*Ömer'den sonra Cevheroğlu ailesi, uşak değil, yalı sahibi bir efendi ailesi olacaktı.*" (s.58). Bunun için uşaklıktan kazandığı tüm parayı, Ömer'in eğitimine yatırır. İyi bir eğitim alan Ömer'e kendisi de gerektiğinde, efendilik ve kölelik hakkında dersler verir: "*Koskoca salondaki on iki kişilik antika yemek masasının başköşesinde, on üç yaşında takım elbiseli bir çocuk oturuyor, yaşlı babası da büyük bir saygıyla ona hizmet ediyordu.*" (s.101). Ev sahiplerinin olmadığı bir akşam çocuk olan Ömer'i yemek salonuna alır ve oğluna hizmet ederek ona efendi olmayı öğretmeyi amaçlar. Ali Yekta Bey, efendi-köle diyalektiğini Ömer'e, o efendi olduktan sonra da anlatmaya devem eder. Oğluna "*zinhar zulüm yapmayacaksın. O zaman uşak efendisine bağlanır ve ömür boyu bu hürmet hissini terk edemez.*" (s.48) diyen Ali Yekta Bey'i "*Ömer içinden, Peki sen nasıl kurtuldun o zaman?*" (s.48) diyerek yanıtlar. Böylece aslında, Ali Yekta Bey'in uşaklık/ kölelik zihniyetinden kurtulamadığı imlenir. Zira Ali Yekta Bey, banka sahibi zengin bir efendinin babası olmasına karşın, kendi efendisine saygıda kusur etmeyeceğinin bilincindedir: "*Ali Yekta Bey, beyefendiyle eşit seviyeye geldikten sonra bile, ona saygıda kusur etmeyeceğini, yine velinimeti olarak sayıp seveceğini biliyordu.*" (s.186). Uşaklığını/ köleliğini

kabullenen Ali Yekta Bey, bu duygudan kurtulamayarak efendisini *velinimet* olarak görmeye devam eder.

Ömer, aldığı iyi eğitim ve kurnaz zekâsı sayesinde uşaklık kaderini yenerek banka, holding ve yalı sahibi bir efendi olur. Ali Yekta Bey hayallerini gözünde canlandırır: "*Yeni yalıda, üst kattaki paşa odasına yerleşecek, eski paşalar gibi bir hayat sürecekti. (...) Uşaklar onun çayını kahvesini getirecek, oda kapısını hafifçe tıklattıktan sonra içeri girecek, sonra da kendisine sırtlarını dönmeden geri geri çıkıp gideceklerdi. (...) Uşaklar kendisine korkuyla karışık bir saygı besleyecekler, gözlerini kaldırıp yüzüne bakmayacak, başlarını hafifçe eğerek emirlerini bekleyeceklerdi.*" (s.51). Bu ifadeler, uşaklığın/ köleliğin Ali Yekta Bey'in ruhuna işlediğinin göstergesidir. Bu hisleri çok iyi bilir çünkü kendisi efendilerine karşı böyle duygular beslemekte ve yukarıda belirtilen şekilde davranışlar sergilemektedir.

Ali Yekta Bey, hayallerine ulaştığını sanır. Ancak, düşlerin gerçeğe dönüştüğü sırada, gelini Necla büyük bir engel olarak belirir. Ali Yekta Bey, ailesinden "*uşak sülalesi*" (s.260) olarak bahseden gelini Necla'yı öldürür ve hapse girer. Ali Yekta Bey kapatılmışlığın simgesi olan hapishanede, kölelikten arınarak özgürleştiğini duyumsar. "*Ali Yekta Bey ilk defa özgürleştiğini, artık başında bir efendi olmadan yaşadığını hissediyordu. Hapishane koğuşu ona özgürlük getirmişti. (...) Uşaklık kaderinden onu yalı değil hapishane kurtarmıştı.*" (s.272). Hapishane, anlatı kişisinin tinsel olarak özgürleşmesini sağladığı için açık/ geniş mekâna dönüşür. Hapishaneye mahkûm edildikten sonra efendi olma hırsını yenen ve artık hiçbir beklentisi kalmayan anlatı kişisi, kendi ördüğü ihtiras duvarlarından kurtularak özgürleşir. Çünkü o "*insanoğlunun kendi ihtiraslarının, bir hapishane hücresinden daha korkunç bir esaret olduğunu anlamıştı.*" (s.272). İhtiraslarına yenik düşen Ali Yekta Bey, hapishanede onları yenerek kölelikten kurtulur. Onun ömrü boyunca köle statüsünde olmasının nedeni, efendi olma isteğidir. Bu isteği yendiğinde, kendi olmayı başarır ve "*bağımlı varlık*" (Bumin, 2001: 36) olmaktan kurtularak özgürleşir.

Kölelikten efendiliğe geçmeyi arzulayan Ali Yekta Bey, ömrünü bu amaç uğruna harcar. Kapıldığı efendi olma hırsı nedeniyle, yaklaştığı her şeyi yok eden bir tirana dönüşür. Eşinden ayrılır, iki kızını hayatı boyunca görmez, Ömer'i verdiği eğitimle mahveder, Necla'yı öldürür ve en sonunda hapse girer. Hapse girdikten sonra efendiliğin yalı sahibi olmakla değil, ruhen özgürleşmekte olduğunu anlar.

2.5. Son Ada

2.5.1. Romanın Kimliği

Livaneli'nin beşinci romanı olan 'Son Ada' düşsel bir adada yaşanan ütopyanın, anti-ütopyaya dönüşmesinin alegorik anlatımıdır. Anlatıda düşsel bir adada yaşanan simgesel olaylar ile gerçek dünyada yaşanabilecek durumlar imlenir. İktidar hırsının, topluma ve doğaya müdahale etmenin trajik sonuçları eserde görüngülenir.

Eser ilk baskısını 2008 yılında, İstanbul'da Remzi Kitabevi'nde yapar. Yaşar Kemal, Zülfü Livaneli'nin "*büyük kapıdan bu romanıyla girmiş*" (s.10) olduğunu eserin başında yer alan tanıtım yazısında dile getirir. Bununla birlikte, onun bu romandaki anlatım gücünden ve karakter yaratma başarısından söz eder.

'Son Ada' 2009 yılında 'Orhan Kemal Roman Armağanı'na layık görülerek başarısını tesciller.

2.5.2. İsimden İçeriğe

'Son Ada' anti-ütopik özellikler taşıyan bir ada romanıdır. Düşsel adada olmaktan mutluluk duyan anlatıcı adaya bu ismi verir: "*Buraya "Son Ada" adını takmıştım. Evet evet; son ada, son sığınak, son insani köşeydi burası*." (s.12-13). Olay örgüsünün başlangıcında, adada mükemmel bir yaşam tarzı hüküm sürdüğünden 'Son Ada' ütopyacı bir adadır. Ancak olay örgüsünün ilerleyen kısımlarında ada, huzur dolu ortamını yitirir ve adalılar 'Son Ada'yı sonsuza dek kaybeder. Anlatıcı, "*Son Ada'yı yitirişimizin hikâyesini anlattım.*" (s.187) diyerek adanın anti-ütopyaya dönüştüğünü belirtir. Eserde "*ütopik bir yaşama alanı olarak beliren ada, yavaş yavaş anti-ütopyaya dönüşmeye başlar.*" (Gariper, 2010: 90). Bu durumun sonucu olarak, *son sığınak* insanoğlu tarafından sonsuza dek kaybedilir.

2.5.3. Olay Örgüsü

Yazarın, yirmi bölüm halinde kurguladığı 'Son Ada'nın olay örgüsü, adadaki yaşam, adadaki değişim ve adanın son durumu şeklinde üç bölüm olarak incelenebilir:

Birinci Bölüm

- Anlatıcının geriye dönüşle, adanın kuruluş hikâyesini anlatması, (zengin iş adamının adayı satın alması, bir süre adada yalnız yaşaması sonra sıkılıp eşini dostunu çağırarak adanın kırk haneye ulaşmasını sağlaması)

- 24 numaradaki avukatın ölmesiyle oğlunun adadaki evi satılığa çıkarması ve Başkan'a satması,
- Başkan'ın adaya yerleştikten sonra ada halkının geçmişini sorgulatmak için onlarla hatıra fotoğrafı çektirmesi,
- Başkan'ın adada gölgelik oluşturan ağaçları adamlarına budattırması ve adalıların buna engel olamaması,
- Başkan'ın adayı yönetmek için komite kurması kendisi, eşi ve 1 Numara'nın oyla; 7 Numara ve 37 Numara'nın da kurayla komiteye seçilmesi,
- Bakkal'ın sakat oğlunun süt ve ekmek dağıtmak için Başkan'ın evine yaklaşması sonucu adamlarının çocuğu dövmeleri ve komite tarafından evlere yaklaşma kuralının getirilmesi,
- Başkan'ın evinde terörist gördüğünü söyleyerek kendisinin ve adamlarının etrafa silahla ateş saçmasıyla ada tarihinde ilk kez silahların patlaması,
- Yazar'ın, terasta gezenin terörist değil martı olduğunu Başkan'a alaylı bir dille açıklamasıyla Başkan'ın Yazar'a ve martılara düşman olması,
- Anlatıcı'nın geçmişe dönerek; sevgilisiyle tanışmasını, onu eşinden kaçırmak maksadıyla her şeyden uzak adaya getirmesini ve ona adada güzel bir koyun ismi olan 'Lara' adını vermesini anlatması.

İkinci Bölüm

- Başkan'ın komiteyi toplayarak düşman martıları imha kararını çıkarttırmaya çalışması üzerine Yazar'ın bu karara engel olmak için ada genel kurulunu toplamaya ikna etmesi,
- Başkan'ın genel kurul toplantısında ada halkını adadan atılmakla tehdit etmesi, onları zenginlik vaatleriyle kandırmalarıyla martı imhasına 'evet' kararının çıkması ve bu olay üzerine adadaki dostluk/ sevgi ortamının bozulması,
- Çam fıstıklarının hasat zamanı olması nedeniyle geçmişe dönülerek adadaki eski çam fıstığı toplama şenliklerinin anlatılması,
- Lara'nın martı imhasına karşı bildiri yazması, Yazar ve Anlatıcı ile birlikte bildirileri dağıtmaları,

- 1 Numara, 8 Numara, Başkan ve adamlarının aldıkları karar doğrultusunda martıları imha etmeye başlamaları,
- Lara ve Yazar'ın adadaki birliği tekrar sağlamak amacıyla insanları fıstık toplamak için davet etmeleri,
- Başkan'ın fıstık toplamaya engel olmak için adanın sahibinin 1 Numara olduğunu vurgulayan bildiri dağıtmaları ve fıstık toplamanın hırsızlık olacağını belirtmeleri,
- Başkan'ın bildiri dağıtarak ada halkını martı imhasını yapmak için zorlaması, buna karşı çıkan Yazar'ın başına dipçikle vurulması sonra hapsedilmesi, on sekiz kişinin ikna edilerek martıların ve yumurtalarının imhasına katılması,
- Martıların kendilerine karşı yapılan imhalara karşı birleşerek adalılara karşı örgütlenmeleri,
- Martıların ada halkına ölümcül saldırılar düzenlemelerini Başkan'ın savaş olarak nitelendirmesi ve adalıları düşmana karşı birlik olmaya çağırması,
- Martıların saldırılarına devam ederek 4 Numara'yı yardan düşürerek yaralamaları ve 14 Numara'yı öldürmeleri,
- Başkan'ın 'düşmanı düşmana kırdırma' politikasını savunması ve martıları imha etmek için adaya on dişi on da erkek tilki getirtmesi,
- Bakkal'ın durgun zekâlı oğlunun martıları kurtarmak için onların yumurtalarını alması ve tavuk kümesinde saklaması.

Üçüncü Bölüm

- Adaya getirtilen tilkilerle martı nüfusunun azalmaya başlaması ve ekolojik dengenin bozulmasıyla yılanların çoğalarak adalılara saldırması,
- Yazar'ın ada halkının gözünü açmak için martı imhalarını, tilkilerin getirtilmesini ve yılanların çoğalmasını Başkan'ın yaptığı toplantıda sorgulaması,
- Bakkal'ın oğlunun martıları uçurmak ve sevincini paylaşmak için Anlatıcı'yı elinden tutarak kayalıklara götürmesi,
- Yılanlardan kurtulmak için getirtilen ilaçların dayanılmayacak kadar kötü kokması üzerine Başkan'ın yılanları yok etmek için uzman çağırması,

- Yazar'ın adalıları Uzman'ın bir şey yapamayacağına ikna etmeye çalışması ancak başarılı olamaması,
- Yazar'ın askerî hapishaneden firar etmiş bir siyasi mahkûm olduğunu öğrenen Başkan'ın onu tutuklatması
- Anlatıcı'nın, Yazar'ın haksız yere tutuklandığını düşündüğü için karşı çıkması,
- Tutuklanan Yazar'dan bir daha haber alınamadığı için onun akıbetiyle ilgili çeşitli söylenceler dolaşması,
- Ölüm kampına dönüşen adada tilkilerin ölmesi için doğaya siyanürlü et bırakılması ve ormandaki pek çok hayvanın zehirlenmesiyle su kaynaklarının da zarar görmesi,
- Tilkilerin inlerinden çıkmasını sağlamak için adada kontrollü yangınlar çıkarılması,
- Güçlenen rüzgârla yangının kontrolden çıkması ve adanın yanıp kül olması,
- Adanın yok olması üzerine Başkan'ın adadan ayrılmaya karar vermesi,
- Bakkalın sakat oğlunun uçurumun kenarında duran Başkan'a doğru koşması ve ikisinin de yardan düşerek parçalanması,
- Başkan'ın öldürülmesi üzerine tüm adalıların gözaltına alınması,
- Anlatıcı'nın aklını kaybetmemek için bu hikâyeyi hücresinde kaleme alması.

2.5.4. Bakış açısı ve Anlatıcı

'Son Ada' kahraman anlatıcı bakış açısı ile kurgulanmış ütopik bir ada romanıdır. Ben/ kahraman anlatıcı, eserin başkişisi olan Anlatıcı'dır. Edebiyata/ yazmaya ilgisi olan Anlatıcı, 'Son Ada'yı yitirişlerinin trajik hikâyesini paylaşmak için bu romanı kaleme alır. "*Profesyonel ve iyi bir yazar olmadı(ğının)*" (s.12) bilincinde olan Anlatıcı "*aslına bakarsanız bu hikâyeyi size benim yazar arkadaşım anlatmalıydı*." (s.12) diyerek profesyonel yazar olmadığının altını çizer. Anlatıcı, okuyucuya kendisi "*gibi sıradan bir yazıcıya katlanmak zorunda*" (s.12) olduklarını anlatının başında bildirir.

Anlatı kişisi Yazar, Anlatıcı'ya "*sadece hikâyeni anlat.*" (s.187) diyerek, bir romandaki temel unsurun, olayı anlatma olduğunu belirtir. Ben anlatıcı, bu anlayıştan hareketle üslubunu şekillendirir. Yazdığı metinleri Yazar'ın eleştirisine sunan ve onun

verdiği öğütler ışığında yazma edimini sürdüren Ben anlatıcı, o olmadan adanın hikâyesini anlatmak zorunda kalır ve Yazar'a seslenir: "*Sevgili dostum, acımasız öğretmenim, şimdi bu satırları okuyabilseydin nasıl bulurdun acaba? İşte belki de ilk kez senin istediğin gibi biçim denemeleri yapmadan yazıyorum, kimseye özenmiyorum, kaba saba da olsa, hantal da görünse, arada bir saçmalasam da, hiçbir yazın değeri taşımasa da kendim anlatıyorum hikâyemi*." (s.31) diyerek, amacının başına gelen olayı anlatmak olduğunu ifade eder. Bu nedenle, Ben anlatıcı ve bakış açısını kullanan Anlatıcı, olayları kendi gözlemlerine dayanarak okuyucunun dikkatine sunar. Adanın hikâyesini nakletmek amacıyla bu romanı yazan Anlatıcı, *biçim denemeleri* yapmadan adalıların başından geçen olayları sade ve akıcı bir dille yazıya geçirir.

Gözlerden uzak olan adada, 'ben'den 'biz'e doğru gelişmiş olan paylaşma anlayışının varolduğu, Ben anlatıcının izlenimlerinden öğrenilir. "*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*." (s.12). Ben anlatıcı, düzen ve huzur içinde yaşadıkları adayı kendi gözlemlerine dayalı biçimde okuyucuya aktarır. Ben anlatıcıya göre, hep birlikte yaşayan ve her şeyi paylaşan bu kırk aile komünal düzen içinde, adeta tek bir vücut anlayışıyla hareket eder. Ben anlatıcı, 'Son Ada'da oldukları için şanslı hissettiklerini ve kendileri dışında kimsenin adaya gelmesini istemediklerini adalılar adına belirtir.

Anlatıcı, bir adayı ve yaşamı paylaştıkları için adalılar adına sık sık birinci çoğul şahıs zamiri biz'i kullanarak fiilleri çekimler: *Yaşayıp gidiyorduk* (s.11), *kırk sakin aileydik* (s.12), *yanılıyormuşuz* (s.13), *durdurmamız* (s.84), *kararlılığımızı gösterdik* (s.118), *aramaya koyulduk* (s.167), *devam edecektik* (s.167), *yenilmiştik* (s185) gibi ifadelerden anlaşılacağı üzere Ben anlatıcı, ada halkı adına olayı nakleder. Anlatıcı'nın 'biz' olarak tanımladığı adalılar, çözülüş sürecinden sonra birlik anlayışını kaybeder. 'Biz' anlayışını yitiren insanların, adadaki yaşamlarının yenilmişlikle sonuçlandığını Ben anlatıcı olay örgüsünün sonunda ifade eder.

Sınırlı bilme yeteneğine sahip olan Ben anlatıcı, Yazar'ın akıbetini bilmediği için okuyucuya aktaramaz. Yazar için endişelenen Anlatıcı ona seslenir: "*Şimdi neredesin, özgür müsün, yoksa bir hücrede çile mi dolduruyorsun; sağ mısın, ölü müsün bilemiyorum ama olur da bir gün bu yazdıklarım eline geçerse, sana karşı derin bir mahcubiyet hissettiğimi, yüreğim sızlayarak seni özlediğimi bilmeni isterim*." (s.24). Yazar, hapishane firarisi olduğu öne sürülerek, Başkan'ın adamları tarafından tutuklanır

ve ondan bir daha haber alınamaz. Anlatı, Ben anlatıcının bildikleri/ gördükleri kadarıyla sınırlandırıldığından Yazar'a ne olduğu hem anlatıcı hem de okuyucu için muamma olarak kalır.

Yazar'a seslenen Ben anlatıcı, okuyucuya seslenerek onu da olay örgüsüne dâhil eder. "*Hani daha önce sözünü ettiğim ağaçlık yolumuzu hatırlıyor musunuz?*" (s.36) ifadesiyle, romanı okuyan pasif haldeki okuyucu, aktif hale getirilmeye çalışılır.

Sadece gördükleriyle sınırlandırılan Ben anlatıcı, olayları bildiği/ gördüğü kadarıyla nakleder. Öykünün merkezinde yer alan Anlatıcı, sınırlı bilgisiyle 'Son Ada'nın politik oyunlarla yok ediliş serüvenini aktarır.

2.5.5. Zaman

Ütopik özellikler gösteren bir ada romanı olan 'Son Ada'da "*duran-zaman biçimi*" (Akşit, 2012: 18) görülür. Adalılar günlerini yiyip içerek, denize girip balık tutarak, müzik dinleyip kitap okuyarak ve uyuyarak geçirirler. İnsanların çalışmadığı ya da bir yere ulaşmak için çabalamadığı adada zaman durmuş gibidir. Eserde "*zaman, soyutlanmış geçmiş bir hayat safhasıdır.*" (Gariper, 2010: 101). İnsanlar bu ütopik adada zamandan soyutlanmanın ferahlığını duyumsar.

Eserin sosyal zamanına dair bilgi verilmez. Sosyal zaman ifadesi olarak, sadece hükümete yapılan askerî darbe vardır. Ancak onun da hangi dönemde olduğuna dair belirteç yoktur. "*Ülkeyi bir iç savaştan kurtarmak için yönetime el koymuş olan Başkan ve arkadaşları*" (s.22) ifadesi yapılan darbeye göndermede bulunur. 'Son Ada' evrensel nitelikte göndergelere sahip bir eserdir. Bu nedenle, eseri Türkiye'nin yaşadığı herhangi bir döneme ya da Başkan'ı ülkedeki eski darbeci liderlerden birine indirgemek doğru değildir. Çünkü insanın bulunduğu her mekânda ve her zamanda iktidar çatışmaları yaşanmıştır/ yaşanabilir.

Yapıtın öykü zamanı, yaklaşık olarak bir yıl sürer. Darbeci Başkan'ın adaya gelmesinden sonra, başlayan olaylar dizisi bir yıllık süreyi kapsar. Romanın on beşinci bölümünde özetleme tekniği kullanılarak öykü zamanından sekiz ay ileri gidilir. "*Bundan sonraki sekiz ay, boş bir kitap sayfası kadar olaysız ve tekdüze geçti*." (s.137) denilerek özetleme yapılır ve anlatılmak istenen asıl olaylara geçilir. Bu sekiz aylık süre zarfında Anlatıcı, anlatmaya değer bir olay görmediğinden bu bölüm sadece bu cümle ile sonlanır. Adaya gelen Başkan'ın ilk işi, martı imhasına başlamaktır. Ancak martılarla baş edemeyeceğini anlayınca adaya tilkileri getirtir. Tilkilerin gelmesinden

sonra sekiz aylık durgun bir dönem sonunda yeniden olaylar başlar. "*Ta ki bir öğleden sonra, adanın dehşet günlerini hatırlatan bir kadın çığlığıyla uyanana kadar…*" (s.138) ifadesi ile olay örgüsüne kalındığı yerden devam edilir.

Öykü zamanı "*O bir gün çıkıp gelene kadar, 'en iyi korunan sır' dediğimiz yeryüzü cennetinde huzur içinde yaşayıp gidiyorduk.*" (s.11) ifadesi ile başlar ve öyküleme zamanına doğru ilerler. Öykü ve öyküleme zamanı belirgin şekilde birbirinden ayrılır. "*Bu satırları yazarken o eski günleri anıyor, yüreğim kanayarak yitirdiğimiz cennete ağıt yakmak istiyorum.*" (s.19) diyen Anlatıcı, geçmiş dönemde adada yaşadıklarını, olayların bitiminden sonra hücrede kaleme alır. Öyküleme zamanından geriye dönerek, öykü zamanındaki olayları hücresinden yazar. "*Bu satırları sızlayan ellerimle nemli, loş hücremde yazıyorum.*" (s.186) diyen Anlatıcı, öyküleme zamanına göndermede bulunur.

Anlatıcı öykü zamanında yaşadıklarını, öyküleme zamanında değerlendirir. "*Bunca zamandan sonra ve korkunç olaydan sonra düşününce, adadaki son gecende, seninle sadece edebiyat konuşmuş olduğumuza inanamıyorum. Ama o gecenin, adadaki son gecen olduğunu bilmemize imkân yoktu elbette.*" (s.169). Yazar'a seslenen Anlatıcı, öykü zamanı boyunca Başkan'ın ada halkına yaşattıklarını *korkunç* olarak niteler. Öykü zamanında, Yazar'la edebiyat konuştukları gecenin, birlikte geçirdikleri son gece olduğunu bilmeleri mümkün değildir. Öyküleme zamanında ise olay yaşanıp bittiği için durumu bilen Anlatıcı, Yazar'ın tutuklanmasını okuyucuya bildirir.

Adalıların, 'Son Ada'da yıllardır birlikte yaşadığı sezdirilir. "*Adada benim yıllarca en yakın arkadaşım olan Yazar (…)*" (s.12), "*adada geçen onca yıldan sonra*" (s.23), "*bunca yıldır aramızda*" (s.66) ifadeleri ile ada halkının uzun süredir orada yaşadıkları belirtilir.

Zamanın arka planda kaldığı ve sosyal zamanın belirtilmediği eser, içerdiği mesajlar bakımından evrenseldir. Tüm zamanlarda ve mekânlarda geçerliliğini yitirmeyen iktidar hırsının yok edici/ yutucu niteliği ada prototipinde serimlenir.

2.5.6. Mekân

2.5.6.1. Çevresel Mekânlar

Adadan uzakta olan, sadece haftada bir gelen vapurla iletişim sağlanan adanın bağlı bulunduğu ülke ve ülkenin başkenti çevresel mekândır.

2.5.6.2. Algısal Mekânlar

2.5.6.2.1. Açık/ Geniş Mekânlar

Eserin başlangıcında, ütopik özellikler gösteren ada açık mekândır. Yapıtta ütopyanın başat değerleri, özellikle mekân aracılığıyla imlenir. Ütopya "*mümkün olmayan, ancak insanın bulunmak için heves ettiği bir dünyada yaşamak(tır)*." (Kumar, 2005: 9). Ütopyalarda huzur/ mutluluk, sevgi/ saygı, birlik/ bütünlük ortamının mekânı olarak ada kullanılır. Zira "*adanın "dünya"dan daha iyi bir yer, daha mutlu bir yaşama ortamı olarak düşünülmesi ile ütopya ortaya çıkar*." (Akşit, 2012: 17). 'Son Ada' sahip olduğu mükemmel fiziksel özellikler ve insanlar üzerinde bıraktığı olumlu etkiler nedeniyle ütopyacı bir adadır.

Okyanusun ortasında ve ülkenin uzağında olan adanın coğrafi konumu sezdirilmez. Öykü zamanın başında, ada cennetten bir köşe olarak betimlenir: "*Böyle bir cennet nasıl anlatılır, hatta anlatma girişiminde bulunma cesareti nasıl gösterilir, bilemiyorum. Şimdi size bu küçük adanın çam ormanlarından, doğal bir akvaryum gibi olan masmavi ve saydam denizinden, rengârenk balıkların seyredildiği güzel koylarından, beyaz hayaletler gibi sürekli uçan martılarımızdan söz etsem*" (s.11) ifadesinden anlaşılacağı üzere, adanın insanda uyandırdığı ilk duygu dinginlik ve huzurdur. Doğanın tüm güzelliklerinin bir arada bulunduğu bu adada ormanlar, deniz, hayvanlar ütopyalara özgü şekilde mükemmeldir. Adaya sonradan yerleşen insanlar ise bu açık mekânda huzur içinde yaşar.

Huzur vererek açılan mekân ada şöyle betimlenmeye devam edilir: "*Bütün anakaralara uzak, geceleri baygın yasemin kokularına bürünerek, kış yaz aynı ılıman iklimle sarılıp sarmalanarak, ağaçların arasında yitip gitmiş kırk eviyle kendine yeterek sürüp giden başlı başına bir dünyaydı burası.*" (s.11). Doğanın ortasında olan adada yaşam koşulları Tanrı vergisi olarak mükemmeldir. Yasemin kokuları ve ılıman iklim ise çağrıştırdığı olumlu değerler bakımından adanın açık mekân olduğunun göstergesidir.

Romanda "y*eryüzü cenneti*" (s.11) olarak tanımlanan ada, mükemmel toplumun ve yaşamın imlendiği ütopyalarda mekân olarak sık sık kullanılır. Livaneli de ütopik özellikler gösteren romanı için coğrafi konumunu belirtmediği bir adayı mekân olarak seçer.

2.5.6.2.2. Dar/ Kapalı Mekânlar

Ütopyadan, "*olumsuz kutbu olan alaycı ve karamsar*" (Kumar, 2005: 100) anti-ütopyaya geçiş sürecinde ada, açık mekân özelliğini yitirerek kapalı mekâna dönüşür. Ada halkı, olay örgüsünün başında adada olmaktan mutludur. Ancak Başkan'ın gelmesinden sonraki süreçte, ada kapalı mekâna dönüşür. Başkan'ın adadaki ilk faaliyeti gölgelik oluşturan ağaçları kestirmektir. "*Tepesi tıraş edilince, ırzına geçilen bir bakire gibi güneşin altına sere serpe uzanıveren yol, hepimizde müthiş bir huzursuzluk duygusu uyandırıyordu.*" (s.52). Gölge yol, ağaçlar budanınca açık mekândan, kapalı mekâna dönüşür. İnsanların huzurlu biçimde kullandıkları ağaçların gölgesi altındaki yol, ağaçlar budanınca *huzursuzluk duygusu uyandıran* kapalı mekâna dönüşür. Doğal gölgelik, mütecaviz bir şekilde ortadan kaldırılarak mekân darlaştırılır.

Başkan, gelişinden itibaren adayı dar mekâna dönüştürmeye başlar. Adadaki dostluk, mutluluk ve huzur azalarak yok olur. "*Adadaki değişimin ilk büyük göstergesi, o toplantıdan sonra dağılan ve bir daha hiçbir zaman yerine konulamayacağını içten içe duyumsadığımız o dostluk, kardeşlik havasının yitip gitmesiydi*." (s.77) söylemi anlatıcının bu durumun farkında olduğunu gösterir. Martıların imhası konusunu görüşmek için toplanan adalılar, bu kararı onaylayarak oradan ayrılırlar. Ancak toplantı dağıldığında, birbirlerinin yüzlerine bakamayacak kadar insanlıklarından utanırlar. "*Kendilik değerlerinin içtenlik mekânı ile örtüştüğü*" (Deveci, 2005: 111) 'Son Ada' mutluluğunu/ huzurunu kaybederek labirentleşir.

Anlatıcı ve sevgilisi Lara, ütopik özellikler gösteren adada yaşamaktan memnundur. Ancak Başkan'ın gerçekleştirdiği eylemler sonrasında darlaşan adayı terk etmeyi düşünürler. Martılara karşı savaş açılmasına dayanamayan Lara, ağlayarak "*gidelim buradan! dedi. Artık burası ada değil, bir toplama kampı!*" (s.97) diyerek, adanın dar mekân olduğunun altını çizer. Cennet köşesi olarak betimlenen adanın *toplama kampı*na dönüşmesiyle mekân darlaşır. Toplama kampı, bireyin kendiliğinin yok edildiği, istem dışı kapatıldığı dar mekândır. Kendini adada kıstırılmış, kaygılı ve çaresiz hisseden Lara, bu kapalı mekândan tek kurtuluşun gitmek/ kaçmak olduğunu düşünür.

Martıların sayılarını azaltmak için adaya getirtilen tilkiler, çoğalınca doğal denge bozulur ve yılanlar artar. Bu kez tilkiler, öldürülmeye başlanır. Ancak tilkilerle de başa çıkamayacağını anlayan Başkan, ormana siyanürlü et bırakarak onları zehirlemek ister. Bunun sonucunda "*ada bir ölüm kampına dönmüştü. Ölü tilkiden, tavşandan, keklikten,*

kaplumbağadan, serçeden, kurbağadan, sansardan, çakaldan geçilmiyordu. Avcılar her gün onlarca ölü tilki topluyor, getirip iskelenin meydanına yığıyorlardı. Yine de onlara yetmiyordu bu kadar ölüm. Sanki sadece ölüm solur, ölümden medet umar, ölüm konuşur olmuşlardı." (s.175-176). Ölüm soluyan adalılar, 'Son Ada'yı ölüm adasına dönüştürerek labirentleştirir. Ada halkı, martılara saldırdıktan sonra kan kokusunu duyumsayarak saldırganlaşır. Kan kokusunu alan insanların, gizledikleri ölüm içgüdüsü harekete geçer ve her defasında daha fazla ölüm ister. Bunun sonunda, ada ölüm içgüdüsüyle yönlendirilen, kapalı mekân haline gelir. Freud'un saldırganlık anlayışına göre eğer ölüm içgüdüsü, dışa yönelmişse başkalarını yıkıma uğratma eğilimi gösterir. (Fromm, 1993: 35). Adalılar da içlerindeki bu güdüyü, adada yaşayan canlılara yönlendirerek adayı adeta *ölüm kampına dön*üştürür.

İnsanların içindeki yıkıcı eğilimler, adanın sonunu hazırlar. Hayvanların ölümüyle yetinmeyen adalılar, ormanı da yok ederler. "*Koca orman sanki ağlayarak, çığlık atarak, patlayarak cayır cayır yan(ar)*" (s.179) ve içindeki canlıların çoğuyla birlikte kül olur. Cennetin dünyadaki simgesi olan ada, böylece cehenneme dönüşür.

Başkan'ın öldürülmesinden sonra hapse konulan Anlatıcı'nın hücresi de dar mekândır. "*Bu satırları sızlayan ellerimle nemli, loş hücremde yazıyorum.*" (s.187) diyen Anlatıcı, *nemli* ve *loş* ibareleri ile mekânın darlığına göndermede bulunur. *Sızlayan eller* ile imlenen ise onun sızlayan kalbidir. Lara'dan haber alamayan, Yazar'a ne olduğunu bilmeyen başkişinin kalbi paramparçadır. Karamsar ve kaygılı olan Anlatıcı'nın öyküleme zamanında bulunduğu dar mekân hücre, "*bireyin atılmışlık mekânı*" (Deveci, 2012: 64) olarak görüngülenir.

Anlatı kişilerinin olumsuz etkilendiği, insan-mekân ilişkisinin sağlıklı bir şekilde kurul(a)madığı mekânlar dar/ kapalıdır. Romanın mekânı olan ada, Başkan'ın gelişine kadar açıktır. Ancak onun adaya gelmesinden sonra, mekân giderek labirent halini alır.

2.5.7. Kişiler Dünyası

2.5.7.1. Başkişi

'Son Ada' romanının başkişisi, adaya gelmeden önce eşinden ayrılan ve kendini değersiz hisseden Anlatıcı, Lara ile tanıştıktan sonra hayatını yeniden kurar. Anlatıcı, "*karımdan yeni ayrılmıştım, boşluktaydım. Çocuğu olmayan, boşanmış, işi iyi gitmeyen, çalıştığı bankada sevilmediğini düşünen, aldığı küçük maaşla kıtı kıtına geçinen, ülkedeki politik çatışmalardan uzak kalmaya çalışan ama hayattan zevk de almayan*

silik ve korkak bir adam olarak yaşayıp gidiyordum." (s.60) diyerek, yaşamının kısa bir özetini yapar. Eşinden ayrılan Anlatıcı, insanlarla/ toplumla ilişki kuramaması, politik olarak bir ekole bağlı olmaması ve ekonomik sıkıntıları nedeniyle boşluktadır. "*İçteki "boşluk", dışla bir duygusuzluk ilişkisidir; ve uzun vadede, bu duygusuzluk korkaklık olarak birikir.*" (May, 2003: 40-41). İlişki kurmada ve kendini ifade etmede sorunlar yaşayan başkişi, zaman içinde bu boşluk duygusuyla *silik ve korkak* bir birey haline gelerek içine yönelir. İçe yönelim sürecinde, adaya gelen Anlatıcı, kendini sorgulayarak özelliklerini belirlemeye çabalar. "*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) sorularıyla kendini tanımlamaya çalışan başkişi, bu durumun üzerinde fazla durmaz ve derin bir değerlendirme yapmaz. Sadece soruları sormakla yetinen Anlatıcı, cevaplamak için uğraş göstermez. Duygulanım eksikliği ve yalıtım zamanla başkişi de korkaklığa dönüşür. Fikirlerini ifade edemeyen/ savunamayan Anlatıcı, bu yönüyle norm karakterleri olan Lara ve Yazar'dan ayrılır.

Anlatıcı, Lara'yla birlikte gerçek dünyadan kaçarak düşsel adaya yerleşir. "*Lara'yla birlikte bu dünyadan izimizi sildik, ortadan yok olduk ve adamızda yeniden doğduk.*" (s.61) diyen başkişi adada olmaktan son derece mutludur. Dünyevi sıkıntılardan bunalan başkişi, kuşatılmış hissettiği mekândan kaçarak kurtulmaya çalışır. Dünyadan izini silerek adaya yerleşen Anlatıcı, hayatına/ dünyaya başkaldırma cesaretini gösterir. Anlatıcı "*hayır! diyerek başkaldırdığı bu çatışma ortamından, evet'lediği yeni yaşamına/ düşlerine/ özgürlüğüne doğru koşarak gider.*" (Deveci, 2012: 231). Hayır, diyerek başkaldırdığı gerçek dünyadan; evet, dediği ütopik adaya sığınır. Adada yaşam kuran Anlatıcı, burada yeniden doğduğunu hisseder.

Öykü zamanının başında *silik ve korkak* olan Anlatıcı, yaşadıklarından sonra kendini ifade eden ve Başkan'ın adada yaptıklarını sorgulayan bir kişiliğe dönüşür. Adada yaşananlara sesini çıkaramayan başkişi, yapılan olumsuz uygulamalara dayanamayarak zıt yönde tavır alır. "*Sabrediyorduk ama bir gün bu sabır sona erdi ve birinin suratına yumruk attım. Evet, evet ben; yumruk attım. Bu satırları okursan ne kadar şaşıracağını biliyorum, benim gibi biri böyle bir şeyi nasıl yapar?*" (s.174). Kendisini iyi tanıyan Yazar'a seslenen Anlatıcı, onun bu duruma şaşıracağını tasavvur eder. Sessiz/ tepkisiz olan başkişi, adada Başkan'ın yaptıklarından sonra birine yumruk atacak kadar öfkelenir. Adanın yanıp kül olmasıyla kendine hâkim olamayan Anlatıcı,

Başkan'a karşı çıkarak fikirlerini söyleme ve savunma cesaretini gösterecek kadar değişir. "*O anda bana bir şey oldu. Başıma yükselen bir sıcaklık hissettim, yüreğim küt küt atmaya başladı, öfkeden çatallanan bir sesle, "Ben söylüyorum!" dedim. "Ben söylüyorum Köpekbalığı. Ben söylüyorum zalimler zalimi. Her şeyi mahvettikten sonra bir de bize demokrasi masalları anlatmaya çalışma!" (...) Komşular da bir sessizliğe gömülmüş, hayatlarında ilk kez öfkelendiğini, ses çıkardığını, kafa tuttuğunu gördüğü arkadaşlarına hayretle bakıyordu. Yüreğim bir isyan duygusuyla coşuyordu, ölümün üstüne yürümeye hazırdım artık, başım dönüyordu. Bana ne olmuştu böyle?*" (s.182-183). Edilgen kişilik yapısına sahip Anlatıcı, olay örgüsünün son kısmında kendini tanıyamayacak kadar öfke duyar. Edilgenlikten, aktifliğe geçen başkişi Başkan'a 'köpekbalığı' diye seslenir. Bu durum ile sakin insanların bile yaşadıkları olaylar sonrasında agresif tavırlar sergileyebilecekleri imlenir. Sakin bir hayat sürmek için adaya gelen/ dünyadan kaçan Anlatıcı, yaşadığı olumsuz olaylar sonrasında saldırgan hale gelir.

Olay örgüsünün başında tepkisiz kişiliğiyle dikkat çeken başkişi, sonunda hakkını savunarak inandığı değerler için Başkan'a karşı çıkmayı göze alabilecek kadar cesur tavır sergiler. Başkişinin geçirdiği bu değişim süreciyle, bireyin yaptığı seçimlerle kendini kuracağı imlenir.

2.5.7.2. Norm Karakterler

'Son Ada' romanında, başkişinin kendini gerçekleştirmesine yardımcı olan norm karakterler Yazar ve Lara'dır. Eserde, kişilere komünal yaşama uygun olarak ad verilmez. Anlatı kişileri, mesleklerine ya da evlerinin kapı numaralarına göre adlandırılır: "*Biz buradaki insanlara daha çok ev numaralarıyla sesleniriz.*" (s.14) denilerek, bu durum okuyucuya bildirilir. Anlatıcı ve Lara 36 Numara, Yazar ise 7 Numara'dır.

Lara, Anlatıcı'nın âşık olduğu kadındır. Terk ettikleri ülkede evli olan Lara, başkişi ile bu adaya kaçar. Adada kurumsal ilişkilerin geçerli olmadığı, Anlatıcı ve Lara'nın evli olmamasıyla serimlenir. Anlatıdaki tüm kişiler gibi Lara'nın da adı takmadır. "*Sevgilime artık 'Lara' demeye karar verdim. Adanın en güzel koyunun adıydı bu. Berrak, saydam, temiz, turkuvaz rengi suların dipteki kumları bir masal dünyası gibi aydınlattığı küçük bir koydu. Aynen benim sevgilim gibi. Eski adını bir daha hiç kullanmayacaktık. Yeni adı bir çeşit uğur, taze bir başlangıçtı.*" (s.62). Anlatıcı

ve sevgilisinin adada yeni bir yaşama başlamaları 'Lara' ismi ile imlenir. Adadaki koylardan biri olan Lara, Anlatıcı'nın sevgilisi gibi *berrak, saydam* ve *temiz*dir. Bu koyun özellikleri ile Lara'nın naifliğine, ince duygulu ve hassas yapısına göndermede bulunulur.

Norm karakter olan Lara oldukça duygulu ve kırılgandır. Elinden geleni yaparak martı katliamına engel olmaya çalışır. Bildiri dağıtır, Başkan'ın eşiyle konuşmaya gider, toplantılarda söz alarak konuşur. Tüm uğraşlarına rağmen başarılı olamayan Lara, yine de vazgeçmez ve savunduğu değerlerin arkasında durur. "*Lara hiç teslim olmuyor, en umutsuz anda bile yeni bir umut ışığı yakalamak için çırpınıyordu.*" (s102). Ülkü değerleri temsil eden norm karakter, Anlatıcı'dan farklı olarak inandığı doğrular için savaşır.

Başkan'ın ölümünden sorumlu tutulan tüm adalılar gibi Lara da gözaltına alınır. Sınırlı bilme yeteneğine sahip Ben anlatıcı nedeniyle Lara'nın nerede olduğu hakkında kesin bilgi edinilemez. "*Geceler ve gündüzler boyu, "Sevgilim neredesin, neredesin, neredesin?" sorularıyla delinen beynimi oyalayacak başka bir iş kalmadı.*" (s.187) diyen Anlatıcı, âşık olduğu kadının ne yaptığını, nerede olduğunu bilmemenin sancısını çeker.

Bir diğer norm karakter ise Anlatıcı'nın dostu Yazar'dır. Ülkede siyasi tutuklu olan Yazar, askerî hapishaneden kaçarak bu adaya yerleşir. Adadaki insanlardan uzak durmaya özen gösteren norm karakter içine kapanıktır. Başkan'ın adaya gelmesiyle patlak veren olaylara, engel olmak için kendini feda eder. Başkan'ın içinin kin ve nefretle dolu olduğunu bilen norm karakter, başta Anlatıcı olmak üzere tüm adalıları uyarmaya çalışır, ancak başarılı olamaz. Anlatıcı, öyküleme zamanında ona seslenerek af diler: "*İlk günden beri uyarılarını dinlemediğimiz ve seni nedensiz bir karamsarlıkla suçladığımız için bizi hoş gör.*" (s.24). Başkan'ın gelmesinden sonra huzuru kaçan Yazar, adalıların arasına pek karışmaz. Ancak Anlatıcı'nın ısrarıyla fotoğraf çekimi merasimine katılır. Başkan, adalılarla toplu fotoğraf çektirir. Bu fotoğrafın çekilme maksadı dostça değildir. Amaç ada halkının geçmişlerini araştırmaktır. Araştırma sonunda, Yazar hakkındaki gerçekler gün ışığına çıkar ve Başkan onu adamlarına tutuklattırır. Başkan, düşman olduğu Yazar'ın eksik yönünü bulmanın zevkiyle açıklar: "*Bu kişi askeri hapishaneden firar etmiş siyasi bir mahkûmdur, bir rejim düşmanıdır, adını değiştirerek adanıza sığınmış hepinizi kandırmıştır. (...) Eşinizin de sizin gibi bir bozguncu olduğunu ve cezaevinde intihar ettiğini siz mi söyleyeceksiniz yoksa ben mi*

anlatayım." (s.172) diyen Başkan, Yazar'ı bu açıklamadan sonra vatan haini ilan ederek tutuklattırır ve ertesi sabah ülkeye gönderir. Ancak Yazar'ın sonuyla ilgili çeşitli söylenceler ortaya çıkar. Başkan'ın adamları tarafından ayağına demir bağlanıp denize bırakıldığı, adamları atlatarak kaçıp kurtulduğu, kaçarak adaya geri döndüğü gibi tutarsız, dedikodu niteliğinde sözler yayılır.

Yazar'ın adadan gönderilişinin ardından evine giden Lara, onun notlarını tuttuğu defteri alır. "*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.*" (s. 175) diyen Anlatıcı, Yazar'ın karakterini özetler. Topluluğa karışmayı sevmeyen, yalnız, okuyan/ yazan, dürüst, insanları olacaklara karşı uyarmaya çalışan bir kişidir. Bu yönleriyle Yazar, Jung'un psikolojik tiplerine göre "*içedönük tip*" (Fordham, 2011: 38) olarak tanımlanabilir.

Adanın huzurlu günlerinde Anlatıcı'ya edebiyat/ yazın konusunda yardımcı olan Yazar, bu konuda "*insafsız bir eleştirmen(dir)*" (s.31). Başkişiye "*kendi sesini bulmalısın*" (s.31) diyerek üslubunu oluşturması için yol gösterir.

Anlatıcı'nın dostu olan Yazar'ın anlatıdaki misyonu insanları uyarmak ve dürüstlüğü savunmaktır. Ancak Başkan tarafından adeta hipnoz edilen adalılar, Yazar'ı anlamaktan aciz olmalarının yanı sıra günah keçisi olarak da onu seçerler.

Norm karakterler, tavır ve davranışlarıyla başkişiye örnek olarak, onun da yaşadıklarını sorgulayan ve karşı olduğu fikirlere başkaldıran bir kişilik yapısına bürünmesini sağlar.

2.5.7.3. Kart Karakterler

Eserin kart karakteri, gözden düşmüş darbeci Başkan'dır. Zülfü Livaneli, anlatıdaki Başkan karakteri için "*okurlar ve eleştirmenler Son Ada romanımdaki emekli diktatörün Evren'e çok benzediğini söylüyorlar. İtiraf etmeliyim ki bana da öyle geliyor.*" (Livaneli, 2012: 143) yorumunu yapar. Kurgudaki anlatı kişisi, gerçek dünyadaki kişiden etkilenilerek yaratılmış olabilir. Kurmaca dünyadaki karakter (Başkan), gerçek dünyadaki bireye (Evren) benzeyebilir. Ancak kurgu içinde değerlendirilmesi gereken karakter, gerçek bir kişiyle özdeşleştirilemez. 'Son Ada'

işlediği konu ve izlekler bakımından evrenselliği yakalayan bir romandır. Bu nedenle, onu gerçek dünyaya indirgemek doğru olmaz.

Karşıt değerlerin temsilcisi konumuyla yer alan Başkan, 24 Numaralı evi satın alarak adaya yerleşir. "*Adamızı, yıllar süren demir yumruk yönetiminden sonra gözden düşen ve ihtilal konseyi tarafından görevine son verilen devlet başkanı şereflendiriyordu.*" (s.21). Adaya yaşlılık döneminde rahat etmek için geldiği düşünülen Başkan, kısa süre sonra "*minyatür ülke*" (s.92) üzerinde diktatörcülük oyunları oynamaya başlar. Ancak halkı temsil eden adalılar, yaşadıkları tüm olumsuzluklara rağmen tehlikenin farkında olmaz.

Ülkede askerî darbe yaparak başkan koltuğuna geçen kart karakter, hastalıklı bir ruha sahiptir. Etrafında vatan haini aramaya programlanan yapısı, onun zihnindeki sorunlara işaret eder. Zira "*siyaset adamı olmak için, yani tiran tıynetinde olmak için, zihinsel bir özrün varlığı elzemdir.*" (Cioran, 2010: 43). Başkan, geldiği ilk günden itibaren adada kaos ortamı yaratarak tiranlığını gösterir. Martılara, tilkilere, yılanlara, ormana savaş açacak kadar güçlü bir öldürme/ yok etme tutkusu vardır.

İlkel insanların türlerini devam ettirmek için yaptıkları avcılık, günümüzde öldürme tutkusunu tatmin için devam eder. Yıllarca dolaylı da olsa insanların ölümüne sebep olan Başkan, içgüdüsel yıkıcılığını martılar üzerinde devam ettirir. Martıları nasıl kaçırtacağını soran Lara'ya Başkan şu yanıtı verir: "*Siz hiç av partisi görmediniz mi? Tüfekle hepsini avlayacağız, yumurtaları da kıracağız. Anlayacağınız bir çeşit av şöleni.*" (s.75) diyerek hastalıklı ruh yapısını ortaya çıkarır. Kart karakter, katliam niteliğindeki bir olayı, *av şöleni* olarak değerlendirerek yıkıcılık eğiliminin boyutlarını gösterir. Fromm tarafından "*seçkin avcılığı*" olarak tanımlanan bu durum, "*iktidardaki seçkinlere özgü olan, belli bir ölçüde sadistliği de içeren güç ve denetim arzusunu doyurmaktadır.*" (Fromm, 1993: 172). Gözden düşen darbeci, iktidar hırsını tatmin için martıları hedef alır. Tüfekle vurulan martıların, kanlar içinde denize düşmesi, yumurtalarının kırılması onun sadist arzularını doyurur.

Başkan, bakkalın durgun zekâlı oğlu tarafından uçuruma düşürülmesi sonucu hayatını kaybeder. Ölümünden sonra ülkeyi kurtaran kahraman olarak, devlet töreniyle gömülür. Kamuoyu tarafından yıkıcılığı/ yok ediciliği gözardı edilerek, tüm geçmişi temize çekilir. Çünkü iktidar sahibi kişi "*başarı elde ettikçe, ilerledikçe istediği cinayeti işleyebilir; kamuoyu onu temize çıkarır.*" (Cioran, 2010: 47). İşlediği tüm cinayetler,

görmezden gelinerek kahraman muamelesiyle toprağa verilen Başkan, ölümünden sonra "*milletin babası*" (s.34) olarak nitelendirilir.

Başkan'ın eşi de kart bir karakterdir. Martı katliamını durdurmak için ziyaretine giden Lara ve Anlatıcı'ya "*hayatım boyunca bu yalvarmaları kaç kere duyduğumu biliyor musunuz? Hem de kuşlarla değil, insanlarla ilgili olarak?*" (s.104) yanıtını verir. Başkan'la aynı paralelde düşünen eşi için, ideolojinin karşısında duran hiçbir canlı hayatının önemi yoktur; bu canlı insan olsa dahi. İnsan hayatını hiçe sayan *hanımefendi*nin bu yanıtı onun kart karakter olduğunu gösterir.

Adanın asıl sahibi olan 1 Numara da kart karakterdir. Adanın vergi borçlarının ödenemeyecek kadar çok olduğunu söyleyen Başkan'ın tehditleri nedeniyle onun tüm kararlarını onaylar. 1 Numara Başkan'ın yanından ayrılmayıp onun tüm fikirlerini destekler ve zaman içinde adalılardan ayrılır.

2.5.7.4. Fon Karakterler

Kırk haneden oluşan ada halkı fon karakterdir. Numaralarla adlandırılan bu kişiler, bazen Başkan'ın fikirlerini desteklemeleri bazen de ondan ayrı düşünmeleri sebebiyle ara değerleri temsil eder. Adalılar "*önce martı seferberliğini saçma bulmuşlar, sonra evlerinden atılma tehdidiyle ürkütülmüşler, arkasından da büyük bir zenginlik hayaliyle umutlandırılmışlardı.*" (s.75). Başkan'ın kendinden emin ve insanları ikna eden tavırları, ada halkını etkisi altına alır. Adalılar, devlet büyüğü olarak kanıksadıkları Başkan'ın her dediğini desteklemeye başlar. Kendinden çekindirme ve kendini saydırma sanatının yerine göre davranma yeteneği olduğunu (Cioran, 2010: 47) bilen Başkan, fon karakterleri önce evlerinden atılma ile tehdit eder sonra da onlara zengin olacakları umudunu verir. Fon karakterlerin hepsi Başkan'ın ölümünden sorumlu tutularak hapse konulur.

Bununla birlikte Lara'nın ülkedeki kocası, Anlatıcı'nın boşandığı karısı, Yazar'ın hapishanede intihar eden eşi, adadaki bakkal, karısı ve Başkan'ı uçurumdan itip kendisi de atlayan durgun zekâlı oğlu, adaya gelen uzman, Başkan'ın torunları ve adamları fon karakterdir.

2.5.8. İzleksel Kurgu

Ütopya türünün ilk örneği, Platon'un 'Devlet'i olarak kabul edilir. Thomas More'un 'Ütopya' adlı eseri ise "*belirli bir yazın türünün genel adı*" (Urgan, 1984: 85) olarak kabul görür. İdeal hayatın anlatıldığı ütopyaların tersine, hayatın olumsuz yönlerini irdeleyen eserler anti-ütopya olarak değerlendirilir.

'Son Ada' ütopyadan anti-ütopyaya dönüşen bir ada yaşamını ele alır. Anlatıda, iktidar hırsının sadece insana değil tüm canlılara ve dünyaya verdiği zarar sembolik olarak ifade edilir. Eserde, Başkan'ın yıkıcılık üzerine temellenen iktidar hırsı, iyilik-kötülük diyalektiği bakımından ele alınır. Bu hırs, doğayı katledip hayvanlara savaş açacak kadar gözleri kör eder. İktidar gücünün karşısında yer alan ülkü değer ise başkaldırıdır. İzleksel kurgulanışı bakımından 'Son Ada' romanının "*KORA*" şeması şöyledir:

Tablo 9. Son Ada Kora Şeması

	Ülkü Değer	**Karşıt Değer**
Kişiler	Anlatıcı, Yazar, Lara, Bakkalın oğlu	Başkan, 1 Numara, Başkan'ın eşi
Kavramlar	Başkaldırı, Direniş, İyilik, Güzellik, Saflık, Doğa sevgisi, Ekolojik Denge, Aşk/ Sevgi/ Cinsellik, İdeal insan, Uyum, Huzur, Dinginlik, Sığınmak, Yardımseverlik	Kötülük, Saldırganlık, Yıkıcılık, Diktatörlük, Acımasızlık, Hırs, İktidar, Bağnazlık/ Tutuculuk, Nefret/ Kin, Katliam, Ölüm/ Öldürmek, Kaos, Kaçış, Yalnızlık
Simgeler	Ada, Martı, Orman, Okyanus, Ev	Halk, Tüfek, Kan, Köpekbalığı, Ateş/ Yangın, Çöp

2.5.8.1. Başkaldırı

'Son Ada' romanının ana izleği, başkaldırıdır. Ada, yaşama biçimiyle; dünyaya, Tanrı'ya, değerlere/ normlara başkaldırının simgesi olarak romanda yer alır. Başkaldırının simgesi olan adada, geçerli olan kurumsal, sosyal ya da dinî herhangi bir kural yoktur. Tanrı'nın varlığının da hissedilmediği adada, adalılar dünyayla ve

dünyayla ilgili işlerle bağlantılarını keserek başkaldırır. "*Dünyevi işlere olan ilgimizi yitimiştik. Hayatımızda ne trafik sıkışıklığı vardı, ne bürokrasi, ne vergi, ne form doldurma, ne banka…*" (s.20) diyerek, adadaki yaşamı özetleyen Anlatıcı, ada yaşamının başkaldırının simgesi olduğunu gösterir. İktidar hırsıyla çılgınlaşan dünyadan uzakta olan, devlet dairesinin, bankanın, okulun, resmi kurumların bulunmadığı adada, dünyaya ait normlar/ değerler ve yargılar da yoktur. Bu yönüyle ada, ada sakinlerinin hayatının yaratıcısı konumundadır. "*Yaratıcı olmak için, değerleri yıkmak gerekir. Tanrı'dan, devletten, toplumdan, ahlâktan gelen bütün değerleri yıkmak, yaratıcılığın ilk şartıdır. Başkaldırma burada başlar.*" (Gündoğan, 1997: 129-130). Ada yaşam tarzıyla; dünyada geçerliliği olan değerlere, toplumda uygulanan normlara, ahlaka, dine kısacası bir toplumun ihtiyacı olan kurumsal ilişkilere karşı çıkarak, kendi kendinin yaratıcısına dönüşür. "*Kimsenin kimseye karışma(dığı)*" (s.77) adada, herkes istediğini yapmak ve yaşamak konusunda özgürdür.

'Son Ada' aslında "*yazarın anlatmayı düşlediği evrenin mikrokozmik bir tasarımıdır.*" (Korkmaz, 2004: 172). Ada, mikrokozmik bir evreni, bağlı bulunduğu ülke/ başkent ise makrokozmik düzeni imler. Adanın bağlı bulunduğu ülke şöyle tasvir edilir: "*Ne yazık ki mor dağları, derin uçurumları, mavi denizleri ve barışçı halkıyla ünlü olan anayurdumuz, yıllardır bir türlü sonu gelmeyen iç çatışmalarla sarsılıyor, şiddetin önü bir türlü alınamıyordu.*" (s.34). Anayurtta halkı dil, din, ırk gibi nedenlerle bölme politikası uygulanır. Başkan ve onun zihniyetini paylaşan baskıcı insanlar nedeniyle kardeş kardeşin katili olur. Adalılar da sosyalist düzenin hâkim olduğu mikrokozmik düzenden, kapitalist düzen çarklarının geçerli olduğu makrokozmik sisteme adeta kendi istekleriyle sürülürler.

Başkan'ın adaya gelişine kadar huzur ve mutluluk içinde yaşayan adalılar, onun gelmesinden sonra bir dizi felaketle adayı kaybeder. Başkan, adaya yerleşmesinin hemen akabinde iki düşman edinir. Bu iki düşman, başkaldırının ülkü kişiler boyutundaki temsilcisi Yazar ve simgesel temsilcisi martılardır: "*Adada iki büyük düşmanı vardı Başkan'ın: (...) martılar ve sorularıyla durumu açıklığa kavuşturan o küstah adam, yani Yazar!*" (s.58). İnsanoğluna boyun eğmeyen martılar, anlatıda başkaldırının simgesel temsilcisidir. Yazar ise Başkan'ın tüm yaptırımlarına ve davranışlarına eleştiride bulunarak ve tepkisini ortaya koyarak onun düşmanı olur. Başkan ilk düşmanı olan martılardan kurtulmak için onların yok edilmesine karar verir. Martı imhası konusunda Lara, ilk kez başkaldırısını dile getirir ve onların öldürülmesine

karşı çıkarak, "*peki mademki bu kadar kararlısınız, bu barbarlığa hiç gerek kalmadan kuşları ikiz adalara yönlendirmek yolunu deneyemez miyiz?*" (s.76) diye sorar. Ancak Başkan bu fikirle alay ederek konuşmayı sonlandırır. Buna rağmen başkaldırısından vazgeçmeyen Lara, martı katliamı yapılmadan önceki gece "*barış bildirisi*" (s.87) hazırlayarak Başkan'a ve adalılara karşı olan tepkisini gösterir. Lara, devrik Başkan'a ve onu destekleyen adalılara "*teslim olmuyor, katliama üç-beş saat kala barış için savaşma azmini yitirmiyor.*" (s.85). Savaşma ruhunu kaybetmeyerek, bilinçsiz topluluğun karşısında duran Lara, fikirlerini eyleme dönüştürerek tepkisini belirtir.

Siyasi tutuklu olduğu sırada, bulunduğu askerî hapishaneden kaçarak adaya yerleşen Yazar'ın en önemli özelliği "*eyleme geçerek tepki göstermesidir.*" (Deveci, 2012: 212). Başkaldırıyı düşünsel boyuttan, eylemsel boyuta taşıyan Yazar, darbeci Başkan'ın adaya ayak bastığı günden itibaren, ona olan tepkisini ortaya koyar. Başkan'ın yapacaklarını önceden tahmin eden Yazar, martı katliamı konusunda "*mücadeleyi elden bırakacak değiliz! dedi. Elbette deneyeceğiz ama unutma bu iş hiç de kolay olmayacak.*" (s.93) diyerek Anlatıcı'yı uyarır. Tepki göstermenin/ başkaldırmanın zor olduğunu bilen Yazar, her şeye rağmen karşı koyacağını ve inandığı değerleri savunacağını belirtir. Çünkü Yazar "*kendi değerlerini oluşturur ve bunları kabul ettirmek ister.*" (Yıldız, 2012: 7). Martı katliamından önce, silahlı olan Başkan, adamları ve 1 Numara'nın önünü kesen Yazar "*durun! Buradan bir adım öteye gitmenize izin vermiyorum.*" (s.99) sözüyle başkaldırısını eyleme dönüştürür. Ancak bu tepki, Başkan'ın adamlarının, Yazar'a şiddet uygulaması ve onun hapsedilmesiyle sonlanır. Bu olayla birlikte, Yazar "*adanın ilk tutuklusu olarak kayda geçme şerefine nail ol(ur)*" (s.108). İnandığı gerçekleri savunmaktan vazgeçmeyen Yazar, adada kaldığı süre zarfında Başkan'ın karşısında yer alarak tepkisini belirtmekten çekinmez. Hapsedilmesine, ada halkı tarafından "*münafık olarak damgalan(masına)*" (s.128) rağmen, başkaldırısını sürdüren Yazar, düşüncülerini tepkiye dönüştürmekten geri durmaz. "*Yazar "Hiç utanmıyor musunuz?" dedi. Bu sözleri söyleyecek cesareti nereden buluyorsunuz? Yaptığınızı görmüyor musunuz, adanın halini görmüyor musunuz, bizi ne hale getirdiğinizi görmüyor musunuz?*" (s.118) der ve Başkan'ı sorgular. Yazar, bilinçli bireyin davranacağı şekilde, korkusuzca başkaldırısını dillendirir. Yazar, kendileri ol(a)mayıp Başkan'ın direktiflerine uyarak, yabancılaşan adalıları uyarmak için "*önce Başkan'a, sonra bütün adalılara yıldırım gibi sorular yöneltmişti.*" (s.146). Yazar'ın amacı, sorduğu sorularla Başkan'ı rahatsız etmek ve ada

halkını uyuduğu uykudan uyandırmaktır. Adadan önceki hayatında da muhalif tarzı benimsemiş olan Yazar, Başkan'ın temsilcisi olduğu diktatörlerin, sorudan/ sorgulanmaktan korktuklarını bilir: "*Bu adamların korktuğu tek şey soru. Soru sorulmasından ödleri kopuyor. Sorgulayanlar ise buna mecbur olduklarını hissederek, kendilerini yok etme pahasına direnişlerini sürdürüyorlar.*" (s.113). Sorgulama, başkaldırının öncülüdür. Bireyin hayatı pahasına, uygulanan yaptırımları sorgulayabilmesi, onun bilinçliliğinin göstergesidir. Dünyayı sorgulamadan yaşayanlar ise, kendiliklerini kaybetmiş yığınlardır. 'Düşmanı düşmana kırdırtma' politikası gereğince adaya tilkilerin getirtileceğini öğrenen Yazar, yığınları temsil eden adalılara "*siz deli misiniz, deli misiniz yahu?*" (s.130) diyerek onlara olan öfkesini söze dönüştürür.

Başkaldırının simgesel temsilcisi olan martılar, yapılan toplu imhalar karşısında birlik olur ve adalılara karşı savaş açar. Anlatıcı bu durumu şöyle ifade eder: Martıların "*bir kısmının kiremit kırma, bir kısmının insanlara saldırma işine ayrıldığını, bazı martıların ise birer kamikaze gibi intihar saldırısı yapma görevi üstlendiğini anlayınca gördüklerimize, duyduklarımıza inanamaz hale geldik. Adalılara ve onların yaşadıkları evlere karşı düzenli, iyi planlanmış, akıl ve fedakârlık gerektiren bir saldırı yapıyorlardı. (...) Martı hücumu başladıktan sonra duyduğumuz silah sesleri de bir süre sonra kesilmişti.*" (s.116). Ada halkı tarafından silahlarla vurularak öldürülen, yumurtaları ayaklar altında ezilen martıların geride kalanları, insanoğlundan hesabını sormak için onlara savaş ilan eder. Martıların bazıları ada halkına pike yaparak saldırır, bazıları evlere intihar eylemleri düzenler ve camları patlatarak korku dolu dakikalar yaşamalarına neden olur, bazıları da evlerin kiremitleri kırarak zarar verir. Böylece martılar, silah seslerinin kesilmesini sağlayarak, martı imhasını başkaldırılarıyla durdurmayı başarır.

Bakkalın durgun zekâlı oğlu, katliama uğrayan martı yavrularını kurtararak ilk başkaldırısını eyleme dönüştürür. "*Çocuk yumurtaları kurtarmaya çalışıyor, onları gizli gizli kümese taşıyor ve tavukların altına yerleştiriyor.*" (s.134). Martıların öldürülmesine kendince *hayır* diyen çocuk, Başkan'a başkaldırarak martı yavrularının hayatını kurtarır. Başkan'ın yaptıklarını gözlemleyen ve 'Son Ada'nın yok olmasından sonra başkaldırısını, intihara dönüştüren çocuk, kendisiyle birlikte Başkan'ın hayatına da son verir. "*Bakkalın kambur oğlu ilk kez duyduğumuz sesiyle martıları bile dehşete düşürecek bir çığlık atarak Başkan'a doğru olanca hızıyla koştu, ona vurdu ve*

çarpmanın etkisiyle ikisi birlikte yardan aşağı uçtu." (s.184). Durgun zekâlı çocuk, adadaki en büyük tepkiyi göstererek başkaldırısını, eylemsel düzeyde intihar ile ortaya koyar. Çocuğun durgun zekâsıyla, intiharın bilinçsiz bireyin yaptığı başkaldırı olduğu imlenir.

Anlatıda, "*eylemsel başkaldırı*" (Deveci, 2012: 211) Yazar, Lara ve bakkalın oğlunun başkaldırıyı, eyleme dönüştürmeleriyle ortaya çıkar. Bilinçli bireylerin iktidarlara, darbelere, baskılara, politik oyunlara boyun eğmemesi ve ilkelerinin arkasında durarak gerçekleri savunması gerekliliği, evrenin mikrokozmik temsilcisi olan ütopik adada ele alınır. Zaten, "*ütopyada dikkat çekilmek istenen esas nokta baskıya karşı koymayı bilmektir.*" (Canbaz Yumuşak, 2012: 64). Başkan'ın baskılarına karşı koyamayan ada halkı, adada dâhil olmak üzere her şeyini kaybeder. Bunun üzerine Anlatıcı, adayı yitirmelerinin ardından başkaldırmadıkları, baskıya direnmedikleri ve her şeyi sorgulamadan kabullendikleri için pişmanlık duyar. "*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 koydukları ve uzlaşmadıkları için kazanmıştı.*" (s.185) diyen Anlatıcı, martıların yaptığı başkaldırıyı, kendilerinin yapmış olmaları gerektiğini belirtir. Baskıya karşı koymayı bilen martılar kazanırken, buna karşı duramayan insanoğlu 'Son Ada'yı kaybeder. "*Martılar, hepimizle alay eder gibi üstümüzden uçuyor, bu yanıp yıkılmış, kararmış adayı ve hiçbir korunağı kalmamış insanları seyrediyordu. O anda saldırsalar, onları hiçbir şekilde durdurmamız mümkün değildi ama hiçbir saldırıda bulunmadılar. Sadece üstümüzden uçmakla yetindiler. Onların kıyısına bir şey olmamıştı. Eskisi gibi üremeye, avlanmaya, yumurtalarını güven içinde beklemeye devam edebilirlerdi. Kısacası onlar kazanmıştı bu savaşı.*" (s.180). Kendisinden çok daha güçlü olan ve imkânları geniş olan insanlara karşı durmayı bilen, baskıları kabullenmeyen ve kendilerini korumak için başkaldıran martılar savaşı kazanır. Martılar, adanın yanıp kül olmasından sonra, hiçbir korunağı kalmayan insanlara, saldırmayarak onlardan merhametli ve akıllı olduklarını da gösterir. Anlatıcı, bunun üzerine "*boyun eğen insan soyunun mu, yoksa başkaldıran martıların mı daha akıllı olduğu sorusu sorulmalı.*" (s.185) diyerek, başkaldırının yaptırımlar/ iktidar güçleri karşısında gerekli olduğunu imler.

Başkaldırının başat değer olduğu romanı için Livaneli, "*Son Ada kitabında anlatmaya çalıştığım gibi toplumsal oluşumları darbeyle, yasakla, emirle düzenlemek*

olanaksız(lığını)" (Livaneli, 2009) belirterek bilinçli bireyin, yasağı başkaldırıyla kırmasına göndermede bulunur.

2.5.8.2. Doğa/ Tabiat Sevgisi

Doğa, canlıların birbirleriyle ya da cansız varlıklarla ilişki kurdukları ve yaşamlarını sürdürdükleri ortamdır. Doğada kendiliğinden oluşan bir uyum söz konusudur. Ancak, materyalist bakış açısıyla, doğayı sahip olunacak bir obje olarak gören insanoğlu, kendi çıkarları uğruna doğanın bu uyumuna zarar vererek onun doğal dengesini bozar.

Ada, anlatının başında cennetten bir köşe olarak tasvir edilir. Doğanın mükemmel bir parçası olan ada, huzurun simgesidir. Anlatıcı "*adanın dingin doğasında, dile söze gelmeyen bir yaşam sırrı gizliydi sanki. Sabahları denizin üstündeki süt beyaz sisi, akşamüstü insanın yüzünü yalayan hafif esintiyi, martı çığlıklarına eşlik eden rüzgârın fısıltısını, lavanta kokularını nasıl anlatmalı?*" (s.11) der. İnsanoğlu tarafından zarar görmemiş/ bozulmamış doğa, anlatıda ada ile simgelenir. Adanın temsilcisi olduğu doğa, Tanrı mucizesi olarak dünyada yer alır. Ancak insanlar, doğaya zarar verip onun yok olmasına neden olur. Adadaki "*masmavi ve saydam deniz*" (s.11) insanlar tarafından kirletilir. "*Kimbilir hangi açık deniz gemisinden atılmış olan ve dalgaların kıyıya bırakmak üzere getirdiği bir zerzavat öbeğinin içinde bulduk kendimizi. Benim ağzıma bir salatalık kabuğu yapıştı. (...) Avukat beyin de alnına ezik bir domates yapışmıştı.*" (s.18) diye belirten Anlatıcı, doğanın insanlar tarafından zarar gördüğüne ilk göndermesini yapar. Bir gemiden atılan çöpler, berrak denizin doğallığına ve temizliğine zarar verir. İnsanlara sonsuz kullanma hakkıyla verilen doğa, bilinçli ya da bilinçsiz olarak yok edilir.

Adaya ilk yerleşen insanlar, doğaya hiçbir zarar vermemiş ve adanın asıl sahipleri olan martılarla iyi geçinmişlerdir. "*Adaya ilk gelenlerin yaptığı en akıllı iş, buranın temel sakinleri olan martıları ürkütmemek, onların yaşamını tehdit etmemek olmuş. (...) Sonunda insanlar ve martılar arasında bir uyum kurulmuş, bu yaban kuşlar ile hayattan kaçan münzevi insanlar sessiz bir sözleşmeyle yaşam alanlarını birbirine karıştırmama konusunda anlaşmışlar.*" (s.16). Anlatıcı, adaya gelen ilk insanların, adanın yerlileri ve asıl sahipleri olan martılarla iyi geçindiklerini bununla birlikte, onlara hiçbir zarar vermeden adaya yerleştiklerini okuyucuya bildirir. Ada halkı, adada bulunan üç kıyıyı kullanır. Bunların haricinde kalan kıyılar, martıların yaşam alanı

olarak ayrılır. Bu durum Başkan'ın adaya gelişine kadar devam eder. Anlatıda, doğaya/ dünyaya zarar veren insanların temsilcisi olarak yer alan Başkan, martıların imha edilmesini, yüksek insanlık medeniyetinin gereği olarak görür. Sık sık 'medeniyet, ilerleme, insanlık' gibi konulara değinen Başkan'ın doğa hakkındaki görüşü, insanoğlunun doğaya karşı materyalist bakış açısına ışık tutar: "*Medeniyet insanın doğayı istediği gibi denetim altına alması değil miydi biraz da!*" (s.72) diyen Başkan'dan, doğanın canlı/ cansız bütün unsurları, olumsuz payını alır. Doğayı sadece insana ait gören ve içinde yaşayan diğer canlılara önem vermeyen Başkan'ın adadaki ilk düşmanı martılardır. Adalıları önce tehdit eden sonra da umutlarla besleyen Başkan, onları martı imhası konusunda şu konuşmayı yaparak ikna eder: "*Kafanıza doldurulmuş saçma sapan çevreci fikirlerle, aman martılar orada yumurtlasın, aman bu kuşlar tedirgin olmasın diye cennet gibi adayı bir çöplüğe çevirmişsiniz. (...) Başta söylediğim medeniyet kelimesini hatırlıyor musunuz arkadaşlar? Hiçbir medeni insan böyle davranmaz, kendi çıkarını bu kadar göz ardı etmez. Haydi şimdi bir karar alalım ve adamızı şu gereksiz martı teferruatından kurtaralım*." (s.74). Bu konuşmadan sonra, adada oy birliğiyle martı katliamı kabul edilir. Medeniyeti sadece insanın çıkarlarına göre değerlendiren Başkan için doğa dengesinin, canlıların yaşama hakkının önemi yoktur. Medeniyet, hiçbir canlının imha edilmesi gibi bir kararla bağdaşamaz. İlerleme, tüm canlıların uyum içinde doğa parçasında yaşamını idame ettirmesiyle sağlanabilir. Sadece insanoğlunun yüksek çıkarını düşünen ve diğer canlıların hayatını ve doğanın dengesini önemsemeyen Başkan, adanın sonunu getirecek olaylar dizisini martı imhasıyla başlatır. "*Yavrusunu korumak isteyen martılar şu anda katlediliyor. Anne ve baba martılar kurşunla, yumurta içindeki yavrular da topuklarla ezilerek öldürülüyor.*" (s.104) diyen Lara, Yazar ve Anlatıcı bu duruma engel olamaz. Martıların bir kısmı silahla vurulurken, yumurtalar da ezilerek yok edilir. Ancak bu imha şekliyle, martılar az sayıda zarar verir. Martıları yok eden Başkan, adamları ve adalılar onların öldürmekle bitmeyeceğini anlar. Başkan bunun üzerine adaya on tanesi dişi, on tanesi erkek olmak üzere yirmi tilki getirtir. Martıları, yok etmek için getirtilen tilkiler, hızla ürediğinden adadaki martı sayısı azalır ve ekolojik dengenin bozulmasıyla zehirli yılan sayısı artar. Bunun üzerine bir durum tespiti yapan Yazar şöyle der: "*Martıların sayısını azaltmak için adaya tilkiler getirdiniz; 'düşmanımın düşmanı dostumdur' mantığıyla. Başkan'ın teorilerine göre bir düşmanın karşısına başka bir düşman kuvveti dikmek zorundaydınız. Tilkiler bir yandan yumurtaları yiyerek martı nüfusunu süratle azalttı,*

bir yandan da kendileri çoğaldı. Onlar çoğaldıkça martı azaldı ve sonuç bu oldu." (s.147). Adadaki sonuç, ekolojik dengenin bozulmasıyla, doğanın uyumunun yok olmasıdır. İnsanoğlunun müdahalesi, doğadaki dengeye zarar verdiğinden, muhteşem uyum bozulur. Sayıları bir anda artan zehirli yılanlar, bütün adalılara saldırır ve bir adalının ölümüne sebep olur. Çünkü doğa, "*insanlardan daima gelip soylu intikamını alır.*" (Korkmaz, 1997: 101). Yılanların artması üzerine, adadaki dengenin yeniden kurulması için tilkilere savaş açılır. Onların da öldürmekle bitmeyeceği anlaşılır ve bu kez ormana siyanürlü et bırakılır. Ancak bu zehirli etten yiyen, ormandaki bütün hayvanlar acılı biçimde can verir. "*Ölü tilkiden, tavşandan, keklikten, kaplumbağadan, serçeden, kurbağadan, sansardan, çakaldan geçilmiyordu. Avcılar her gün onlarca ölü tilki topluyor, getirip iskelenin meydanına yığıyorlardı. Yine de onlara yetmiyordu bu kadar ölüm.*" (s.176). Martıların imha kararıyla başlayan ölümler, yılanlar, tilkiler ve ormanda yaşayan diğer bütün canlılarla devam eder. Siyanürlü etten yiyerek zehirlenen hayvanlar, acılar içinde saatlerce kıvranarak can verir. Adadaki hayvan türlerinin zehirlenmesiyle, doğal su kaynakları da zehirlenir. Siyanürlü eti yiyerek su kenarında can veren hayvanlar nedeniyle, su pınarları da zehirlenerek kirlenir. Zehirlemeyle de olmayacağını kavrayan Başkan, son olarak ormanda kontrollü bir yangın çıkartılmasını uygun görür. Ancak, esen rüzgârla birlikte ormandaki yangın, evlere varıncaya kadar adadaki her şeyi kül eder. "*Adanın her tarafından siyah dumanlar tütüyordu. Korkunç bir yanık kokusu kaplamıştı ortalığı. Ölülerimizi gömdüğümüz mezarlık dahil olmak üzere, her yer yanmıştı.*" (s.180). Bilinçli çıkarılan ancak, rüzgârın etkisiyle kontrol edilemeyen yangın sonrasında, düşsel ada küle dönüşür. Dünyada, huzurlu yaşanılacak son kara parçası, cennetin yeryüzündeki hali olan 'Son Ada' insanların doğaya ve ekolojik dengeye verdikleri zarar sonunda yok olur.

İnsanların açtığı savaşı, silahı/ gücü olmayan martılar yani doğa kazanır. Bu acımasız savaştan, adanın asıl sahipleri martılar galip çıkar. Evsiz barksız kalan insanlara, nispet yaparcasına onların üzerinde süzülür ve korunaksız olmalarına rağmen onlara zarar vermez. Martıların, düşmanlarına zor anlarında saldırmaması "*bir kitle katliamcısı ve sadist olan tek memeli hayvan insandır.*" (Fromm, 1993: 138) görüşünü ispatlar niteliktedir. İnsanoğlu; 'medeniyet, ilerleme, çıkar' gibi kavramlara sığınarak, kendilerinin dışında kalan canlıları kitleler halinde yok eder. Adada kitlesel olarak, önce martılar, sonra yılanlar, daha sonra tilkiler ve diğer canlılar yok edilir. Son olarak

bilinçli çıkarılan yangınla, orman küle dönüştürülür. İnsanın kendi çıkarı için bütün doğayı yok edebileceği 'Son Ada'nın yok edilmesiyle imlenir.

Ütopyanın gerekliliği olarak ada halkı, doğanın içinde mutlu ve huzurlu biçimde yaşar. Ancak Başkan'ın gelişinden sonra, olaylar çığırından çıkarak ütopik ada, anti-ütopik adaya dönüşür. Doğaya zarar verilmeye başlandıktan sonra, dinginliğin hüküm sürdüğü adaya, kaos hâkim olur. Doğaya karşı açılan savaşı, insanoğlu kaybeder ve huzurun simgesi olan 'Son Ada' yok olur.

2.5.8.3. İyilik ve Kötülük Diyalektiği

İyilik ve kötülük göreceli kavramlar olmakla birlikte, zıt değerler olduklarından birbirlerinden ayrı düşünülemez. İyi, varlığını korumayı ve devam ettirmeyi sağlayan olgu olarak; kötü ise, iyinin tam tersi olarak, varlığını koruma ve devam ettirmeye engel olan unsur şeklinde tanımlanabilir. Bir eylemin iyi ya da kötü olduğunu belirleyen; başkalarını, toplumu, canlıları, dünyayı olumlu ya da olumsuz yönde etkilemesidir. Bu kavramlar olaya, kişiye, zamana ve mekâna göre değişkenlik gösterebilir.

İyi ve kötü algısı, topluma, zamana ve coğrafyaya göre şekillenir. Bu iki olgu, bireyin yaratılışından gelebileceği gibi gelişen şartların sonucu olarak da ortaya çıkabilir. 'Son Ada' romanında, iyi ve kötü yaratılışlı olmak üzere iki çeşit insanın var olduğu düşüncesi savunulur. Bu bakış açısına göre "*bu dünyada iyiler ve kötüler vardı. Kimin neye göre iyi ya da kötü olduğunu bilmiyordum ama durum açıktı işte.*" (s.109) diyen anlatı başkişisi, dünyada iyi ve kötü olmak üzere iki çeşit insanın varolduğunu vurgular. Bu bakış açısıyla ada halkını değerlendiren Anlatıcı, Başkan'a "*bu adada iyiliği arkadaşımız temsil ediyor, kötülüğü ise siz.*" (s.173) diyerek iyi ve kötü insan olduğu görüşünü ifade eder. Romanda iyi insanları, Anlatıcı, Yazar ve Lara; kötü insanları ise Başkan temsil eder. İyiliğin temsilcisi olan ülkü değer konumundaki anlatı kişileri; doğaya, insanlara, hayvanlara kısacası dünyaya zarar vermeden dinginlik ve huzur içinde yaşamayı amaçlayan bireylerdir. Kötü insanları simgeleyen Başkan ise kendi çıkarları için karşısına çıkan bütün insanların hayatına olumsuz etki yaratan bir kişidir. Anlatıcı, sürekli "*bu adam niye bu kadar kötü?*" (s.108) diyerek onun neden kötü olduğunu ve kötülük yapmaktan zevk duyduğunu sorgular. Ancak bu durumun, onun doğasında yer aldığını düşünür: "*Ona niye bu kadar zalim olduğunu sormak, köpekbalığına niye böyle yırtıcı dişlere sahip olduğunu sormak kadar anlamsızdı. Dünyayı böyle görüyor, böyle kavrıyordu.*" (s.121). Başkan'ı nitelikleri bakımından

köpekbalığına benzeten Anlatıcı, onun neden kötülük yaptığını sorgulamanın gereksiz olduğunu vurgular. Çünkü bir köpekbalığının saldırgan olmasının sorgulanamayacağı gibi, Başkan'ın da neden bu kadar kötü bir yapıda olduğunu irdelemenin yersiz olduğunu düşünür.

Anlatıda kötülük olgusu, saldırganlık ve yıkıcılıkla eş tutularak irdelenmekle birlikte "*insanoğlu doğuştan mı kötüydü yoksa kötülük öğretiliyor muydu?*" (s.111) sorusu yöneltilir. Ancak romanda bu soruya cevap verilmez. Bu soru, bilimadamlarının da üzerinde anlaşmaya varamadıkları bir konudur. Tura, bunu *Haz İlkesinin Ötesinde* kitabının takdiminde şöyle belirtir: "*İnsandaki saldırgan güdülenmelerin (...) insanın temel ve kendiliğinden ortaya çıkan güçlü bir eğilim mi olduğu yoksa saldırganlığın ortaya çıkmasında çevreye yanıtın mı belirleyici olduğu sorusunun kesin ve ikna edici bir yanıtının verilememiş olması*" (Freud, 2009: 8) durumu söz konusudur. Kötülük/ saldırganlık/ yıkıcılık eğilimi doğuştan mıdır, yoksa çevresel faktörlerden mi ileri gelir henüz belli değildir. Tura, bu konu hakkındaki kendi görüşünü eklemeyi de ihmal etmez: "*Saldırganlığın insanın doğasında güçlü bir eğilim olarak varolsa bile geniş ölçüde çevre koşullarıyla belirlendiğini göstermektedir kanısındayım*." (Freud, 2009: 9) diyerek çevresel koşulların daha baskın olduğunu belirtir. Anlatıda kötülük, saldırganlık ve yıkıcılık konusunda insanların çevrelerinden etkilendikleri görüşü desteklenir. Çünkü ada halkı, Başkan gelinceye kadar dost canlısı, sevecen, barışçıl insanlarken; onun gelişinden sonra riyakâr, kan ve ölüm isteyen, savaşçı insanlara dönüşür. Kötülüğün gelişinden bir süre sonra, her gün kan görmeye alışan ada halkı için hayvanları öldürmek/ kan görmek olağan bir olay halini alır. "*Kan görmeden geçirdikleri gün, gün değilmiş gibi, korkunç isteri içine girmiş olan bu adamlar, bir zamanlar bizim adamızın o güler yüzlü, sakin, sevecen insanları mıydı?*" (s.176). Kötülüğün gelmesinden önce ütopik özellikler gösteren adada, insanlar da ütopyalara uygun biçimde hırsı olamayan, sakin, sevgi dolu, mutlu ve huzurludur. Aralarında hiçbir problem olmayan ada halkı; dünyaya, insanlara ve diğer canlılara zarar vermeden, iyiliğin başat değer olduğu adada bir arada yaşar. Ancak adanın kötülükle tanışmasından sonra, anti-ütopik özellikler gösteren adada, insanlar kötülüğün kölesi haline gelir. Martıların imha kararıyla başlayan katliamlar, diğer hayvanların ve nihayetinde adanın yok edilmesiyle sonlanır. İktidarı temsil eden Başkan'ın kararları, ada halkı tarafından hiç düşünülmeden kabul görür. Çünkü bu insanlar, güçlünün yanında yer alarak fayda sağlamayı umut eder. Aslında adalılar, geniş halk kitlesinin temsilcisi olarak romanda yer alır. Adalılar gibi

halk da değişen güç dengeleri karşısında, güçlünün yanında yer alıp hiçbir insanın/ canlının hayatını düşünmeyerek saldırganca yıkıcı davranışlar sergileyebilir. Ada halkı, "*güçlünün önünde eğilen döneme göre bukalemun gibi renk değiştiren kesim(in)*" (Livaneli-3, 2012) temsilcisi olarak, Başkan'a uyar ve onun saldırganca tutumlarını alkışlar.

Anlatıda kötülük, saldırganlık ve yıkıcılık eğilimlerinin, çevre faktörlerince desteklenerek ortaya çıkması görüşünün karşısına, yaratılıştan geldiği görüşü eklenir. Eserin başkişisi Anlatıcı, insanoğlunun "*timsah*" (s.111) yaratılışında olduğunu belirterek "*şiddet kullanmaya eğilim(inden)*" (s.111) bahseder. Freud'a göre insanda "*dış dünyaya ve diğer canlılara yönelen yıkıcı bir dürtü*" (Freud, 2009: 100) bulunur. Bu dürtü, ölüm içgüdüsünün dışa vurmuş biçimi olarak kabul edilir.

Eserde, kötülüğün iyiliği ya da kötülerin iyileri yendiği anlayışı yer alır. Çünkü "*dünyada kötülük daha örgütlü ve daha planlı. İyiliğin içinde zaten bir saflık var. Bu yüzden dünyanın her yerinde kötülük saflığı yeniyor.*" (s.66) ifadesiyle, kötülüğün çoğunlukla iyiliğe galip geldiği imlenir. Bütün güzellikleri yutan kötülük, iyiliğe göre daha programlıdır. Kötülüğü yaşama biçimi olarak benimseyen insanlar, güzellikleri ve iyiliği yok etmek için daha kolay bir araya gelir ve bütünleşir. İyi insanlar ise kötülük karşısında bile saflıklarından ve iyi niyetlerinden bir şey kaybetmez. Kötülüğün her zaman uygulanması daha kolaydır, ancak iyilik erdem ve sağduyu gerektirir. Başkan'ın gelişine kadar, adada iyilik hüküm sürer. Ancak gelişinden sonra, onun saldırganca eylemleri, yıkıcı tutumu nedeniyle adaya kötülük hâkim olur. "*Kötülüğün her yerde galip geldiği ve iyiliği ezdiği yolundaki inancı bir kez daha doğrulanmış*" (s.96) olur. Cennetten bir köşe olarak tasvir edilen adada kötülük, iyiliği ve güzelliği yok eder. Kötülüğün daha güçlü ve programlı olması nedeniyle, ada cehenneme dönüşür. Cehenneme dönüşen adada, iyi insanların hayatı orman gibi yanarak, kararır.

Anlatıcı, iyilik ve kötülük kavramlarını farklı yönleriyle irdeledikten sonra "*belki de iyilik ve kötülük diye bir şey yoktu.*" (s.156) diye düşünür. İyilik ve kötülük, bakış açısına ve dünyayı algılayış biçimine göre değişkenlik gösteren kavramlardır. İyilik ile kötülük, yaratılıştan gelebileceği gibi bireyin yaşadığı çevrenin etkisiyle de ortaya çıkabilir. Başkan'ın yaratılışından kötü olduğu vurgulanırken, ada halkının çevrenin etkisiyle kötülük yaptığı görülür.

İyilik ve kötülük kavramının Başkan'ın eylemleri üzerinden irdelendiği eserde, bu iki olgunun doğuştan gelebileceği gibi çevresel faktörlerin etkisiyle de ortaya çıkabileceği imlenir.

2.6. Serenad

2.6.1. Romanın Kimliği

Livaneli'nin altıncı romanı olan 'Serenad'da yakın tarihin önemli ancak gün yüzüne pek çıkmamış olayları irdelenir. Tarihin derinliklerinde yitip giden bu olaylar, yaşan(a)mamış bir aşk hikâyesi çerçevesinde bugünle bağlantılı olarak kurgulandırılır. Eserin ilk baskısı, Doğan Kitap tarafından 2011 yılında İstanbul'da yapılır.

2.6.2. İsimden İçeriğe

Roman, Profesör Maximilian Wagner'in eşine bestelediği "*Serenade ü für Nadia*" adlı bestesinden esinlenilerek isimlendirilir. Profesör Maximilian Wagner, Besteci Schubert'in 1826'da bestelediği 'Serenad' adlı eserinden ilham alarak, Nadia için kendi '*Serenad*' bestesini yapar. Müzik, '*Serenad*' ile aşkın simgesi olarak anlatıda yer alır. Aşkı simgeleyen 'Serenad' Nadia'nın ölümüyle, Profesör Maximilian Wagner'in hafızasından silinir. Profesör Maximilian Wagner, 'Serenad' bestesi notalarına Naziler tarafından el konulduğu için besteyi ömrü boyunca hatırlayamaz. Roman başkişisi Maya Duran, kayıp bestenin peşine düşer ve onu Nazi arşivlerinin içinde bularak ölmek üzere olan Maximilian Wagner'e son hediyesi olarak verir.

İkinci Dünya Savaşı sırasında Mavi Alay'ın yok edilmesi, Struma Gemisi'nin batırılması, Türkiye'ye gelen Yahudi bilimadamlarının hikâyeleri gibi tarihî gerçeklikler romanın çok katmanlı yapısını oluşturur. Tarihî olaylardan yola çıkılarak kurgulandırılan 'Serenad' "*hayatın gerçeklerini kendi iç gerçekliği hâline getirerek sun(ar)*" (Çıkla, 2002: 115). Anlatıda, tarihsel gerçeklikler kurmacayla bütünleştirilerek okuyucuya aktarılır.

2.6.3. Olay Örgüsü

'Serenad' yirmi üç bölüm halinde kurgulanır. Bu yirmi üç bölüme '*Maximilian ile Nadia'nın Hikâyesi*' ve *Epilog* eklenir. Yazar, eserin isminin bir besteden alınmasına göndermede bulunarak, her bölümü sol anahtarlı nota çizgileriyle gösterip bölüm

numaralarını da bu çizgilerin üzerinde belirtir. Eserin olay örgüsü, kişilerin değişimine göre üç metin halkası şeklinde bölümlendirilmiştir:

Birinci Bölüm

- Maya Duran'ın, İstanbul Üniversitesi'nde konferans vermek için gelen Maximilian Wagner'i havaalanında karşılaması ve kendilerini takip eden beyaz Renault'taki üç adamı fark etmesi,
- Maya'nın, Kerem'in hayatına heyecan katmak ve onun dikkatini çekmek için beyaz arabadaki adamlar tarafından takip edildiğinden abartılı biçimde bahsetmesi,
- Beyaz Renault'taki adamların, Rektör'ün odasında, Maya'dan Maximilian Wagner hakkında rapor vermesini istemeleri,
- Maya'nın geriye dönüşle; aslen Ermeni olan babaannesinin ailesinin zorunlu göçe maruz kaldığını, babaannesinin evlatlık verilmesini, dedesiyle evlenmesini anlattığı günü anımsaması ve bu sırrını Maya'yla paylaşan babaannesinin gerdanlığını ona hediye etmesi,
- Maximilian Wagner, Maya ve şoför Süleyman'ın, Maximilian Wagner'in isteği üzerine Şile'ye doğru yola koyulmaları,
- Şubat soğuğunda Şile'de denize karşı keman çalan Maximilian Wagner'in soğuk nedeniyle kendisinden geçmesi ve arabanın bozulması üzerine Süleyman'ın tamirci bulmak için gitmesi,
- Maya'nın donmak üzere olan Maximilian Wagner'i kurtarmak için soyunarak onu ısıtmaya çalışması ve arabayı tamir ettirip geri dönen Süleyman'ın "reziller" diye bağırması ve çekip giderek onları orada bırakması,
- Şile'de olan Maya'nın evine beyaz Renault'taki istihbaratçıların gelmesi, onlarla yalnız olan Kerem'in yanına albay olan ağabeyi Necdet'i göndermesi ve ağabeyinin bir araba ile onları Şile'den aldırtması,
- Maya'nın, Şile'de donma tehlikesi atlatan Maximilian Wagner'i hastaneye yatırması,
- Maximilian Wagner'in hayatlarına girmesiyle Maya ile Kerem'in yakınlaşmaları ve daha sıcak bir ana-oğul ilişkisi kurmaları,

- Necdet'in, Maya'ya Maximilian Wagner'in bir suçu ortaya çıkarabileceği nedeniyle takip edildiğini söylemesi,
- Necdet'in Maya'ya anneanneleri Ayşe Hanım'ın Kırım Türklerinden olduğunu, Mavi Alay'da bulunduğunu ve bu alaydaki diğer Türkler gibi intihara yeltendiğini ancak dedeleri asker Ali tarafından kurtarıldığını anlatması,
- İngiliz konsolosluğunda verilen bir davete, İstanbul Üniversitesi adına Maya'nın gitmesi ve davette İngiliz ataşesinin Maya'dan Maximilian Wagner hakkında rapor istemesi,
- Konsolosluklar/ ataşeler, istihbaratçılar karşısında yalnız olduğunu duyumsayan Maya'nın paniklemesi,
- Maya'nın Adolf Hitler'in başbakan olduğunu ve Alman ırkını birleştirme ideali uğruna yaptığı vahşice eylemleri öğrenmesi,
- Araştırmasına kütüphanede devam eden Maya'nın, Maximilian Wagner'in dosyasını bulmasıyla Türkiye'de istenmeyen adam ilan edilmesini ve bir ajan olarak bilgilerini müzik notaları şeklinde ulaştırdığını okuması,
- Rus konsolosluğu kültür ataşesinin, Maximilian Wagner ile ilgili, Maya'yla görüşmek istemesi,
- Maya'nın, Kerem'i Maximilian Wagner ile tanıştırmak için hastaneye götürmesi,
- Kerem'in Maximilian Wagner'e "*ajan mısınız?*" diye sorması üzerine onun "*hayır*" diye yanıt vermesi,
- Maximilian Wagner'in Şile'de kaybolan kemanını Maya'ya sorması bunun üzerine Maya'nın, Süleyman'ın sakladığı kemanı tamirhanedeki arabanın bagajında bulması,
- Maya'nın yaptığı araştırmalarda Scurla'nın, Profesör Maximilian Wagner için yazdığı raporun Almanya'nın Kassel şehrinde olduğunu öğrenmesi,
- Maya'nın, Kerem'in internetten derlediği bilgileri okuyarak Struma Gemisi'nde uluslararası ilişkiler nedeniyle mahsur kalan insanların dramını öğrenmesi,

- Maya'nın hastanede Maximilian Wagner'in pankreas kanseri olduğunu, altı aylık ömrünün kaldığını ve onun zaten daha önceden bunu bildiğini öğrenmesi ve onu hastaneden çıkarması,
- Maximilian Wagner'in, hikâyesini Maya'ya anlatması, sarılarak uyumaları ve Amerika'ya dönmesi.

İkinci Bölüm

- Maya'nın, Maximilian Wagner gittikten sonra boşluğa düşmesi ve bu boşluktan kurtulmak için Struma Gemisi'nde yaşanan acıları hissetmeye çalışması ve o dönemle ilgili okumaya başlaması,
- İstanbul Üniversitesi'ndeki işinin başına dönen Maya'nın Süleyman'ın Şile'de kaldıkları günle ilgili bir şeyler anlattığını anlaması ve rapor alarak işten ayrılması,
- Türk Lirasının değer kaybettiği dönemde sevgilisi Tarık sayesinde Maya'nın parasının borsada değer kazanması,
- Boşlukta olduğunu hisseden Maya'nın boşluktan kurtulmak için Maximilian ve Nadia'nın hikâyesini yazmaya karar vermesi,
- Maya'nın insanlarla paylaşmak için üstkurmaca ile *Maximilian ve Nadia'nın Hikâyesi*'ni yazarak esere dâhil etmesi,
- Nazi yanlısı öğrencilerin Yahudi olduğu için tartakladığı Nadia'yı, Maximilian Wagner'in kurtarması ve ona bir daha okula gelmemesini tembihleyerek kendi evinde özel ders verebileceğini söylemesi,
- Maximilian Wagner'in âşık olduğu Nadia için bir 'Serenad' yapmaya karar vermesi,
- Hazırladığı 'Serenad' bestesini bitiren Maximilian Wagner'in, besteyi piyanist olan annesiyle çalması ve Nadia'ya evlenme teklifi etmesi,
- Ailesinin karşı çıkmasına rağmen Maximilian Wagner'in Nadia'yla evlenmesi ve nikâhtan sonra bestesini çalarak adının "*Serenade für Nadia*" olduğunu açıklaması,
- Yılların geçmesiyle Nazilerin daha da güçlenerek Yahudilere eziyetlerini artırmaları, dükkânlarını yağmalamaları, sinagogları ve Yahudi mezarlıklarını yıkmaları gibi insanlık dışı hareketlerde bulunmaları,

- Profesörlük unvanını alan Maximilian Wagner'in kutlaması sırasında "Heil Hitler" diye bağırmak zorunda kalan Nadia'nın ağlaması,
- Nazilerin şiddetlerini giderek artırmaları, Maximilian Wagner ve Nadia'nın Almanya'dan ayrılarak İstanbul'da yaşamaya karar vermeleri ve trenle yola çıkmaları,
- Almanya'dan ayrılacağı için Maximilian Wagner'in Hitler'i ve politikasını eleştiren bir mektup yazıp Rektör'e göndermesi,
- Naziler tarafından durdurulan trenden Maximilian Wagner'in orada bulunmadığı sırada Nadia'nın götürülmesi ve bunu duyarak çılgına dönen Maximilian Wagner'in iğneyle bayıltılması,
- Çaresiz kalan Maximilian Wagner'in İstanbul'a gitmesi ve Nadia'yı kurtarmak için elinden geleni yapması,
- Vatikan'ın gayri resmi temsilcisi olan Peder Roncalli'nin Yahudiler için hazırladığı vaftiz belgesinden Maximilian Wagner'in çabasıyla Nadia için de hazırlaması,
- Maximilian Wagner'in eşi Nadia'yı Nazi kampından kurtarmak için aldığı vaftiz belgesini ona ulaştırması,
- Nazi kampından çıkarılan Nadia'nın Romanya'ya götürülmesi
- Maximilian Wagner'in Nadia'yı İstanbul'a getirmek için ona Romanya'dan gelen Struma Gemisi'ne binmesini sağlayacak parayı göndermesi,
- Struma Gemisi'nin İstanbul'a gelmesi ancak hiçbir yolcunun indirilmemesi emri gereğince, Maximilian Wagner'in tüm çabalarına rağmen, Nadia'nın gemiden indirilmemesi,
- Yahudi cemaatinin yardım amacıyla Struma Gemisi'ne gittiklerini öğrenen Maximilian Wagner'in Nadia'ya mektup göndermesi ve mektubu alan Nadia'nın güverteye çıkması,
- Uluslararası anlaşmazlıklar nedeniyle Struma Gemisi'nin Şile yakınlarına götürülmesi ve orada bulunan Maximilian Wagner'in gözleri önünde batırılması,
- Batırılan Struma Gemisi'nde sadece bir kişinin kurtulması ve Nadia da dâhil diğer yolcuların ölmesi,

- Struma Gemisi'nin batırılmasını tüm dünyaya duyuracağını söyleyen Maximilian Wagner'in hücreye hapsedilmesi,
- Maximilian Wagner'in Türkiye'den sınır dışı edilmesi ve isteği üzerine Amerika'ya gönderilmesi,
- Maximilian Wagner'in Amerika'da aylarca psikolojik tedavi gördükten sonra Nadia'nın kendisine yazdığı mektubu okuması üzerine tekrar alt üst olması,
- Maximilian Wagner'in Nadia için bestelediği 'Serenad' bestesini bir türlü hatırlayamaması,
- Üstkurmaca hikâyeyi 'mesel' olarak değerlendiren Maya'nın yeniden kendi yaşadıklarını anlatmaya başlaması,
- 'Serenad' bestesini bulmaya çalışan Maya'nın Maximilian Wagner'in İstanbul'da oturduğu eve ve komşusu Madam Ariditi'ye ulaşması,
- Madam Ariditi'den Maximilian Wagner'e ait belgelerin o dönemde Alman Konsolosluğu tarafından alındığını öğrenmesi,
- Maya'nın, istihbaratçıların kendisini, Maximilian Wagner'i Struma Gemisi'nin batırılması olayını ortaya çıkarmaması için takip ettiğini anlaması,
- 'Serenad' bestesini bulmayı, hayatının amacı haline getiren Maya'nın, Almanya'daki Nazi arşivlerine ulaşmak için Bad Arolsen'e gitmeye karar vermesi,
- Süleyman'ın, Maya ve Maximilian Wagner'i yatakta yakaladığını söylemesi üzerine bunun gazetelere düşmesi ve Maya hakkında üniversitede soruşturma başlatılması ve onun istifa etmek zorunda bırakılması,
- Gazeteye demeç veren Maya'nın sözlerinin çarpıtılarak yayımlanması ve Tarık'ın bu durumu düzelterek doğru bir haber yayımlatması ve eski eşi Ahmet'in de Maya'yı destekler nitelikte gazeteye röportaj vermesi,
- İstifa eden Maya'nın hayatını değiştirme kararı alarak Kerem'i Ahmet'e bırakması ve Nazi belgelerini bulmak için Bad Arolsen'e gitmesi,
- Nazi bilgi toplama merkezinde Maximilian Wagner'in belgelerini, fotoğraflarını ve 'Serenad' bestesini bulması,
- Maya'nın dinlenmek için ailesinin yanına Bodrum'a gitmesi,

- Maximilian Wagner'in Maya'ya çevirmesi için 'Mimesis' adlı eseri göndermesi,
- Maya'nın batık Struma gemisine dalan dalgıçlarla görüşmesi,
- Maximilian Wagner'in asistanının ve Maya'ya onun hastanede olduğunu bildiren bir e-posta göndermesi ve Maya'nın Amerika'ya gitmesi.

Üçüncü Bölüm

- Yazarın 'Epilog' adını vererek ayırdığı bu bölümde Maya'nın aylar süren çalışma sonrasında 'Mimesis' çevirisini ve Maximilian ile Nadia'nın, babaannesi ve anneannesi ile kendi hikâyesini anlattığı kitabı tamamladığını söylemesi,
- Bu hikâyeyi güzel olması için değil anlatmaya değer bulduğu için yazdığını belirtmesi,
- Maya'nın hastanede yatan Maximilian Wagner'e Bad Arolsen'deki Nazi arşivlerinden aldığı Seranede für Nadia bestesini vermesi ve batık Struma Gemisi'nin görüntülerini izletmesi,
- Maximilian Wagner'in öldükten sonra küllerini Nadia'nın öldürüldüğü kıyıya savurmasını Maya'dan istemesinden birkaç gün sonra kanserden ölmesi,
- Maximilian Wagner'in seksen yıllık kemanını, hayatını kurabilmesi için Kerem'e bırakması,
- Maximilian Wagner için düzenlenen törenlere katılan Maya'nın İstanbul'a geri dönmesi,
- Maya'nın, Maximilian Wagner'in son vasiyetini yerine getirmek için onun küllerini Şile kıyısından savurması,
- Külleri savuran Maya'nın sahilde uyuyakalması sonrasında Azrail olduğunu söyleyen oteldeki çocuğun onun artık hikâye anlatmaya hazır olduğunu söylemesi üzerine Maya'nın hikâye anlatmaya karar vermesi.

2.6.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Eserde, kahraman anlatıcı ve Tanrısal anlatıcı olmak üzere iki bakış açısı kullanılır. Kahraman anlatıcı ve bakış açısına bağlı olarak romanda Ben anlatıcı yer alır. 'Serenad'da "*kendini tanıtan Ben olarak öykünün merkezinde yer alan ve 1. tekil şahıs*

anlatıcı konumuyla görüngülenen kişi, öykü başkişi(si)" (Deveci, 2012: 47) Maya Duran'dır. Öykünün merkezinde yer alan başkişi Maya, ben anlatıcı konumuyla başından geçen olayları anlatır. Ben anlatıcı olan Maya, Maximilian Wagner hakkındaki ilk izlenimini şöyle belirtir: "*Ben pek öyle dost canlısı birisi değilimdir. Hatta birçok kişi beni soğuk bulur ama, nedense bu adama ilk andan itibaren sempati duymuştum*." (s.22). Ben anlatıcı, norm karakter Maxmilian Wagner'le ilk karşılaşmasında ona sempati hissettiğini belirttikten sonra kendisi hakkında özeleştiri yaparak dost canlısı olmadığı/ soğuk olduğu gibi tespitlerde bulunur.

Ben anlatıcı, yaşadıklarından hareketle sıradan bir gününün nasıl geçeceğine dair tahminlerde bulunur: "*Asansöre binip dördüncü kata çıkacaktım, anahtarımla 9 numaralı dairenin kapısını açacaktım, (...) sıcak suyun altına girip o gün olanları düşünecektim. (...) Yastığa başımı koyup gözümü kapattığım andan itibaren Maya değil, bambaşka biri olacaktım. Bazen âşık bir genç kız, bazen bir politik eylemci, bazen bir maceraperest… Bunlardan herhangi biri veya başka bir şey olabilirdi, ama mutlaka Maya kimliğimden çıkacaktım.*" (s.37). Hayatın tekdüzeliğinden bunalan Maya, Ben anlatıcı olarak, hayal dünyasında kurduğu farklı yaşama biçimleri/ kimlikler yardımıyla rutinin sıkıcılığından kurtulmaya çalıştığını okuyucuya aktarır. Tekdüze yaşamının farkında olan anlatıcı, bu kaçışlarla boğucu hayatında nefes aralıkları yaratır.

Maya kendi yaşadıklarını ve Maximilian Wagner'in hikâyesini insanlarla paylaşmak için bu romanı yazdığını belirterek "*kimi zaman öykü kişisi olarak kendini tanıtır, kimi zaman sanatçı kişiliğine göndermede bulunur, kimi zaman da bir yazar kimliğiyle diğer öykü kişilerini iç öyküsel konumda tanıtır.*" (Deveci, 2012: 54). Eserde Ben anlatıcı olarak konumlanan Maya, kendi hayatı hakkında bilgi verdikten sonra kendisinin yazar olmadığını ancak Maximilan Wagner'in hikâyesini anlatması gerektiğini ifade eder: "*Profesörün (Maximilian Wagner) anlattıklarını toparlayıp, Maximilian ile Nadia'nın hikâyesini yazarak işe başlamalıyım.*" (s.37) diyen Maya romanın bir bölümünde Tanrısal anlatıcı olarak konumlanır ve "*Maximilian ile Nadia'nın Hikâyesini*" her şeyi gören/ bilen Tanrısal anlatıcı konumuyla aktarır.

Maya, hayatını kurtardığı Maximilian'dan hikâyesini kendisine anlatmasını ister. Çünkü "*yeryüzünde her insanın bir hikâyesi vardır ve bunu ancak siz talep ederseniz öğrenebilirsiniz.*" (Livaneli, 2003). Her insanın anlatacak hikâyesi olduğuna inanan Maya, etkisinden kurtulamadığı Maximilian'ın hikâyesini tüm insanlığa duyurmak için kaleme almaya karar verir.

Maya, Tanrısal anlatıcı olarak, İkinci Dünya Savaşı sırasında Maximilian ile Nadia'nın başından geçen trajik olayı aktarır. "*Geriden bakış açısı(nı)*" (Bourneur-Quellet, 1989: 78) kullanarak hiçbir anlatı kişisi ile özdeşleşmeden olayları sıradizimsel olarak anlatan Maya, hikâyeye genç Maximilian'ı tanıtarak başlar: "*Genç kızların dikkatini çekiyordu; yakışıklı ve kibardı. Nazilerin dikkatini çekiyordu; vücut yapısı itibarıyla, Ari, üstün bir ırkın gurur duyulacak üyesiydi. (...) Hocaların dikkatini çekiyordu; çalışkan, özgür düşünceli ve çok genç bir bilim adamıydı.*" (s.271). Tanrısal anlatıcı olarak konumlanan yazar "*gizli bir film kamerası gibi her şeyi gören bilen bir imtiyaza sahip olduğun(dan)*" (Korkmaz, 1990: 174) genç kızların, Nazilerin ve hocaların Maximilian hakkındaki olumlu görüşlerini bilir. Tanrısal anlatıcı; Maximilian'ın dikkat çekici ruhsal ve fiziksel özellikleriyle, Hitler'in istediği, 'üstinsan' örneğini teşkil eden bir kişi olduğunu okuyucuya sezdirir.

Tanrısal anlatıcı, Nadia'ya âşık olan Maximilian'ın duygu ve düşüncelerine hâkimdir: "*Haftalardır, hatta aylardır her gün, her saat Nadia'yı düşünüyordu. Ona birkaç metre yaklaştığında bütün vücudu ve ruhu değişiyor, sanki kendisini yönetemez hale geliyordu.*" (s.273). Tanrısal anlatıcının sonsuz bilme yeteneği, duyguların açılımında *Nadia'yı düşünüyor*, *ruhu değişiyor* ifadeleri ile belirtilir.

Tanrısal anlatıcı olarak yer alan Maya "*burada Maya olarak araya girmek zorundayım.*" (s.279) diyerek hikâyeyi keser, "*Maximilian'ın anlattığı bu dünya o kadar yabancı geliyor ki, sanki gerçek olduğuna inanamıyorum.*" (s.279) yorumunda bulunarak anlatıya hâkim olduğunu gösterir.

Ben anlatıcı ve Tanrısal anlatıcı bakış açısının bir arada kullanıldığı eserde, karma bakış açısı yer alır. Anlatıcı, eseri kendi yazılış serüvenini de okuyucuya hissettirerek kurgulandırır.

2.6.5. Zaman

'Serenad' romanında, öykü ve öyküleme zamanı net bir şekilde ayrılır. Öyküleme zamanı "*Frankurt-Boston uçağın(da)*" (s.9) başlar. Önceden yazdığı roman bölümlerini uçakta düzenleyen Ben anlatıcı, bu durumu şöyle belirtir: "*Önümdeki dizüstü bilgisayarıma bu satırları yazmaya başladım ve bu işi Boston'a inene kadar sürdüreceğim. Şehre inmeden önce hikâyemi yazıp bitirmiş olmam gerekiyor.*" (s.10). Maximilian Wagner'i son kez görmek ve 'Serenad' bestesini ona iletmek için Boston'a giden başkişi, bu sırada önceden yazdığı notları uçuş sırasında derleyip toparlayarak bu

yapıtı meydana getirir. Uçakta "*artık hikâyemin sonlarına yaklaşıyorum. Son kopyala-yapıştır'dan ve birkaç küçük düzeltiden sonra her şey bitecek.*" (s.443) diyerek öykü ve öyküleme zamanının ayrıldığını net bir biçimde belirtir. Öyküleme zamanı, önceden oluşturulmuş notların düzenli biçimde bir araya getirilmesinden meydana gelir. Uçakta yazmanın getirdiği kaçınılmaz bazı aksaklıklar da romanda yer alır. Ancak Ben anlatıcı, yapılan ufak tefek yazım ve noktalama hatalarının düzeltilmesini özellikle istemez. "*Güç bela tamamlamaya çalıştığım ve o telaşla her şeyi yanlış yazdığım son cümlelere bile dokunmayacağım. (...) bir redaksiyondan geçmesine, mükemmel olmasına, dil ve imla yanlışlarının düzeltilmesine gerek yok.*" (s.461). Profesyonel yazar olmadığını vurgulayan anlatıcı, romanı "*içtenliğinden bir şeyler yitirir.*" (s.461) endişesiyle düzelt(tir)mez. Öyküleme zamanı, 'Epilog' bölümü ile sonlanır. "*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) diyen anlatıcı, bu bölümde uçaktan indikten sonra Boston'da yaşadıklarını, 'Mimesis' çevirisini bitirdiğini, kendisindeki ve Kerem'deki değişiklikleri okuyucuya aktarır.

Öyküleme zamanından geriye dönüş tekniğiyle aktarılan öykü zamanı, yaklaşık olarak üç ay sürer. "*Boston'a inip Massachusetts General Hospital'a varmamla son bulacak olan ve hayatımı kökten değiştiren bu hikâye üç ay önce bir şubat günü başladı.*" (s.13) ifadesiyle öykü zamanının başlangıcı belirtilir. Maximilan Wagner'le tanışmasıyla, öykü zamanını başlatan Maya için "*zaman, yaşamın anlamını arayışı ve yaşanan değişimi açımlar niteliktedir.*" (Deveci, 2012: 384). Öykü zamanı boyunca hayatı/ kendisi değişen Maya, bu durumu öyküleme zamanının sonunda belirtir: "*Şu anda başka bir Maya var. Daha huzurlu, daha sevecen, daha anlayışlı.*" (s.460) diyerek, zamanın kendisi üzerindeki olumlu etkisini vurgular. Ben anlatıcı, öykü zamanında yaşadığı değişim ve dönüşümün öyküleme zamanında farkındadır. "*Niceliksel*" (Deveci, 2011: 717) olan üç aylık zaman dilimi, kendiliğini kuran ve bireyselleşme sürecini tamamlayan Maya için "*niteliksel*" (Deveci, 2011: 716) boyut kazanır.

Eserde, bireysel ve sosyal zaman iç içe verilir. Öykü ve öyküleme zamanının tekabül ettiği 2001 yılında, Türkiye'nin yaşadığı ekonomik ve politik kriz Maya tarafından, "*Profesörün (Maximilian) geldiği gün, başbakan cumhurbaşkanıyla kavga etmiş, köşkten çıkarken "Cumhuriyet tarihinin en büyük krizi"nin başladığını*

duyurmuştu. (...) Benim bunlarla uğraşacak vaktim yoktu ama arada bir gözüme ilişen haberler, Türk lirasının döviz karşısında süratle değer kaybettiğini (...) duyuruyordu." (s.203) ifadeleri ile belirtilir. Ülkenin içinde bulunduğu olumsuz ekonomik ve politik durum sosyal zamana, Maya'nın *bunlarla uğraşacak vakti*nin olmaması ise bireysel zamana göndermede bulunur.

Üç aylık zaman dilimini kapsayan öykü zamanı, geriye dönüşlerle katmanlanır. Maya'nın babaannesi ve anneannesi eksen alınarak, yakın tarihin az bilinen iki olayına değinilir. Babaannenin hayatı ile Birinci Dünya Savaşı sonrasındaki Ermeni Tehcir Kanunu, anneannenin yaşamıyla da İkinci Dünya Savaşı sırasındaki Mavi Alay trajedisi aktarılır. Her iki dünya savaşı dil, din, ırk ayrımı gözetmeksizin tüm insanlığı olumsuz olarak etkiler. "*İki dünya savaşı denemesi, yüzyılımızın yaşama duygusuna biçim vermektedir.*" (Betzen, 1964: 137) ki dünya savaşları, Maya'nın hem anneannesinin hem de babaannesinin yaşamı üzerinde derin etkiler bırakır. Dünya savaşlarından sonra ortaya çıkan Mavi Alay ve Ermeni Tehcir Kanunu gibi gerçek iki olayı kurgusal kişilerle bütünleştiren "*yazar çeşitli tekniklerle anlamı/ gerçeği böler/ çoğaltır/ gizler.*" (Ecevit, 2004: 48) ve eseri meydana getirir. Yazar, yaşadığımız çağın etkisiyle tarihî olaylardan yola çıkarak, kurgusal kişiler aracılığıyla, bu olayların tüm insanlığı etkileyen evrensel sonuçlarını kurmaca dünyada serimler.

Ayrı bölüm olarak kurgulandırılan *Maximilian ve Nadia'nın Hikâyesi*'nde sosyal zaman Almanya'da, ari ırk politikasının uygulandığı Hitler dönemidir. Maximilian Wagner, İkinci Dünya Savaşı'nın başladığı dönem olan 1939-1942 yıllarında İstanbul'da yaşar. Bu kısımda öykü zamanı, 1934 yılında başlar ve Struma Gemisi'nin batırıldığı 1942 yılına kadar sekiz yıllık zaman diliminde olaylar sıradizimsel olarak gelişir. Öykü zamanının başında Maximilian, Nazi taraftarı öğrenciler tarafından tartaklanan Nadia'yı kurtararak onunla tanışır. Ari ırktan olan Maximilian, dönemin şartlarını görmezden gelerek Yahudi olan Nadia ile evlenir. Evlenmelerinden sonra zamanda özetleme tekniği kullanılarak asıl olaya geçiş hızlandırılır: "*Yeni evli çift, Bay ve Bayan Wagner olarak saygın bir hayat sürüyorlardı. Bu şekilde aylar, yıllar geçiyordu ama geceleri kaygılar, korkular içinde ülkenin durumunu konuşuyorlardı*." (s.284). Bireysel ve sosyal zamanın iç içe geçtiği bu ifadelerde, özetleme tekniği ile aylar/ yıllar birbirini kovalar ve nihayet Almanya'daki "*sosyal patlama, 9 Kasım 1938 gecesi başla(r)*" (s.285). Öykü zamanının başladığı 1934 yılından özetleme tekniğiyle 1938 yılına ulaşılır. Anlatıda "*sado-mazoşist kişiliğin*" (Fromm, 2008: 184) temsilcisi

olan Hitler'in politikası, gücünü iyiden iyiye arttırarak katliamlar meydana getirir. Nazilerin, ilk kez Yahudi katliamı yaptığı "*Kristallnacht*" "*insanlığın utanç günlerinden biri*" (s.285) olarak nitelendirilir. Bu geceden sonra, Almanya'da yaşayamayacağını anlayan Wagner çifti İstanbul'a taşınmaya karar verir. Trenle İstanbul'a gelirken Nadia, Naziler tarafından alıkonarak Yahudi toplama kamplarından birine gönderilir. Bir yılı aşkın süre toplama kamplarında kalan Nadia, Maximilian'ın özverili uğraşları sonunda kamptan çıkarılır, ülkesi olan Romanya'ya gider ve eski bir tanıdıklarının yanında çalışmaya başlar. Nadia, Struma Gemisi'ne binerek İstanbul'a ulaşır. Ancak uluslararası çözülemeyen problemler nedeniyle bu gemi Şile yakınlarında batırılır. Nadia batırılan gemide yirmi dört şubat 1942 günü hayatını kaybeder. Bu tarihten sonra, Maximilian asla tamamlanamayacak biçimde yarım kalır.

Geriye dönüş tekniğiyle, akronik yapı kazanan 'Serenad' romanında, öykü zamanı üç aydır. Bu üç ay boyunca, otantik kişilik kurmayı başaran başkişi, nicel zamanı nitel hale dönüştürür.

2.6.6. Mekân

2.6.6.1. Çevresel Mekânlar

'Serenad' romanında Maya'nın evi, Kerem'in okulu, Nazi arşivlerinin bulunduğu Bad Arolsen, Kassel, Münih, Maximilian'ın yaşadığı Boston ve havaalanları çevresel mekânlardır.

2.6.6.2. Algısal Mekânlar

2.6.6.2.1. Açık/ Geniş Mekânlar

Anlatı kişilerinin, huzur bulduğu mekânlar açıktır. 'Serenad' romanında, açık mekânlar oldukça sınırlıdır.

Maya, oğlu Kerem'i ikna eder ve birlikte alışveriş merkezine giderler. "*Okuldan çıkıp yakındaki büyük alışveriş merkezine gittik. İçerisi ışıl ışıldı. Dünyanın bütün önemli markalarının mağazaları ortalığı aydınlığa boğuyordu. Alışveriş merkezinin tam ortasındaki bistroya oturduk. Büyük saksılara ağaçlar dikmişler, oraya neredeyse tropik bir hava kazandırmışlardı. Palmiye bile vardı. (...) Güldü. O gülünce benim de içim sevinçle doldu. İyi ki oğlumu alıp geldim buraya, diye düşündüm*." (s.82-83). Oğluyla ilişkisi soğuk/ mesafeli olan Maya, Maximilian ile tanışmasından sonra onunla yakın ilişki kurmayı başarır. Kerem'le gittikleri mekânı *ışıl ışıl*, *aydınlık*, *tropik, palmiye bile*

vardı ifadeleriyle niteleyerek, aralarında kurulan sıcak/ yakın ilişkiye göndermede bulunur.

Maya'nın ailesinin bulunduğu, Bodrum ve Ege Bölgesi açık mekân özelliği gösterir. "*Güneye gitmek her zaman neşelendirirdi beni zaten. Zeytin, kekik, fesleğen, şarap diyarı Ege'nin inkâr edilemez bir büyüsü vardı, insanı hemen içine alıveriyordu. (...) "İyi ki buraya geldim" diye düşündüm.*" (s.420). Maya, işinden atıldığı, kendisini kötü hissettiği dönemde ailesini ziyaret eder. Anne ve baba yönünden "*çok şanslı ve ayrıcalıklı*" (s.442) olduğunu düşündüğü için Bodrum'da, sıcak aile ortamında, mutlu ve huzurludur.

Maximilian Wagner'in, *muazzam* olarak nitelediği Süleymaniye Camisi açık mekândır. Bu cami için "*sadece bir yapı değil, ruhu var. Bazen gider avlusunda oturur, huzur arardım.*" (s.46) diyerek onu açık mekâna taşır. İslam inanışının ibadet yeri olan caminin, Katolik inanışından olan Maximilian Wagner'e huzur vermesi, açık mekânların evrensel diline göndermede bulunur.

Maximilian Wagner'in, öykü zamanında kaldığı, kendine ait ruhu ve tarihî olan Pera Palas Oteli bir diğer açık mekândır. Maximilian Wagner İstanbul'a ilk geldiği 1940'lı yıllarda Pera Palas'ta kalır. Bu nedenle, öykü zamanında birkaç gün bu mekânda kalacağı için mutluluk duyar. Ayrıca Maya da Pera Palas otelini "*bir masal âlemi*" (s.28) olarak görür. Öyküleme zamanında, bu mekânı düşünmek ona iyi gelir ve burayı "*İstanbul'un en şahsiyetli binası*" (s.29) olarak nitelendirir.

Anlatı kişilerinin, kendileri olabildikleri ve mutlu hissettikleri mekânlar genişler. Ancak 'Serenad' romanında bulunan kişiler, sürekli ötekiler tarafından kuşatılmış olarak hissettiklerinden açık mekân oldukça azdır.

2.6.6.2.2. Dar/ Kapalı Mekânlar

Dar/ kapalı mekânlarda, anlatı kişileri olumsuz olarak etkilendikleri durumları bulundukları yere de yansıtarak mekânı yadsırlar.

Maximilian'ın isteği üzerine Maya ile birlikte; Romanya'dan gelen Yahudileri Filistin'e götüren Struma Gemisi'nin batırılışından elli dokuz yıl sonra, yirmi dört şubat günü geminin batırıldığı Şile kıyısına giderler. "*Bir süre sonra ağaçlar bitti, tepelik bir yere geldik. Tepeye varınca, birden bire karşımıza deniz çıkmıştı. Hırçın deniz yarın dibindeki kayaları dövüyor, siyah kayaların üstünde beyaz köpüklerle patlıyordu. Geldiğimiz toprak yol, üzerinde bulunduğumuz küçük tepeden sonra, kumlu ve çakıllı*

bir yola dönüşüyor, öyle devam ediyordu. (...) Ağaran gri günle deniz aynı renkteydi, ilerideki ufuk çizgisi belli olmuyordu. Gökyüzü ve deniz, gri bir şekilde iç içe geçmişti. Yer yer kara bulutlarla lekelenen kurşuni bir gökyüzü denizle birleşmişti. Sadece manzaraya bakmak bile içimi üşütmeye yeterdi." (s.107). Kışın en soğuk günlerinden birinde gidilen Şile'deki kıyı, Maya'nın bakış açısıyla *tepelik yer*, *hırçın deniz*, *siyah kaya*, *kumlu ve çakıllı yol*, *gri gün*, *kara bulutlar* gibi olumsuz niteleyici kelimelerle belirtilir. Bu niteleyici kelimeler *dövüyor*, *patlıyor*, *üşütmek* gibi olumsuz çağrışımlar yapan eylemlerle pekiştirilerek mekân daha dar hale dönüştürülür. Olumsuz çağrışımlara yol açan bu manzara, Maya'nın ve Maximilian Wagner'in ruh halinin bu mekândaki yansımasıdır.

Batırılan gemideki eşinin ruhu için bestelediği 'Serenad' parçasını dondurucu soğukta kıyıda çalmaya çabalayan Maximilian Wagner, ölümün eşiğine gelince onu kıyıdaki otele götürürler. "*Issız bir kıyıdaydık. Sadece sol taraftaki hafif yükseltinin üstünde, iki katlı, sıvasız, kırmızı tuğlaları açıkta kalmış bir bina vardı. Aslında bir binadan çok yarım kalmış bir inşaata benziyordu. (...) Binanın arkasında, sahilde yıkık dökük bir baraka daha görünüyordu. Terk edilmiş gibiydi. Zaten teneke damın bir tarafı çökmüştü.*" (s.108). Bu otelle imlenen, Maximilian Wagner'in *bir tarafı çökmüş* olan hayatıdır. Maximilian Wagner, Struma Gemisi'nin batırıldığı günden itibaren yarım kalan 'Serenad' bestesi gibi *yarım kalmış*tır. Gemide bulunan Nadia'nın ölümünden sonra yapayalnız *yıkık dökük* kalan Maximilian Wagner için dünya adeta *ıssız bir kıyı* halini alır.

Toplumlar ve buna bağlı olarak bireyler yaşadıkları zamanın ve mekânın izlerini taşır. "'*Coğrafya kaderdir.' İşte bu üç kadının kaderi de doğdukları coğrafyaya ve zamana göre çizilmişti.*" (s.267) diyen anlatıcı, mekânın önemine dikkat çeker. Babaannesi (Mari/ Semahat), anneannesi (Maya/ Ayşe) ve Nadia/ Deborah yaşadıkları zamanın/ mekânın ve bunlara bağlı olarak savaşın kurbanı olmuş anlatı kişileridir. "*Tüm güzellikleri yok eden*" (Korkmaz, 2002: 129) savaşın yaşandığı dönemde, Türkiye'de Mari, Rusya'da Maya ve Almanya'da Nadia olmaları Tanrı tarafından yazılan kaderleridir. Mari/ Semahat'ın kaderi, Birinci Dünya Savaşı sonrasında uygulanan Tehcir Kanunu döneminde Türkiye'de; Maya/ Ayşe'nin kaderi, İkinci Dünya Savaşı sırasında Rusya'da; Nadia/ Deborah'ın kaderi ise Hitler'in uyguladığı 'ari ırk' politikası döneminde Almanya'da yaşamaktır. Romanda "*zamanın sosyal hayat üzerindeki etkisini, kimi zaman baskısını hemen hemen tüm insanlık hissetmektedir.*" (Özek, 2005:

5). Anlatıda kişilerin kaderine yöne veren mekân, zamanla bütünleşerek insanların hayatlarını tümden etkileyen fonksiyonel bir araca dönüşür.

Maya'nın gitmeyince *ferahla*mış hissettiği İstanbul Üniversitesi, Maximilian Wagner'in donmaktan kurtarılmasından sonra yatırıldığı "*hiçbir yere dokunmamam gereken bir yer*" (s.227) olarak nitelenen Çapa Tıp Fakültesi Hastanesi de dar mekândır.

Anlatı kişilerinin kendilerini yalıtılmış ve dışlanmış hissettikleri mekânlar, darlaşarak onların varlığını kuşatan fonksiyonel bir olguya dönüşür. Zaman, dar mekânlarda uzayarak kişilere huzursuzluk veren bir konuma gelir. 'Serenad'da, Maximilian Wagner'in yaşadığı hezeyan ve Maya'nın içinde bulunduğu olumsuz şartlar dar mekânlar kullanılarak okuyucuya hissettirilir.

2.6.7. Kişiler Dünyası

2.6.7.1. Başkişi

'Serenad' romanı başkişisi, Ben anlatıcı olarak konumlanan Maya Duran'dır. "*Kahramanın kendi kendisini tanıttığı*" (Tekin, 2010: 85) eserde, Maya otuz altı yaşında, eşinden ayrılmış, çocuğunu tek başına büyütmeye çalışan ve İstanbul Üniversitesi Halkla İlişkiler Bölümü'nde çalışan bir memurdur. Maya, gündelik hayatın içinde, kimliğini yitirerek sıradanlaşan milyonlarca kadının temsilcisidir: "*Sabahın köründe evden fırlıyorsun, o lanet işyerine gitmek için tıkış tıkış dolmuşa biniyorsun, akşam yine aynı yoldan pestil gibi evine dönüyorsun, hayata gelme amacının Play Station oynamak olduğunu sanan oğlunun karnını doyuruyorsun ve dünyaya geç gelmiş bir dişi Sisyphos gibi her gün aynı şeyleri tekrarlayarak güç bela ayakta kalıyorsun*." (s.18). Romanın başında "*gündelikliğe tutuklu*" (Deveci, 2012: 160) olan Maya, hayatın anlamsızlığı ve tekdüzeliği tarafından kuşatılmıştır. Bu kuşatılmışlık altında hayatını devam ettiren Maya, kendini her gün aynı şeyi yapmaya çabalayan bir *dişi Sisyphos* olarak niteler. Mitolojik kahraman Sisyphos, Tanrılar tarafından, büyük bir kayayı dağın tepesine elleriyle iterek çıkarmakla cezalandırılır. Bu kayayı tepeye tam çıkardığı sırada kaya tekrar aşağı yuvarlanır. Sisyphos da onu tekrar yukarı çıkarmaya çabalar ve bu sonsuza dek sürüp gider. (Can, 2011: 234). Maya da sürekli aynı eylemleri yaptığından kendisi gibi her gün aynı edimi gerçekleştiren Sisyphos ile özdeşleşir. Maximilian Wagner'le tanışmasından sonra, tekdüzelikten sıkılan başkişinin hayatına renk gelir. Maya, "*belki de her gün aynı işleri yapmaktan ve anlamsız bir hayatı sürdürmekten bezmiş, yorulmuş olan bilinçaltım*" (s.132) diyerek monotonluktan bıktığını söyler.

Gündelik işlerle kuşatılmış Maya, onunla tanıştıktan sonra farklı bir hayatın kapısını aralamayı başarır. Tekdüzeliğini *yeni heyecanlarla* kıran başkişi, *canlan*arak yeniden doğar.

Maya, Şile'de soğuktan donmak üzere olan Maximilian Wagner'in hayatını kurtarmak/ ona vücut ısısını aktarmak amacıyla onunla aynı yatağa girer. Bu durumu gören ve yanlış yorumlayan şoför Süleyman, gazetede "*İstanbul Üniversitesi'nde Rezalet*" (s.358) başlıklı bir haber yapılmasına neden olur. Bu haber sonrasında, Maya işinden istifa etmek zorunda kalır. Dünyası başına yıkılan ve işsiz kalan başkişi kendisini *umutsuz, kırgın, bıkkın* ve *yılgın* hisseder. Son günlerde yaşadığı bu spekülatif olay, geçirdiği değişimi anlamasına engel değildir: "*Bu son bir hafta beni çok değiştirmiş, yaşamakta olduğum hayata dışarıdan bakmama, yeni değerlendirmeler yapmama neden olmuştu.*" (s.261) ifadesiyle, yaşadığı dönüşümün farkında olduğunu imler. Maximilian Wagner'le geçirdiği haftadan sonra öğrendiği tarihsel gerçeklerle yüzleşen Maya, duygusal ve düşünsel olarak değişim yaşar. Tekdüzelikle kuşatılmış olan başkişi, yaşadıkları sonrasında dünyaya farklı bir perspektiften bakmanın kendisini değiştirdiğini fark eder.

Değişiminin farkında olan Maya, yaşadığı güç durumlardan olumlu enerji yaratarak hayatına başka bir yön çizer. "*Bireyin problemlerle karşılaşma tarzına, bu karşılaşmada iç dünyasında olup biten şeylere göre, gerçek tabiatı kendini gösterir.*" (Adler, 1999: 33). Maya dirayetli/ güçlü bir karaktere sahip olduğunu karşılaştığı zor durumlar karşısında aldığı tavırlarla gösterir. "*Neredeyse üniversitedeki skandala ve işten atmalarına sevinecektim. İçimden yeni bir kadın çıkıyor ve dünyaya kafa tutuyordu.*" (s.398) diyen Maya, yaşamın zorluklarıyla savaşacağının ilk sinyalini verir. Dünyaya kafa tutacak kadar güçlü olan, hayatını gözden geçiren ve tamamıyla değiştirmeye karar veren başkişi "*daha yaratıcı, daha renkli bir hayat(ın)*" (s.396) peşine düşmeye karar verir. Başkişinin farklı hayatın ardına düşmesi ile kendiliğini aramaya çıkması imlenir. Maya, kendiliğinin peşinden giderek yeni bir başlangıç yapar.

Maya, Almanya'nın Bad Arolsen kentinde bulunan Uluslararası Takip Servisi'ne giderek Nazi arşivlerinden 'Serenad' bestesini alır ve bunu ölmek üzere olan Maximilian Wagner'e armağan eder. Erich Auerbeach'ın 'Mimesis' adlı eserini İngilizceden Türkçeye çevirir ve son olarak Maximilian sayesinde öğrendiği gerçeklerin, onun trajik hikâyesi ekseninde, tüm dünyaya anlatmak amacıyla bu romanı yazar. Başkişi için bu hikâyeyi yazmak, yaşamının amacı ve gerekliliğidir. Çünkü onun

için "*yazmak, yaşamak uçurumunun doruğu(nda)*" (Aruoba, 2007: 102) yer alır. Hayatını tümden değiştiren Maya'ya göre yazmak, anlattığı hikâyeyi yeniden yaşamak ve insanlığın hafizasına kazımaktır.

Gasset'e göre; insan kendini çevresindeki şeylere batmış hissederse bu ötekileşmedir, kendi güçlü çabasıyla içine yönelirse bu benliğe dalmadır ve önceden belirlenmiş bir plana dayanarak harekete geçerse bu da aktif yaşamdır. (Gasset, 2007: 38). 'Seranad' romanı başkişisi, bu üç aşamadan geçerek kendilik değerlerini oluşturur. Önce yaşadığı sıradan hayata gömülmüş hisseden Maya kendine *ötekileşir*, Maximilian Wagner'i tanıdıktan sonra bilmediği pek çok gerçekle yüzleşerek *benliğine dalar*, yaşamına yeni bir yön çizerek ona uygun halde davranır ve *aktif yaşam*ını kurar. Öykü zamanındaki tüm yaşadıklarından sonra adeta "*Maya'dan başka bir Maya daha doğ(ar)*" (s.421). Değişiminin farkında olan başkişi, benliğine dalmasının sonucunda, kendiliğini bularak aktif yaşamını planladığı şekilde kurar.

Roman boyunca geçirdiği değişimlerle başkişi, en sonunda "*dünyadaki en güç şey (olan) insanın kendisi olması, kendiliğini bulması(nı)*" (Krişnamurti, 1989: 28) gerçekleştirir. Başkişi, kendilik değerlerini oluşturarak bu değerlere göre yaşamayı seçer.

2.6.7.2. Norm Karakterler

Maya'nın İstanbul Üniversitesi'nde yürüttüğü işlerden biri de yurtdışından gelen yabancı konukları karşılamaktır. Başkişinin hayatında ve kendisinde köklü değişimi sağlayan norm karakter, üniversitenin davetlisi olarak İstanbul'a gelen Profesör Maximilian Wagner'dir.

Seksen yedi yaşında, Bavyeralı bir Alman olan Maximilian Wagner, eşinin öldüğü 1942'den beri Amerika'da yaşar. İkinci Dünya Savaşı'nın başladığı sırada Alman ari ırktan olan Maximilian Wagner, Yahudi olan Nadia ile evlenir. Savaştan kaçmak için o dönemde pek çok bilim adamının yaptığı gibi Türkiye'ye gelmek ister. Nadia, İstanbul'a gelirken toplama kamplarına alınır. Nadia, Maximilian Wagner'in özverili uğraşları sonunda Romanya'dan gelen Struma Gemisi ile İstanbul'a kadar gelir. Ancak geminin Şile yakınlarında batırılması sonucunda hayatını kaybeder. Hayatını, bu olayı açığa çıkarmaya adayacağını ileri süren Maximilian Wagner, Türkiye'de 'istenmeyen adam' ilan edilerek sınır dışı edilir ve Amerika'ya gönderilir.

Struma Gemisi'nin yirmi dört şubat 1942'de batırılmasından, elli dokuz yıl sonra İstanbul'a gelen Maximilian Wagner, Nadia'yı anmak ve son kez yarım kalan 'Serenad' bestesini çalmak için Maya ile birlikte Şile'ye gider. O sahilde, donma tehlikesi geçiren norm karakter, başkişi tarafından kurtarılır. Maximilian Wagner bunun üzerine, Maya'ya hikâyesini anlatacağını söyler çünkü o "*bunu hak e(der)*" (s.158). Maya, hikâyesini öğrendiği norm karakterin, Amerika'ya dönmesinden sonra büyük bir boşluğa düşer. "*O gittikten sonra içine düştüğüm boşluk duygusu anlatılacak gibi değildi. Bir anda dünya değişmiş, bambaşka bir hal almıştı.*" (s.255) diyerek Maximilian Wagner'in kendisi için önemini dile getirir. Başkişinin hayatına yeni bir yön çizmesini sağlayan Maximilian Wagner, ona Erich Aurebach'ın 'Mimesis' adlı eserini Türkçeye çevirmesini söyler. Maya bu çeviri sayesinde, içindeki boşluğu bir nebze doldurur.

Başkişi, norm karakterle geçirdiği günleri mezar taşına yazdıracak kadar değerli bulur. Maximilian Wagner, farkında olmadan onun kendiliğini bulmasına yardımda bulunur. "*Max'a şükran duyguları büyüyordu içimde. Onun aklının ucundan bile geçmiyordur ama bana ne büyük iyilikler yapmıştı. (...) Bunlarla başa çıkabilecek bir insana dönüşmemi sağlamıştı.*" (s.401). Maya, onu tanıdıktan sonra olduğundan çok daha güçlü bir insana dönüşür. Maya'nın dönüşümünü yani "*yaşama karşı tamamiyle farklı bir tavır takınma(sını)*" (Jacobi, 2002: 170) sağlayan Maximilian Wagner'dir. Maya, norm karakteri tanıdıktan sonra tekdüze hayatına son verir. Duyarlı bir kâşif merakıyla, onun anlattığı hikâyenin peşine düşerek yarım kalan 'Serenad' bestesini tamamlayan kişi olur.

Maya, Bad Arolsen'deki Nazi belgelerinin içinden aldığı 'Serenad' bestesine ve Nadia'nın fotoğraflarına, batık Struma Gemisi'nin görüntülerini ekleyerek ölmek üzere olan Maximilian Wagner'e verir. Bunları aldığında adeta Nadia'yla karşılaşmış gibi hisseden norm karakter, başkişiye minnet duyar ve ondan son dileğini gerçekleştirmesini ister. Bu son dilek, ölümünden sonra küllerinin Struma Gemisi'nin batırıldığı kıyıya savrulmasıdır. Maximilian Wagner'in "*hayatı zaten o küçük Karadeniz kıyısında bitmişti, şimdi gecikmiş olan töreni yapılacaktı.*" (s.476). Onun küllerini 'Serenad' bestesi eşliğinde, Şile kıyısına savuran Maya, Maximilian ve Nadia'nın sonsuzlukta buluştuğuna inanır.

Başkişinin yeni bir hayata adım atmasında ve kendiliğini kurmasında aktif şekilde görev alan norm karakter, 'Serenad' romanında Alman asıllı Amerikalı Profesör

Maximilian Wagner'dir. Nadia'nın ölümünden sonra asla tamamlanamayacak yarım bir insana dönüşen Maximilian Wagner'in tamamlanamaz hayatı, yarısını anımsayamadığı 'Seranad' bestesiyle imlenir.

Eserdeki diğer norm karakter başkişinin oğlu Kerem'dir. Olay örgüsünün başlangıcında; içine kapanık, kendisine ve çevresine yabancılaşmış, tüm iletişimini internet üzerinden kuran şizoid bir tiptir. Şizoid durumlar, "*kopukluk, kapatılmışlık, temassızlık, kendini ayrı ya da yabancı hissetme, (...), kendini insanlarla bir hissetmeme ya da yaşamın anlamını yitirmesi, ilginin azalması, her şeyin boş ve anlamsız görünmesi*" (Guntrip, 2003: 12) olarak tanımlanır. Kerem; internete bağımlı, iletişim kurmada problem yaşayan, hayatından vazgeçmiş, yaşamın anlamsızlığını duyumsayan ve kendisi de dâhil olmak üzere dünyaya yabancılaşmış gençliğin prototipi konumuyla romanda yer alır.

Maya ve Ahmet, Kerem altı yaşındayken boşanır. Maya, oğlu için elinden geleni yaparak, onun bakımını yalnız başına üstlenir. Ahmet ise Kerem'e karşı son derece uzak ve ilgisizdir. Kerem'in anne ve babasıyla arasındaki ilişki oldukça kopuktur. Maya bu durumun farkındadır: "*Temelde onunkinin bir iletişim sorunu olduğunu biliyordum. Babasıyla ilişkisi ciddi boyutlarda eksikti, sorunluydu. Bana acı verse de, zaman zaman benimle ilişkisinin de pek sağlıklı olmadığını düşünüyordum.*" (s.82). Ailesi başta olmak üzere toplumla ve dünyayla iletişim kuramayan Kerem, yabancılaşma sürecine girer. Ailesiyle, arkadaşlarıyla ve çevresiyle olan iletişimsizliğini, sanal dünyada kurduğu ilişkilerle aralamak ister.

Maya, her geçen gün kendisinden uzaklaşan Kerem'in bilgisayarında onun yazdığı bir gerçekle yüzleşmek zorunda kalır: "*Görmek istemediğim, en azından ertelemek istediğim bir sorunun varlığı, karanlıktan aydınlığa çıkmıştı. Ekranda, büyük harflerle alt alta yazılmış aynı cümle görünüyordu:*

YAŞAMAK İSTEMİYORUM
YAŞAMAK İSTEMİYORUM
YAŞAMAK İSTEMİYORUM
YAŞAMAK İSTEMİYORUM
YAŞAMAK İSTEMİYORUM
YAŞAMAK İSTEMİYORUM

İmleci aşağı doğru kaydırmaya başladım. Yüzlerce YAŞAMAK İSTEMİYORUM çıkıyordu karşıma. Yüzlerce haykırış! Yüzlerce darbe!" (s.61). Bu ifade biçimi, yaşam

karşısında Kerem'in içinde bulunduğu yalnızlık, çaresizlik, umutsuzluk durumunun boyutunu açığa çıkararak onun şizoid kimliğini serimler. Hayatı anlamsız ve saçma bulan Kerem, hiçbir amaca sahip olmadan sanal dünyada yaşayarak zamanı öldürür.

Kerem'in yaşam karşısında hiçbir amacının olmadığının farkında olan Maya, ona bir yaşama amacı yaratmak için çabalar. Maximilian Wagner'in hayatlarına girmesinden sonra Kerem'den; İkinci Dünya Savaşı sırasında Türkiye'ye gelen profesörler, Struma Gemisi, Nazi arşivleri gibi konular hakkında internetten araştırma yapmasını ister. Bunları araştıran Kerem, Einstein'ın Atatürk'e gönderdiği mektup karşısında heyecanlanır, Maximilian Wagner'in casus olduğuna inanır, eve gelen istihbaratçılarla hayatına renk gelir ve annesiyle yakınlaşır. "*Son günlerdeki yakınlaşmamız mutluluğumun başlıca nedeni olmalıydı. Çünkü Kerem'in durumu kalbimin üstüne basan ve hiç kalkmayan bir dağ gibiydi. Onu böyle mutlu görmek için yapmayacağım şey yoktu ama psikologların, doktorların başaramadığı şeyi, profesör (Maximilian) ve onun başıma açtığı dertler başarmıştı.*" (s.133-134). Yavaş yavaş dünyayla bağlantı kuran Kerem için annesinin işten atılması, gazetelere düşmesi gibi durumlar, onun monoton hayatına hareket getirir. Kerem, yaşamın sadece sanal dünyadan ibaret olmadığının ayrımına vararak, hayata karşı bir tutum geliştirmeye başlar.

Maximilian Wagner, ölümünden sonra kemanının Kerem'e verilmesini vasiyet ederek ona bir mektup bırakır. Böylece Kerem yaşam karşısındaki en önemli tavrını alarak, keman çalmaya başlar ve konservatuarda okumayı hedefler. "*O mektubu ve hediyeyi aldığından beri hareketleri, bakışları değiş(en)*" (s.471) Kerem, *özgüven*li biçimde yaşamın saçmalığına karşı bir amaç ve anlam oluşturur. Çünkü "*bilinçli birey, saçmayı yaşayarak ona başkaldıran ve yaratıcılığını bu varoluş şekliyle ortaya koyandır.*" (Deveci, 2011: 232). Eserin başında, şizoid görüngülere sahip olan Kerem, yaşadığı deneyimler sonrasında özünü oluşturmayı başarır ve hayatını bir amaca dayandırarak kurmayı seçer.

2.6.7.3 Kart Karakterler

'Serenad' romanında başkişinin eski eşi Ahmet, yeni sevgilisi Tarık, ağabeyi Necdet ve iftira atan şoför Süleyman değişim ve dönüşüm sağlayamayan tek boyutlu kart karakterlerdir.

Ben anlatıcı olan Maya, Ahmet'i "*hiçbir zaman risk alamayan, her olaydan paçasını en kısa zamanda kurtarmaya çabalayan, bir kadına, bir çocuğa, bir dosta, kısacası hiçbir şeye sahip çıkmayı beceremeyen, her an ihanet etmeye hazır, belkemiksiz biri*" (s.127) olarak tanımlar. Ahmet, Maya'yı evliliğin sorumluluğunu taşıyamadığı için terk eder. Bununla birlikte, Kerem'in bakımına/ büyümesine hiçbir katkısı olmaz ve onunla da ilgilenmez. Ahmet sorumluluktan kaçan, etrafına güven vermeyen bir anlatı kişisidir. Ahmet'in babası, "*güçlü kişiliği ile oğlunun ruhunu parçala(r)*" (s.127). Ahmet, babasının yanında konuşamayacak kadar ondan korkar. Bu korku onun tüm yaşamına sirayet edecek kadar etkili/ güçlüdür. Bununla birlikte, Ahmet'in "*korkaklı(ğı), zayıf özgüvenle yakından ilintilidir.*" (Lauster, 2000: 89). Otoriter/ sert mizaca sahip ebeveynin yanında yetişen kart karakterin özgüveni derinden sarsılarak zayıflar. Bu olumsuz baba-oğul ilişkisi ile baba arketipinin düşmansı görüngüsü imlenir.

Maya'nın ara sıra görüştüğü sevgilisi Tarık, materyalist bir kart karakterdir. Tarık'ın evi, maddesel değerlerle örülü ruhunu yansıtır niteliktedir. "*Gökdelen rezidanslardan birinde oturuyordu. (...) Dairesi minimal ve soğuk bir biçimde döşenmişti. Ahşap, desenli kumaş, perde gibi ortamı ısıtacak hiçbir şey yoktu. Her yer beyazdı. Duvarlara asılı olan objelerin çoğu metaldi.*" (s.263) betimlemesi ile Tarık'ın insan sıcaklığından uzak yapısı imlenir. Çağın maddeci ruhunu yansıtan gökdelendeki eviyle Tarık, kendisi ve toplumun arasına bir set çeker. İnsanları, kazananlar ve kaybedenler olarak ikiye ayıran kart karakterin bu bakışı *her yer beyazdı* ifadesi ile imlenir. *Soğuk, minimal, beyaz, obje, metal* kelimeleri ile Tarık'ın duyarsız/ duygusuz ruhuna göndermede bulunulur. Tarık, zor günlerinde Maya'ya destek olarak ona yardım eder. Ancak maddeci kişiliğini yenmesini sağlayacak kadar değişim geçirmediğinden kart karakter olarak kalır.

Bir diğer kart karakter ise Maya'nın ağabeyi Albay Necdet'tir. Başkişinin "*mesafeli duran, beni sevdiğini hissettiren ama bunu açıkça belli etmeyen, benden hep ciddiyet ve saygı bekleyen bir aile büyüğü*" (s.432) olarak nitelediği Necdet'le ilişkisi zaman içinde kopar. Bunda Necdet'in, babaannelerinin Ermeni olmasını öğrenmesinden sonra söylediği "*demek ki bizim de kanımız pismiş.*" (s.95) ifadesi etkili olur. Zaman içinde, fikirlerinde/ yaşama tarzında hiçbir değişiklik olmayan ve insanları milliyetlerine, dinlerine ve rütbelerine göre değerlendiren Necdet kart karakter olarak eserde yer alır.

Maya ve Maximilian Wagner'i aynı yatakta gördüğü için suçlayan şoför Süleyman da kart karakterdir. Olayı sadece gördüğü şekliyle değerlendiren Süleyman, Maya'nın Maximilian Wagner'in hayatını kurtarmak için bunu yaptığını idrak edemeyerek onun gazetelere düşmesine ve işinden atılmasına neden olduğundan kart karakterdir.

2.6.7.4. Fon Karakterler

Yapıtta geçmişte yaşayan fon karakterler şöyledir: Adolf Hitler, Nazi Almanya'sı Büyükelçisi Franz Von Popen, Hitler'in özel temsilcisi Scurla, Dr. Mengele, Filistin Yüksek Komiseri Sir Harold Mac Micheal, casus Çiçero; İstanbul Yahudi Cemaati liderleri Simon Brod ve Rifat Karako, Alfred Kantorowicz, Erich Auerbach, Albert Eckstein, yahudilere yardım eden Peder Roncalli, Struma Gemisi'ndeki yahudiler ve Medea Salomovici, Martin Segal; Maximilian'ın annesi Hannelore ve babası Albert, Nadia'nın ailesi, Naziler, Matilda-Robert Arditi, şoför Remzi, Vehbi Koç, Şakir Kesebir ve kızı Tülin; Albert Einstein, Atatürk, Milli Eğitim Bakanı Dr. Reşit Galip, Başbakan İsmet Bey.

Öykü ve öyküleme zamanındaki fon karakterler: Maya'nın anne ve babası, arkadaşı Doktor Filiz, uçaktaki yolcular ve hostesler, İstanbul Üniversitesi Rektör'ü, Genel Sekreteri, Hakkı Hoca, kütüphaneci Nermin Hanım, İngiliz Konsolosluk Ataşesi Matthew Brown, Rus Konsolosluk Ataşesi Arkadi Vasiliyeviç, Maya'yı takip eden istihbaratçılar, Madam Raşel Ovadya; gazeteci Sibel, araba tamircisi Rıza Usta ve İlyas, temizlikçi Elmas Hanım, Pembe Melek Leyla Hanım.

2.6.8. İzleksel Kurgu

Özgürlük ve insancılık değeri üzerine temellendirilen 'Serenad' romanında, varoluşun gereği olan özgürlük, devletlerin neden olduğu sosyal adaletsizlik, duyguların en soylusu olan aşk izlek olarak yer alır. İzleksel kurgulanışı bakımından 'Serenad' romanı "*KORA*" şeması şöyledir:

Tablo 10. Serenad Kora Şeması

	Ülkü Değer	**Karşıt Değer**
Kişiler	Maya, Maximilian Wagner, Kerem, Maya'nın anne ve babası	Hitler, Ahmet, Süleyman, Necdet
Kavramlar	Özgürlük, İnsancılık, Tarih/ Geçmiş bilinci, Farkındalık, Benlik algısı, Kendini gerçekleştirmek, Eşitlik, Adalet, İdeal insan, Aşk/ Sevgi, Gelişmek/ Değişmek, Sanat/ Müzik	Sosyal Adaletsizlik, İktidar, Savaş, Ayrımcılık, Önyargı, Soykırım/ Yok etmek, Ölüm/ Öldürmek, Bencillik, Nefret/ Kin, Monotonluk/ Tekdüzelik, Çaresizlik, Metalaşma
Simgeler	'Serenad' bestesi, Keman, Mavi Alay	Devlet, Struma Gemisi, Nazi Toplama kampları

2.6.8.1. Özgürlük

Varoluşçu felsefeye göre, dünyaya tek başına bırakılmış/ fırlatılmış olan insan kendi özünü yaratarak özgürlüğünü elde eder. Çünkü insan "*kendi anlamlarını, özünü yaratır. Bu haliyle doğuştan bir özü yoktur. Özü olmadığı için de özgürdür, seçerek kendi özünü yaratır.*" (Tura, 2010: 105). Kendi kendisini seçerek kuran birey, hayatı boyunca özgürlüğün peşinden gitmek zorunluluğunu hisseder. Varoluşçu anlamda birey, kendi hayatının sorumluluğunu alıp istediğini seçerek özgürce yaşayabilir. Çünkü "*özgür insan, hayatına kendi hür iradesiyle aldığı kararlar doğrultusunda yön veren insandır.*" (Eliuz, 2011: 229). Yani özgür birey, hayatını istediği biçimde idame ettirir.

‘Serenad’da özgürlük izleği, eşitlik ve insancılık temelinde irdelenir. Eserde özgürlük, bireyden hareketle topluma ulaşması amaçlanan erektir. Laffont Bompiani’ye göre “*özgürlüğün hem tek insan için, hem de bütün insanlar için istenmesi gerekir. Böylece, özgürlük ve insancılık temeli üzerinde bir ortaklaşalık oluşacaktır. Bu, açık bir insancılıktır.*” (Sartre, 1993: 53). Yapıtta insancılık anlayışı temelinde, herkesin eşit olduğu vurgulanarak, bireyden yola çıkılıp toplumların, ırkların, dinlerin de eşit olduğu anlayışına varılır.

Olay örgüsünün başlangıcında tanışan Maya ve Maximilian Wagner’in ilk sohbet konusu, özgürlüğü engelleyen kimlik ve aidiyet üzerine olur. Maya, Maximilian Wagner’e “*siz Alman mısınız, Alman asıllı Amerikalı mı?*” (s.26) diye sorar. Bu sorudan hoşlanmayan Maximilian Wagner “*bu aidiyet ve kimlik sorularına karşı bir tepkim var.*” (s.26) diyerek Maya’yı yanıtlar. Maximilian Wagner’in ifaedesinden anlaşılacağı üzere, eserdeki özgürlük anlayışı, kimlik ve aidiyet anlayışından uzak insan olarak belirtilir. Romanda “*insanın değerinin sadece insan oluşundan geldiği; din, milliyet, cinsiyet, renk, cinsel tercih, siyaset gibi bir takım ön sıfatlarla ayrımcılığa uğratılmadığı bir hümanizm anlayışı*” (s.57) betimlenir. Anlatıda, insanlar arasındaki farklılıklar vurgulanmaksızın ona sadece ‘insan’ gözüyle bakılır. Sahip olduğu dil, din, ırk, unvan, cinsel tercih insanın değerlendirilmesinde önem göstermez. Yani insanlar, insan olmaları bakımından birbirlerine eşittirler. “*İnsanların eşit olduğu savı, hepsinin de aynı temel insansal nitelikleri taşıdığı, insanoğlunun temel yazgısını paylaştıkları ve hepsinin de mutluluk ve özgürlük üzerinde aynı vazgeçilmez haklara sahip olduğu anlamını içerir.*” (Fromm, 2008: 209). İnsanlar, temelde benzer niteliklere sahip olduklarından, eşit derecede özgürlüğü ve adaleti hak ederler.

İnsanlar arasındaki çatışmalar hakkında bir konferans veren Maximilian Wagner, sorunu “*Önyargılar Çatışması*” (s.56) olarak tanımlar ve şöyle açıklar: “*Benim tezim, bütün halkların, bütün kültürlerin birbirleri hakkında önyargılara sahip olduğudur. Eğer bir gün bu önyargı kelimeleri, yani Avrupa dillerindeki barbar, Japon dilindeki gaijin, Müslümanlardaki kâfir, Almanlardaki ari olmayan gibi önyargı sıfatlarını kaldırabilirsek, amacımıza ulaşabiliriz.*” (s.56-57) diyen Maximilian Wagner sorunun çözümünü, önyargıların ortadan kaldırılmasına bağlar. İnsanlar/ toplumlar, birbirlerinin kültürünü/ yaşayışını tanımadan ve anlamadan birbirleri hakkında çeşitli önyargılara veya kesin hükümlere sahip olduklarından çatışma yaşarlar. Çatışmalar da tarihin başlangıcından bugüne dek insanların acılar yaşamasına sebebiyet verir. Bunu aşmanın

tek yolu, insanı sadece insan olarak kabul etmek ve insan olduğu için ona özgürce yaşama hakkı tanımaktır.

Anlatıda, bireylerin kendisi olması engellenerek özgürlüğü elinden alınır. Anlatıda isimlerini kullanamayan kadınların, özgürce yaşamalarına olanak tanınmaz. "*Maya, Ayşe olmuştu. Mari, Semahat olmuştu. Nadia, Deborah olmuştu. Doğdukları adları bile kullanmalarına izin verilmemişti bu üç kadının*." (s.429). Yetkeler tarafından özgürlükleri kısıtlanan, isimlerini dahi kullanamayan anlatı kişilerinin, özgür insan olmaları yönündeki ilerlemeleri kesilir. Özgürlüğünü yitiren farklı dinlerden ve ırklardan olan üç kadının "*kendiliğinden etkinlik göstermesine*" (Deveci, 2009: 258) ilk engel isimlerini kullanamamalarıdır. Bu üç kadın, kimliklerinin simgesi konumundaki isimlerini gizlemek zorunda bırakılarak kendilik değerlerine ötekileşir. Özgür iradeleriyle yaşamlarını kuramaz, kararlarını özgür seçimleriyle değil yetkelerin direktifleriyle alırlar. Kendi isimlerini kullanamayıp kendiliğinden etkinlikleri engellenen bu üç kadın, özgürlüğünü kaybeden milletlerin/ toplumların prototipi konumundadır.

Maya'nın babaannesi Mari/ Semahat Katolik olarak doğar ancak ailesinin katledilmesi sonrasında, yetiştiği aileye uygun olarak Müslüman hayatı yaşar. Babaannesinin aslen Ermeni bir Katolik olduğunu öğrenen Maya, onun dinini değiştirip değiştirmediğini sorar. Bunun üzerine babaannesi "*kimse bana böyle bir şey sormadı. Hıristiyan olarak doğmuşum ama Müslüman olarak yaşayıp gittim. (...) Herkes aynı Allah'a dua etmiyor mu kızım, ha kilisede ha camide. Ne fark eder?*" (s.94) der. Tüm inanışları eşit gören Mari/ Semahat, insanların hangi dini kabul ederse etsin, aynı Allah'a inandığını belirterek özgürlük anlayışının din açısından dikkatlere sunulmasını sağlar. Bununla birlikte, ari ırktan bir Katolik olan Maximilian Wagner ise Türkiye'de yaşadığı yıllarda camide huzur bulur: "*Bir Alman-Amerikalının huzur bulmak için camiye*" (s.46) gitmesi önyargılardan uzak, özgürlük anlayışının ortaya koyduğu bir sonuçtur.

Maya babaannesinin Ermeni, anneannesinin ise Kırım Türklerinden olduğunu öğrendiğinde büyük bir şaşkınlık yaşar. Ancak bu durumun, Türkiye'de hemen her ailede görülebileceğini düşünür: "*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 hikâyesiydi*." (s.200) diyen Maya bu durumu sağduyuyla kabul eder. Önyargıların neden olduğu iki büyük savaş sonrasında

ülkedeki diller, dinler, ırklar birbirine karışır. Sonuçları tüm dünyayı etkileyen savaşlar sonrasında, milyonlarca insan hayatını kaybetmesine rağmen önyargılar varlığını sürdürmeye devam ettirir. Babaannesinin Ermeni olduğunu öğrenen Necdet, "*demek ki bizim de kanımız pismiş.*" (s.95) diyerek özgürlük anlayışının önündeki en büyük engelin önyargı olduğunu gösterir.

Eserdeki ülkü değerlerin kişiler boyutundaki temsilcisi başkişi Maya, tüm insanların eşit ve özgür olduklarına inanır. Bu nedenle özgürlüklerini yitirmiş olan üç kadının ruhunu, kendi ruhuna taşır: "*Ben içimde üç ayrı kadını daha barındırıyordum. Sadece Maya değildim; aynı zamanda Ayşe, Nadia ve Mari'ydim. (...) Dinimi soran olmayacaktı bana. Olur da birisi merak ederse, cevabım hazırdı: Müslüman, Yahudi ve Katolik; kısacası insan.*" (s.11). Ayşe Kırım Türklerinden Müslüman, Nadia Romanyalı Yahudi ve Mari de Ermeni bir Katolik'tir. Her biri farklı ırka ve dine mensup bu kadınları içinde taşıyan Maya, onlara içinde yaşama şansı vererek, Heideggeriyen biçimde "*kendi ilgileriyle kendini yeniden yapar.*" (Magill, 1992: 56). Kendini insancılık temelinde özgürlük anlayışı ile kuran Maya ırk, dil, din ayrımı yapmadan tüm insanlığı içinde taşır. Maya, bireye baktığında "*insan, sadece insan.*" (s.153) görür. İnsanı, ortak bir paydada birleştirerek daha sonra ortaya çıkan ırk, inanış gibi ayrımları gözetmeksizin "*seven, acı çeken, acıkan, üşüyen, korkan bir*" (s.153) varlık olarak tanımlar. Maya, insancılık anlayışını seçerek bireysel ve toplumsal sorumluluğunu üstlenir. İnsancılık temelli özgürlük anlayışını seçen Maya, tüm evrene bu anlayışı benimsemesini salık verir. Çünkü birey, kendini seçerken aslında 'insan'ı seçer. (Sartre, 1993: 66). Varoluşçu anlamdaki bu seçimle, sadece kendisini değil tüm herkesi bağlar.

Karşıt güç grubunda yer alan Adolf Hitler, Yahudi soykırımını başlatarak özgürlüğe büyük bir darbe indirir. Almanya'da 'ari ırk' politikasını uygulayan Hitler, kendi ırkını diğer ırklardan üstün görür. Ülkede yaşayan Yahudiler, kanlı biçimde kitleler halinde yok edilir: "*Saldırılar sonunda Yahudilere ait binlerce işyeri yağmalandı, yüzlerce insan yaralandı. Ve 91 yahudi öldürüldü. "Kristallnacht" adı verilen bu gecenin sonunda doğan güneş ve çıkan yangınların alevi, yerlerdeki kırılan camlardan yansıyor ve kristal gibi parlıyordu.*" (s.285). Almanya'daki ilk sosyal patlama sonrasında, masum insanların hayatlarını yok eden, kendi ırkını üstün görme hastalığı nedeniyle soykırım başlar. Ari ırktan olmamak dışında hiçbir suçu olmayan milyonlarca insan çeşitli işkence yöntemleriyle yok edilir. Ancak Hitler'e göre "*kendisi ve Alman halkı, her zaman için masum taraftır, düşmanlarsa, sadist hayvanlardır.*"

(Fromm, 2008: 182). Onun bu anlayışı benimsemesi, bir kimlik bunalımı olan soykırıma neden olur. "*İnsanların kendi milletini veya kendi inancını diğerlerinden daha üstün görmesi, ne korkunç olaylara, ne büyük acılara neden oluyordu bu dünyada!*" (s.217) diyen anlatıcı, Hitler'in yaptığı soykırıma göndermede bulunur. İkinci Dünya Savaşı'nın çıkmasına neden olan kendini daha üstün görme durumu, milyonlarca insanın hayatına mal olur. Bu dünya savaşının sonucu, "*50 milyon ölü*" (s.217) olarak tarihteki yerini alır. Anlatı kişilerinden Nadia, Yahudilerle dolu Struma Gemisi'nin batırılmasıyla hayatını kaybeder. Bu gemi, yedi yüz altmış dokuz Yahudi'nin mezarı olarak tarihe geçer.

Hiçbir yetke/ iktidar, insanların haklarını elinden alıp onun özgürlüğünü kısıtlama hakkına sahip değildir. Ancak çeşitli sıfatlarla/ unvanlarla insanları bölen güçlere "*ben insanım demek yetmiyor. Bu tanımın önüne mutlaka başka sıfatlar eklemek gerekiyor.*" (Livaneli-4, 2012). Maya'nın ağabeyi Albay Necdet için insanları niteleyen sıfatlar, insan olmalarından önce gelir. Maya; insanları Türk/ Ermeni, Müslüman/ Yahudi/ Hıristiyan diye ayıran Necdet'i "*sen insanlara baktığın zaman üniformalar, bayraklar ve din görüyorsun!*" (s.153) diyerek eleştirir. Çünkü Necdet'in temsilcisi olduğu "*her türlü ayrımcılığı yapan insanlar*" (s.57) için eşitlik, insancılık, sevgi ve farklılığa saygı gibi değerlerin önemi yoktur. Önemli olan savunulan ideolojiler, dinler ya da milliyetlerdir.

İnsanoğlu, dünyaya özgür olarak gelir. Varoluşçu özgürlük anlayışında birey, sadece kendi özgürlüğünden değil aynı zamanda tüm insanlığın özgürlüğünden sorumludur. Bu sorumluluk bilincini taşıyan ve hayatında uygulamayı seçen birey, kendi özgürlüğünü kurarak herkese örnek olmayı başarır. Zira insan özgürlüğe, eşitliğe ve adalete layık bir varlıktır. Farklı milletlere, dinlere sahip insanlar arasında çıkan çatışmalar sonrasında özgürlük anlayışı sarsılır. Çünkü "*özgürlük hem kendinin, hem de başkalarının özgürlüğünü gerektirir.*" (Sartre, 1993: 94). Başkalarının özgürlüklerini engelleyen birey ya da toplum kendi özgürlüğünü de kısıtlamış olur. Anlatıda Maya, özgürlüğe/ insancılığa inanan ve bu değerleri savunan insanların temsilcisidir. Onun aracılığıyla özgürlüğün ve insancılığın temelinin sevgi/ saygı olduğu vurgulanır.

2.6.8.2. Tiranlaşan Devlet: Sosyal Adaletsizlik

'Serenad' romanında, evrensel insan olmanın gerekliliği vurgulanır. Özgürlüğüne sahip olan evrensel insan, hayatına istediği biçimde yön vermekle birlikte

hak ve adaletle yönetilir. İktidara sahip kişilerin, hak ve adaletten uzak bir anlayışla ülkeyi yönetmesi sosyal adaletsizlik olgusunu ortaya çıkarır. Eserde, sosyal adaletsizlik izleği "*hükumet gücünün kötüye kullanımı*" (Korkmaz, 1997: 106) şeklinde ele alınarak temellendirilir.

Yapıtta, siyasi gücü/ iktidarı devlet temsil eder. Birlikte yaşayarak topluluk oluşturan insanların, kendisini yönetecek bir kuruma ihtiyacı vardır. Bu kurum iktidarı ve erki elinde bulunduran devlettir. Bodin' göre "*devlet, birçok ailenin ve bu ailelere ortak olan şeylerin egemen erk tarafından doğrulukla yönetilmesidir.*" (Ağaoğulları, Köker, 2000: 17). Karşıt güç grubunda yer alan Necdet, her toplum için devletin gerekli olduğunu Maya'ya anlatır: "*İnsan toplumları devlet olmadan yaşayamaz. Sen hiç devletsiz bir ülke gördün mü? En ilkel kabileden, en büyük ülkeye kadar hepsinin kendilerini güdecek bir çobana ihtiyacı var.*" (s.434) diyerek devletin gerekli olduğunu vurgular. Bu devlet anlayışında adalet, hak, hukuk gibi kavramlar yer almaz. Topluluk, disiplinle yönetilmesi gereken bir sürü olarak kabul edilir. Toplumda yaşayan insanlar, otorite baskısı altında tutularak devletin istediği şekilde sürüler halinde düşünmeden yaşamalıdır.

'Seranad'da devlet adaleti gözetmeyen, insanları ayrıştırarak kamplaşmalar yaratan ve yönetilenlere zarar veren zalim bir yapıdadır. Anlatıda, devletin "*bireyi sürekli bastırma*" (Jung, 2010: 112) yönü serimlenir. Bireylerin özgürlüklerini kısıtlayan devlet, sadece kendi çıkarlarını gözeten bir yapılanmadır. Bu nedenle "*bütün devletler kötüdür! Aslında devlet denen örgüt, kötülüğün sürdürülmesi için vardır.*" (s.417). Anlatıda devlet, sadece kendi politikalarını gözetip yönetimi altındaki insanların hayatlarını hiçe sayacak kadar zalimdir. Mensubu bulundukları ırklara, dinlere göre sınıflandırılan insanlar acılar, zulümler, işkenceler, parçalanıp dağılmalar karşısında aynı çaresizliği yaşar.

Mavi Alay'da kurşuna dizilmeyi bekleyen ve sonrasında intihar eden Kırım Türkleri, devletlerin yok edici gücü karşısında yitip giden insanların simgeleridir. Anneannesi, Mavi Alay'daki Kırım Türklerinden olan Maya, bu olayı öykü zamanında ağabeyinden öğrenir. Mavi Alay'daki "*üç bin kişi Sovyetlerin eline geçmektense ölmek daha iyidir deyip kendilerini Drau Nehri'nin buz gibi sularına atarak intihar etti. Önce kadınlar çocuklarının elinden tutup nehre atladı, sonra da erkekler. Kalan dört bin kişi ölenlerin çığlıklarını dinlediler. Sonra vagonlara dolduruldu hepsi. Vagonların kapılarına tahtalar çakıldı, tren yola çıktı. (...) Sovyet askerleri sınırın öte yanında,*

ellerinde tüfekleriyle hazır bekliyorlardı. Bu sırada bazı tutuklular kapıları kırıp, kendilerini Kızılçakçak Gölü'ne attılar. İki bin Kırım Türkü de orada intihar etti. Geri kalanlar ise Rus askerleri tarafından hemen oracıkta vuruldular. Mavi Alay'dan ve ailelerinden hiç kimse kalmadı geride." (s.150-151). Kadın ve çocukların da içinde bulunduğu binlerce masum insan, devletlerin zalimliği neticesinde hayatlarını kaybeder. Mavi Alay'daki insanların yok edilmesi, dünya devletlerinin ortak suçudur. Hiçbir ülke bu insanları, topraklarında barındırmamış acımasızca Rusya'ya teslim etmiştir. Ancak Kırım Türklerinden binlercesi, Rus kurşunuyla ölmektense kendilerini soğuk sulara atarak intihar etmeyi yeğlemiştir.

Tüm dünyanın ortak suçu olan bir başka insanlık ayıbı ise Struma Gemi'sinin torpillenerek batırılmasıdır. Sınırsız derecede iktidara sahip olan "*devletler herkese karşı zalimdi(r).*" (s.154). Bu kurum, kendi politikasını gerçekleştirmek adına yüzlerce insanın hayatına kastedebilir. Her devlet, sadece kendi çıkarları açısından bakarak olayları değerlendirir. "*Kendi ben'ini merkeze alarak dünyaya bu pencereden bakan ben, tiranlaşmıştır. Tiranlaştıkça da yutucu bir karaktere dönüşerek insanlığın biçimlendirdiği her değeri yutmaya çalışır.*" (Özcan, 2007: 79). Devletler, dünyada gelişen her olaya 'ben' penceresinden bakarak birer tirana dönüşür. İçinde yüzlerce Yahudi'nin bulunduğu Struma Gemisi'nin batırılması, pek çok tiranlaşan devletin iş birliğiyle meydana gelmiş, tarihin kara bir lekesidir. Anlatıda "*Struma, İngiltere, Rusya, Türkiye, Almanya, Romanya devletlerinin ortak suçu*" (s.433) olarak kabul edilir. Bu devletlerin hiçbiri o gemideki insanların hayatlarını hesaba katmaz. Devletlerin her biri, kendi politikasının amacına hizmet eder: "*İngilizlerin Araplarla iyi geçinmek istemesi, Türklerin gemide casuslar olduğundan şüphelenmesi gibi uluslararası meselelerle Nadia'nın ne ilgisi vardı?*" (s.315) diyen Maximilan Wagner, bütün iktidarların sadece çıkarlarıyla ilgilendiğinin farkındadır. Anlatıda suç işlemeyen devletin olmadığı, devletlerim ölüm ve zulüm getirdiği, Struma Gemisi'nin batırılmasıyla imlenir. Nadia, Struma Gemisi'yle Romanya'dan Türkiye'ye gelmeyi başarır. Ancak aralarında birkaç metre bulunan eşi Maximilan Wagner ile kavuşamaz. Acı çeken Maximilian Wagner çaresizlikle içinde bulunduğu durum için şu yorumu yapar: "*Birilerinin yaşadığı saçma iktidar mücadelesi yüzünden, insanlar birbirlerine kavuşamıyor, acılar yaşanıyordu. İnsanların mutluluğu, iktidar oyunları arasında ne kadar da zavallı bir konu haline geliyordu.*" (s.315). Çünkü iktidarı elinde bulunduran devlet/ler; sosyal adaleti, eşitliği, insancılığı ve özgürlüğü yok ederek tiranlaşır. Toplumun ya da onu oluşturan bireylerin

yaşadığı acılar, kendilerini Tanrı'yla eş tutan tiranlar için önemsizdir. Tiranlaşan devletler, bu olayı kapatarak, aydınlığa çıkmasını önler. Bu geminin batırılmasını tüm dünyaya duyuracağını söyleyen Maximilian Wagner engellenir. Çünkü "*hiçbir devlet, kendi aleyhindeki davranışlara izin vermez.*" (s.433). Kendisi aleyhindeki hiçbir edime izin vermeyen devlet, bu uğurda kan dökmekten de geri durmaz. Devlet için insan hayatının, özgürlüğün, ailenin, sevginin, eşitliğin, adaletin önemi yoktur. Yöneticilerin iktidar mücadeleleri nedeniyle, yönetilenler kıyımlara uğrayarak yok edilir. Bu kıyımlardan kalan kılıç artığı insanlar ise sevdiklerini/ ailelerini, yurtlarını/ yuvalarını kaybetmenin acısını ömürleri boyunca yaşar.

Yirminci yüzyılın yetiştirdiği en büyük tiranlardan biri olan Adolf Hitler'in önderliğinde, Almanlar Yahudileri sadece 'Yahudi' oldukları için ötelemiş sonrasında soykırıma tabi tutarak kıyım yapmışlardır. "*Sosyal patlama, 9 Kasım 1938 gecesi başladı. Ertesi gün öğleden sonraya kadar devam eden büyük kargaşa, Almanya'nın ve insanlığın utanç günlerinden biri olarak tarihe geçti*." (s.285). Yahudi olmanın dışında hiçbir suçu olmayan insanlar, tiranlaşan devletin adaletsiz yaptırımlarına maruz kalır. Ari ırktan olmayan esnaflar dükkânlarına Yahudi olduklarına dair işaretler ekleyerek, memurlar işten çıkarılarak, öğrencilerin okula gelmemesi sağlanarak toplum dışına ötelenirler. Katliamlarla yetinmeyen Naziler, sinagogları ve mezarları yok etmeye çalışarak kültürel belleği tahrip etmeyi amaçlar. İzlediği tiranca politika ve sahip olduğu iktidar nedeniyle "*yüzyılın rengini belirleme meziyeti (...) Hitler'in hakkı*" (Cioran, 2010: 44) olarak görülür. Çünkü Hitler, İkinci Dünya Savaşı'nın çıkmasına neden olarak elli milyon insanın hayatını yok olmasına vesile olmuştur. Tiranlaşan devletin sureti Adolf Hitler'in yaptığı işkencelerden nasibini alan Maximilian Wagner'e göre "*her iktidar öldürür! Kimi daha az, kimi daha çok*" (s.245). Ona göre iktidarın "*sürekliliği öldürmeye bağlı olur.*" (s.231). Ölüm-iktidar ilişkisi, tarihin başladığı günden itibaren, tüm yönetim biçimlerinde varolagelmiştir. "*Bütün rejimlerde bulunan ölüm ilkesi*" (Cioran, 2010: 55) sayesinde iktidarlar güçlerini korur.

Romanda, sosyal adaletsizliğin maddi boyutu da serimlenir. Zengin ve fakir arasındaki ayrım yine Struma Gemisi ile imlenir. "*İş adamı Vehbi Koç, Standard Oil Company'nin Romanya temsilcisi Martin Segal, eşi ve iki çocuğunu kurtarmıştı*." (s.318). Gemide bulunan Segal ve ailesi maddi bakımdan zengin olmaları nedeniyle, gemiden çıkarılarak hayatları kurtarılır. Ancak gemide bulunan maddi bakımdan güçsüz yüzlerce insan, kaderlerine teslim edilerek ölüm yolculuğuna bilinçli şekilde gönderilir.

Eşitlikten ve insancılıktan uzak bu eylemle "*sosyal adaletin olmadığı yerde, insanî değerlerden söz etme(nin) imkânsız*" (Şahin, 2010: 521) olduğu görülür. Çünkü insancılık, adaletsizliğin/ haksızlığın bulunduğu yeri terk eder.

İnsanların temel hak ve özgürlükleri kısıtlanıp aralarındaki eşitliğin ortadan kaldırılmasıyla sosyal adaletsizlik meydana gelir. Bunun engellenmesinin yolu, insana sadece insan olduğu için adaletle davranmak ve eşitlik ilkesiyle yönetmekten geçer.

2.6.8.3. Farkındalık

Eserde "*düşünsel değişim edimi olan*" (Deveci, 2012: 104) farkındalık, başkişinin kendilik çağrısının peşinden gitmesiyle başlar. Norm karakteri, tanıdıktan sonra farkındalık süreci başlayan başkişi, kendilik çağrısın peşine düşer ve özünü kurmayı başarır. Varoluşçu felsefede insanoğlu, önceden verilmiş bir öze sahip değildir. Bu nedenle, her birey kendi özünü yaratarak bunun sorumluğunu üstlenir. Birey özünü önceden belirleyemediğinden, onu bireysel yaşama işlevi içinde kendisi seçerek oluşturur. "*Varoluşsal seçimlerini kendi oluş ve bireyleşme üzerine yapılandıran insan ise yaşamına kendilik bilinciyle yön verir.*" (Deveci, 2011: 160). Özünü seçimleriyle belirleyen insan bireyleşme süreci yaşayarak 'kendi oluş'unu gerçekleştirir.

Eserde Maya, farkındalık sürecinden geçerek kendiliğini oluşturur. Kendiliğinin farkına varan anlatı kişisi, özgür seçimleriyle hayatını yeniden kurma yolunu seçer. Maya, Maximilian Wagner'le tanışması sonrasında yaşadığı bir dizi olay neticesinde bir simyacı gibi kendiliğinin peşine düşer. Özellikle işten atılmasıyla 'kendine dönüş'ü sorgulama sürecine girer.

Maya'nın hayatı, Maximilian Wagner'den önce ve sonra olmak üzere kesin çizgilerle birbirinden ayrılır. "*Kişiliğimdeki en büyük değişimi yaşlı bir erkeğe borçluyum.*" (s.460) diyerek yaşadığı değişim/ dönüşüm sürecinin farkındalığıyla ona şükran duyar. Maya'nın kendiliğini fark etmesini Maximilian Wagner sağlar. Çünkü "*kişiliğini 'büyütmesi' ve 'tamlaması' sürecinde bireye yardımcı olunabilir.*" (Jacobi, 2002: 145). Buradaki yardımcı rolünü Maximilian Wagner üstlenerek, onun kendi oluş sürecini başlatır.

Tablo 11. Maya'nın Değişim ve Dönüşüm Süreci

Maximilian'dan Önce Maya	Maximilian'dan Sonra Maya
Tekdüze hayat yaşayan, Toplum odaklı, Günlük işlerini yapan, Sıradan	Aktif yaşama katılan, Bireysel, Kendiliğinin peşinde olan, Değişip/ dönüşen

Şile'de bozulan arabayı yaptırmak için giden Süleyman geri döndüğünde Maximilian Wagner ve Maya'yı aynı yatakta görür. Donmak üzere olan yaşlı adamı kurtarmak için bu durumda kalan Maya, Süleyman'ın yanlış yorumlaması sonucunda işinden çıkarılır. Ancak o, bunu kendilik yolundaki ilk adım olarak görür. "*Neredeyse üniversitedeki skandala ve işten atmalarına sevinecektim. İçimden yeni bir kadın çıkıyor ve dünyaya kafa tutuyordu.*" (s.398) diyen Maya'nın işten atılması sonrasında, farkındalık süreci başlar. İlk bakışta olumsuz gibi görünen bu durum sayesinde Maya, "*başka bir hayat(ı)*" (s.396) seçerek kendi oluş serüvenini başlatır. "*Bireyleşme (...) basit, güvenli yolları bırakarak yeni bir yaşam biçimi aramak gibi olağanüstü bir denemenin zorladığı insanlar için, bir amaç ya da ideal olmaktadır.*" (Fordham, 2011: 102). Yeniden iş aramayan/ hayatına tekdüze biçim vermek istemeyen Maya "*daha yaratıcı, daha renkli bir hayat*" (s.396) kurmayı amaçlayarak özgürce yaşamaya karar verir.

Maya "*yeni hayatım başlıyordu*" (s.403) der ve 'Seranad' bestesinin tamamını bulmayı amaçlayarak yollara düşer. Bu besteyi bulmayı hedefleyen Maya'nın durumu, altın elde etmek için kimyayla uğraşan simyacıya benzer. Aslında "*simyacı, maddenin içine gizlenmiş olduğuna inandığı ruhu özgürleştirmek çabasındadır.*" (Fordham, 2011: 106). Maya'nın farkındalıkla, özgürlüğünün/ kendiliğinin peşine düşmesi 'Serenad' bestesinin peşine düşmesiyle imlenir. Bestenin tamamını bulan Maya, olay örgüsünün sonunda kendindeki değişimin farkına varacak kadar bireyleşir. "*Şu anda başka bir Maya var. Daha huzurlu, daha sevecen, daha anlayışlı.*" (s.460) diyerek yaşadığı değişimin farkında olduğunu belirtir. Kendilik çağrısının sesine olumlu cevap veren Maya, seçimlerinin sorumluluğunu üstlenerek bireyleşme sürecini başarıyla tamamlar ve kendi oluş'un dayanılmaz hafifliğini duyumsar.

Maximilian Wagner'in hayatına girmesiyle pek çok gerçeğin farkına varan Maya, hayatını değiştirmeye ve bu öğrendiği gerçekleri insanlara aktarmaya karar verir.

"*Elimde müthiş bir hikâye tutuyordum. Hayatın sırrına ermek üzere gibi hissediyordum kendimi. Bilmediğim çok şey öğrenmiştim son birkaç günde. Daha birkaç kuşak önce bu topraklarda ne inanılmaz olaylar yaşanmıştı! Bu dünyada insanların başından neler geçmişti! (...) Ve eksik olduğum, araştırmam gereken ne çok konu vardı.*" (s.256-257) düşüncesiyle farkındalık süreci oluşur. Maximilian Wagner ve Nadia'nın aşk hikâyesi ekseninde, bilmediği tarihî ve ailevi gerçekleri öğrenen Maya, geçmişe dair bilgi eksikliğinin bilincine varıp kendisini eksik gördüğü bilgilerle donatmak için çabalar.

Sıradan hayatın bataklığına saplanmış insanlar, birkaç on yıl önce yaşanan acıların nedenlerinden ve sonuçlarından habersizdir. "*Düşünüyorum da, günümüzde yaşayan insanların büyük bir çoğunluğu için, henüz bir insan ömründen bile kısa bir geçmişteki olaylar ne kadar da uzakta kalmış görünüyor.*" (s.251) diyen Maya, geçmişin/ tarihin farkındalıkla anlaşılabilceğini belirtir. Gündelik kaygılarla hayatını geçiştiren insan yığınları için, geçmişte yaşanan olayların ve bunları yaşayan insanların hikâyelerinin önemi yoktur. Ancak bilinci uyanışa geçen bireyin farkına varabileceği ayrımları, Maya görebilecek konuma gelir. "*On beş milyon insandan kaçının, bu şehrin kozmopolit tarihinden haberi vardı?*" (s.347) diye sorgulamaya başlayan Maya, tekdüze yaşayan kalabalıklar adına düşünmeye çalışır. Kendisindeki başkalaşım sürecinin farkında olan başkişi, "*son zamanlarda iyice geliştirmeye başladığım anarşist ruhumla*" (s.430) deyip kendini eleştirir ve dünyayı sorgulamaya devam eder. Sürekli yaptığı bu sorgulamalar ondaki değişimin temel sebebidir. Maya, sorgulamalarını yaptığı araştırmalarla destekleyerek farkındalığını, olumlu dönütlerin alındığı bir sürece dönüştürür.

Geçmiş yaşantıları düşünmeye başlayan Maya, Türk toplumundaki suskunluğun nedenini sorgular: "*Zaten birçok Türk evinde böyle bir suskunluk vardı, geçmiş konuşulmazdı. Sanki o korkunç olaylardan söz etmek, her şeyi yeniden başlatacakmış gibi… Türkiye'de hemen her konuda, her kurumda sorunların çözülmesinden çok üstünün örtülmesine öncelik verilmesi, acaba bu alışkanlığın sonucu ortaya çıkan bir durum muydu?*" (s.181). Türklerde geleneksel davranış biçimi olarak görülen sorunların üstünün kapatılması, geçmişle hesaplaşamamanın doğurduğu bir sonuç olarak serimlenir. Tarihiyle yüzleşemeyen toplum, ondan kurtulmak için üzerini örter. Ancak Türk toplumunda görüldüğü üzere "*tarihiyle yüzleşip onu ortaklaşa kabul edememiş toplumların huzura ulaşmaları mümkün olamıyor.*" (Geçtan, 2008: 141). Bu durumun

farkında olan başkişi, herkesin en azından kendi ailesindeki sırları öğrenmesinin gerekliliğini savunur.

Farkındalık, başkişinin kendisini tanımasına olanak vermesinin yanı sıra, ailesindeki sırları ve tarihin bilinmeyen olaylarını keşfetmesini sağlar. Geçmişle, farkındalığıyla bağlantı kurmayı sağlayan anlatı kişisi, bu sayede kendi benliğini kurarak hayatına devam etme cesaretini gösterir.

2.6.8.4. Aşk

İnsanın kendiliğini ortaya koyduğu, sevginin kristalize edilmiş hali olan aşk 'Serenad' romanında, ölümün karşısında durarak hayatı imleyen değer halini alır. Yapıtta "*ölümün yokeden, silen, yutan kesinliğine karşı; aşk, yaşamın vareden, çoğaltan ve açımlayan gücüdür.*" (Korkmaz, 2004: 129). İnsanoğlu aşk ile ölümün yok edici gücünü yenerek bu duygu sayesinde sonsuzluğa ulaşır.

Anlatıcının ayrı bir bölüm halinde kurguladığı, Maximilian ve Nadia'nın hikâyesi dokunaklı bir aşk öyküsüdür. Onların hikâyesi öyküleme zamanından önce, İkinci Dünya Savaşı sırasında 1934 yılında başlar ve 1942 yılında Nadia'nın ölümüne kadar sürer.

Eserin norm karakteri Maximilian Wagner ve Nadia arasında ırksal, dinsel, geleneksel, toplumsal farklılıklara ve baskılara rağmen "*olgun bir aşk*" (Botton, 2002: 217) yaşanır. Anlatı kişileri, bu soylu duygu ile aralarındaki engelleri aşarak sonsuzluğa ulaşır. Aralarındaki engelleri aşmalarını sağlayan güç, sevgi ve saygı temelli şefkatli aşktır.

Nazi yanlısı öğrenciler tarafından tartaklanan Nadia'yı Maximilian Wagner kurtarır. "*Aylardır bir yakınlık kurmaya çalıştığı kızın yanında, hiç heyecanlanmadan nasıl böyle kontrollü davranabiliyordu? (...) Oysa haftalardır, hatta aylardır her gün, her saat Nadia'yı düşünüyordu. Ona birkaç metre yaklaştığında bütün vücudu ve ruhu bir anda değişiyor, sanki kendisini yönetemez hale geliyordu.*" (s.273). Üniversitede asistan olan Maximilian Wagner öğrenci olan Nadia'ya, artan Nazi olayları nedeniyle, evde ders vermeyi teklif eder. Nadia, bu teklifi kabul eder. Bu dersler sayesinde sık sık görüşmeye başlarlar. "*Birlikte geçirdikleri her gün, Max'ın kıza olan sevdasını daha tutkulu bir hale sok(ar)*" (s.277). Nadia, ona karşı duygularını göstermese de "*Max'ın tekliflerini kabul ediyor, kendini pek geri çekmiyordu.*" (s.275). Maximilian Wagner'in, Nadia'ya olan aşkı sessiz ve soylu bir biçimde karşılık bulur.

Ari bir Alman olan Maximilian Wagner ve Yahudi olan Nadia'nın aşkı, ülkenin zor günlerden geçtiği dönemde, onların hayata karşı direnç noktasını (Korkmaz, 2002: 108) oluşturur. Bu aşkla hayata tutunan âşık çift, birbirlerine destek olarak yaşamaya çabalar. Yahudilere karşı olunan 1940'lı yıllarda, Nadia dışlanan/ istenmeyen kişidir. Bu duruma rağmen Maximilian Wagner onunla olmayı seçerek tüm zorluklara göğüs gerer. "*Bir aşk ilişkisi yaşayan bir çift dışlanan ötekinin ve içinde yaşadıkları geleneksel kültürün kuşkulu düzenleme birimlerinin haset ve öfkesine direnir.*" (Kernberg, 2011: 86). Dönemin özelliği olarak ari ırktan olanların, Yahudilerle evlenmesi karşı olunan ve istenmeyen bir durumdur. Bu aşkta/ evlilikte Nadia, toplum tarafından *dışlanan öteki*dir ve toplumun *öfkesine diren*meye çalışır.

Müzik, insanı tarihiyle bağlayarak kendileştirir. İnsana kendiliğini hissettirerek onu geçmişten bugüne ve bugünden geleceğe taşır. Müziğin hayatında çok önemli bir yeri olan Maximilian Wagner, Nadia için bir 'Serenad' bestelemeye karar verir. "*Bütün müzik yeteneğini ve yüreğini içine koyacağı bir serenad. O günden sonra bir amacı bu olacaktı.*" (s.277). Maximilian Wagner, Nadia için bestelediği, aşklarının simgesi olan 'Serenad'ı kemanıyla çalarak ona evlenme teklifi eder. Kısa süre sonra evlenen çift, ülkedeki gerginliğin artması sebebiyle İstanbul'a gelmeye karar verirler. Ancak Nadia "*kurt sürülerine benz(eyen)*" (s.290) Naziler tarafından Almanya'da alıkonur. Böylece onların zorlu ayrılığı başlar. Toplama kampında olan Nadia'nın oradan kurtulmasını sağlamak için her yolu deneyen Maximilian Wagner, güçlü olmanın gerekirliğine inanır. "*Yaşamak istiyordu. Nadia için yaşamak zorundaydı.*" (s.294). Ölümün soğuk yüzüyle karşılaşmak istemeyen Maximilian'ın, Nadia'yı o cehennemden kurtarması için yaşaması gerekir. Ancak Nadia, batırılan Struma Gemisi'nde hayatını kaybeder. Bu acıya dayanamayan Maximilian Wagner, aylarca süren psikolojik tedavi görür. Çünkü "*bir ölümle sevilen kimsenin kaybı, tutkulu bir aşkla seven bir âşık için bütün diğerlerini gölgede bırakan en büyük keder ve acıdır.*" (Schopenhauer, 2011: 66). Bu acı ve kederi tedavi yoluyla atlatmaya çalışan Maximilian Wagner, kendine geldikten sonra "*Serenad'ı hatırlamaya çalışıyordu. Ama karışık zihninin derinliklerinden bir tek nota bile çıkmıyordu.*" (s.328). Nadia'nın ölümüyle, onun hayatı bir türlü hatırlanamayan 'Serenad' bestesi gibi yarım/ eksik kalır. Nadia'yı her şeyden/ herkesten çok seven Maximilian Wagner için bu keder, ömrü boyunca tutacağı bir yas halini alır. İkisini birleştiren 'Serenad' bestesi onlar sonsuza dek ayrılmak zorunda kalınca unutulmaya mahkûm olur.

Maya'nın annesinin babası olan Ali Dede, askerliği sırasında hayatını kurtardığı Maya/ Ayşe'ye âşık olur. "*Onca gün gözetim altında tuttuğu kıza abayı yakmış, o kendini buz gibi göle atınca da hiç tereddüt etmeden arkasından dalmıştı.*" (s.199). Sovyetler Birliği'nde kurşuna dizilmek üzere vagonlara doldurulan Kırım Türklerinden olan Maya/ Ayşe, kendini Kızılçakçak Gölü'ne atar. Vagonları bekleyen Türk askerlerinden Ali ise hiçbir şeyi düşünmeyip kendi canını tehlikeye atarak onun hayatını kurtarır ve onunla evlenir.

Çağdaş insanı temsil eden Maya, Schopenhauervari bakış açısıyla "*aşk denilen şey, çocuk yapmakla sonuçlanması gereken bir kandırmaca mı gerçekten?*" (s.19) diye düşünerek aşkı sorgular. Schopenhauer'a göre aşk "*belli bir tabiata sahip bir varlığı dünyaya getirme(yi)*" (Schopenhauer, 2011: 38) amaçlayan duygudur. Bu yönüyle, aşk basite indirgendiğinde türünü devam ettirme isteğidir. İnsan, içgüdüsel olarak neslini devam ettirmek ister bunu sağlayan tinsel anlamdaki duygu ise aşktır.

Maximilian Wagner ve Nadia arasındaki aşk tensellikten uzak, ruhun ön plana çıktığı tinselliğin önem kazandığı soylu bir duygudur. Nadia'nın ölümüden sonra, hayatı 'Serenad' bestesi gibi yarım kalan Maximilian Wagner, aldığı son nefese kadar ona âşıktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ZÜLFÜ LİVANELİ ROMANLARINDA DİL VE ÜSLUP

3.1. Hazırlık Dönemi ve Etkiler

Yazmayı hayatı algılamanın bir yolu olarak tanımlayan Zülfü Livaneli, son dönem Türk edebiyatında önemli yere sahip bir romancıdır. Toplumun eğilimlerini, önceden sezebilme yeteneğine sahip olan yazar, bireyi eksen alarak toplumda görülen açmazları romanlarına konu edinir. Romanlarda, bireyselden toplumsala varılmaya çalışılır.

Livaneli, Türk ve dünya edebiyatının zengin kaynağından faydalanır. Dünya edebiyatından özellikle, Ernest Hemingway'i hayatını ve yazarlık kariyerini etkileyen yazar olarak tanımlar. (Livaneli, 2012: 30). Kurgusal, düşünsel ve anı niteliğinde pek çok esere imza atan Livaneli için Türk edebiyatından ise Nazım Hikmet'in yeri ayrıdır. Nazım Hikmet'i satırlarında ve notalarında '*dipten vuran bir dalga*" (Livaneli, 2010: 199) gibi hissettiğini belirtir.

Yazarın, kurgusal alanda ilk eseri 1978 yılında yayımlanmış olan 'Arafatta Bir Çocuk' adlı öykü kitabıdır. Toplam sekiz öyküden oluşan eserin, 'Bütün Kuşların Uykusu' adıyla da baskısı yapılır.

Livaneli'nin yazmaya başladığı ilk roman, özyaşamöyküsel izler bulunan 'Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm'dür. Anlatının yazılışı sırasında, kişilere çok yakın olduğunu düşünen yazar, objektif olmak adına romana ara verir. Yirmi dokuz yılda tamamlanan 'Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm' üzerinde yapılan pek çok değişiklikten sonra, son halini alır ve yayımlanan ikinci roman olur. Yazarın yayımlanan ilk romanı, 'Engereğin Gözündeki Kamaşma'dır. Yazar, tarihi dekor olarak kullandığı romanda, Evliya Çelebi ve Naima'nın etkisi altında bulunduğunu ifade eder.

Livaneli romanlarında, amaç okuyucuyu hikâyenin etkisi altına almaktır. Yazar, hikâyeyi ön planda tutmak için sade, anlaşılır ve akıcı bir üslup benimser. Genel olarak bakıldığında, kişileri ve izlekleri bakımından, paralellik gösteren romanların dil ve üslup açısından da bütünlük içinde olduğu söylenebilir.

3.2. Romanlarda Anlatım Teknikleri

Yazarın üslubunu oluşturmasında görev alan anlatım teknikleri, esere estetik değer kazandırarak yapıtın özgün biçimde derinlik kazanmasını sağlar.

İnsan psikolojisini serimlemeyi başat değer olarak kabul eden Zülfü Livaneli, anlatım tekniklerini kullanarak anlatı kişilerinin iç dünyalarını yansıtmayı amaçlar. Edebiyatı "*insanı anlatma sanatı*" (Livaneli-2, 2011) olarak tanımlayan Livaneli, kullandığı tekniklerle anlatıma zenginlik kazandırır.

Zülfü Livaneli, anlatı üslubunun yalın olması gerektiğini sıklıkla vurgular. "*Gerçekten "büyük" olan yazarların ve şairlerin sırrı, tumturaklı cümlelerde değil, gündelik dildeki kelimelere yükledikleri yeni ve şaşırtıcı anlamlarda gizlidir*." (Livaneli, 2012: 53) diyerek anlatıda sadeliğin önemini vurgulayan Livaneli, üslup konusundaki görüşlerini 'Son Ada' romanında yer alan Yazar aracılığıyla belirtir. Anlatı kişisi Yazar, Anlatıcı'ya edebiyat/ yazma konusunda fikir verir: "*Bırak psikoloji, karakter, insan ilişkileri eylemlerden çıksın, demiştin. Kelimeleri güzelleştirerek ya da şiddetlendirerek, güzel tasvirlerle insan hallerini anlatmaya kalkma. Sen eylemi anlat, gerisini okur kafasında tamamlasın. Aristo da böyle demişti.*" (S.A., s.169) ifadesi Livaneli'nin yazın alanındaki temel prensibi olan sadelik anlayışını özetler niteliktedir. Ona göre, önemli olan anlatıda gelişen olayların yalın biçimde okuyucuya sunulmasıdır. Karakter gelişimi, psikoloji gibi eserin derinlik kazanmasını sağlayan unsurlar eylemlerden oluşmalıdır. Bununla birlikte Yazar, Anlatıcı'nın eserinde kullandığı tekniklerle, kullandığı üslupla kendisi olması gerektiğini de vurgular. "*Kendi sesin! İşte en önemli şey bu senin sesin! Dünyada hiçbir tarza, hiçbir modaya oturtulamayacak kadar senin olan bir üslup. Elin gibi, gözün bakışın, gülüşün gibi senden bir parça*." (S.A., s.31). Her yazar yaşadığı zamanın ve mekânın bağımlısıdır. Bu nedenle, yaşadığı dönem içinde *kendi sesin*i bulmalı ve bunu sonsuzlukta yankılatmalıdır.

3.2.1. İç Monolog

Bireyin kendi kendisine, içinden konuşması olan iç monolog tekniği, anlatı kişisine "*serbest düşünme olanağı*" (Deveci, 2012: 479) sağlar. 'Engereğin Gözündeki Kamaşma' romanında, atıldığı zindanda kendisiyle yüzleşme olanağı bulan Haremağası, iç monolog tekniğiyle düşüncelerini aktarır. "*Olup olacağı, Afrika'daki yoksul köyünden alınıp gemi ambarlarına 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 bir sümüklüböcek. Gülbeden'in diktiği gömlekleri giymeye hazırlanan bir boz fare. (…) *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.*" (E.G.K., s.94) söylemi iç monolog tekniğiyle okuyucuya aktarılır. Yazar, anlatı kişisinin, kendisi hakkındaki gerçek fikirlerini iç monolog olarak okuyucuya sunar. Bu teknikte "*anlatıcı, kendisiyle ilgili olarak o anda ne öğrenmişse ancak onu anlatabilmektedir.*" (Butor, 1991: 97). Haremağası, kendisinin *aşağılık bir köle* olduğunu zindanda olduğu sırada öğrenir ve içinden konuşarak belirtir.

'Mutluluk' romanında, ben-öteki karşılaşması iç monolog tekniğiyle sunulur. Çünkü "*Ben- Öteki diyalogları, özde bireysel/ tek kişilik bir iç monologdur.*" (Deveci, 2012: 537). Anlatı kişisi Profesör İrfan Kurudal, ötekisi ile iç monolog tekniğiyle yüzleşir: "*Sen bir korkaksın! diyordu birinci ses. İkinci ses, "Hayır!" diyordu. Hayatla bu derece yüzleşmeyi göze aldığıma ve değiştirmeye cesaret ettiğime göre korkak olamam. Benim yaptığımı herkes yapamazdı.*" (M., s.158-163) şeklinde, ben ve öteki arasında gerçekleşen konuşma, iç monologdur. Profesör İrfan Kurudal'ın bilinçaltına kök salmış olan duygu/ düşünceleri 'ben ve öteki' arasında geçen iç diyaloglarla bilinç düzeyine çıkar.

3.2.2. İç Diyalog

'Engereğin Gözündeki Kamaşma' romanında Ben anlatıcı, devrik Padişah'a söylemeye çekindiği düşüncelerini iç diyalog tekniğiyle ifade eder.

"*Ve ey benim Sultanım, demek istiyorum, senin hanedanın hem kendisine, hem başkalarına yaptığı zulüm şimdi mi aklına geliyor?*

İnsanları tavuk gibi boğazlattığın zaman yaklaştırmadığın düşünceler şimdi mi hücum etti aklına?

Süleyman Han deden, oğlu Mustafa'yı devlet meselesi için boğdurdu diyelim, peki arkasından cellat gönderip torununu niye öldürttü? Kocasını yitirmiş acılı ananın elinden yavrusunu hile ile alıp da yağlı kementle boğdurtmaya utanmadı mı?

O masum yavrunun ne günahı vardı?

Osmanlı sülalesi en büyük kötülüğü kendi kendine yapmadı mı?" (E.G.K., s.162). Sadece sorulardan oluşan bu iç diyalogda, hadım köle Osmanlı hanedan

üyelerinin kendi soydaşlarına yaptığı zulümleri irdeler. İrdelerken de "*sanki karşısında biri varmış gibi*" (Çetişli, 2009: 105) art arda gelen cevapsız sorular yöneltir.

3.2.3. Dış Diyalog

İki kişinin karşılıklı olarak konuşması olan dış diyalog tekniği, 'Engereğin Gözündeki Kamaşma'da efendi-köle arasında geçer:

"*Padişahım, dedim.*

"Sus!" diye fısıldadı. Bir duyan olur. Padişah tektir. İki Padişah olmaz. Allah mademki tahtı oğulcuğuma nasip etmiş, bize ancak itaat düşer." (E.G.K., s.120). Dış diyalogu, Ben anlatıcı olan başkişi okuyucuya aktarır. Haremağası ve Padişah arasında geçen bu "*dış konuşmada dil dışı, göstergeler de önemlidir.*" (Deveci, 2012: 483). Alıntıda dil dışı gösterge olarak, Padişah'ın *fısılda*ması yer alır. Padişah'ın fısıltıya dönüşen sesi, onun ölümden korktuğunun belirtecidir.

Yazar, 'Engereğin Gözündeki Kamaşma'da "*saray lisanı olan Osmanlıca(yı)*" (s.103) imleyen ifadelere yer verir. "*Belk-i sebz-i hakirane*" (s.97), "*defter-i hizan*" (s.110), "*lal ü ebkem*" (s.112) gibi Osmanlıcaya ait terkiplere yer verilerek saray dili vurgulanır. Bununla birlikte, Haremağası ve zindanın kapısında nöbet tutan Türk arasında geçen dış diyalogda, bölgesel konuşma olan ağız özelliklerine de yer verilir.

'Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm' romanında, karşılıklı konuşma olan diyaloglar yer alır. Öykü zamanından geriye dönülerek, hapishanede Filiz'in militan olduğunu kabul etmeye zorlanan Sami Baran ve onu sorgulayan Eski Bakan arasında gerçekleşen diyalog Ben anlatıcı tarafından aktarılır:

"*Kabul et! dedi.*

"Neyi? diye sordum.

Bu kez fısıltımı anladı. O da fısıldıyordu.

"Filiz'le birlikte örgüt kurduğunuzu," dedi." (B.K., B.A., B.Ö., s.115). Ben anlatıcı tarafından tırnak içinde aktarılan diyalogun *fısıltı* ile yapılması konuşan kişiler arasındaki anlaşmazlığı imler.

'Mutluluk' romanında da dış diyaloglara yer verilir: "*İstanbul'a gidip de ne yapacağım!" demişti Hidayet.*

(...) "Böyle bir hayat bana göre değil. Önceden çizilmiş, kısıtlı, boktan hayatlar. Ben hayattan başka şeyler bekliyorum."

Bunun üzerine, "Ne bekliyorsun?" diye sormuştu İrfan." (M., s.80-81).

Profesör'ün Hidayet'le olan bu dış diyalogunu, geçmişi bilen Tanrısal anlatıcı okuyucuya aktarır. Anlatıcı Profesör'ün metanoya arayışının temelini bu diyalog ile imler. Anlatıda argo ifadelere, ağız özelliklerine yer verilir.

'Leyla'nın Evi' romanında Leyla, Konstantin Paleolog ile tarih ve mülk üzerine dış diyalog kurar:

"*Ay başına kadar bu katı boşaltmam gerekiyor. Kendi dedemin yaptığı apartmandan atılıyorum. (...)*

"Kim atıyor sizi?" diye sordu. "Niçin? Ne hakla?" (L.E., s.205). Paleolog da Leyla gibi kendi dedesinin yaptırdığı mülkten hileyle atılır. Leyla'nın hissettiklerini diyaloglar arasına yerleştirilir.

'Son Ada' romanında dış diyaloglar oldukça sık kullanılır. Yazar, anlatı kişilerinin düşüncelerini dış diyalog tekniğini kullanarak aktarır. Bununla birlikte anlatıcı okuyucuyla da diyalog kurar. "*Hani daha önce sözünü ettiğim ağaçlık yolumuzu hatırlıyor musunuz?*" (S.A., s.36) diyen anlatıcı, okuyucuyla iletişim kurarak anlatıma canlılık kazandırır.

'Serenad' romanında Maya, Maximilian Wagner'le iktidar-ölüm ilişkisi üzerine dış diyalog kurar:

"*Her iktidar adam öldürür mü?*

"Evet! İktidar zulüm demektir. Hele denetlenemeyen iktidar." (Se., s.231). İktidarın zulmünü yaşamış olan Maximilian Wagner, her iktidarın zalim olduğunu düşünür ve bunu dış diyalogla aktarır.

3.2.4. Bilinçakışı

Bilinçakışı tekniği, anlatı kişisinin "*serbest çağrışımların belirleyiciliğinde*" (Deveci, 2012: 484) mantık sırası izlemeden kendisiyle yüzleşmesidir.

'Mutluluk' romanında, Meryem, içinden bilinçakışı tekniğiyle konuşur. "*Düzensiz olarak şekillenen bir iç konuşma*" (Tekin, 2010: 269) ile ölümün kıyısındaki Meryem'in düşünceleri aktarılır. "*Pişmanım, o yaptıklarıma çok pişmanım, Cemal abi, ben çok pişmanım, sen de pişman mısın, hiç aklına geldi mi o tavuklar; onlar iki adam boyu yükseklikten düşüyorlardı ama burası çok, çok çok yüksek, hem de çok; İstanbul'un burasından hiç adam geçmez mi, hep böyle ıssız mı olur İstanbul dedikleri; üşüyorum Cemal abi, elbisem ıslandı, sırtım ürperiyor; aslında üşümüyorum da korkuyorum, Allah'ın bildiğini kuldan ne saklayayım Cemal abi, çok korkuyorum; sen*

hiç böyle korku bilir misin Cemal abi; gerine gerine uçan şu karga gibi kanatlarım yok ki benim; aşağı uçarken yere bakamam, kalbim durur, Allahım beni niye hiç sevmedin, niye doğumumdan beri beni cezalandırıyorsun; ben sana ne yaptım; Cemal abi Allah beni niye sevmiyor; seni seviyor da beni niye sevmiyor; Şeker Baba beni bağışla, ben o günahı bilmeden işledim, kapıları yüzüme kapamayı bilen taş yürekli teyzem bunları bana söylemedi; Allah beni biraz olsun sevseydi keşke." (M., s.286-287). Viyadükün tepesinde ölümün estirdiği rüzgârdan korkan Meryem, çağrışımlarla geçmişe döner ve düşüncelerini aktarır. Korkuyla, hayatı boyu kendisini takip eden düşünceleri sıra izlemeksizin bilinçakışı tekniğiyle ifade edilir.

'Serenad'da Maya'nın işten atılma korkusuyla, bilinçaltındaki düşünceleri bilinçakışı yöntemiyle okuyucuya aktarılır: "*Üniversiteden atılsam bile bunun çok önemi yok, başka bir iş bulurum, belki daha iyi olur, hem Tarık epey paran var dedi, yeter ki şu rezaletten kurtulayım, yarın gazetede haber yalanlansın, zaten hayatımı kökten değiştirmemde fayda var, üniversite işi de bitsin, rahat bir nefes alayım, belki başka bir şehre taşınırım, belki daha iyi olur, hiçbir şeyin önemi yok, Tarık epey paran var dedi, belki daha iyi bir hayata başlarım, bundan sonra daha güzel yaşarım, başka bir iş bulurum, yarın gidip Tarık'tan birikmiş paramı alırım, havaalanına gidip uçağa binerim, beni hiç kimsenin tanımadığı bir yere giderim, yarın gazete haberi yalanlar, üniversite işi de bitsin, havanın sıcak ve insanların mutlu olduğu bir yere giderim, başka bir iş bulurum.*" (Se., s.366) diye tekrar eden Maya, gazetede çıkan haber nedeniyle üniversitedeki işine son verileceğini anlar. Yeni bir hayata başlamayı arzulayan Maya, isteklerini dağınık biçimde aklından geçirir.

3.2.5. Anlatma- Gösterme-Tasvir

Livaneli, romanlarında anlatıma canlılık kazandırmak için anlatma-gösterme-tasvir tekniklerinden faydalanır.

Anlatma tekniği "*anlatıcının birtakım olayları ve bu olaylar çevresindeki insanları, belli bir mekân ve zaman çerçevesinde dinleyici/okuyucuya nakletmesidir.*" (Çetişli, 2009: 93). 'Engereğin Gözündeki Kamaşma' romanında anlatma tekniği, Valide Sultan'ın, Padişah'ı devirme nedenleri aktarılırken kullanılır. "*Padişah evladı ona gerekli saygıyı göstermiyor, günlerini ve gecelerini şişman gözdesiyle geçiriyor, Validenin saray halkına verdiği bazı emirleri iptal ediyor ve onu köşesinde oturan bir bunak haline dönüştürmeye, hatta Topkapı'dan çıkarıp eski saraya sürmeye*

çalışıyordu." (E.G.K., s.88). Alıntılanan pasajda, Padişah'ın Valide Sultan'ı dinlememesi nedeniyle, saltanatına el konulması Ben anlatıcı tarafından anlatma tekniği kullanılarak aktarılır.

'Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm' romanında, Sami Baran animası olan Sirikit ile karşılaşma anını aktarır: "*Evime girdiği ilk anda çevreyi süzdü, sürekli kıvrılacağı stratejik noktaları belirledi. Kitaplığın en üst rafı ve lacivert koltuğun şişman kolu onun mekânları oluverdi.*" (B.K., B.A., B.Ö., s.33). Anlatma tekniği kullanılarak, başkişinin hayalinden ibaret olan kedi Sirikit'in mağrur duruşu aktarılır.

'Mutluluk'ta hayatını değiştirmek amacıyla yola çıkmış olan Profesör İrfan Kurudal'ın yaşadığı hayal kırıklığı anlatma tekniğiyle nakledilir. "*Profesör, korkunç bir gürültüyle güvertede savruldu. Tekne bir yere çarpmıştı. Acaba Yunan adaları mıydı bu çarptığı yer, Türk kıyıları mıydı, yoksa denizin üstüne yükselmiş bir kaya mı yırtıyordu tekneyi. Bunları bilmiyordu ama sac teknenin korkunç gürültüler çıkararak kâğıt gibi yırtıldığının farkındaydı.*" (M., s.381). Hayallerinin peşine düşerek kendisi ben'ini bulmaya çalışan Profesör'ün, başarısız olduğu tekne simgesiyle anlatma tekniği kullanılarak aktarılır.

'Leyla'nın Evi'nde, yurtsuz kalan insanların aslında geçmişlerini hiç unutmadıkları anlatma ve gösterme tekniği bir arada kullanılarak aktarılır. "*Mary onun elini tutmuş ve nasıl olduğunu sormuştu. Ama profesör onu anlayamadığı gibi, hiç duymadıkları acayip bir lisanla konuşuyordu. Kadın ve çocuklar şaşkınlık içinde birbirlerine bakmışlardı. Profesörün sözlerini anlayamazlardı çünkü konuştuğu dil İngilizce değildi. Kızı panik içinde, "Baba", demişti, "baba bir şey söyle." "Ne diyorsun kızım?" demişti adam, "Seni anlamıyorum." Bunları Ermenice söylemişti. Ertesi hafta doktor onlara gerçeği açıkladı. Gençliğinde Anadolu'dan Amerika'ya göç etmiş olan Profesör Adamyan, geçirdiği beyin kanaması sonucu İngilizce konuşma yeteneğini kaybetmişti.*" (L.E., s.173). Amerika'ya göç etmek zorunda kalan Ermeni Profesör Adamyan'ın trajik hikâyesi, anadil ekseninde anlatma tekniği kullanılarak aktarılır. Anadilini unutmayan Profesör'ün, bu dili bilmeyen çocukları ve eşiyle bir daha iletişim kurmaması ise gösterme tekniği kullanılarak diyalogla belirtilir.

'Son Ada', anlatma tekniği, esas alınarak kurgulandırılır. Eserin başkişi isminin 'Anlatıcı' olması da bu durumu imler niteliktedir. Olayları anlatan/ nakleden Anlatıcı, 'Son Ada'yı kaybetmelerinin hikâyesini, olaylar yaşanıp bittikten sonra anlatır. "*Son*

Ada'yı yitirişimizin hikâyesini anlattım." (S.A., s.187) ifadesi, eserde anlatma tekniğinin yoğun olarak kullanıldığını belirtir.

Yazar, gösterme tekniğini kullanarak anlatıda gerçekleşen olayları okuyucunun gözünde canlandırmayı amaçlar. 'Engereğin Gözündeki Kamaşma'da anlatma-gösterme tekniği bir arada kullanılarak 'değerli kılınma' olayı nakledilir: "*Burada uzun donlarımızı çıkardılar, sonra kaynayan ve içine acı biber atılmış acı bir suyla bacak aralarımızı yıkadılar. Canımız yandığı için bağırmaya başladık, ama biberli su daha sonra olacakların yanında bir hiçti. Kalçalarımızı saran bağlarla sıkıca bağlandık. İki kolumdan tutup beni kıpırdayamaz hale getirdiler. Birden elinde kıvrık bir bıçakla iriyarı biri belirdi ve inanılmaz süratle bacaklarımın arasındaki bütün organları orak biçimi keserek aldı.*" (E.G.K., s.36). Anlatıcı, 'değerli kılınma' olayını okuyucunun gözünde canlandırmayı istediğinden gösterme tekniğinden faydalanarak dramatize eder.

'Mutluluk' adlı eserde anlatma ve gösterme tekniği bir arada kullanılarak Meryem'in intihara kalkıştığı sahne okuyucunun hayal dünyasında resmedilir. "*Köşede kıvrılı duran halatı eline aldı. İp hışır hışırdı; eski ve çok kullanılmış bir halat olduğu için örmeleri yer yer sökülmüş, aralarından başıboş ip uçları fışkırmıştı. Başını kaldırıp izbenin, adı gibi kararmış, çatlamış kirişlerine baktı.*" (M., s.17). İzbeye hapsedilmiş Meryem'in intihar eylemini düşünmesi/ hayalinde canlandırması, halatı eline alıp incelemesi okuyucuya "*dil vasıtasıyla gösteril(ir)*" (Çetişli, 2009: 98).

'Son Ada'da gösterme tekniğinden dış diyalog tekniği kullanılarak faydalanılır. "*Yazar, "İzin verirseniz terasta bir deneme yapalım sayın Başkan," dedi. (...) Sonra Başkan'ın şaşkın bakışları arasında terasta pat pat diye sesler çıkararak yürümeye başladı.*" (S.A., s.56-57). Bu parçada, Başkan'la dış diyalog kuran Yazar'ın martıların hareketlerini ve seslerini taklit etmesi gösterme tekniği ile okuyucuya sunulur.

Tasvir tekniğinde, betimlenen mekânlar ya da tanıtılan eşyalar/ nesneler aracılığıyla anlatı kişilerinin karakterleri/ hayatları imlenir. Çünkü "*eşyaları, nesneleri betimlemek, (...) kişileri betimlemektir.*" (Butor, 1993: 79). 'Engereğin Gözündeki Kamaşma'da bir engereğin dahi gözünü kamaştıran güç nesneleri tasvir yoluyla gösterilir: "*Altın varak üstüne işlemeler, nadide çiniler, murassa sorguçlar, kılaptan kaftanlar, sedef kakmalar, yeşim ve akik süslemeler, samur kürkler*" (E.G.K., s.27). Romanda, iktidarı sağlamak amacıyla kullanılan şatafat nesneleri tasvir yoluyla okuyucuya aktarılır. Bu nesneler, tasvir yoluyla somutlaştırılarak okuyucunun zihninde anlatı kişilerinin özellikleri belirlenmeye çalışılır.

‘Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm’de anlatı kişilerinin yaşadıkları bunalım İsveç’in dondurucu soğuğu ve karanlık sokaklarıyla imlenir. “*3 Ocak günü hava inanılmaz derecede soğuktu ve Stockholm’de keskin bir ayazla birlikte, insanın yüzünü bıçak gibi kesen bir tipi başlamıştı. (...) Karanlık egemenliğini artırmış ve gün ortasında iki saat kadar belli belirsiz puslu bir aydınlanmaya ancak izin verir olmuştu.*” (B.K., B.A., B.Ö., s.193). Eski Bakan’ı öldürmek için seçilen üç ocak günü şehir karanlık, puslu ve soğuk olarak tasvir edilir. Bu günün önemi, çevrenin tasviriyle gösterilir.

‘Mutluluk’ romanında başkişi Meryem’in psikolojisi tasvir tekniği kullanılarak imlenir. “*Ayağına şalvar, onun üstüne mavi çiçekleri solmuş bir entari geçirmiş, (...) ‘sokak kılığı’na bürünmüştü. Ayaklarındaki kara lastikler de kasabanın çamuruna batmıştı.*” (M., s.166). Meryem, yaşadığı iğfal olayından sonra, üzerindeki elbisenin *mavi çiçekleri* gibi *solmuş*tur. Ayağındaki *çamur*lu *kara lastikler* onun yaşadığı karanlık olaya göndermede bulunur.

‘Leyla’nın Evi’ni kaybetmesi sonrasında hissettikleri Cihangir semtindeki apartman dairesinin tasviriyle imlenir. “*Cihangir’e karanlık çökmüştü. (...) Bu garip evde masada duran iki lambanın üstüne de şal örtülmüş, ışıklarının koyulaşması sağlanmıştı. Buna karşılık cilası gitmiş, kaplaması sökülmüş bir etajerin üstünde, yanan üç mum vardı.*” (L.E., s.110). Hürrem Sultan’ın talihsiz oğlundan adını alan Cihangir semtine çöken karanlık, Leyla’nın hayatına çöken karanlığı imler. Cihangir semtinin tasviriyle Leyla’nın sahip olduğu olumsuz ruh hali gösterilir.

‘Son Ada’ romanı, adanın güzelliğini göstermek maksadıyla tasvir tekniğiyle başlar. “*Bu küçük adanın çam ormanlarından, doğal bir akvaryum gibi olan masmavi ve saydam denizinden, rengârenk balıkların seyredildiği güzel koylarından, beyaz hayaletler gibi sürekli uçan martılarımızdan*” (S.A., s.11) diye söze başlayan anlatıcı, ilk olarak tasvir tekniğini kullanır. Güven içinde yaşayan adalıların mutluluğu tasvir edilen mekânın güzelliği ile imlenir.

‘Serenad’ romanında, İstanbul önemli bir simge değerdir. Pek çok ırktan, dinden insanı barındıran bu kozmopolit şehir şöyle tasvir edilir: “*İstanbul kar altında tam bir masal şehrine dönerdi. Camiler, kiliseler, sinagoglar, Boğaz köprüleri beyaza bürünür*” (Se., s.346). İnsanların eşit olduğu anlayışının eksen alındığı romanda, farklı dinlerin ibadetgâhı olan cami, kilise, sinagog gibi mekânlar karın altında kalarak şehre masalsı görüntü kazandırdığı tasvir tekniğiyle belirtilir.

3.2.6. Montaj

Montaj tekniğinde, anlatının içeriğine uygun olan, başka metinden bir pasaj kurguya aynen ya da bazı farklılıklarla dâhil edilir. Montaj tekniğini romanlarında sıklıkla kullanan Livaneli, anlatı kişisinin perspektifini yansıtan metinlerarası ifadeler kullanmaya özen gösterir.

Yeni tarihsel roman anlayışıyla kurgulanan 'Engereğin Gözündeki Kamaşma' adlı eserinde yazar, "*Naima Tarihi, Seyahatnâme, Binbir Gece Masalları, Mesnevî gibi eserlere proloğlar yoluyla göndermelerde bulun(ur.)*" (Koçakoğlu, 2012: 159). Yazar, eserin sonunda yer alan röportajında, Naima ve Evliya Çelebi'nin üslubundan etkilediğini (E.G.K., s.188) ifade eder. Düş ve gerçek dengesini kuran yeni tarihsel romanda, 'fil doğuran kız' hikâyesi Evliya Çelebi'den montaj tekniğiyle alınır. (Koçakoğlu, 2012: 150). Özellikle Mevlana'nın Mesnevi'sinden alıntı yapmayı sevdiğini belirten (Livaneli, 2012: 32) Livaneli, 'Engereğin Gözündeki Kamaşma'da mesellere sık sık montaj tekniğiyle yer verir.

'Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm'de montaj tekniğiyle, eserin başına Victor Hugo'nun 'Deniz İşçileri' adlı eserinden bir pasaj eklenir: "*Yanardağlar taşları, ihtilaller de insanları fırlatır. Aileler çok uzaklara gönderilir, kaderleri ülkelerinden ayrı düşer, topluluklar dağılır. Bulutlardan düşüyor gibi olurlar.*" (B.K., B.A., B.Ö., s.5). Montaj tekniğiyle alıntılanan bu ifade ile anlatının içeriği paraleldir. Mülteciler, ülkeleri tarafından dışlanan, gittikleri ülkede ise yok sayılarak ötelenen yurtsuz insanlardır.

Livaneli'nin montaj tekniğini en sık kullandığı roman 'Mutluluk'tur. Anlatı kişilerinin dünyaya bakış açıları, montaj tekniğiyle alıntılanan metinlerarası ifadelerle imlenir. Anlatıda; Cervantes, Dostoyevski, Homeros, Joseph Campbell, Oscar Wilde, Baudelaire, Lorca, Robert Frost, Wilhelm Reich, Nietzsche, Konstantin Kavafis, Cesare Pavese, Nikos Kazancakis, Evliya Çelebi, Naima, Kaygusuz Abdal, Karacaoğlan, Nazım Hikmet, Çetin Altan gibi Türk ve dünya edebiyatında/ felsefesinde önemli yere sahip yazar, şair ve düşünürlere sıkça yer verilir. Bununla birlikte, Kuran ayetlerinin Türkçe çevirileri de yer alır.

'Leyla'nın Evi'nde montaj tekniğiyle alıntılanan ifadeler anlatımı destekler. Refik Halit'in 'Deli' adlı piyesi özetlenir. Mülkiyet hırsının eksen alındığı romanda, Dostoyevski'nin 'Bir Yazarın Günlüğü' adlı eserindeki pasaj "*yetke*" (Aktulum, 1999: 98) olarak alıntılanır.

‘Son Ada’ romanında Platon, Aristo gibi önemli teorisyenlerin düşüncelerine montaj tekniğiyle yer verilir. Üslup konusunda Anlatıcı’ya bilgi veren Yazar kendi fikirlerinin kaynağı olarak Aristo’yu gösterir. Platon’dan ise kısa bir hikâye özetlenir: “*Galiba bir bilgenin, halkı yağmur gelecek diye uyardığını ama kendisini dinlemedikleri zaman o ahmaklarla birlikte ıslanmak zorunda olmadığını, evine girip rahatça oturabileceğini yazıyordu.*” (S.A., s.93). Montaj tekniğiyle alıntılanan bu hikâyedeki bilge kişi, anlatıda Yazar’ı imler. Yazar, ada halkını Başkan’ın yapacaklarına karşı alıntı metindeki bilge gibi uyarır. Yapılan metinlerarasılıkla, başkaldırı izleğine göndermede bulunulur. Çünkü yapılan alıntılar “*yapıtın izleğine katılarak onu açıklar.*” (Aktulum, 1999: 101).

‘Serenad’da İkinci Dünya Savaşı sırasında, yaşananları göstermek maksadıyla montaj tekniği kullanılır. Profesör Albert Einstein’ın Atatürk’e yazdığı mektup ‘Serenad’ ve ‘Engereğin Gözündeki Kamaşma’da montaj tekniğiyle kullanılır. “*OSE Dünya Birliği’nin şeref başkanı olarak, Almanya’dan 40 profesör ve doktorun bilimsel ve tıbbi çalışmalarına Türkiye’de devam etmelerine müsaade vermeniz için başvuruda bulunmayı ekselanslarından rica ediyorum.*” (Se., s.176). Hitler döneminde işlerine son verilen biliminsanları yazılan bu mektup sayesinde Türkiye’de çalışma imkânı elde ettiği metinlerarasılık yöntemiyle ortaya konur.

Livaneli, sıkça kullandığı metinlerarası göndergelerle, romanlara zenginlik katarak derinleşmesini sağlar.

3.2.7. Leitmotiv

Leitmotiv, anlatıda yer alan bir ifadenin, eylemin birkaç defa tekrarlanmasıdır. ‘Engereğin Gözündeki Kamaşma’da iki leitmotiv yer alır. Üstkurmaca metnin başına montaj tekniğiyle yerleştirilen mesel, metnin içinde Haremağası’nın anlatımıyla yeniden kullanılarak leitmotiv niteliği taşır. Yazar, iktidar hırsının altını çizmek meseli iki kez kullanarak bilinçli olma durumunu vurgular. Anlatıda geçen ikinci leitmotiv ise Haremağası’nın Padişah’ın hapsedilmesi üzerine iki kez söylediği “*ölmek istiyorum.*” (E.G.K., s.46, s.48) ifadesidir. Padişah’ına yürekten bağlılığını göstermek amacıyla bu ifade leitmotiv olarak kullanılır.

‘Mutluluk’ romanında, Homeros’un “*şarap rengi deniz*” (M., s.80, s.154, s.279, s.425) dizesi dört kez kullanılarak leitmotiv olur. Ege Denizi’ne açılan Profesör, gerçekten de denizin şarap rengini aldığını belirtir. “*İnsan insanın zehrini alır.*” (M.,

s.351, s.355, s.361, s.380) atasözü bir bölümün başlığı olarak kullanılmasıyla anlatıda dört kez yer alır. Teknede yalnızlıktan bunalan Profesör, Meryem ve Cemal'i yanına alır. Böylece yalnızlık duygusunu yok etmek ister.

'Leyla'nın Evi' romanında, Rukiye/ Roxy'nin beş kez söylediği "*Ben deliyim!*" (L.E., s.68, s.72, s.74) ifadesi onun ardına saklandığı zırh olur. Kaçmak istediği gerçeklerden deliliğe sığınarak kurtulmaya çalışır. İşgal altında bulunan İstanbul'da her yerde Arap harfleriyle yazılan "*Bu da geçer ya hu!*" (L.E., s.88, s.136) sözü anlatıda iki kez kullanılır.

'Son Ada'da, 'ağzını bıçak açmamak' deyimi dört kez kullanılır. "*Lara'nın ağzını bıçaklar açmıyordu.*" (s.96), "*bizim ağzımızı bıçaklar açmıyordu.*" (s.126), "*ağzını bıçaklar açmadı.*" (s.149), "*kimsenin ağzını bıçaklar açmadı.*" (s.168) leitmotivi ile insanların iktidar karşısındaki çaresizlikleri imlenir. Bununla birlikte, Başkan için "*Bu adam niye bu kadar kötü?*" (S.A., s.108, s.121) cümlesi de dört kez kullanılır. Başkan'ın saldırganca davranışları, kötülüğü temel alınarak leitmotive dönüştürülür.

'Serenad'da Maya'nın sıcak suyun altında arınmak istemesi ve Maximilian Wagner'in kim olduğunu sorgulaması leitmotivdir. Maximilian Wagner'le tanışmasından sonra Türk, İngiliz ve Rus istihbaratçılar tarafından izlenmeye başlanan Maya sık sık onun kim olduğunu kendince sorgular.

3.3. Romanlarda Anlatım Biçimleri

Livaneli, romanlarının ikisinde Ben anlatıcı ve bakış açısı, ikisinde Tanrısal anlatıcı ve bakış açısı ve iki tanesinde ise karma bakış açısı kullanmıştır. 'Engereğin Gözündeki Kamaşma', 'Son Ada' romanlarında Ben anlatıcı ve bakış açısı; 'Leyla'nın Evi', 'Mutluluk' romanlarında Tanrısal anlatıcı ve bakış açısı, 'Bir Kedi, Bir Adam ve Bir Ölüm' ve 'Serenad'da ise karma bakış açısı kullanılır.

'Engereğin Gözündeki Kamaşma' romanının ana ve üstkurmaca metni Ben anlatıcı tarafından nakledilir. Üstkurmaca bölümün, profesyonel olmayan yazar tarafından kaleme alındığı, Profesör Ludwig Steinfeld tarafından belirtilir: "*İstanbul Üniversitesi kütüphanesinde bir araştırma yaparken rastlantıyla bulduğum el yazmalarında, bir haremağasının iktidara seslenmesi*" (E.G.K., s.12) ifadesinden anlatının Haremağası'nın elyazmalarından ibaret olduğu anlaşılır. Elyazmalarının sahibi Haremağası ise yüzyıllar ötesinden okuyuculara seslenir: "*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." (E.G.K., s.31). Haremağası, yaşadığı dönemdeki olayların tarihte yer bulması için el yazmasını kaleme alır. Yazdıklarını sadece *not* olarak değerlendiren başkişi, okurları tarafından anlaşılmayı bekler.

'Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm', karma bakış açısıyla kurgulandırılır. Her şeye hâkim olan Tanrısal anlatıcı, mültecilerin genel olarak hissettiklerini açıklar. "*Kimi zaman, ülkelerini bir daha göremeyecekleri, bu Kuzey ülkesinde ölecekleri duygusuna kapılıyorlardı. Sevdiklerini, ailesini, yaşadığı sokağı bir daha göremeyecek olmanın çıldırtıcı öfkesi kaplıyordu hepsini. Kavga etmek geliyordu içlerinden. Kendilerini ölmüş gibi hissediyorlardı.*" (B.K., B.A., B.Ö., s.130). Kendi ülkelerinden sürgün edilmiş olan mültecilerin duygularını her şeyi bilen Tanrısal anlatıcı anlatır. İsveç'e yerleşmek zorunda kalan bu sürgün bireyler ötelenmiş olma hissiyle herkesten, her şeyden ve sürgün mekânı olan bu ülkeden nefret eder.

Romanda Ben anlatıcı, Tanrısal anlatıcının paralelinde kendi duygularını nakleder. "*Stockholm'deki hiçbir şeyi, olduğu gibi göremiyorduk. Kentin her şeyi bizi kızdırıyordu. Otobüslerin, trenlerin tam dakikasında gelmesine bile sinirleniyor, neden hiç gecikmediklerine takıyorduk kafayı.*" (B.K., B.A., B.Ö., s.29). Sürgün edilmiş anlatı kişileri adına konuşan Ben Anlatıcı, her şeyin kurallı ve düzgün işlemesini dahi sorun olarak görüp İsveç'ten nefretle bahseder.

'Mutluluk' Tanrısal anlatıcı ve bakış açısı ile kurgulandırılır. Her şeyi bilen Tanrısal anlatıcı, roman kişilerinin geçmişlerine, düşüncelerine ve rüyalarına hâkimdir. Tanrısal anlatıcı, Profesör'ün Meryem ve Cemal hakkındaki izlenimlerini aktarır: "*Bu iki gencin kaderinde rol oynamak Profesör'e hiç bilinmedik bir oyuna dalma coşkusu veriyordu. Ayrıca oğlan, gördüğü komando eğitimi sayesinde kendisine teknede çok yardımcı olabilirdi. Kız da şimdiden bulaşığa girmişti bile. Hem kızdan kendisine doğru ilginç, cazip ve baş döndürücü bir hava yayılıyordu.*" (M., s.354-355). Tanrısal anlatıcı Profesör'ün, gençlerin teknede kalmasını istediği okuyucuya sezdirir. Böylece hem kendisi yalnızlıktan kurtulacak hem de bu iki genç insanın hayatında önemli rol oynayacaktır.

'Mutluluk'ta Tanrısal anlatıcı, araya girerek okuyucuya parantez içinde açıklamalarda bulunur: "*(Son zamanlarda 'mekân' ve 'keyif' kelimelerini kullanmak statü sağlıyordu insanlara.)*" (s.35), "*(Çocuklar ona, hala anlamında bibi derdi.)*"

(s.93) gibi ifadelerle anlatıcı, kullandığı ifadeyi açıklamak maksadıyla, anlatıya parantez içi cümleyle kısa bir ara verir.

'Leyla'nın Evi' Tanrısal anlatıcı ve bakış açısı ile kaleme alınır. Anlatı kişilerinin geçmişine hâkim olan anlatıcı, okuyucuyu Leyla'nın ailesi hakkında bilgilendirir. "*Paşa Dedesinin konuştuğu zamanlara yetişememiş, onu hep susan bir ihtiyar olarak görmüştü. Annesi ise onu doğururken ölmüştü. Dayısı İzzet Kemal, işgal İstanbulu'nda İngilizler tarafından şehit edilmişti. (...) Bu yüzden yalıda baş başa kaldığı anneannesi Üftade Hanım'dan başka, ona aile hikâyelerini aktaracak kimse yoktu.*" (s.40). Dedesinin konuştuğu zamanlara yetişememesi, annesi ve dayısının akıbeti gibi geçmiş olaylar her şeyi bilen Tanrısal anlatıcı tarafından aktarılır.

'Son Ada' romanı, Ben anlatıcı ve bakış açısı ile kurgulandırılır. Eserin başkişisi Anlatıcı, eser boyunca profesyonel yazar olmadığının altını çizer. "*Bütün bunları size çok daha usta bir biçimde, edebi cümleler kurarak aktarabilmeyi isterdim. Konuyu sade bir şekilde anlatmaktan alamıyorum kendimi. Çünkü basit bir anlatıcıyım ben. (...) Benim amacım size ustalığımı kanıtlamak değil, hikâyemizi anlatmak.*" (S.A., s.15). Üslup konusuna yer verilen romanda Livaneli, anlatı kişileri olan Yazar ve Anlatıcı aracılığıyla görüşlerini açıklar. Anlatma ve diyalog tekniğinin temel alındığı romanda, okura seslenmeyi de ihmal etmeyen Anlatıcı olayı sade ve akıcı bir üslupla nakleder.

'Serenad' karma bakış açısı ile kurgulandırılır. Ben anlatıcı olarak romanın yazılış hikâyesini de anlatan Maya, üst anlatıcı olarak konumlanıp *Maximilian ile Nadia'nın Hikâyesi*ni Tanrısal anlatıcı olarak nakleder. "*Doğu edebiyatında çok sık rastlanan biçimde, Maximilian ile Nadia'nın yürek burkan hikâyesini ayrı bir bölüm olarak okudunuz. (...) Elbette profesyonel yazar olmak gibi bir niyetim veya Doğu edebiyatını temsil etmek gibi iddiam yok. Ama bu alçakgönüllü anlatıda, kendime yakın bulduğum geleneğe uygun bir yola başvurmuş olmamın bir sakıncası yoktur herhalde. Şimdi hikâyeme kaldığım yerden devam ediyorum.*" (Se., s.331). Anlatıda sık sık profesyonel yazar olmadığını vurgulayan Maya, yaşanmış bu trajik aşkı dünyaya anlatmak ister. Maya, eserin yazılış serüvenine dâhil ettiği okuyucuya seslenerek üslubu hakkında açıklamada bulunur.

'Serenad'da, yazım hataları bulunmakla birlikte bazı paragraf tekrarları da görülür. Ancak bu yanlışlar, bilinçli bir şekilde, Ben anlatıcının profesyonel olmadığını göstermek ve okuyucuyu romanının yazılış serüvenine dâhil etmek isteğinden ileri gelir. Zira anlatıcı bu durumun nedenini açıklar: "*Güç bela tamamlamaya çalıştığım ve o*

telaşla her şeyi yanlış yazdığım son cümlelere bile dokunmayacağım. Çünkü bu ustaca bir kitap yazma girişimi değil, bir iç dökme, bir itiraf, bir paylaşma arzusu. Dolayısıyla bir redaksiyondan geçmesine, mükemmel olmasına, dil ve imla yanlışlarının düzeltilmesine gerek yok." (Se., s.461) ifadesiyle, profesyonel yazar olmadığını her fırsatta vurgulayan Ben anlatıcı, eserdeki yanlışları isteyerek düzelttirmediğini belirterek, anlatının içtenliğini kaybetmesinden duyduğu endişeyi dile getirir.

3.4. Romanlarda Anlatı İzlencesi/ Sözdizimi

Livaneli'nin altı romanında (her romanın ilk sayfasında, ilk yüz sözcük dikkate alınarak) toplam altı yüz sözcük üzerinde inceleme yapılmıştır. İncelemede, %45.5 isim, % 11 fiil, %22.5 sıfat, %3.8 zamir, %9.6 zarf, %2.6 edat, %4.3 bağlaç ve %0.5 ünlem tespit edildi. Aşağıdaki tablo Livaneli romanlarındaki sözcük kadrosunu göstermesi bakımından dikkate değerdir:

Tablo 12. Romanların Sözcük Türü Bakımından Değerlendirilmesi

Roman Adı	Sayılan Sözcük	İsim	Fiil	Sıfat	Zamir	Zarf	Edat	Bağlaç	Ünlem
Engereğin Gözündeki Kamaşma	100	54	6	15	8	6	5	6	-
Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm	100	44	11	26	-	12	1	6	-
Mutluluk	100	46	13	23	5	4	3	3	3
Leyla'nın Evi	100	45	11	24	1	14	2	3	-
Son Ada	100	33	11	29	3	18	3	3	-
Serenad	100	51	14	18	6	4	2	5	-
Toplam	600	273	66	135	23	58	16	26	3
Yüzde	%	%45.5	%11	%22.5	%3.8	%9.6	%2.6	%4.3	%0.5

Tabloda Zülfü Livaneli'nin kullandığı sözcük türleri ortaya kondu. Yazar, sözcük türü bakımından en fazla isim kullanmıştır. Anlatı kişisi ve onu çevreleyen sosyal ortamı kullanılan isimlerle ön plana çıkarılır. İsimleri niteleyen sıfatlar ise romanlarda en fazla kullanılan ikinci sözcük türüdür. Yazar sıkça kullandığı sıfatlarla; kişileri, nesneleri ve çevreyi niteleyerek özelliklerini belirtir. Anlatı kişisinin karakteri seçilen isimler ve kullanılan niteleme kelimeleri ile belirginleştirilir. Gösterme ve tasvire ağırlık veren yazarın bu tavrı seçtiği isim soylu kelime türleriyle ortaya konur.

Anlatı kişilerinin kendi olma çabaları, yaptıkları eylemlerle serimlenir. Yazar, fiilleri kullanarak onların dünyaya karşı verdikleri savaşı ortaya koyar. Kendiliğini gerçekleştirmek isteyen anlatı kişilerinin her biri, yaptığı edimlerin sonucunda karşılığını alır.

Anlatı kişilerini tanıtırken isim soylu kelimeleri tercih eden Livaneli, seçtiği fiillerle de onların yaşama biçimlerini eylemleriyle belirginleştirir. Tasvirle başlanan romanlarda anlatı kişisi, çevresi temel alınarak tanıtılmaya çalışılır. Kurmaca kişinin dünyayla olan ilişkisi ise kullanılan filler ile ortaya konarak dünyayı algılayışları sezdirilir.

Livaneli romanlarının öne çıkan özelliklerinden biri de cümle yapısındaki sağlamlıktır. Her romandan, periyodik aralıklarla seçtiğimiz toplam elli dört sayfalık metindeki, dokuz yüz yirmi cümle, üzerine yaptığımız inceleme sonucunda şu tablo ortaya çıktı:

Tablo 13. Romanların Cümle Düzeyi Bakımından Değerlendirilmesi

Roman Adı	Sayılan Cümle	İsim Cüm.	Fiil Cüm.	Soru Cüm.	Yüklem Düşük	Basit Cüm.	Bileşik Cüm.	Kurallı Cüm	Kuralsız Cüm	Sıralı Cüm.	Ünlem Cüm
Engereğin Gözündeki Kamaşma	135	26	96	4	5	64	33	104	14	27	2
Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm	179	35	136	4	6	90	49	142	26	33	1
Mutluluk	128	12	96	3	7	48	29	84	18	32	5
Leyla'nın Evi	157	25	102	12	12	63	38	108	19	28	4
Son Ada	148	18	100	11	10	73	30	103	17	16	4
Serenad	173	26	102	19	8	83	30	115	12	13	7
Toplam	920	142	632	53	48	421	209	656	106	149	23
Yüzde	%	%15.4	%68.6	%5.7	%5.2	%45.7	%22.7	%71.3	%11.5	%16.1	%2.5

Livaneli'nin altı romanında, % 68.6 oranında fiil cümlesi tespit edildi. Fiil cümlesi, anlatılarda ağırlıkta kullanılır. Yazar, iletmek istediği mesajı kurmaca kişilerin eyleme dönüşen düşünceleriyle imler. Anlatma metodunun yoğun olduğu Livaneli romanlarında, geçmişe dönük olayların/ eylemlerin anlatılmasında fiil cümleleri önemli yer tutar.

Konuşma dilinin sade yapısına bağlı kalan yazar, %71.3 kurallı cümle ve %45.7 basit cümle kullanır. Cümle yapısında en önemli öğe olan yüklemleri kullanırken kurallı cümle yapısını ağırlıkta kullanan Livaneli, basit cümle yapısını vererek ifadelerine akıcılık katar. Soru cümlesi, ünlem cümlesi ve yüklem düşük cümle kullanılarak anlatıma renk katılır.

Livaneli, düşüncelerini, dil potasında eriterek okuyucuya sunar. Sade ve akıcı üslubu benimseyen yazar, süssüzlüğün büyük süs olduğunu düşündüğünden bu anlayışını dil ve üslubuna yansıtır.

ROMANLARDA ORTAK YAPI

Çok yönlü bir sanatçı olan Zülfü Livaneli, yazar kimliğiyle ön plandadır. Yazarın romanlarında, her türlü konu ve izleğin varlık sebebi insandır. Anlatı kişilerinin, prototip olarak kullanıldığı romanlarda, bireyselden toplumsala ulaşma amacı güdülür.

Romanların, geçmişle ilintili şekilde ilerleyen olay örgüsünde nedensellik bağı güçlüdür. Zamanın/ dönemin ruhu, olay örgüsüne sirayet eder. Yazar, romanlardaki olayları, ülkenin yakın geçmişinden ya da tarihinden alır. Bu açıdan, olay örgüsündeki birimlerin gerçeğe/ yaşanabilirliğine katkı sağlanır.

Romanların ikisi Ben anlatıcı, ikisi Tanrısal anlatıcı ve diğer ikisi de karma bakış açısıyla kurgulandırılır. 'Engereğin Gözündeki Kamaşma' ve 'Son Ada', Ben anlatıcı ve bakış açısı ile kurgulandırılır. 'Leyla'nın Evi' ve 'Mutluluk' romanlarında, Tanrısal anlatıcı ve bakış açısı kullanılırken, 'Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm' ve Serenad'da ise karma bakış açısı kullanılır. Karma bakış açısıyla kurgulandırılan romanlarda, Ben anlatıcı ve Tanrısal anlatıcı kullanılır. Bu nedenle romanlarda, bakış açısı yönünden 'ben' unsuru ön planda yer alır. Ben anlatıcıyla kurgulanan romanlarda, kurgusal anlatıcı, profesyonel yazar olmadığının altını çizer.

'Son Ada' romanında Anlatıcı, "*Ben bunu size anlatmış mıydım, daha önce sözü geçti mi çam fıstıklarının; hatırlamıyorum. Ama galiba… galiba anlatmadım. Söylemiştim size, benim yazarlığım bu kadar. Bu bilgiyi size vermediğimi, adamızdaki yaşamı anlatırken bu önemli ayrıntıyı atladığımı şimdi hatırlıyorum; (…) bunu size aktarma telaşına düşüyorum, çünkü önemli.*" (S.A., s.82) diyerek anlatıyı keser ve okuyucuya acemi bir yazar olduğunu, bazı konuları anlatmayı unutabileceğini belirtir.

'Serenad'da Maya, sık sık yazar olmadığını ve amacının Nadia ile Maximilian'ın hikâyesini anlatmak olduğunu belirtir. "*Ben bu hikâyeyi güzel olsun diye değil, anlatmaya değer bulduğum için yazıyorum.*" (Se., s.462) ifadesiyle üslup ve güzel yazma kaygısından uzak olduğunu belirten Maya, "*elbette profesyonel yazar olmak gibi bir niyetim (…) yok*" (Se., s.332) diyerek profesyonel yazar olmadığını dile getirir.

Romanlarda, öykü ve öyküleme zamanı birbirinden ayrılır. Akronik zamanın kullanıldığı eserlerde, zamanda sıçramalar ve kırılmalar yer alır. Geriye dönüş ve özetleme teknikleri kullanılarak zaman aktifleştirilir. Her romanda, öykü zamanında yaşanan olayların arka planı, geriye dönüş tekniği kullanılarak gösterilir. Geçmişte

yaşananlar, şimdideki olayların tetikleyicisi durumundadır. Anlatı kişileri, sosyal zamana uygun biçimde davranmalarının yanı sıra zamanı bireysel olarak da algılar.

Romanlarda mekân, birey algısına göre şekillendiğinden insan-mekân ilişkisi güçlü biçimde kurulur. Mekân, kurgusal kişilerin ruhsal durumlarını serimleyen fonksiyonel bir simgeye dönüşür. Bireylerin, kendisi olabildikleri mekânlar açık, ben ve dünyayla iletişim kuramadıkları mekânlar ise darlaşarak algısal özellikleriyle görüngülenir.

Roman başkişileri, kendiliğinin peşine düşen ve olay örgüsü sonunda onu kurmayı/ bulmayı başaran güçlü bireylerdir. Hedeflerinde azimli ve isteklerinde ısrarlı olan bu kişiler, anlatı sonunda arzuladıkları unsura sahip olmayı başarırlar. 'Engereğin Gözündeki Kamaşma'da, Haremağası geçici de olsa iktidara sahip olur, 'Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm'de, Sami Baran tekdüze de olsa bir hayat kurar, 'Mutluluk'ta, Meryem mutlu olmayı başarır, 'Leyla'nın Evi'nde, Leyla evine tekrar sahip olur, 'Serenad'da, Maya hayatını istediği biçimde değiştirir. Kişilerin karakterleri ve yaşadıkları olaylar gerçeğe uygundur. Romanlarda kurmaca kişilere, gerçek hayattan kişiler eşlik eder.

Romanların üçünde anlatı kişilerinin isimleri kullanılmaz. Böylece simgesel olarak kullanılan kişiler aracılığıyla, zamansal ve mekânsal olarak evrensellik yakalanmaya çalışılır.

'Engereğin Gözündeki Kamaşma'da anlatı kişilerinin adı verilmez. Anlatı kişileri; Haremağası, Padişah, çocuk Padişah, Valide Sultan gibi unvanlar kullanılarak tanıtılır. Kişiler belirtilmezse de yapılan göndergelerle, Valide Sultan'ın, Kösem Sultan; Padişah'ın I. İbrahim; çocuk Padişah'ın IV. Mehmet olduğu anlaşılır.

'Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm'de anlatı kişilerini, İsveç'te yaşayan mülteciler oluşturur. Romanda geçen isimlerin, hepsinin kod olduğu ifade edilir: "*İsveçliler dışındaki herkes politik mülteciydi ve bu isimlerin hepsi takmaydı. Hiç kimse gerçek adını kullanmıyordu buralarda.*" (B.K., B.A., B.Ö., s.39) söylemi bu durumu belirtir. Sami Baran, Clara, Adil, Necla, Yoriko, Juan Perez, İbrahim, Rıza, Bülent gibi anlatı kişilerinin hepsi, ülkelerinden politik nedenlerle ayrılmışlardır ve isimlerini gizlemek zorundadır.

'Son Ada' romanında, kişiler kapı numaralarına ya da mesleklerine göre adlandırılır. Anlatı kişileri; Anlatıcı, Yazar, Başkan, 1 Numara, 7 Numara, Marangoz, Doktor, Gitarist olarak tanıtılır.

Yazarın romanlarında, Türkiye'nin karmaşık yapısına göndermede bulunulur. Ülke tarihi, romanlara güç veren unsur olarak yer alır. Osmanlı Devleti'nden Türkiye Cumhuriyeti'ne geçiş dönemi sancıları, romanların temel belirleyicisidir. Türkiye'de yaşayanlar, savaştan çıkmış, göçlerle/ mübadelelerle sarsılmış kılıç artığı insanlar olarak değerlendirilir.

Yazarın dili akıcı ve sadedir. Romanlarda kullanılan diyaloglarda, sokağın diline, bazı yabancı kelime/ cümle ve az da olsa ağız özelliklerine rastlanır. 'Engereğin Gözündeki Kamaşma'da Osmanlıca söz öbeklerine ve ağız özelliklerine; 'Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm'de İsveççe kelime ve cümlelere; 'Mutluluk'ta ağız özelliklerine; 'Leyla'nın Evi'nde Almanca kelime/ cümle ve ağız özelliklerine; 'Serenad'da Almanca kelime ve sokak diline ait özelliklere rastlanır.

Romanlar izleksel kurgulanışı bakımından değerlendirildiğinde; efendi-köle diyalektiği, yabancılaşma, ötekileş(tir)me, ölüm karşıt güç grubunda bulunur. Ülkü değerler ise kendilik/ benlik bilinci, özgürlük, farkındalık, aşk/ sevgi ve cinsellik olarak yer alır.

Livaneli romanlarındaki yapı, izlek ve üsluba ait ortak özellikler şöyle sıralanabilir:

1. Olay örgüsünde, nedensellik bağı güçlüdür. Şimdide yaşanan olaylar, geçmişin devamı/ sonucu niteliğindedir.
2. Ben anlatıcı ve bakış açısının kullanıldığı romanlarda, Ben anlatıcı olan başkişi, okuyucuya profesyonel yazar olmadığını belirtir.
3. Zaman, mekân ve şahıslar detaylı olarak serimlenir. Zaman ve mekân anlatı kişisinin bireysel algısına göre şekillenir.
4. Anlatı kişileri azimli, istekli ve güçlü karakterlerdir. Kendiliğini bulmak için savaşan kişiler, bu savaştan galibiyetle çıkarlar.
5. Türkiye'nin geçirdiği değişim ve dönüşümlerin yanı sıra, kozmopolit yaşam biçimi romanların arka planında yer alır. Yazar, ülkenin içinde bulunduğu durumdan hareket eder.
6. Dil akıcı, anlaşılır ve sadedir. Anlatma ve gösterme tekniğinin baskın olduğu romanlarda, diyaloglara yer verilir. Diyaloglarda sokağın diline ve az da olsa ağız özelliklerine rastlanır.
7. İzleksel açıdan karşıt güç iktidar, ülkü değer ise kendilik bilincidir. İktidar karşısında ezilen/ ötelenen kişiler, benliklerini bulmak adına savaşırlar.

Romanlar; zaman, mekân, şahıs kadrosu ve izlek bakımından benzerlik gösterir. Yaşadıkları olaylar karşısında zamana ve mekâna sıkışan anlatı başkişileri, değişim/ dönüşüm geçirerek ben olma'yı başarır.

Yazar; 'Engereğin Gözündeki Kamaşma' romanı ile 'Balkan Edebiyat Ödülü'nü, 'Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm' romanı ile 'Yunus Nadi Roman Ödülü'nü, 'Mutluluk' romanı ile 'Barnes&Noble Büyük Yazar Ödülü'nü ve 'Son Ada' ile Orhan Kemal Roman Armağanı'nı kazanarak başarısını tesciller.

SONUÇ

Üretmeyi kendisine yaşam amacı edinen Zülfü Livaneli, son dönem Türk edebiyatının sevilerek okunan yazarlarındandır. Livaneli'nin 'Arafat'ta Bir Çocuk' adlı öykü kitabı ve tezin konusunu meydana getiren romanlarının yanı sıra anı ve denemeleri de bulunur. 'Dünya Değişirken', 'Gorbaçov'la Devrim Üstüne Konuşmalar', 'Sosyalizm Öldü mü?' adlı yapıtlarında Livaneli, dünyayı ve Türkiye'yi ekonomik, politik, toplumsal ve sosyal yapılanma bakımından değerlendirmeye/ anlamlandırmaya çalışır. 'Sevdalım Hayat'ta kendi anılarını kaleme alan yazar, 'Sanat Uzun, Hayat Kısa' ve 'Edebiyat Mutluluktur' adlı kitaplarında ise denemelerini okuyucuya sunar.

Hümanizm anlayışını benimseyen yazar, bu anlayışını romanlarına da yansıtır. Livaneli romanlarının ana matrisi, insandır. Bu nedenle yazar, romanları eşitlik ve özgürlük temeline dayandırarak, hümanizm düşüncesiyle oluşturur. İnsanların uyum, barış, huzur ve sevgi dolu bir dünyada yaşamalarını umut ettiğini romanlarda belirtir. Yazar, hümanizmin bulunmadığı yerde insanların sertleşeceğini ifade eder. Gündelik hırs, didişme/ çekişme ve bunların sonucu olan kavgalara karşı olduğunu her fırsatta belirten Livaneli, toplumun farklı katmanlarından gelen insanları aynı potada eritmeyi hedefleyen bir kalemdir.

Yazarın romanlarından, 'Engereğin Gözündeki Kamaşma' yeni tarihsel roman, 'Son Ada' ise anti-ütopya olarak değerlendirilebilir. 'Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm' ise özyaşamöyküsel izler taşır.

Yapıtlarda, Osmanlı Devleti alışkanlıklarının, adetlerinin, kurumlarının ve sosyal yapılanmasının Türkiye Cumhuriyeti'nde devam ettirildiği irdelenir. Bütün romanların, arka planında Türkiye'nin, Osmanlı Devleti'nden devraldığı çok boyutlu yapısı ve kozmopolit yaşam biçimi serimlenir. Ülkede bulunan farklı dinler, diller, ırklar, kültürler ile toplumun çok katmanlı yapısına göndermede bulunur. Türkiye'nin içinde bulunduğu karmaşık durum, geçirdiği sosyal değişimler olay örgüsüne kotarılarak imlenir. Yazar, toplumun eğilimlerini önceden sezerek okuyucuya aktarır.

Olay örgüsündeki birimler, gerçek ya da gerçekleşmesi mümkün olaylardan seçilir. Ülke tarihi ya da dünya tarihinden alınmış gerçek olaylar, kurmaca kişiliklerle bütünleşerek metne taşınır. Yazarın, kurmaca kişilere, gerçek kişilerin eşlik ettiği romanları bulunur. Romanların tümünde, tarihin arka planda dahi olsa kullanıldığı görülür. 'Engereğin Gözündeki Kamaşma' romanında on yedinci yüzyıl, 'Bir Kedi, Bir

Adam Bir Ölüm'de Türkiye'de yapılan bir askerî darbeyi ve 'Serenad'da ise İkinci Dünya Savaşı yılları sosyal zaman olarak kullanılır.

İki romanda Ben anlatıcı, iki tanesinde Tanrısal anlatıcı ve diğer ikisinde karma bakış açısı kullanılır. Karma bakış açısının kullanıldığı romanlarda Ben anlatıcı ve Tanrısal anlatıcı kullanılır. Buradan hareketle romanlarda bakış açısı yönünden 'ben' unsurunun ön planda yer aldığı söylenebilir. Anlatıcı, iki romanda araya girerek açıklamalarda bulunur. 'Mutluluk' ve 'Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm' romanlarında yer alan parantez içi açıklamalar anlatımın duraksamasına neden olur.

Zaman, bireylerin algısına göre açımlandığından nitelikseldir. Bireysel zamanın yanı sıra anlatılarda sosyal zamana da yer verilir. Sosyal zaman, belirteçlerle sezdirilir. Sıradizimsel yapının kırıldığı romanlarda, geriye dönüş tekniği kullanılarak olay örgüsü, geçmiş ve şimdi düzleminde kurgulandırılır. Geçmişte gerçekleşen durumlar, şimdideki olayların arka planını oluşturur. Özetleme tekniği kullanılarak, anlatılmak istenen asıl olaya vurgu yapılır.

Mekân, anlatı kişilerinin algısına göre şekillendiğinden romanlarda insan-mekân özdeşikliği başarılı biçimde kurulur. Karşıt güç grubunda yer alan kişilerle ya da kavramlara karşı mücadele veren, ülkü değer konumundaki kişiler için mekân genellikle dar/ kapalıdır. Bu nedenle, romanlarda açık/ geniş mekân sınırlıdır. Anti-ütopik olarak kurgulandırılan 'Son Ada' romanında, mekân anti-ütopik yapıya uygun biçimde ada olarak seçilir.

Anlatılarda, şahıslar kadrosu dünyayı algılayışları yönünden derinlemesine analiz edilerek dikkatlere sunulur. Anlatılarda, bireyden yola çıkarak toplumsala varıldığından başkişiler, romanın ana izleğini ortaya çıkaran prototip olarak kullanılır. Başkişi, karşıt güçler karşısında dik durarak mücadele eder ve kendi olma edimini gerçekleştirir. Özgür seçimleriyle birey olma sürecini başarıyla tamamlayan şahıslar, ülkü değer grubundaki kavramları kişiler boyutunda temsil ederler. Roman başkişileri, istedikleri unsur için savaşmayı göze alarak, değişim ve dönüşüm geçiren boyutlu kişilerdir.

Başkişi, norm karakter ve kart karakterlerin yanı sıra geniş bir fon karakter kadrosu bulunur. Romanlarda yaşanan bir durumu, savunulan farklı fikirleri ya da ülkenin kozmopolit yapısını ortaya çıkarmak için görevlendirilen fon karakterler kullanılır. Ülkedeki karmaşayı ve/ya çok boyutluluğu belirtmek üzere anlatıya dâhil

edilen fon karakterlerin her biri, savunduğu farklı fikirleri beyan ederek görevlerini tamamlar ve anlatıdan çıkarılır.

İnsanın merkeze alındığı romanlar, izleksel olarak değerlendirildiğinde karşıt güç grubunda efendi-köle diyalektiği, ülkü değerlerde ise kendilik bilinci öne çıkar. Ülkü değer grubunda; benlik, farkındalık, yaşam, iyilik, eşitlik, özgürlük, aşk/ sevgi ve cinsellik yer alır. Karşıt güç grubunda yer alan iktidara, ölüm, yabancılaşma, ötekileş(tir)me, adaletsizlik, kötülük izlekleri eşlik eder. İktidar hırsının, tüm insanlığı olumsuz yönde etkilediği, prototip olarak kullanılan anlatı başkişisi üzerinden imlenir. İktidar, insanlığı yok eden bir tiran olarak tüm romanlarda görüngülenir.

Türkçeyi anayurdu olarak tanımlayan yazarın dili, sade ve üslubu akıcıdır. Anlatma ve gösterme tekniğinin yoğun kullanıldığı romanlarda, tasvir ve diyaloglara da sıkça yer verilir. Anlatı kişilerinin eğitim durumlarını, kültür düzeylerini göstermek bakımından diyaloglarda sokak ağzına ve az da olsa yöresel ağız şekillerine yer verir.

Livaneli, Türk ve dünya edebiyatına hâkim olduğunu sık sık yaptığı metinlerarası göndergelerle serimler. Yazar, bütün romanlarında, metinlerarasılığı kullanarak sevdiği yazar, şair, düşünür ve filozofların eserlerinden alıntı yapar.

Denemelerinde ve gazetede yayımladığı makalelerinde değindiği bazı görüşlerine, tanık olduğu olaylara ve anılarına romanlarında da yer verir. Livaneli romanlarında, özyaşamöyküsel izler bulunur. Yazar, kendi yaşamından deneyimleri, anlatı kişilerinden biri aracılığıyla aktarır.

Toplumdaki eğilimleri önceden sezebilen yazar, Türk toplumundaki çok katmanlılığı romanlarının arka planı olarak kullanır. Livaneli romanlarında, Türk toplumunun içinde bulunduğu karmaşık durum, her anlatıda farklı açılardan ele alınarak irdelenir. Anlatı kişilerinin prototip olarak kullanıldığı yapıtlarda, bireyden topluma ulaşma amacı güdülür.

KAYNAKÇA

1. ZÜLFÜ LİVANELİ KAYNAKÇASI

1.1. Zülfü Livaneli Kitapları

Livaneli, Zülfü, (2010), **Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm**, Remzi Kitabevi, İstanbul

_____, _____, (2009), **Engereğin Gözündeki Kamaşma**, Remzi Kitabevi, İstanbul

_____, _____, (2010), **Leyla'nın Evi**, Remzi Kitabevi, İstanbul

_____, _____, (2010), **Mutluluk**, Remzi Kitabevi, İstanbul

_____, _____, (2011), **Serenad**, Doğan Kitap, İstanbul

_____, _____, (2009), **Son Ada**, Remzi Kitabevi, İstanbul

_____,_____, (2010), **Sanat Uzun, Hayat Kısa**, Remzi Kitabevi, İstanbul

_____, _____, (2012), **Edebiyat Mutluluktur**, Doğan Kitap, İstanbul

_____, _____, (2012a), **Sevdalım Hayat**, Doğan Kitap, İstanbul

1.2. Zülfü Livaneli Makaleleri

Livaneli, Zülfü, "'Bir Roman Var Romanda Romandan İçeri' Tek Değer Ölçüsü de Bu", Hürriyet Gösteri, S. 197-198, Nisan-Mayıs 1997

_____, _____, "Derinlik", Vatan Gazetesi, İstanbul, 07.09.2003

_____, _____, "Türk Aydını ve Darbeler-1", Vatan Gazetesi, İstanbul, 20.03.2009

_____, _____, "Türk Aydını ve Darbeler-2", Vatan Gazetesi, İstanbul, 21.03.2009

_____, _____, "Ne Okumalı?", Vatan Gazetesi, İstanbul, 13.11.2011

_____,_____-1, "Serenad ve Alman Profesörler", Vatan Gazetesi, İstanbul, 10.04.2011

_____, _____-2, "Edebiyat Modaları", Vatan Gazetesi, İstanbul, 04.09.2011

_____, _____-3, "İktidarlar", Vatan Gazetesi, İstanbul, 04.06.2012

_____, _____-4, "İnsan mıyız Başka Bir Şey mi?", Vatan Gazetesi, 23.03.212

1. GENEL KAYNAKLAR

1.1. Genel Kitaplar

Adler, Alfred, (1999), **Bireysel Psikoloji**, (Çev. Dr. Halis Özgü), Hayat Yayıncılık, İstanbul

_____, _____, (2001), **İnsanı Tanıma Sanatı**, (Çev. Kâmuran Şipal), Say Yayınları, İstanbul

Ağaoğulları, Mehmet Ali, Köker, Levent, (2000), **Kral-Devlet ya da Ölümlü Tanrı**, İmge Kitabevi, Ankara

Akal, Cemal Bâli, (2009), **İktidarın Üç Yüzü**, Dost Kitabevi, Ankara

Akgündüz, Ahmet, (1995), **İslam Hukukunda Kölelik-Cariyelik Müessesesi ve Osmanlı'da Harem**, Osmanlı Araştırmaları Vakfı Yayınları, İstanbul

Akşit, Göktürk, (2012), **Ada İngiliz Yazınında Ada Kavramı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

Aktaş, Şerif, (2003), **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yayınları, Ankara

Aktulum, Kubilay, (1999), **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yayınları, Ankara

Altan, Çetin, (2000), **Kadın, Işık ve Ateş**, (Haz. Solmaz Kâmuran), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

Aras, Lerzan, (2005), **Mekânın Ruhu**, Kozmik Kitaplar, İstanbul

Arslan, Fatih, (2012), **Boş Zaman Figürleri Erken Dönem Türk Romanında** Nesne-**Tüketim İlişkileri**, Sinemis Yayınları, Ankara

Aruoba, Oruç, (2007), **De Ki İşte**, Metis Yayınları, İstanbul

Asmann, Jan, (2001), **Kültürel Bellek**, (Çev. Ayşe Tekin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul

Bachelard, Gaston, (1995), **Ateşin Psikanalizi**, (Çev. Aytaç Yiğit), Bağlam Yayıncılık, İstanbul

_____, _____, (1996), **Mekânın Poetikası**, (Çev. Aykut Derman), Kesit Yayıncılık, İstanbul

Botton, Alain de, (2002), **Aşk Üzerine**, (Çev. Ahu Antmen), Sel Yayıncılık, İstanbul

Bourneur Roland, Real Quellet, (1989), **Roman Dünyası ve İncelemesi**, (Çev. Hüseyin Gümüş), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara

Bumin, Tülin, (2001), **Hegel Bilinç Problemi, Köle-Efendi Diyalektiği, Praksis Felsefesi**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

Butor, Michel, (1991), **Roman Üstüne Denemeler**, (Çev. Mehmet Rifat/ Sema Rifat), Düzlem Yayınları, İstanbul

Campbell, Joseph, (2010), **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, (Çev. Sabri Gürses), Kabalcı Yayınevi, İstanbul

Camus, Albert, (2007), **Başkaldıran İnsan**, (Çev. Tahsin Yücel), Can Yayınları, İstanbul

Can, Şefik, (2011), **Klasik Yunan Mitolojisi**, Ötüken Neşriyat, İstanbul

Cioran, Emil Michel, (2010), **Tarih ve Ütopya**, (Çev. Haldun Bayrı), Metis Yayınları, İstanbul

Çeri, Bahriye, (2001), **Tarih ve Roman**, Can Yayınları, İstanbul

Çetin, Nurullah, (2009), **Roman Çözümleme Yöntemi**, Öncü Kitap, Ankara

Çetişli, İsmail, (2009), **Metin Tahlillerine Giriş 2 -Hikâye-Roman-Tiyatro-**, Akçağ Yayınları, Ankara

Deveci, Mutlu, (2012), **Varoluş ve Bireyleşme Açısından Ferit Edgü Anlatılarında Yapı ve İzlek**, Akçağ Yayınları, Ankara

_____, _____, (2013), **Halit Ziya Uşaklıgil'in Öykülerinde Yapı ve İzlek**, Grafikkent Dijital Baskı Merkezi, Elazığ

Ecevit, Yıldız, (2004), **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yayınları, İstanbul

Eliuz, Ülkü, (2009), **Orhan Kemal ve Romancılığı**, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara

Enginün, İnci, (1995), **Halide Edib Adıvar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi**, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara

Ergil, Doğu, (1980), **Yabancılaşma ve Siyasal Katılma**, Olgaç Yayınevi, İstanbul

Fordham, Frieda, (2011), **Jung Psikolojisinin Ana Hatları**, (Çev. Aslan Yalçıner), Say Yayınları, İstanbul

Foucault, Michel, **Cinselliğin Tarihi**, (2010), (Çev. Hülya Uğur Tanrıöver), Ayrıntı Yayınları, İstanbul

Freud, Anna, (1989), **Ego ve Savunma Mekânizmaları**, (Çev. Yeşim Erim), Bağlam Yayınları, İstanbul

Freud, Sigmund, (1992), **Endişe**, (Çev. Leylâ Özcengiz), Dergâh Yayınları, İstanbul

_____, _____, (2009), **Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd**, (Çev. Ali Babaoğlu), Metis Yayınları, İstanbul

Fromm, Erich, (1993), **İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri I**, (Çev. Şükrü Alpagut), Payel Yayınevi, İstanbul

_____, _____, (2008), **Özgürlükten Kaçış**, (Çev. Şemsa Yeğin), Payel Yayınevi, İstanbul

_____, _____, (2003), **Rüyalar, Masallar, Mitoslar**, (Çev. Aydın Arıtan/ Kaan H. Ökten), Arıtan Yayınları, İstanbul

_____, _____, (2004), **Yeni Bir İnsan-Yeni Bir Toplum**, (Çev. Necla Arat), Say Yayınları, İstanbul

Gasset, Ortega Y Jose, (2007), **İnsan ve Herkes**, (Çev. Neyire Gül Işık), Metis Yayınları, İstanbul

Geçtan, Engin, (2008), **Hayat**, Metis Yayınları, İstanbul

_____, _____, (1992), **Varoluş ve Psikiyatri**, Remzi Kitabevi, Ankara

_____, _____, (2010), **Zamane**, Metis Yayınları, İstanbul

Girard, René, (2007), **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat**, (Çev. Arzu Etensel İldem), Metis Yayınları, İstanbul

Göçgün, Önder, (1993), **Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara

Green, André, (2004), **Hadım Edilme Kompleksi**, (Çev. Levent Kayaalp), Metis Yayınları, İstanbul

Guénon, René, (2004), **Dante ve Ortaçağ'da Dinî Sembolizm**, (Çev. İsmail Taşpınar) İnsan Yayınları, İstanbul

Guntrip, Harry, (2003), **Şizoid Görüngü Nesne İlişkileri ve Kendilik**, (Çev. İpek Babacan), Metis Yayınları, İstanbul

Güçlü, Abdulbâki, Uzun, Erkan, Uzun, Serkan, Yolsal, Ü. Hüsrev, (2008), **Felsefe Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara

Gündoğan, Ali Osman, (1997), **Albert Camus ve Başkaldırma Felsefesi**, Birey Yayınları, İstanbul

Jacobi, Jolande, (2002), **C. G. Jung Psikolojisi**, (Çev. Mehmet Arap), İlhan Yayınevi, İstanbul

Jacobson, Edith, (2004), **Kendilik ve Nesne Dünyası**, (Çev. Selim Yazgan), Metis Yayınları, İstanbul

Jung, Carl Gustav, (2009), **Dört Arketip**, (Çev. Zehra Aksu Yılmazer), Metis Yayınları, İstanbul

___, _____, (2009), **Anılar, Düşler, Düşünceler**, (Haz. Aniela Jaffé), (Çev. İris Kantemir), Can Yayınları, İstanbul

____, _____, (2010), **Keşfedilmemiş Benlik**, (Çev. Barış İlhan-Canan Ener Sılay), Barış İlhan Yayınevi

Kernberg, Otto F., (2011), **Aşk İlişkileri**, (Çev. Abdullah Yılmaz), Ayrıntı Yayınları, İstanbul

Kılıç, Sadık, (2000), **Benliğin İnşası**, İnsan Yayınları, İstanbul, 2000

Kierkegaard, Soren, (2011), **Kaygı Kavramı**, (Çev. Türker Armaner), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul

_____, _____, (2010), **Ölümcül Hastalık Umutsuzluk**, (Çev. M. Mukadder Yakupoğlu), Doğubatı Yayınları, Ankara

Koestenbaum, Peter, (1998), **Varoluşçu Cinsellik**, (Çev. Nur Yener), Okyanus Yayıncılık, İstanbul

Korkmaz, Ramazan, (2004), **Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri**, Türksoy, Ankara

_____, _____, (2002), **İkaros'un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı**, Akçağ Yayınları, Ankara

_____, _____, (1997), **Sabahattin Ali- İnsan ve Eser**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

_____, _____, Deveci, Mutlu, (2011), **Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür Küçürek Öykü**, Grafiker Yayınları, Ankara

Krişnamurti, (1989), **İç Özgürlük**, (Çev. İlhan Güngören), Yol Yayınları, İstanbul

Kumar, Krishan, (2005), **Ütopyacılık**, (Çev. Ali Somel), İmge Kitabevi, Ankara

Kundera, Milan, (2009), **Roman Sanatı**, (Çev. Aysel Bora), Can Yayınları, İstanbul

Laing, R. D., (1993), **Bölünmüş Benlik**, (Çev. Selçuk Çelik), Kabalcı Yayınevi, İstanbul

Lauster, Peter, (2000), **Kendine Güven**, (Çev. Nurittin Yıldıran), Doruk Yayımcılık, Ankara

Lévinas, Emmanuel, (2006), **Ölüm ve Zaman**, (Çev. Nami Beşer), Ayrıntı Yayınları, İstanbul

Magill, Frank, (1992), **Egzistansiyalist Felsefenin Beş Klasiği**, (Çev. Vahap Mutal), Dergâh Yayınları, İstanbul

May, Rollo, (2003), **Yaratma Cesareti**, (Çev. Alper Oysal), Metis Yayınları, İstanbul

Millas, Herkül, (2000), **Türk Romanı ve "Öteki" Ulusal Kimlikte Yunan İmajı**, Sabancı Üniversitesi, İstanbul

Morley, David, Robins, Kevin, (2011), **Kimlik Mekânları**, (Çev. Emrehan Zeybekoğlu), Ayrıntı Yayınları, İstanbul

Ouspensky, P.D., (2010), **İnsanın Gerçeği "Kendini Bilmek"**, (Çev. Ali Belbez/ Erol Konyalıoğlu), Ruh ve Madde Yayınları, İstanbul

Özcan, Tarık, (2005), **Şair ve Sözün Mahşeri Oktay Rifat**, Akçağ Yayınları, Ankara

_____, _____, (2007), **Tevfik Fikret'in Şiirlerinde Trajik Durum**, Manas Yayıncılık, Elazığ

Paz, Octavio, (2002), **Çifte Alev-Aşk ve Erotizm**, (Çev. Tomris Uyar), Okuyan Us Yayınları, İstanbul

Reich, Wilhelm, (2010), **Kişilik Çözümlemesi**, (Çev. Bertan Onaran), Payel Yayınevi, İstanbul

Sartre, Jean Paul, (2009), **Varlık ve Hiçlik**, (Çev. Turhan Ilgaz-Gaye Çankaya Eksen), İthaki Yayınları, İstanbul

_____, _____, (1993), **Varoluşçuluk**, (Çev. Asım Bezirci), Say Yayınları, İstanbul

Sazyek, Hakan, (2008), **Abdülhak Şinasi Hisar'ın Romanlarında Özel Yabancılaşma**, Akçağ Yayınları, Ankara

Schopenhauer, Arthur, (2011), **Aşka ve Kadınlara Dair**, (Çev. Ahmet Aydoğan), Say Yayınları, İstanbul

Sennet, Richard, (1999), **Gözün Vicdanı**, (Çev. Süha Sertabiboğlu, Can Kurultay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul

_____, _____, (2010), **Karakter Aşınması**, (Çev. Barış Yıldırım), Ayrıntı Yayınları, İstanbul

Shayegan, Daryush, (2010), **Yaralı Bilinç Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni**, (Çev. Haldun Bayrı), Metis Yayınları, İstanbul

Stevick, Philip, **Roman Teorisi**, (2004), (Çev. Prof. Dr. Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yayınları, Ankara

Tayanç, Füsun, Tayanç, Tunç, (1977), **Dünyada ve Türkiyede Tarih Boyunca Kadın**, Toplum Yayınevi, Ankara

Tekin, Mehmet, (2010), **Roman Sanatı Romanın Unsurları**, Ötüken Neşriyat, İstanbul

Timur, Taner, (2002), **Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik**, İmge Kitabevi, Ankara

Tuğcu, Tuncar, (2002), **Yabancılaşma Problemi Hıristiyanlığın ve Marksizmin Kökleri**, Alesta Yayınevi, Ankara

Tura, Saffet Murat, (2010), **Freud'dan Lacan'a Psikanaliz**, Kanat Kitap, İstanbul

____, _____, (2002), **Şeyh ve Arzu**, Metis Yayınları, İstanbul

Türkçe Sözlük, (2005), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara

Uluçay, Çağatay, (2011), **Harem**, Ötüken Neşriyat, İstanbul

Urgan, Mina, (1984), **Edebiyatta Ütopya Kavramı ve Thomas More**, Adam Yayıncılık, İstanbul

Wellek, René, Warren Austin, (1983), **Edebiyat Biliminin Temellleri**, (Çev. Prof. Dr. Ahmet Edip Uysal), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara

Yalçın-Çelik, Dilek S., (2005), **Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları**, Akçağ Yayınları, Ankara

1.2. Genel Makaleler

Akalın, Kürşat Haldun, (2007), "Orta Çağın Hristiyanlık Öğretisinde Meryem Ana Yüceltmesi" Atatürk Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi, S. 27, Erzurum

Akbaba, Zeynep Burcu, (2008), "Töre, Namus ve Töre Saikiyle Kasten Öldürme", TBB Dergisi, S.75

Arslan, Fatih, (2012), "'On İkiye Bir Var' ve 'Karşılıklı' Öykülerinde Zaman/ Bellek Tercihleri", Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Yıl:5, S.8

Baran, Aylin Görgün, Erbaydar, Nüket Paksoy, "Yasak Cinsel İlişki: Ensest", www.huksam.hacettepe.edu.tr/

Betzen, Klaus, (1964), "XX. Yüzyıl Alman Romanında Savaşın Yorumu ve Anlatılması", (Çev. Vural Ülkü), Türk Dili (Roman Özel Sayısı II), S.159, s.137-142, Ankara

Çelik, Yakup, (2009), "Tarih – Edebiyat İlişkisi Bağlamında Bir Devrin Eleştirel Panoraması: Abdülhamit Düşerken", Turkish Studies, İnternational Periodical For The Languages, Literature and History of Turkısh or Turkic, Volume 4/ 1-I, Winter

Çıkla, Selçuk, (2002), "Romanda Kurmaca ve Gerçeklik", Hece Öykü Roman Özel Sayısı, S.65/66/67, s.111-129, Mayıs-Haziran-Temmuz

Deveci, Mutlu, (2007), "Anahtar Romanının Yapı ve Tema Bakımından İncelenmesi", Erdem Dergisi, Mustafa Necati Sepetçioğlu Özel Sayısı (S. 49), Ankara

_____, _____, (2005), "Cengiz Aytmatov'un Romanlarında Mekânın İşlevsel Açıdan İncelenmesi", Türk Kültürü, S. 503-504, Yıl: XLIII, Mart-Nisan 2005

_____, _____, (2004), "Devlet Ana Romanında Kişiler Dünyasının İşlevsel Analizi", Türk Dili, S.636, Aralık

_____, _____, (2009), "Gün Olur Asra Bedel Romanında Özgürlük Sorunu", (Editör: Ramazan Korkmaz), Cengiz Aytmatov, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara

_____, _____, (2011), "Yahya Kemal'in Süleymaniye'de Bayram Sabahı Şiirinde Zamana Diyalektik Bir Bakış", Turkish Studies İnternational Periodical Fort he Languages, Literature and History of Turkish of Turkic, (Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ Armağanı), Volume 6/3, p. 715-729

Durmuş, Mitat, (2003), "Melih Cevdet Anday'ın Şiirlerinde Bireysel Öznenin Belleksel Varoluşu Bağlamında Zaman İzleği", Türkoloji Dergisi, C.XVI, S.2, Ankara

Eliuz, Ülkü, (2011), "Cinsel Kimlik Paniği: Kadın Olmak", Turkish Studies İnternational Periodical Fort he Languages, Literature and History of Turkish of Turkic, (Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ Armağanı), Volume 6/3

_____, ____, (2008), "Orhan Kemal'in Murtaza Romanında Yapı", Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literatureand History of Turkish or TurkicVolume 3/4 Summer

Gariper, Cafer, (2010), "Ömer Zülfü Livaneli'nin *Son Ada* Romanının Ütopik Kurgusu", Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, S.14, Kış Van

Günay, Doğan, Koca, Zeynep Cihan, (2008), "Mutluluğu Anlatmanın Bin Türlü Hali ve Binbir Yolu" www.iudergi.com, Dilbilim20, C.2, S.2

İlhan, Nilüfer, (2012), "Yabancılaşma Olgusu ve Kürk Mantolu Madonna Romanı", Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, C. 5, S.20, Kış

Koçakoğlu, Bedia, (2012), "Yeni Tarihselci Bir Okuma: "*Engereğin Gözündeki Kamaşma*", Mediterranean Journal of Humanities, II/I

Koğacıoğlu, Dicle, (2009), "Gelenek Söylemleri ve İktidarın Doğallaşması: Namus Cinayetleri Örneği", Cogito Feminizm, S.58, Bahar

Korkmaz, Ramazan, (2008), "Aytmatov Anlatılarında Aşkın Eriştirici ve Dönüştürücü Gücü", Bilig, Sayı:46

_____, _____, (2009), "Metaforik Dönüştürme Biçimleri ve Efendi-Köle Diyalektiği Bakımından Beyaz Kale", Bilig, S.50

_____, _____, (1990), "Roman Tekniği Bakımından Kuyucaklı Yusuf", Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 4(2), 173-186, Elazığ

_____, _____, (2002), "Romanda Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Görüntü Seviyeleri Üzerine Bazı Öneriler", Scholarly Depth and Acuracy-Lars Johanson Armağanı, Grafiker Yayınları, Ankara

_____, _____, (2007), "Romanda Mekânın Poetiği", Edebiyat ve Dil Yazıları Mustafa İsen'e Armağan, Ankara

_____, _____, (2004), "Yeni Türk Edebiyatına Giriş", **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı**, (Editör: Ramazan Korkmaz), Grafiker Yayınları, Ankara

_____, _____, (2005), "Yurtsuzluk İtkisi ve Anayurt Oteli", İlmi Araştırmalar, S.20, Güz

Ovayolu, Nimet, Uçan, Özlem, Serindağ, Selver, (2007), "Çocuklarda Cinsel İstismar ve Etkileri", Fırat Sağlık Hizmetleri Dergisi, C.2, S.4

Özcan, Tarık, (2003), "Osmancık Romanının Arketipsel Sembolizm Bakımından Çözümlenmesi", Bilig, 26, Yaz

_____, _____, (2000), "Romanda Sosyal Ortam", Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt.10, 2, Temmuz

_____, ____, (2006), "Tarihi Roman Vadisinde Aytmatov'un Beyaz Gemi Adlı Romanının Çözümlenmesi", II. Kayseri ve Yöresi Kültür Sanat ve Edebiyat Bilgi Şöleni

Özkan Saltık, Tuba, (2010), "Bamsı Beyrek Ve Bey Böyrek Anlatılarında Arketipik İmgeler", Milli Folklor, Yıl:22, S.85

Saygılı, Sefa, Gönenli, Sinem, (2008), "Aynı Ailede Görülen Çoklu Ensest", Düşünen Adam Dergisi, (Online makale), 21(1-4):32-37

Sözen, Mustafa, (2009), "Klasik Anlatı Sinemasında Öykü Kişisi, Yapısal Tasarım ve Örnek Çözümlemeler", Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi Academia, C.1, S.1, Ocak

Şahin, Veysel, (2010), "Aynadaki Ben/lik "Handan"ın İmgesel Halleri ve Varoluş Süreci", Roman Kahramanları, S.3, Temmuz-Eylül

_____, _____, (2010), "Oğuz Atay'ın Anlatılarında Ben, Öteki ve Benlik", Türk Dili, C. XVIII, S.697, s.23-31, Ocak

_____, _____, (2007), "Roman Tekniği Bakımından Yaban", e-Journal of New World Sciences, S.3, s.179-196, July

Yumuşak Canbaz, Firdevs, (2012), "Ütopya, Karşı-Ütopya ve Türk Edebiyatında Ütopya Geleneği", Bilig, S.61, Bahar

2.3 Genel Tezler

Özek, Fatih, (2005), "Türkiye Türkçesinde Zaman", **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Elazığ (Doktora Semineri)

Şahin, Veysel, (2010), "Halide Edip Adıvar'ın Romanlarında Yapı ve İzlek", **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Elazığ (Doktora Tezi)

Yıldız, İpek, (2012), "Tezer Özlü'nün Romanlarında Başkaldırı", **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Elazığ (Doktora Semineri)

ÖZGEÇMİŞ

1986 yılında Elazığ'da doğdum. 2004 yılında Fırat Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü kazandım. 2008'de lisans öğrenimimi bitirdim. 2009 yılında başladığım Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Pedagojik Formasyon Eğitimi'ni 2010 yılında tamamladım. Aynı yıl Fırat Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı'nda yüksek lisans öğrenimime başladım. Yabancı dilim İngilizcedir.