

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YENİ TÜRK EDEBİYATI
ANABİLİM DALI**

**PINAR KÜR'ÜN ROMANLARINDA
ANLATICI – KURMACA VE GERÇEKLİK**

Yüksek Lisans Tezi

Funda KESKİN

Ankara – 2012

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YENİ TÜRK EDEBİYATI
ANABİLİM DALI**

**PINAR KÜR'ÜN ROMANLARINDA
ANLATICI – KURMACA VE GERÇEKLİK**

Yüksek Lisans Tezi

Funda KESKİN

Tez Danışmanı
Doç.Dr.Nihayet ARSLAN

Ankara-2012

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YENİ TÜRK EDEBİYATI
ANABİLİM DALI

**PINAR KÜR'ÜN ROMANLARINDA
ANLATICI – KURMACA VE GERÇEKLİK**

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı : Doç. Dr. Nihayet ARSLAN

Tez Jürisi Üyeleri

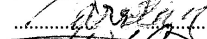
Adı ve Soyadı

Dr. Nihayet ARSLAN

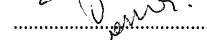
Dr. Nurullah GETİN

Dr. Gökçe Gökçe ALP ARSLAN

İmzası







Tez Sınavı Tarihi ...19.3.2012...

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (14.1.3.../2012)

Öğrencinin

Tezi Hazırlayan

Adı ve Soyadı

Funda MESİTİN

İmzası

Funda

anne ve babama...

ÖN SÖZ

Yazar ile okur arasında bağ kuran ve yazarın amacını gerçekleştirmesini sağlayan öge, anlatının olmazsa olmazı anlatıcıdır. Anlatıcı, aynı zamanda anlatının ana ögesi ve metnin sesidir. Anlatının öğelerinin tümü, anlatıcının konumuna göre biçimlenir. Bu nedenle anlatıcının konumu, diğer anlatı öğelerinin kullanılış biçimlerini belirleyen, kısıtlayan ve kontrol eden bir durum olarak karşımıza çıkar. Öğeler arasındaki bu uyumun sağlıklı olması, okurda *gerçeklik* yanılgısını güçlendireceği gibi yazarın niyetinin ve anlatının özünün anlaşılmasında önemli bir rol oynar.

Yazarın anlatıcı tip ve odağı konusundaki seçimlerinin nedenlerinin doğru belirlenmesi hem anlatıyı doğru değerlendirme hem de yazarın niyetini doğru belirleme konusunda başat bir öneme sahiptir. Konu üzerine teorik çalışmaların olmasına rağmen konuya ilişkin incelemelerin azlığı ve yetersizliği dikkatimizi çekti. Bu nedenle biz bu çalışmamızda yukarıda bildirdiğimiz önem üzerine uygulamalı bir çalışma yapmayı amaçladık. İnceleme nesnemiz olan Pınar Kür'ün yapıtlarını ise her yapıtında farklı anlatıcı tipleri ile farklı yapılar kurguladığı, yapıtın gerçeklik anlayışını her yapıtında farklı biçimde kurguladığı ve yapıta yaklaşım biçimiyle anlatıcı – kurmaca – gerçeklik arasındaki bağları incelenabilir hâle getirdiği için seçtik. Bu çalışma aynı zamanda Pınar Kür'ün sanatının bir yönünü göstermekle birlikte yapıtlar yalnızca bir yönden incelendiği için, onun sanatının çok yönlü olduğunu gösterecek.

Çalışmamız Pınar Kür'ün romanlarında kullanılan anlatıcı tipleri esas alınarak üç ana bölüme ayrılmıştır. Bu bölümler; 1. Benöyküsel Anlatıcı, 2. Çoğul

Anlatıcı, 3. Gözlemci Anlatıcı. Ara bölümleri ise öncelikle, anlatıcının kurmaca ya da üst – kurmaca düzlemde olup olmaması ve sonrasında diğer anlatı öğelerine göre oluşturulmuştur. Sonuç bölümünde, incelemenin sonuçları sunulmuş ve değerlendirilmiştir.

Tezimi sabırla okuyup düzelten, eksiklerimi tamamlayan ve benden desteğini hiçbir zaman esirgemeyen tez danışmanım Doç. Dr. Nihayet Arslan’a teşekkürü borç bilirim. Ayrıca moral desteğiyle tez çalışması süresince daima yanımda olan Evre Başar’a, kütüphanesini benimle paylaşan Birol Şevki Tavlı ve Bilge Kuzey’e teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	I
1.BENÖYKÜSEL ANLATICI.....	1
1.1.KURMACA ÖĞESİ ÖZNE ANLATICI	1
1.1.1.AKTARMA YÖNTEMLERİ	6
1.1.2.KURGULAMA YÖNTEMLERİ	18
1.2.ÜST – KURMACA ÖĞESİ ÖZNE ANLATICI.....	64
1.2.1.AKTARMA YÖNTEMLERİ	65
2.1.1.KURGULAMA YÖNTEMLERİ	74
2.ÇOĞUL ANLATICI.....	156
2.1.AKTARMA YÖNTEMLERİ	157
2.2.KURGULAMA YÖNTEMLERİ.....	165
3.GÖZLEMCİ ANLATICI	207
3.1.KURMACA ÖĞESİ GÖZLEMCİ ANLATICI.....	207
3.1.1.AKTARMA YÖNTEMLERİ	209
3.1.2.KURGULAMA YÖNTEMLERİ	226
3.2.ÜST – KURMACA ÖĞESİ GÖZLEMCİ ANLATICI	270
3.2.1.AKTARMA YÖNTEMLERİ	273
3.2.2.KURGULAMA YÖNTEMLERİ	279
SONUÇ	333
KAYNAKÇA	341
ÖZET	346

GİRİŞ

Romanlarını inceleme nesnesi olarak seçtiğimiz Pınar Kür, 1941 Bursa doğumludur. İlk ve ortaokulu Bursa’da, liseyi New York’ta bitirmiş, Robert Koleji’nden sonra Sorbonne’da gerçeklik ve illüzyon üzerine tiyatro alanında doktorasını vermiştir. 1971-73 yılları arasında Ankara Devlet Tiyatrosu’nda dramaturg olarak çalışan yazar, hâlen İstanbul Bilgi Üniversitesi İletişim Fakültesinde öğretim üyesidir.

Pınar Kür, öykü ve romanlarında kullandığı yöntemler ve konularıyla bir *kurmaca ustası* (Kahraman, 1986: 6) olduğunu ortaya koyar. Onun yapıtlarında kurmaca ve üst – kurmaca arasında kurulan ilişkiler, yapıtın okura iletilmek istenen iletisi ile daima bir ilişki içindedir. Metnin sunulma biçimine ilişkin yapılan her seçim yapıtların özüne ilişkin bir duruma da işaret eder. Pınar Kür’ün bu özelliği onu Türk edebiyatında özgün bir yere koymanın yanı sıra onun sanatını farklı yönlerden incelemenin gereğini ortaya koymaktadır.

Çalışmamız Pınar Kür’ün yalnızca romanları ile sınırlıdır. Bunlar: *Yarın* (1976), *Küçük Oyuncu* (1977), *Asılacak Kadın* (1979), *Bitmeyen Aşk* (1986), *Bir Cinayet Romanı* (1989), *Sonuncu Sonbahar* (1992) ve *Cinayet Fakültesi* (2006)dir.

Biz bu çalışmamızda Pınar Kür’ün sanatı üzerine yalnızca bir yönde çalışacak ve romanlarında kullandığı anlatıcı tiplerini başat öge kabul ederek hem romancının kurgulama yöntemlerini gözlemleyecek hem de edebiyat açısından anlatıcı tipinin kurmaca üzerindeki etkilerini ortaya çıkarmaya çalışacağız. Bundaki amaç ve iddiamız, anlatıcı tipi ve odağı yönlendiriciliğinde anlatının mantıksal bir yapıya

kavuştuğu, ancak bu biçimde anlatı öğeleri arasında denge kurulabildiği ve okurun da bu denge karşısında anlatıya inandığı, *gerçeklik* yanılgısına düştüğünü göstermektedir.

Bu tür bir çalışma özellikle roman gerçeğiyle ilgili olduğu için gerçeklik kavramının yorumlanışının kırılma noktaları üzerinde duracağız.

Edebiyat alanında edebiyatın özüne, işlevine ve ne olduğuna ilişkin sorulara verilen yanıtlarda ya da bu sorulara ilişkin tartışmalarda *gerçeklik* bir *yansıtma* sorunu olarak ele alınır. Ancak gerçeklik konusu, her dönemde ister yeni bir kuram, ister yeni bir akım ya da üslup olarak değerlendirilsin, farklı bakış açılarıyla yeniden yorumlanıp anlamlandırılır. Örneğin İlk Çağda edebiyatın ne olduğuna ilişkin tartışmalarda gerçekliğin farklı yorumlarıyla farklı bakış açılarının ortaya çıktığını görürüz:

Görüngünün yansımaları temel alan doğalcı yaklaşımda gözümüzle gördüğümüz dünyayı, nesneleri, canlı ve cansız varlıkları ve insanı aslına, gerçekliğine bağlı kalarak yansıtma zorunluluğu olduğu düşünülür. Sanatçı, bize yaşamdan bir parçayı görüldüğü gibi bir kesit halinde sunar. Babil'in Asma Bahçeleri bu bağlamda değerlendirilebilir. Ressamın çizdiği resim gerçeğe o denli yakındır ki kuşlar, görüntünün gerçekçiliğine aldanıp her defasında sert zemine vururlar.

Platon'un idealin yansımaları temel alan yaklaşımına göre yansıtılan, düzeltilmiş tabiattır. Gerçeklik yüceltilmiş bir dünyaya ilişkindir. Yüceltilmiş kişi ve nesneler, duyular dünyasında olmayan, ideler dünyasına ait kavramları yansıtırlar. Özü anlatabilmek, onun duyular dünyasındaki kusurlarını silerek yapılabilir. Bu

kusurlar, özün duyular dünyasına yansıması sonucu olan kusurlardır, bu yüzden onları silmek, özü meydana çıkaracaktır.

Genelin ya da özün yansımasını temel alan yaklaşıma göre ise gerçeği olduğu gibi aktarmak sanatın değil, tarihin işidir. Oysa sanat, tarih değildir. Sanatçının doğayı, insanı anlatması demek, onda evrensel birtakım özellikleri arayıp çıkartmak, geri kalan kısımları elemek ve bu nedenle, bir şeyi olduğu gibi yansıtmak değil, o şeyin özünü yansıtmaktır. Esas olan fazlalıkları atmaktır. Dolayısıyla, “olan değil”, aynı zamanda, “olabilir olan” da söz konusu olur. Aristo’nun görüşleri çerçevesinde gelişen bu bakışa açısına göre, örneğin bir insanın ölümüne neden olan cimriliğini anlatan sanatçı, amacına uygun olarak, o insanın cimriliğini ve ölüme giden yolu anlatmalı. O insanın konuya ilişkin olmayan, yaşamının diğer parçalarını anlatısından çıkarmalıdır. Sanatçı, öze ilişkin bu elemesi sonrasında elindeki parçaları, bir “birlik” oluşturacak biçimde düzenlemelidir ve bu düzenleme, nedensellik ilkesine göre olmalıdır. Yani, sanatçı yüzeysel gerçekliği yansıtmıyor, bir tarihçi gibi, yalnızca olmuş olanı anlatmıyorsa da sunumu, anlattığı bilimsel bir gerçeklikmişçesine bir bütün oluşturmalıdır. Bu yaklaşımda, ide ve öz aynı düzlemde, duyu dünyasındadır ve sanatçı da bu özü yansıtmaktadır (ayrıca bkz. Aristoteles, 1963:1451b).

Gerçek ve gerçeklik üzerine yaklaşım ve yorumların farklılığı onları kendilerine özgü kılan önemli ayrımlar yarattığı açıktır. Her akımda temel olan gerçeğe ulaşmaktır ve bu nedenle kişileri yaratma biçimleriyle uzam ve zamanı, dil ve üslubu kullanma biçimleri o akımın gerçeği, gerçekliği yorumlama algısına göre yeniden düzenlenir. Bu nedenle, yalnızca bir akım olarak gerçekçiliğin değil, tüm akımların ana amacıdır gerçekliğe ulaşmak.

Bir akım olarak gerçekçilik ise anlatı malzemesini laboratuarda çalışan bir bilim adamının tutumuyla işleyerek olay ve durumları olduğu gibi ve gerekçeleriyle sunarak anlatının içeriğini kaçınılmaz bir varoluş olarak gerekçelendirir. Böylece gerçekliğe ulaşır. Ancak gerçekçilik de ardılları tarafından gerçekçi olmamakla yargılanır. Örneğin gerçekçiliğin ‘ne’liği üzerine yazdığı bir makalede Wellek, klasisizm ve gerçekçiliği şu özellikleri ile karşılaştırır:

Klasisizm, realizm gibi, objektif olmak ister ve kesinlikle didaktiktir. Fakat açıkça realizm, klasisizmin “idealite”sini reddeder: O “tip”i evrensel olarak insani değil sosyal tip olarak yorumlar. Realizm, klasisizmin “söz konusu meselede bir vakar ölçüsü vardır,” şeklindeki tavrını kabul etmez; üslup seviyeleriyle ve klasisizmin tabiatında mevcut olan toplumsal dışlamalarla alâkasını keser. (Wellek, 2005: 306)

Ancak gerçekçilik de kendisinden önceki yazın akımlarından bariz farklarına karşın, yine, gerçekliğe ulaşıp ulaşamaması noktasından yargılanır:

Realizmin daha alt tabakaları sürekli olarak gazeteciliğe, risale yazmaya, bilimsel tasvire, kısaca sanat dışına yöneldi; en üst tabakasında en önemli yazarlarıyla Balzac ve Dickens’la, Dosotjevsky ve Tolstoy’la, Henry James ve İbsen’le ve hatta Zola ile devamlı olarak teorisinin ötesine geçti: Hayal dünyaları yarattı. Realizm nazariyesi sonuç olarak kötü bir estetik bilimdir, çünkü sanat

“yapmak”tır ve tek başına bir hayal ve sembolik şekiller dünyasıdır.
(Wellek, 2005: 306)

Sonuç olarak Alain Robbe – Grillet’in dediği gibi *klasikler gerçekliğin klasik, romantikler romantik, gerçeküstücüler gerçeküstü olduğunu düşünür* (Bezirci, 1981:107) ve gerçeğe ulaşma istek ve iddiası her dönemde aynı olmasına karşın gerçek ve gerçeklik algısı sürekli biçim değiştirir. Bunu R. Wellek de gerçekçilik üzerine yukarıda andığımız makalesinde *geçmişte tüm sanatlar daha yüce bir realiteden, esas gerçekten veya hayaller ve semboller gerçeğinden bahsetse bile, gerçeği hedefliyordu* (Wellek, 2005: 306), cümlesiyle ifade etmiştir.

Yeni Türk edebiyatına bakacak olursak; Yeni Türk Edebiyatının kavramlaştırılması, tanımlanması aşamasında da bahsettiğimiz yansıtma sorununun gündemde olduğunu görürüz. Tanzimat’ının ilk dönem yazarlarının eski edebiyatı gerçekçi olarak görmedikleri ve bu nedenle eski edebiyatı eleştirdiklerini, yeni edebiyatı da “gerçek”lik üzerine kurmak istediklerini ve edebiyatı da bu çerçevede tanımladıklarını görüyoruz. Örneğin, Namık Kemal şöyle der:

Divânlarımızdan biri mütâla’a olunurken insan; muhtevî olduğu hayâlâtı zihninde tecessüm ettirse etrafını maden elli, deniz gönüllü, ayağını Zuhal’in tepesine basmış, hançerini Merih’in göğsüne saplamış memdûhlar, feleği tersine çevirmiş de kadeh diye önüne koymuş; cehennem alevlendirmiş de dağ diye göğsüne yapıştırmış; bağırdıkça arş-ı a’lâ sarsılır; ağladıkça dünya kan tufanlarına gark olur âşıklar, boyu serviden uzun, beli kıldan ince, ağı zerreden ufak,

kılıç kaşlı, kargı kirpikli, geyik gözlü, yılan saçlı ma'şûklarla mâl-â-mâl göreceğinden kendini devler, gûlyabanîler âleminde zanneder.
(Yetiş, 1996: 345)

Aynı giriş yazısında eski edebiyatı eleştirmeye devam eder:

Halbuki bizim hikâyeler tılsım ile define bulmak, bir yerde denize batıp sonra müellifin hokkasından çıkmak, âh il yanmak, külünk ile dağ yarmak gibi bütün bütün tabîat ve hakîkatın hâricinde birer mevzû'a müstenid ve sûret-i tasvîr-i ahlâk ve tafs'il-i âdât ve teşrîh-i hissiyat gibi şerâit-i âdâbın kâfesinden mahrum olduğu için roman değil koca karı masalı nev'indendir. Hüsn ü Aşk ve Leyla ile Mecnûn kabîlinden olan manzumeler de, gerek mevzûlarına, gerek sûret-i tahrîrlerine nazaran âdetâ roman değil birer tasavvuf risalesidir.
(Yetiş, 1996: 349)

Yukarıda görüldüğü gibi bu anlayış, gerçeği göndergesinin dış dünyada olup olmamasına göre tanımlamakta, olay ve durumların doğruluk değerlerini temel almaktadır. Oysa onlar da ardılları tarafından aynı konuda eleştirileceklerdir. Örneğin Güzin Dino, Namık Kemal'in romanlarını *sonuna doğru olaylara bolca melodram karıştır ve yaşantının olağan ayrıntılarından kopulur* (Dino, 2008: 29) biçiminde yorumlar ve melodramatik özellikler taşıyan populist özelliklerinin ilk dönem yapıtlarında baskın olduğunu, bu durumun ise gerçeğin 'ne'liği üzerine algının gelişiminde engelleyici bir faktör olduğunu belirtir.

Bu tür romanların etkisi, Türk romanında ‘gerçeğe benzerlik’ kavramının anlaşılmasını geciktirdiği gibi, insanoğlunun dünyayla ilişkisi anlayışını değiştirmek isteyen gerçekçi bir yazın için tarihsel bir dönemece yönelimi de geciktirmiştir.

Şu var ki, ‘gerçeğe uygunsuzluk’ 19. yüzyıl Batı serüven romanlarında, Doğulu ‘hikâye’nikinden değişiktir. Çünkü bunlar aslında olağanüstü nitelikte değildir; bunun içindir ki us adına ‘olağanüstü’nü tepen ilk romancılarımız bu melodramları benimseyecektir. (Dino, 2008: 30)

Güzin Dino olayların birbirine eklemlenişindeki olağanüstülüklere dikkat çekerek ilk romanlarımızdaki *gerçeklik* ilkesinin zedelendiğini vurgular. Nihayet Arslan ise, örneğin, Ahmet Midhad üzerine değerlendirmesinde *gerçeklik(ğ)*in zedelenmesi tespitini betimlemelerin kullanımına ilişkin durumda yapar:

O, romanda anlattığı maceranın gerçekliğine inandırmaktan çok, vereceği bilgileri sağlam zemine oturtmak için özellikle üzerinde bulunulan coğrafyayı, mekânı kesin bir doğrulukla vermeye çalışır. Bir evden söz edecekse, onu bir emlâkçı titizliğiyle tasvir etmesi romanın iç gerçekliğine aslında uymayan bir şeydir. (Arslan, 2007: 178)

Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında ise sanat ve edebiyatta gerçeklik dış dünya olgu ve olaylarının doğru bir biçimde yansıtılması olarak görülmüştür. Örneğin Kurtuluş Savaşı sonrasında Yunanların geri çekilirken Türk halkına yaptıkları zulümleri belgeleyebilmek ve uluslararası alanda Türkiye'nin haklılığını savunabilmek için saha araştırmasına gönderilen üç kişiden ikisi Türk edebiyatının iki önemli yazarı Halide Edip Adıvar ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu eserlerinde bu gerçek dünyaya ilişkin gözlemlerini kullanırlar. Kuşkusuz, bu yazarların değeri yazdıklarının yaşanmış olmasından kaynaklanmıyor. Ancak Türkiye'nin kendine özgü koşullarının yazarlara aydın sorumluluğu ile davranma görev ve ödevini dönem dönem yüklenmiş olması Türk edebiyatının eleştiri anlayışına edebiyatın işlevi ve özü konularına bakışta ortak bir eğilim kazandırmıştır.

1950'li yıllardan 70'li yıllara dek etkisini sürdüren köy edebiyatının ve bunun arka planında yer alan Marksist ideolojinin de, yine, estetik anlayışını dış dünyada karşılığı olan olay ve durumların yansıtılması üzerine kurgulamış olması Türk edebiyatındaki eleştiri anlayışının belli bir yöne eğilim göstermesine neden olmuştur. Ancak bu türlü bir eleştiri anlayışı yapıta ilişkin değerlendirmelerde yapıtın değil, yapıtın içeriğinin ve kimi zaman da yazarının sorgulanmasını beraberinde getirmektedir.

Bir yapıtın doğruluk değerinin olmadığını iddia eden bir okur dahi aslında o anlatıda yaratılan *gerçeklik* yanılsamasına düşmüş demektir. Bu yanılsamayı yaratan şey ise anlatıcı tip ve odağının yönlendiriciliğinde anlatı öğeleri arasında sağlanan mükemmel dengeden başka bir şey değildir. Bu tezimizi kanıtlayabilmek için ise biz, metni temel alan bir yöntem seçmek zorundaydık. Bu bağlamda metne bakışımızı ve

gerçekliği ele alış biçimimizi Gérard Genette, Mieke Bal, Gerald Prince gibi eleştirmenlerin anlatıbilim çerçevesinde anlatıya bakışları belirlemektedir.

Bundan dolayı öncelikle, yapısalcılık ile başlayan ve yapısalcılık ile ilintili olan eleştiri kuramlarının, genel olarak, anlatıya ve anlatının gerçekliğini nasıl yorumladıklarına bakmamız gerekmektedir.

Yapısalcı yaklaşımla genel dilbilimin temellerini atan Saussure’e göre dil içerisindeki her bir öge, dizge içerisindeki diğer ögeler ile ilişkisi bağlamında değer kazanır:

Her bir ögenin yapı içinde bir işlevi bulunduğunu varsayarak ögeden yapıya ulaşmaya çalışır, “her ögeyi kendi başına ele alarak “neden”ini daha eski bir durumda aramak yerine, eşsüremsel bir bütünün parçası olarak görür onu”, çünkü, Saussure’dan beri bilindiği gibi, hiçbir şeyin kendi başına ve doğal bir yetenekle anlam taşımadığı, her şeyin bütüne göre anlam kazandığı bir dizgedir dil, parçaların “anlam” ya da işlevini dilin yapısı belirler. (Yücel, 2005b: 39-40)

Yapısalcı eleştiriye göre bir anlatının değeri, göndergesi dış dünyayı değil kendi ögelerini işaret ettiğinden yine kendi içindedir. Anlatı da anlatının kendi sınırları dışına çıkmadan değerlendirilmeli, eleştirilmelidir. Tahsin Yücel bir anlatıya bakış açısının nasıl olması gerektiğini şöyle açıklar:

[yazınsal söylemin] göndergesi hep kendi içinde olduğundan, geçerliliğinin ölçütü de kendi dışında değil, kendi içindedir [...] içerdiği sav ne olursa olsun, onun göndermede bulunduğu evren dünya değil, ona benzer, ama hep onun dışında kalmaya yargılı bir örnekçedir. (Yücel, 2005: 27)

Yapısalcı yaklaşım bir anlatı açısından gerçekliği de bu bağlamda değerlendirir. Anlatının göndergesi dış dünyaya değil, kendi içine olduğundan, bir anlatının gerçekliğini oluşturan şey, o metni oluşturan öğelerin kullanımında aranır. Bu nedenle, anlatının gerçekliğinin sorgulanabilmesinin ölçütü, anlattıklarının dış dünya ile olan ilişkisi (yani, “doğruluk”u) değil, kendi iç tutarlılığıdır:

Bir romanı yaşamla karşılaştırmaya, bir romancının yapıtlarını aktöresel ya da toplumsal açıdan yargulamaya kalktığımızda dikkatle ele almamız gereken şey, romancının bu dünyası ya da Kosmos’u – konuyu, kişileri, dünya görüşünü, “ton”u içine alan bu örüntü, bu yapı, bu örge olmalıdır. (Wellek, 1982: 292)

Anlatının öğelerini dış dünyayı temsil eden bir gönderge olarak değil de, yazarın oluşturduğu dünyanın gösterilenleri olarak değerlendirmenin sonucunda gerçek, yalnızca anlatıya bağlı bir durum olarak ortaya çıkar. Wellek yukarıda alıntısını yapığımız kesitin devamında şöyle demektedir:

Yaşama benzerlik ya da “gerçeklik” ne şu ne de bu ayrıntının gerçek olaylara aynıyla uymasına bakılarak kararlaştırılmalı, ne de aktörsel değerlendirme, Boston’lu sıkıdenetimcilerin yaptığı gibi, bir romanda belli cinsel ya da küfürlü sözcüklerin bulunup bulunmamasına göre yapılmalıdır. Burada sağlıklı eleştirel yaklaşım, çoğu zaman romancının dünyasından daha az bütünlük taşıyan kendi deneyimize, kendi düş dünyamıza başvurmaktan çok, tümüyle kurmaca dünyasına başvurmak olacaktır. (Wellek, 1982: 292)

Kurmaca gerçekliği ile ilgili en çok tartışılan konulardan biri tarihsel bir olay, durum ya da kişiyi / kişileri çağrıştıran anlatıların değerlendirilmesinde estetik kuralların mı yoksa tarihsel gerçekliğin mi referans olarak alınacağıdır. Anlatıdaki kişi, olay ya da durumların tarihsel gerçeklerle uyuşup uyuşmadığını kontrol ederek yapılan eleştirilerin temel gerekçesi, anlatının edebiyatın sınırlarını aşan bir bağlamda (tarih ve tarihsel gerçeklik) bulunduğudır. Ancak, yalnızca bu yönde yapılacak bir çözümleme o yapıtın yazınsal niteliğinin ne olduğuna dair yeterli bakış açısı sunamadığı gibi, yapıtı değerlendirmek için gerekli ölçüt ve malzemeler açısından da içinde yetersizlikler barındırır. Orhan Pamuk *Öteki Renkler*’de şöyle der:

[...] çoğu zaman, popüler okur tarihin ayrıntılarına “gerçekçi” bir şekilde uyulup uyulmadığını asabi bir şekilde sorar: “Bu gerçekten olmuş mu?” sorusu. Yazarın gerçek – hayal karışımının hangi düzeye oturduğunu belirlemek zordur hep... Böylece yazarın hayal gücünün

sınırları ile tarihin belgeye dayanan verileri arasında bir çeşit bitip tükenmez kavga başlar. (Pamuk, 2010: 111)

Gürsel Korat ise tarihsel konulu roman için şu değerlendirmeyi yapar:

Gerçekçiliği yöntem olarak benimsemediğim halde ben ‘sahicilik’ adını verdiğim bir anlatım yolunu tümüyle benimsiyorum. Benim açımdan tarihsel romanda edebiliğin ölçütü gerçekçilik değildir. Yalnız hemen belirtmeliyim ki, bu durum, gerçeğe sadakat açısından bir kütüphane dolusu kitabı inceleyerek ‘Savaş ve Barış’ı yazmış olan Tolstoy’a hayranlığımı engellemez. (Korat, 1997: 78-79)

Anlatının herhangi bir ögesinin dış dünya gerçekliğine göre doğruluk değerinin olup olmaması o yapının yazınsal değerinde doğrudan belirleyici değildir:

[...] ‘olmuş’ gerçeği öykülemek bir yazın yapıtı oluşturmaya yetmez. Yaşanmış olay bir romanın, bir şiirin çıkış noktasını oluşturabilir, yaşanmış olayın hiçbir şey katılmadan, hiçbir şey çıkarılmadan, olduğu gibi anlatılmasında gerçekten üstün nitelikte bir yazınsal yapıt da doğabilir; ama genellikle, ‘olmuş’ ‘yazınsal’ın niteliklerinden değildir. (Yücel, 2005: 17)

Esasında, anlatı ile okur arasında aracılık işlevi gören kurmaca düzlemdeki sözcüklerin göndergesel değerlerinin kurmaca dünyada değil, gerçek dünyada olan

okurun dünyasında olgusal ya da varlıksal ifadesini buluyor olması, bu konudaki karışıklığın asıl nedenlerinden biridir:

Yapıtta sunulan dünya kâğıt üzerinde sözcüklerle kurulmuş metinsel bir dünyadır. Yazınsal yapıt bir gösterge (makro – gösterge) olarak değerlendirirsek gerçeklik ve “gönderge” ilişkisini karmaşık bir biçimde yansıttığını söyleyebiliriz. Dilbilimde “gönderge, dilsel göstergenin gönderdiği gerçeklik düzeyinde yer alır. Yazınsal çözümlemelerde ise “metin dışında kalan”, metinden bağımsız olarak algıladığımız dünyayı anlatan bir terimdir. Göndergeyle ilgili temel sorun, okurun yapıtın anlattığı dünyayı, kaçınılmaz biçimde kendi bildiği dünyayla karşılaştırarak algılama ve metindeki dünyayı kendi işaret noktalarına göre değerlendirme eğilimidir. [...] Oysa yapıtın göndergesi kendi dışında değil, dil aracılığıyla kurulmuş metinsel dünyanın içindedir. (Öztoğat, 2005: 113)

Çalışmamıza temel olarak aldığımız bakış açısı, yukarıda örneklerini verdiğimiz gibi, gerçekliği metnin içinde arayan bir bakış açısıdır. Sorgulama alanımız ise metin içi gerçekliğin okurda oluşturduğu *gerçeklik / yanılsama* algısını ve bu metin içi dengeyi sağlayan anlatıcının farklı konum ve odaklarda anlatı öğelerinin birbirileri ile ilişkilerini nasıl etkilediği, bu etkilenmenin metinde nasıl bir yapılanmaya neden olduğu ve okurda *inanma* duygusunun oluşmasında anlatıcının rolünün sorgulanması ile sınırlıdır. Bu nedenle çalışmamızın odağında anlatıcı yer almaktadır.

Anlatının okura aktarılmasını sağlayan ve anlatının en önemli ögesi olan anlatıcıyı Yavuz Demir şöyle tanımlar:

Kurgulu metnin katılımcılarından olan anlatıcı, metnin sesidir; bunu genelleştirerek nakledilen bütün haber parçaları için düşünebiliriz. Yani, aktarılan her haber parçaları için karşımıza çıkan ve ilk önce sesini duyduğumuz figür 'aktarıcı'dır. (Demir, 2002: 29)

Anlatıcı ister kendini tamamen geri çekmiş olsun, ister anlatıdaki varlığını belli etsin, anlatıcının varlığı olmaksızın anlatı olmayacağı gibi, onun bakış açısının tutarlılığı olmaksızın anlatının kendi gerçekliğini yakalaması mümkün değildir:

Beceriksizce kullanılan ve zaman zaman gereksiz yere değişen bakış açısının romanda gerçeklik duygusunu bozduğuna inanan Lubbock yazarın romanına başlamadan önce kullanacağı bakış açısını iyi seçmesi ve sonuna kadar buna bağlı kalması gerektiği görüşündedir. [...] Gerçekten de bir roman için seçilecek bakış açısı o romanın tüm yapısını ve anlamını etkileyecek önemdedir. Romana girecek olayların saptanmasında bakış açısı yazarın en doğal yardımcısıdır. Romanın anlatım dili ve üslubu doğrudan doğruya kullanılacak bakış açısına bağlıdır. (Aytür,2009: 20)

Anlatıda yazarı temsil eden ve yazarın anlatısına ilişkin niyet ve amaçlarının yansıtıcısı olan anlatıcının odağı ve tipi anlatı öncesinde belirlenmelidir. Anlatıyı

anlatı kişilerinden biri mi anlatacak, kişisiz biri mi bu sunumu yapacak; kişilerin karakterleri, duygu ve düşünceleri hakkında her türlü bilgi aktarılacak mı, anlatının kapsadığı olayların ne kadarı, hangi yönleriyle okura gösterilecek; olaylara yakından mı bakılacak, uzaktan mı, anlatının bütününe ilişkin her bilgi alanı okura açılacak mı, bunların ne kadarı gizli tutulacak vs. Bu soruların hepsi yazarın anlatıya başlamadan önce yanıtlaması gereken sorulardır. Bu soruların birbiriyle çelişmeksizin yanıtlarını verecek olan şey, anlatıcının odak ve tipinin belirlenmesine bağlıdır. Andığımız sorulardan herhangi birine verilecek şu ya da bu yanıt, diğer sorulara verilecek yanıtları da kendiliğinden belirler. Örneğin iç odaklama ile bakış açısı sınırlandırılmış bir anlatıcı ile okura olay ve kişilere ilişkin sınırlı bilgi verilmek zorunda kalınır.

Anlatıcının konumunun anlatıya başlamadan önce belirlenmesi zorunluluğu anlatı öğelerinin sunum biçiminin tutarlılığı için gerekli olmakla birlikte anlatıcının yerleştirildiği konum, yazarın okurda uyandırmak istediği duygu ve / ya da düşüncelerin oluşumunda doğrudan etki gücüne sahip bir nitelik göstermesi bakımından da önem arz etmektedir. Örneğin, yazar anlatısı için tanrısal konumlu anlatıcının her yerde olma ve her şeyi bilme konumundan vazgeçerek bilgi kaynaklarından arındırılmış, tüm ayrıcalıkları yok edilmiş bir anlatıcıyı niçin seçer? Anlatıcı niçin aynı zamanda anlatı kişisi / değildir? Anlatıcı niçin olayların içinde / değildir? Bu soruların yanıtları yazarın okurda yaratmak istediği etkiye bağlıdır. Bu istek ve amaçlar doğrultusunda konumlandırılan anlatıcı, diğer anlatı öğelerinin konumlarını doğrudan etkiler ve tüm öğelerin şöyle ya da böyle kullanımlarında başat öge hâline gelir.

Bu nedenlerle hem anlatının iç gerçekliğini hem de okurda gerçeklik yanılması sağlamak için anlatıcının konumunu anlatının genel niteliğine uygun seçmek anlatının gerçekleşmesinin ilk koşuludur. Anlatıcının konum ve tipi yazarın anlatısına ilişkin okura bildirmek istediği duygu ve / ya da düşüncenin doğrulukla aktarılmasını sağladığı gibi anlatının düzenlenmesini sağlayan temel anlatı ögesidir. Bu yüzden de önceliğimiz anlatıcının anlatı içindeki durumu olmuştur.

Gerçekliği yalnızca metin içi bir gerçeklik olarak kabul eden kuramlar anlatı öğelerinin tek tek nasıl inceleneceğine dair bilgi veriyor olmasına karşın bu öğelerin birbirleriyle olan ilişkilerini ortaya çıkaracak nitelikte bütünlüklü bir yöntem sunmamaktadır. Örneğin anlatı tipolojisi için sunulan çözümleme taslağında zaman kullanımı, anlatıcının konumu, kurmaca / üst – kurmaca düzlemleri inceleme nesnesi olarak alınmakta, ancak bir anlatıyı tüm öğeleri ile kucaklamamaktadır. Biz bu nedenle, öncelikle, çalışmamızı geleneksel çözümleme yöntemlerinin tüm anlatı öğelerini kapsayan yaklaşımından yararlandık (bkz. Çetin, 2009; Tekin, 2003). Temel düşünce olarak yararlandığımız anlatıbilimine ilişkin yaklaşımları bu şema içerisinde inceleyerek odak olarak aldığımız anlatıcının tüm anlatı öğeleri ile ilişkisini gözlemlemeyi amaçladık.

Anlatıbilimin genel amaçlarını bu şema üzerinde gerçekleştireceğiz: Ana başlıklarımız anlatıcı tipi üzerinedir. Anlatıcı tipinin belirlendiği her başlıkta inceleme nesnesi olan her anlatının tüm anlatı öğeleri alt başlıklar ile belirlenmiştir. Anlatının bir ögesi olarak kabul edilen anlatıcı için de açılan bu alt başlıklarda anlatma yöntemleri (anlatı kipi) tespit edilerek anlatıcının mimesis / diğesis kullanımı ortaya çıkarılacak, anlatı mesafesi ve perspektifi belirlenecektir. Ayrıca, anlatıcı altbaşlığı altında tespit edilen anlatma yöntemlerinin diğer anlatı öğelerinin

yapılanışında nasıl etkiler yarattığı ve bu bütünlük içinde okurda yaratılmak istenen gerçeklik algısı / inancının nasıl gerçekleştiği gözlemlenecektir.

1. BENÖYKÜSEL ANLATICI

1.1.KURMACA ÖĞESİ ÖZNE ANLATICI

Bu bölümde *Küçük Oyuncu* romanının anlatıcısını ve ilerleyen bölümlerde diğer anlatı öğelerini anlatıcı ile olan bağları açısından inceleyeceğiz.

Küçük Oyuncu (1977) Pınar Kür'ün ikinci romanıdır. Bu romanda türlü sorun ve insanlar arasında kendi özünü, değer yargılarını korumaya ve kendi yaşam gayelerine kişiliklerinden ödün vermeden ulaşmaya çalışan insanların hikâyesi anlatılmaktadır.

Anlatıcı iç odaklayımlı benöyküsel anlatıcıdır. İç odaklayımda anlatıcının bilgi, duygu ve düşünceleri anlatı kişilerinden birinin bilgi, duygu ve düşünceleri ile sınırlandırılır ve anlatıcı, ancak bu kişinin gözüyle olayları görür, durumları değerlendirir (Kıran, 2007; 145). “Benöyküsel anlatıcı” terimi ise anlatıda “ben” diyerek söz alan, ana anlatı kişisi olmayan ama bu önem derecesini gösteren ve olaylara tanıklık eden bir kişi olarak anlatıcıyı tanımlar (Kıran, 2007; 149).

Anlatıcı iç odaklı olduğundan olay, durum ve kişileri kendi tanıklığı kadar bilir ve ancak bildiği kadarını aktarabilir. Anlatıcının odağı sabit olduğundan anlatının tamamında tek bir anlatıcının anlatımı söz konusudur.

Anlatıcı, anlatıya dâhil olan anlatı kişilerinden biridir. Bu nedenle anlatıya yaklaşımı sınırlı bir bilgi ile anlatı olay ve kişilerine karşı öznel bakış açısıyla biçimlenir. Okur açısından bu durum anlatının güvenilirlik derecesini aşağıya çekmektedir ancak okur anlatıcının bir anlatı kişisi olarak duygularını doğrudan gözlemleyebildiğinden anlatıcının inandırıcılık derecesi artmaktadır. Yani anlatıcı güvenilir değil ancak inandırıcıdır. Aynı zamanda, okur bu anlatıcı tipinde anlatıya

yalnızca anlatıcının duyguları aracılığı ile yorum getirebilir. Bu durum, anlatıcı ile okurun duygusal açıdan özdeşleşmesini sağlar.

Küçük Oyuncu'nun anlatıcısı, Semra anlatı kişisidir. Semra, anlatının ana kişisi değildir, anlatıda ikinci dereceden önem gösteren bir konumdadır. Semra, Özer anlatı kişisinin ölümü ardından çok sevdiği ve âşık olduğu Özer'in intihar etme nedenini, onu intihara götüren olayları anlaşılır kılabilmek için Özer ile arasında geçen her şeyi gözden geçirmek sureti ile anlatır. Böylece Semra'nın bir anlatı kişisi olarak anlatıcının işlevlerini üstüne alması doğal bir gidişle gerçekleşir. Örneğin Semra bu anlatıyı gerçekleştirme nedenlerini anlatırken şöyle der:

Kişi hiçbir zaman kendi kendini anlayamaz demiş bir yazar. Simone de Beauvoir yanılmıyorsam. Ancak kendi kendini anlatabilir. Oysa beni asıl beni anlamak istiyorum. Hiç değilse olanları... Anlatmak, anlamak ve kurtulmak...(Kür, 1977: 13)

Semra adlı anlatı kişisinin anlatma amacı, olan bitenleri anlayabilme olduğu için anlatma sürecinde hem anlatma hem de anlayabilme amacına odaklanır ve sanatsal kaygı arka plana atılır. Bu tutumla okurun karşısına çıkan anlatıcı okur tarafından her türlü kaygıdan uzaklaşmış, yalnızca içindekileri aktarmak isteyen bir kişinin samimiyeti olarak alımlanır. Böylelikle anlatıcının samimiyetine inanan okur, onun anlatısını ve duygularını anlamak için takibe yönelir. Anlatıcı iç dökme isteğini ve sanat kaygısından uzak olduğunu anlatısını gerçekleştirme nedenlerini sıralarken söyler:

En ufak bir sanat kaygım yok. Çoktan vazgeçtim sanatın her türlüünden. Ama anlatmalıyım. (Kür, 1977: 12)

Anlatıcının tek amacı kendi kendine anlatmak değildir. Anlatmak ve anlatısına bir tanık bulmak ve kendisine, kendisini anlayacak birini bulmaktır. Bu isteğini kendini anlattığı ve henüz anlatısına geçmediği ilk bölümde aktarır:

Bir tanık gerekli bana, yalnızca bir tanık. Anlattıklarımı anlayıp, benim de anlamamı sağlayacak bir tanık. Anlattıklarımı anlayıp, benim de anlayabilmemi sağlayabilecek bir tanık. İlerde bu yazdıklarımı okuyacak herhangi biri olabilir bu... (Kür, 1977: 12)

Anlatıcı, esasında, iki farklı karakter gösterir. İlki anlatılan nesne olarak Semra, ikincisi anlatan özne olarak Semra. Anlatıcı olarak Semra, anlattığı olayları yaşamış ve bir anlatı kişisi olarak belli bir kişilik değişiminden geçmiştir. Ancak anlatılan nesne olarak Semra, olayları henüz yaşamaktadır ve henüz kendi içinde hiçbir değişim geçirmemiştir. Anlatıcı konumundaki Semra'nın kendi duyguları ile ilgili olarak hâlâ yanıtlayamadığı sorular vardır. Bu soruları tahminlerle yanıtlamaya çalışır. Örneğin Özer'e karşı birtakım davranışlarını açıklayamaz ve anlatıcı kendi durumunu şöyle özetler:

Aslında Özer'e karşı duyduğum, içimde herhalde suçluluk duyguları uyandıran cinsel isteği saklamanın, başka yerlere yöneltmenin bir yolu değil miydi bu tür bir açıklama? Onu da düşündüm. Bu konuda

çok düşündüm yazmaya başlamadan önce. Yazdıkça açıklığa kavuşacak şeylerden biri bu. (Kür, 1977: 22-3)

Anlatıda bu iki farklı öznenin karışmaması isteği bildirilir. Okurun anlatılan nesne Semra ile aynı duygusal değişimlerden ve aynı olayları yaşayarak, görerek geçmesi ve anlatan özne Semra ile aynı duygusal ve düşünsel seviyeye ulaşacağı bildirilerek okura, böylelikle, bir okuma haritası çıkarılmış olunur. Anlatıcı bu durumu şöyle açıklar:

*Belki de eskiyi düşünürken eskiden düşündüğü gibi düşünüyor kişi...
Aslında daha iyi böylesi. Her şeyi o zamanki gözlerimle görmek, o
zamanki görüşümle anlatmak istiyorum çünkü. (Kür, 1977: 34)*

Anlatıcının anlatılan kişi olarak geçmişte birtakım yanlışları ve eksiklikleri olmuştur. Okurun, anlatıyı doğru değerlendirebilmesi için Semra'nın bu yönünü de görmesi gerekmektedir. Yazarın anlatıcıyı kurgusal olarak, kendini anlatırken sorgulayan, sorgulamak için yazan bir kişi olarak tanımlaması durumu ile anlatıyı anlatı kişinin yanlışları ve doğrularının sunumu ile aşamalandırması durumu tam bir uyum gösterir. Örneğin, Özer'e sevgi besliyorken neden Beyhan Barlas'a âşık olmuştur? Bu sorunun yanıtını okur, anlatı ilerledikçe kendi kendine verebilir duruma gelir. Çünkü anlatıcı tüm soruların yanıtını netlikle ve bir kerede vermez. Örneğin aşağıda verdiğimiz örnekte Beyhan Barlas'a niçin âşk olduğu konusunu tartışan anlatıcı, konuya ilişkin okura hiçbir yanıt verememekte, anlatının tamamına baktığımızda okurun kendisini anlattıklarının tamamından anlamasını istemektedir:

Aslında bunu anlatmak da pek kolay değil ya... İnandırıcı olmayacağından korkuyorum. Hele şimdi. Hele artık ben bile olanlara inanamaz duruma geldikten sonra... Ama olmuş bir şey bu... Olmuşsa gerçek, gerçekse inandırıcı olmalı. Benim gibi bir kız, Cem gibi biriyle nişanlıyken, Özer gibi birine âşık olabilecek durumdayken nasıl olur da Beyhan Barlas gibi birine tutulur? Hay aman bilmiyorum, oldu işte. (Kür, 1977: 54)

Semra hem anlatıcı olarak hem de anlatı kişisi olarak varlık gösterir. Ancak, söylemi anlatmaya değil, anlaşılmaya odaklı bir anlamı sürekli yinelediğinden anlatı kişisi olma özelliği daha ağır basan bir varoluş gösterir. Örneğin, Beyhan'ın geçmişini bir anlatı kesiti boyunca, diğer kesitlere geçmeksizin, bir kerede anlatır ve bu tavrını şöyle açıklar:

Yazdıklarımın romana benzeyebileceğini kendime inandırma çabasında olsaydım hâlâ Beyhan'ın yaşam öyküsünü böyle bir solukta anlatmazdım. (Kür, 1977: 149)

Anlatıcının bu söylemi, benöyküsel anlatıcının güvenilirliğini azaltan konumunu iyileştirici etki göstermektedir.

Sonuç olarak:

1. Anlatının kurgusuna da dâhil bir strateji ile anlatıcının anlatısını gerçekleştirdiği görülmektedir. Semra'nın, Özer'in ölümünü anlatan bir anlatıya

başlıyor olması aynı zamanda bir anlatı kişisi olarak Semra'nın anlatı karşısındaki konumunu belirlemektedir.

2. Semra'nın bir anlatıcı olarak kendini sorgulaması, anlatıcının benöyküsel olmasından dolayı, okurun da hem Semra'yı hem de olan bitenleri sorgulamasına ve anlatıya doğrudan katılmasını sağlamıştır.

3. Anlatının sonunda Semra'nın kendi yazdıklarını okuduğunu ve daha önce anlayamadığı her şeyi anladığını söylemesi, anlatının başında kendine bir tanık arayan anlatıcının okuma eylemini gerçekleştiren okur aracılığı ile olayın özüne ulaştığını belli etmiş ve okuru okuma eylemi sırasında gerçekleşmiş gibi görünen bir olayın içine sokarak anlatının okur karşısındaki gerçeklik değerini artırmıştır.

4. Anlatının olayları, belli bir bağlamda başından geçen olayları anlatmak isteyen bir kişinin yaşamının belli bir kesitini içine alır ve anlatının başında, anlatılacak olayın sonunun ne olduğu bellidir. Bu nedenle anlatı okurda, *şimdi ne olacak*, merak duygusunu canlandırmaz ama *bu nasıl oldu sorusu* Semra'nın kafa karışıklığı aracılığıyla ortaya atılır ve okurun okuma eylemini sürdürmesi sağlanır.

Anlatıcı şu aktarma yöntemlerini kullanmıştır:

1.1.1. AKTARMA YÖNTEMLERİ

Bu bölüm, “anlatma” ve “gösterme” başlıklarında incelenecektir.

1. ANLATMA

Bu bölümde *Küçük Oyuncu*'da kullanılan betimleme, özetleme, geriye dönüş ve iç konuşma aktarma yöntemleri ve anlatıcı bağlamında bu yöntemlerin kullanımının anlatıda doğurduğu etkiler incelenecektir.

BETİMLEME

Anlatıcı betimleme işlevini kendi üzerine almıştır. Bu betimlemeler hem bir anlatıcı olarak yer ve konum belirleyen hem de bir anlatı kişisi olarak kişi ve uzamlara ilişkin tanımlayıcı ve açıklayıcı betimlemelerdir.

1. Anlatı kişisi olarak Semra, anlatma işlevini üstüne aldığından anlatısına dâhil olan kişileri tanımlar ve içinde bulunduğu uzamları betimler. Bu betimlemeler nesnel gözle, yalnızca görüneni tanıtan betimlemelerdir.

Anlatı kişisi olarak Semra, içinde bulunduğu her uzamı, oranın genel görünüşünü ortaya çıkaracak biçimde betimler. Anlatıcının anlatı boyunca içinde bulunduğu tüm uzamları betimlediği görülmektedir. Semra'nın yaşadığı ev, çalıştığı yer olan tiyatro, Beyhan Barlas'ın garsoniyeri ve Koca K'nın evi, hepsi de anlatıcının içinde bulunduğu önemli uzamlardandır. Anlatıcı bunların hepsini aynı ayrıntı titizliğiyle aktarmıştır.

Özer ve Cem ile birlikte yaşadığı evi şöyle anlatır:

Ankara'nın 'şık' mahallelerinden birinde, gereğinden fazla büyük bir evdi burası [...] Bizim evdeki üç yatak odasından birinde Cem'le ikimiz geniş bir yer yatağında yatıyorduk. İki kişilik somya almaya paramız yetmemişti. – Ortanca odada tek kişilik bir somyada Özer

yatardı – sevgililerini getirecek olduğunda ikisi dar yatağa sığışırlardı artık. Özer, salonda duran kitapları kâğıtları ve masayı üçüncü odaya taşıyıp orayı ‘çalışma odası’ yapmak istemişti ama, Cem’le ikimiz bu isteği fazla ‘İngiliz romanvari’ ve özentili bulup karşı çıkmıştık [...] Sonuç olarak boş kalmıştı oda. (Kür, 1977: 25)

Koca K da dış görünüşü ile hem anlatıcı hem de anlatı kişisi olan Semra tarafından aynı biçimde tanımlanmıştır:

Yaşlanmış, çizgilenmiş yüzü, evet... Ne ki, yaşlı, çizgili yüzler de güzel olabilir. Bununki öyle değil. Uzun boylu, ‘yapılı’ olarak tanımlanabilecek bir gövde... Gençliğinin ‘yapısı’ az biraz yağa kaçmaya başlamış elbet, ama çok değil. Şişman bir adam değil Koca K, hatta boyuna göre ince bile sayılabilir... Ama çizgili yüzünde en ufak bir incelik yok... Eski resimlerinde var oysa... Burnu tam bir grek burnuymuş vaktiyle... Şimdi kalınlaşmış, delikleri aşırı büyümüş bir burun. Küstah bir burun. Ağız da öyle, yalnızca aşağı doğru bükülüşünde değil, en tatlıya benzer gülümsemesinde bile bir küstahlık var. Gözleri mavi... (Kür, 1977: 254)

2. Betimlemeler kişi ve nesnelerin dıştan görünüşlerini tanımladığı gibi, anlatıcının bu nesne ve kişileri nasıl gördüğünü, onların psikolojik değerlerini de aktarır. Örneğin olumsuz bir kişi olarak varlık gösteren Koca K’yı dış görünüşü ile betimlerken ona olumsuz nitelikler de yükler. Semra Koca K’yı şöyle tanımlar:

Şimdi kalınlaşmış, delikleri aşırı büyümüş bir burun. Küstah bir burun. Ağız da öyle, yalnızca aşağı doğru bükülüştünde değil, en tatlıya benzer gülümsemesinde bile bir küstahlık var. Gözleri mavi... Bu tür soluk mavi gözlerden eskiden beri korkarım... Solukluklarına karşın parlayan, küstah küstah parlayan gözler... (Kür, 1977: 254)

Yukarıda alıntıladığımız örnekte görüldüğü gibi Semra'ya iyi roller verme karşılığında cinsel ilişki teklif eden ve Semra'nın oyunculuktan soğumasına, yaptığı işe inancını kaybetmesine neden olan kişilerden biri olarak Koca K, Semra'ya yaptığı psikolojik etkinin niteliklerini kendi fiziksel özelliklerinde de gösterir biçimde betimlenmiştir.

Anlatıcı, anlatı kişisi olarak kişileri görüş biçimlerine göre de onları tanıtıcı betimlemeler yapar. Örneğin Beyhan'ı tanıtırken onun olumsuz özelliklerini vurgular. Örneğin Semra, Koca K için şöyle der:

O iyi rol almak, adını duyurmak, durumunu yükseltmek için türlü numaralar yapan, yerine göre Koca K'ya yağ çekip yerine göre arkasından vurmaya kalkan Bizans ekolünün adamıydı. (Kür, 1977: 31)

3. Anlatıcı zaman zaman diğer anlatı kişilerinin birbirlerini nasıl gördüğünü de aktarır. Bu tür betimlemeler anlatı kişisi üzerinde çok boyutlu bir varoluşun gerçekleşmesini sağlar. Örneğin anlatının baş kişisi olan Özer'in farklı kişilerin onu

nasıl gördüğü ve tanımladığı aktarılarak üç boyutlu bir hâle getirilmiş ve olumlu, güzel ve olumsuz, kötü özellikleri meydana çıkarılarak bir karakter olması sağlanmıştır. Özer, örneğin Semra için âşık olunacak bir insandır, Beyhan’a göre *akılsız* (Kür, 1977: 142), tiyatrodaki kimi arkadaşlarına göre *dolap sosyalisti* (Kür, 288), sinema prodüktörü Ayhan Sözer’e göre ise *ikinci Yılmaz Güney* (Kür, 1977: 230). Ayrıca Özer’in küçük oyuncunun tanımı üzerine giriştiği açıklamaların pek çoğunda örnek olarak ele alınan Beyhan Barlas üzerine kişilik çözümleyici nitelikte olan betimler bulunur. Örneğin, Beyhan Barlas’ın çıkarıcı ve sinsî bir yapıda olmasına ve bunu Semra’ya Koca K’yı devirme planlarını anlatarak gerçek kişiliğini saklamamasına karşın sırf cinsel olarak birlikte olmak için yanaştığı bir kişiye – Semra’ya – niçin garsoniyerine gittiklerinde yoksulluk, haksızlık ve dayakla geçen çocukluğunu anlatmakta ve ilgi beklemektedir. Beyhan bu davranışının nedenini anlatıcının Özer’in kişiliğini tanımlayan betiminde bulur. Özer’e göre Beyhan dünya görüşünü başkalarının ayaklarını kaydırmak üzerine oturttuğundan kazık attığı, aldattığı, yalan söylediği insanlardan sevgi beklememeli. Beyhan’ın sevilmekten daha en başta vazgeçmiş olması gereklidir. Özer’e göre Beyhan anlattığı çocukluk öykülerinde sevgisizlikten değil, yoksulluk ve ezilmeden bahsetmektedir. Semra’nın sandığı gibi, Beyhan’ın Semra’da yaratmak istediği duygu sevgi olmasına karşın, aradığı şey sevgi değildir. Ama kötü bir adam olmayı göze aldığı hâlde bu özelliğinden dolayı sevilmemeyi göze alamadığı için insanlara hem kötülük yapmak hem de o insanlardan sevgi görmek istemektedir. Yani, Özer’e göre, üstüne aldığı rolü başından sonuna tutarlı oynayamamakta ve tipik bir *küçük oyuncu* niteliği göstermektedir:

Herkes yumuşak bir yatakta yatmak ister... Ama gövdesini, kaslarını, ruhunu, yüreğini – o iş için her ne kullanıyorsa onun işte – iviler üstünde yatabilmek üzere hazırlamış, eğitmiş bir Hint fakirinin yumuşak bir yatak özlemesi, ya da hiç değilse çiviler üstünde yatmaktan yakınması ne denli garip olursa, Beyhan'ın sevilmeğ istemesi de o denli garip. Dünyayı kendisine düşman alarak yola çıkmış biri için hiç de olağan değil sevilmeğ isteği. Belirli bir amaç için her şeyi göze alan kişi, birtakım şeylerden bilinçli olarak vazgeçmiştir zaten. Ykselmekten başka bir şey görmüyorsan eğer, ilk vazgeeceğin şey de sevgi olmalı herhalde. (Kr, 1977: 160-1)

Bu tür betimlemeler, sonuç olarak, kişi ve uzamları göründükleri gibi, nesnel olarak tanımlayıcı nitelik gösterdiği gibi kişilerin psikolojik değerlerinin ve farklı bakış açılarından betimlenmeleri ile de çok boyutlu görünümlerinin elde edildiği görülmektedir.

ÖZETLEME

Anlatı, bir anlatı kişisi olan Semra'nın başından geçen birtakım olayları anlatma, anlama ve anlaşılma isteği üzerine kurguludur. Anlatıda Semra'yı yazma isteğine iten ve Semra'nın yaşadığı üzüntünün, duygu ve düşüncelerinin özüne inebilmek için Semra'nın kendisine odak olarak aldığı altı yılı aşkın bir zaman dilimi içinden bu özü meydana çıkarabilecek bir seçmeler bütünü ortaya konmuştur.

Anlatının aktardığı olaylar niversite ve iş yaşamını kapsayan uzun bir dönemin içinden seçme sonucu geride kalan olaylardır. Bu seçmeler bütünü olan

olaylar, Semra'yı sevdiği adamı sonsuza kadar kaybetmesine kadar götüren sürecin adım adım izlenebilir olmasını ve anlatının özünün ortaya çıkmasını sağlar.

Bu seçimler, anlatıcı birinci tekil kişi olduğundan, zaman zaman okura da doğrudan söylenen seçimlerdir. Aşağıda alıntıladığımız örnekte Semra, anlatıcı sıfatıyla Beyhan Barlas ile olan ilişkisini anlatmakta ve okurun olayın özünü anlayabilmesi için Beyhan Barlas'la iplerin koptuğu noktaya geçeceğinin haberini vermektedir:

Burada Beyhan Barlas'ı bitireceğim artık. Elimden geldiğince bir son vereceğim ona... Sözünü ettiğim o büyük utancı en derinden, en yoğun yaşadığım geceyi anlatacağım... (Kür, 1977: 166)

Yukarıda alıntıladığımız örnekteki gibi durumlar, okur ile anlatının arasına anlatıcının varlığını araya sokmasına karşın okurun dikkatini yönlendirme işlevini gösterir.

GERİYE DÖNÜŞ

Anlatının hikâyesini, anlatıcının başından geçen birtakım olaylar dizisini anlatmak niyeti oluşturur. Bu nedenle anlatıcının anlatma zamanı, anlatı zamanından daha ileride bir zaman dilimindedir. Yani anlatının tamamı, anlatıcının şimdinden geçmişine dönüşünü ifade etmektedir.

Anlatıcının okur karşısında görünürlüğünü artıran ve okur ile anlatı arasına girmesine neden olan bu teknik, anlatıcının anımsama ve çağrışımlarla ilerleyen, zaman zaman karşılıklı konuşmaların doğrudan aktarılmasıyla gerçekleşen bir

sunumla kullanılması sonucu olayların akışını ve birbirine eklemlenme biçimlerini doğallaştırmıştır. Anımsama ve çağrışımlar olayların akışını düzenleyen bir işlev kazanmış, konuşmaların doğrudan aktarımı okuru olayın şimdisinde algısını yaratmış ve böylece, anlatıcının varlığını okur gözünde doğallaştırmıştır. Örneğin anlatının ikinci ara bölümünde Semra şimdiki zamandan anlatacağı hikâyenin en başına büyük bir sıçrama yapmış ve sahneye çıktığı ilk oyununda olanları anlatmaya başlamıştır. Bu anlatımda kişilerin konuşması doğrudan aktarılmıştır. Bu durum, okurun geçmiş zamana gitmiş olmak algısını zayıflatmış ve onu ilerleyen, akan, dinamik, sonunda ne olacağı bilinmeyen bir şimdiki zaman algısını güçlendirmiştir. Semra sahneden indikten sonra Özer ile aralarında geçenleri şöyle anlatır:

Neyse, basın galası olmasa da ilk sahneye çıkışta iki alkış almak önemli bir şeydi. Özer iki yanağımdan öpüp,
“Aferin kız,” dedi, “Yedin herifi. Dur bakalım nasıl canına okuyacak.”
Öyle ya, baş oyuncular sahnedeki bozum etmek türlü işler açar kişinin başına. Özer de –pis gerçekçi! – yalancı mutluluğa iki saniye izin vermez... (Kür, 1977: 14)

İÇ KONUŞMA

Anlatıcı, anlatının içinde yer alan bir anlatı kişisi olduğundan ve anlatıyı kendi ağzından, birinci tekil kişi ile gerçekleştirdiğinden anlatının tamamı bir iç konuşma hâline gelmiştir. Yani anlatının tamamı Semra anlatı kişisinin iç konuşmasından oluşmaktadır.

Anlatıcının anlatı içindeki yerini belirleyen kurgu da buna uygundur: Semra, başından geçenleri okuyarak anlama amacıyla anlatır ve yazar. Bu nedenle, anlatıcı ve anlatı kişisi olarak Semra anlatı boyunca okura sesi doğrudan ulaşan ve gerek yorumları, gerekse bakış açısı ile okuru yönlendiren birinci dereceden bir unsur olarak ön plana çıkmaktadır.

Anlatı kişileri ve olaylar Semra'nın anlatıcı kimliği aracılığı ile ve Semra'nın istediği nitelik ve nicelikte yerlerini alırlar. Okur anlatı olay, durum ve kişilerine Semra'nın aracılığı ile ulaşır. Bir anlatı kişisi olarak Semra'nın anlatısıdır *Küçük Oyuncu*. Bu nedenle iç konuşma yöntemi anlatıyı algılama derecesini doğrudan etkileyen ve anlatıya egemen bir yöntem olarak kendini gösterir.

Bu yöntem okurun odağının anlatıcıda olmasını sağlayan bir yöntemdir (Tekin, 2003: 190). Yazar bu yöntemle, okurun ilgisini Semra'nın dramına çekmiş ve sevdiği, âşık olduğu adamın ardından yaşanan üzüntü ve kaybolan, yitirilen güzellikler, sevinç ve aşkın yokluğunu içinde duyumsayan bir kişinin üzüntüsünü okura doğrudan aktarabilmiştir.

2. GÖSTERME

Konuşma yönteminin anlatıda iki önemli noktada kullanıldığı görülmektedir:

1. Anlatı kişilerinin kendilerini ifade ettikleri anlatı kesitlerinde: Anlatıcının görünürlüğünün en alt seviyeye indiği konuşma yönteminin anlatı kişilerinin okur tarafından onların karakterleri, yaşama bakış açıları, duygu ve düşüncelerinin ifade edildiği kesitlerde yoğunluklu olarak kullanıldığı görülmektedir. Böylelikle, birinci tekil kişili anlatımın okura yansıttığı öznel, yanlı bakış açısının anlatı için konumları

önemli olan anlatı kişileri üzerinden kalktığı görülmektedir. Ayrıca, kendisini kendi ağzından ifade eden anlatı kişileri, anlatısına öznel bir tavırla yaklaşarak okurun kendisini yargılamasına açık bir konuma getiren anlatıcıdan bağımsız bir varoluş gösterirler.

Anlatı kişilerinin konuşma kesitleri ile kendilerini ifade edişlerinin ne yönde olduğu hem o kişinin karakterini hem de anlatı içindeki konumunu belirlemektedir.

Konuşmalarına yer verilen bu kişiler özellikle Özer ve Beyhan'dır.

Özer, anlatıya konu olan asıl kişidir. Semra, anlatısını Özer'i anlatabilmek için gerçekleştirir. Bu açıdan, Özer'in duygu ve düşüncelerinin okura doğrulukla aktarılması birinci dereceden önem gösterir. Bu nedenle Özer'in öznel tutumlu anlatıcının bakış açısından çıkıp okurun karşısında tek başına bir varoluş göstermesi gerekmektedir. Özer'in yaşamı yorumlayış biçimi, çıkmazları, duyguları, hangi kararları neden verdiği onun ağzından, doğrudan aktarılması bu açıdan önemlidir. Örneğin Semra'nın anlatısında, Özer'in başarılı bir oyuncu olduğu için türlü kıskançlıklar sonucu iyi rollere çıkamadığı ve sahnede mızrak taşımak gibi yeteneğini hiç gösteremeyeceği rollere çıkmak zorunda kaldığı sanısı baskındır. Oysa Özer, kafasında gerçek yaşama katılıp toplum düzeninde ters giden şeylere insanlarla omuz omuza itiraz etmekle onların dramlarını sahnede gerçekmiş gibi yaşamanın ve izleyiciye yaşatmanın bir yararı olup olmadığını sorgulamaktadır. Özer'in bu konuya açıklık getirişi kendi günlüğünde şöyle dile getirilmiştir:

*Her tanrının gecesi tam vaktinde, tam gerektiği gibi ölebilenler için gerçek ölümler ne anlam taşır ki? İnandırıcı olmayabilir belki... [...]
Evet, gerçek ölüm inandırıcı olmayabilir... Hatta gülünç olabilir.*

Kahkahalardan kırılabilir seyirci, bu ne biçim ölüm diye yuhalayabilir! Çünkü biz, o hiç bitmeyen oyunumuzla gerçeği aramıyoruz ki... Gerçeği bulmak gibi bir çabamız yok ki... Tek çabamız inandırıcı olmak! Şimdi sen, Kordelia'nın boyun eğmez gururunu aramaya başlamalısın. Ölüm senin neyine? Ölümü sonra, sırası geldiğinde, dördüncü perdenin sonuna doğru düşünürsün! (Kür, 1977: 219)

Semra Özer'i çok sevdiğini, ona âşık olduğunu, onun eşsiz bir insan olduğunu söyler ama okur, Özer'i kendine has kılan duygu ve düşüncelerini yukarıdaki örnekte olduğu gibi, Özer'in kendi ağzından öğrenir.

2. Gerilimin yüksek olduğu anlatı kesitlerinde: Anlatının duygusal yoğunluğunun yüksek olduğu kesitlerde olayın aktarım biçiminin karşılıklı konuşmalarla yapıldığı, yani olayın sahnelendiği görülmektedir. Örneğin aynı evde kalan Özer, Semra ve Cem kahvaltı ederlerken Özer'i sevdiğini, onu fiziksel olarak da istediğini kendine dahi itiraf edemeyen Semra, Cem olmasa Özer ile yatmak istediğini söyler. Semra'nın bilinçaltının ortaya çıktığı bu olay okura sahnelenerek sunulur. Semra, Cem ve Özer arasında şöyle bir konuşma geçer:

"Bayanın dediğini duydunuz mu?" dedi Özer sonunda aşırı dural ve alçak bir sesle.

"Bir saattir neyi duymazlıktan gelmeye çalıştığımı sanıyorsunuz?"

"Sonunda duymaya karar verdiniz mi?"

"Başka ne gelir elden?"

“Şimdi, sizce bu bir çağrı mı yoksa geri çevirme mi? Hayır, bileyim de on göre davranayım istiyorum.” (Kür, 1977: 26)

Aynı biçimde Semra ile Özer’in oyunculuk ile gerçekliği ıskalıyor olmak üzerine yaptıkları tartışma, karşılıklı konuşmalar ile sahnelenerek verilir. Koca K’nın Semra’yı evine Kral Lear provalarının nasıl gittiğini sormak bahanesiyle eve davet edip gelecekte iyi roller alabilmek için kendisiyle yatması gerektiğini söylediği olay da sahnelenerek verilir:

“Özür dilerim Kemal bey ama, tiyatronun yöneticisi çağırdı için geldim...”

“İyiii, çok iyi...” Sırıttıyor, düpedüz alay ediyor benimle. “Peki tiyatronun yöneticisi seni durup dururken neden çağırtmış acaba? Düşünmedin mi?”

Yutkundum. “Düşündüm... anlayamamıştım önce... Provalar hakkında...”

Sözümü kesti: “Şimdi anladın öyleyse... Kalacak mısın?”

“Hayır!”

“Neden?”

“Çünkü!.. Çünkü kalmak istemiyorum!”

[...]

“Naz mı yapıyorsun şimdi?”

“Naz falan değil! Bu... Bu...” Kızgınlıktan kekeleyordum herhalde, ya da şaşkınlıktan.

“Karşımda masumluk taslaman gereksiz... Hakkında bilinmesi gereken her şeyi biliyorum... Bizim salak Beyhan’la olanları da, yıllarca Cem Onur’la yaşadığını da...”

“Onla başka” diye haykırdım elimde olmadan. “Onları seviyordum... Ya da sevdim... İstedim...” (Kür, 1977: 257)

Bu yöntemin kullanımına ilişkin iki önemli sonuç gözlemlemekteyiz:

1. Anlatı kişilerinin kendilerini ifade etmeleri ile anlatıcının öznel değerlendirmelerinden kurtularak, anlatıcıdan bağımsız bir varoluş gerçekleştirmeleri sağlanmıştır. Böylece okurun gözünde varlıkları gerçeklik kazanmıştır.

2. Karşılıklı konuşmaların doğrudan aktarımı ile anlatıcı Semra’nın varlığının niteliğinin yalnızca bir anlatı kişisine indirgenerek okurun olayı doğrudan izleyebilmesini sağlayarak (sahneleme) okur ile anlatının iletişim kurması sağlanmıştır.

1.1.2. KURGULAMA YÖNTEMLERİ

Bu bölümde *Küçük Oyuncu* adlı romanda kullanılan kurgulama yöntem ve stratejilerini çözümleyeceğiz. Çözümlememizi anlatı öğelerini (sırasıyla kişi, zaman, uzam, olay örgüsü, bölümlendirme ve üslup) tek tek ele alıp sunulma biçimlerini, anlatı içindeki yer ve önemlerini irdelerek gerçekleştireceğiz.

KİŞİ

Anlatının kişiler kadrosu hem anlatıcı hem bir anlatı kişisi olan Semra ve Semra'nın çevresinde toplanan birinci dereceden ve ikinci dereceden önem taşıyan anlatı kişilerinden oluşur.

Anlatıcı tekil birinci kişi olduğundan ve bu kişi aynı zamanda anlatı kişisi olduğundan kişilerin önem dereceleri bu kişinin yaşamında kapsadıkları alan ve öneme göre anlatıda varoluş kapsam ve niteliği göstermektedirler.

Hem anlatıcı hem de anlatı kişisi olan Semra, sevdiği adamı kaybetmiş ve başına gelenleri anlamak isteyen bir kişi olarak kurgulanmış bir anlatıcıdır. Bu nedenle Semra'nın anlatısında birinci derecede önem gösteren kişi, onun ölümü ile ayrılmak zorunda kaldığı Özer'dir. Zira Özer, Semra'nın yaşama bakış açısının değişmesinde doğrudan rol oynayan tek kişidir.

İkinci dereceden kişiler ise hem Özer'in düşünce evrenin ve yaşam algısının oluşmasında hem de Semra'nın Özer'e ve başına gelenler karşısında gösterdiği tavırlarda birer etken olarak varlık gösteren diğer anlatı kişilerinden oluşur. Bu kişiler Semra açısından Cem, Beyhan Barlas ve Koca K (Kemal Kavran); Cem için ise anne babası, Beyhan Barlas, Koca K, Aysel'dir. Faruk, Ayhan Sözer, Gürer, Rüştü, Zehra, Sacide ve Gülay anlatı kişileri ise üçüncü dereceden bir önem göstermektedirler.

Semra hem bir anlatı kişi hem de bir anlatıcı olarak iki farklı karakter göstermektedir.

Bir anlatı kişisi olarak Semra'nın karakteri, onun tüm olan bitenleri anladığı ve hazmettiği aşamadan öncesini işaret eder. Bu dönem üniversite yıllarından 26 yaşına dek geçirdiği dönemdir. Semra bu dönemde, başına gelenlerin kendi günceli

ve geleceği için ne anlam taşıdığını ya da taşıyacağını öngöremez. Özer'e âşık olduğunu bilinçaltında saklar, Cem'den ilgi görünce işi onunla nişanlanmaya kadar götürür. Cem Paris'e gittikten sonra ilgisi enikonu Özer'e döner ancak o sıralarda Özer'in bir kız arkadaşı olduğu için Beyhan Barlas'ın kendisine yaklaşma çabalarını engellemez. Özer, kız arkadaşı ile zaman geçirmek için eve dahi gelmez olunca Özer'e iyice kızar ve bu kızgınlığını Özer'e değil, Beyhan Barlas'a âşık olduğunu kendini inandırmaya çalışarak dindirmeye çalışır. Özer'e, Beyhan'a âşık olduğunu, onun zorluklarla geçen çocukluğunu, karşına çıkan engelleri nasıl aştığını vs. anlatır. Oysa Beyhan'a karşı duyduğu saf bir aşk değildir, hem Özer'e duyduğu ve itiraf edemediği karmaşık duygular hem de cinsel arzuları Semra'yı hata yapmaya ya da istemediği sonuçlar doğuracak adımlar atmasına neden olur. Yaşam karşısında oldukça saf ve zarar görmeye açık, korumasız bir duruşu vardır. Özer'in varoluş bunalımı, yaşama bir bakış açısı arayışı onu hiç düşündürmez ve ürkütmez. Oysa Özer bu nedenden ölecektir. Koca K Semra'nın cinselliğini kullanabilmek ve tiyatrodaki bir oyuncu olarak onu kendi egemenliğine alabilmek için Kral Lear oyununda Kordelia rolünün ona verilmesini engellemez. Semra ise Koca K hakkında her şeyi biliyor olmasına karşın böyle bir tuzağa düşeceği aklına gelmez. Bu olasılıktan kuşkulansa da yetenek ve başarısının karşılığını aldığını düşünmesi ileride olacakları görmesini engeller. Semra Koca K'dan Kordelia rolünü aldıktan sonra şöyle düşünür:

Bir de Koca K'nın koynuna girmeden kimse rol alamaz bu tiyatrodaki derler. Nasıl da yalan! Gerçekten yetenekli olunca insan birtakım küçük oyunlara, orospuluklara gerek kalmıyor demek ki... Eninde

sonunda görüyorlar seni de... Ama bu denli tez görebilmeleri... Akıl alacak gibi değil... Beyhan da gerçekten yetenekli bulurdu kendini, ama, büyük oyuncu sanırdı. Gene de küçük oyunlar... Benim öyle şeylere gereksinmem yok... Kendiliğinden görmüş, seçmiş beni (Kür, 1977: 203)

Oysa Koca K, Semra yetenek ve başarısı ile ileride onun konumunu tehdit edebileceğinden Semra'yı şimdiden hem ona cinsel açıdan sahip olarak hem de onu rol verip vermemek konusunda korkutarak sindirmek, yıldırma ve kontrol altına almak amacı ile Kordelia rolünün ona verilmesine engel olmaz ve bu rolden daha iyilerini, daha parlaklarını Semra'nın alabileceği vaadi ve bir daha hiç rol alamama tehdidini yapabilmek için en uygun zaman olan provaların bitimine ve oyunun sahneye çıkışına az kalaya dek bekler ki Semra Kordelia rolüne iyice ısınmış ve çok mutluyken tehdidin getireceği felaketi ve vaadin çekiciliğini iyice hissedebilsin. Üstelik bu işte Beyhan'ın da parmağı vardır. Koca K'dan bir ayrıcalık koparabilmek Semra'yı kullanmak niyetindedir Beyhan. Semra ise rolü almadan önce Koca K'nın diğer kadınlara yaptığı vaat ve tehditlerin kendisine gelmemesini kendinin bu rolü hak edişine bağlar. Özer'in ölümünü ise, Özer'in bunalımını anlamadığından, basit bir ortadan kaybolma olayı olarak algılar.

Semra'nın ikinci karakteri ise Semra'nın aydınlanması gerçekleşikten sonra ortaya çıkan karakterdir. Bu aşama Özer'in ölümü ve ardından geçen iki yılı kapsayan bir süreçtir. Semra bu aşamada artık olayları netlikle görmesini sağlayacak olan düşünsel aşamadan geçmiş, aydınlanmış, Özer'in yaşadığı bunalımı çözümlemiş bir insandır. Özer'i ikileme sürükleyen ve başarılı bir oyuncu olabilecekken geri

çekilmesine neden olan durumları ve düşünsel altyapıyı özümsemiş ve Özer gibi aynı yolu seçmiş, çok sevdiği ve ilerlemek istediği oyunculuk mesleğinden vazgeçerek kendi onurunu korumayı ve Koca K gibilere boyun eğmemeyi seçmiştir. Ancak, hem Özer'in yazdıklarını hem de kendi yazdıklarını okuyup değerlendirmesine ve düşünsel aydınlanmasını gerçekleştirmiş olmasına karşın Özer'e bir konuda katılmamaktadır. Semra olayları anlatmayı bitirip durum değerlendirmesine geçtiği aşamanın bir yerinde şöyle der:

Ölümünün anlamı var mıydı, yoksa tüm anlamsız mıydı, onu da seçemiyorum. Ama bildiğim bir şey var artık. Ölmeden de olurdu.

Büyük oyuncu olmamakla küçük oyuncu olmak arasında; küçük oyuncu olmayı geri çevirmekle hiç oyuna katılmamak arasında; uzlaşmadığın düzeni değiştirememekle ölmek arasında bir yer olmalı diyordum. Yaşanılabilir; kişinin kendi kendisinden tiksinden yaşayabileceği bir yer... O yeri sen göstermiştin bana, o gece.. [...] Kahraman olmak şart değil. İşin ille de başında, ya da en ortasında olmak... Sonunda da olunabilir. En arkadan, ucundan tutulabilir. Sırası gelince sahneye gelince sahneye çıkmak. Sırayı zorlamamak. Hele hele ölme sırasını. Ve sırası gelince doğru yapmak işini; iyi yapmak elinden geldiğince. Elinden geleni zorlamak belki, ama sırayı değil... Sırayı değil! Kolay kaçmamak. Ölümü göze almak kolay.

(Kür, 1977: 294-5)

Semra, yine de, her konuda olan biteni anlamlandıramaz. Her ne kadar Özer'i anlamış olsa da kendine, duygu ve düşüncelerine karşı hâlâ kuşkuyla yaklaştığından geçmişteki her davranışını iyi ya da kötü nitelemeler kullanarak anlatamaz. Örneğin Özer'i içten içe seviyorken niçin Beyhan Barlas ile birlikte olmuştur, Semra buna kesin bir açıklama getiremez ve bunu şöyle dillendirir:

Hep yalan mı söyledik birbirimize, ya da kendi kendimize? Ağzımızla, dilimizle, gövdelerimizle hep yalan mı söyledik, yoksa sevginin yakınından geçtiğimiz oldu mu. Bilemiyorum. Sevi geçip gittikten sonra 'hiç sevmemiştim' demek kolay... Çirkin bir serüvene yılların ötesinden bakıp sevgi süsü vermek de... Bildiğim tek şey sevgimizin, ya da serüvenimizin çok uzun sürmediği. (Kür, 1977: 148)

Semra insanın kendi kendine nesnel gözlerle bakamayacağını bilir ve *bugüne değinki yaşamım boyunca kesinlikle öğrendiğim tek şey, kişinin kendi kendine bir türlü tam nesnel gözle bakamadığı [...]* (Kür, 1977: 30) diye düşünür. Semra'nın Özer'i anlama çabası ise Semra'nın anlatıcı olarak önemli olayları ortaya koyması ile nesnel bir düzleme çekilir.

Semra anlatısının sonunda Özer'i, onun duygu ve düşüncelerini anlar ama eğer Özer intihar ederek ölmüşse onun bu davranışına hak vermez. Her ne kadar Semra aradığı anlayış düzeyine ulaşarak amacını gerçekleştirmiş olsa da Özer'i geri getiremeyecek olması Semra'nın asıl dramını oluşturur.

Özer ise Semra'dan bir yaş büyük olup Semra'ya göre bakış açısı çok daha geniş olan bir kişidir. O, çevresindeki herkesi Semra'dan çok önce çözümlemiş ve

yaşama karşı tutumunu çok önceden belirlemiştir. Örneğin Semra'nın saflığı ve yaşam karşısında çıkarsız ve art niyetsiz düşünmesi Semra'yı sevmesine neden olduğu gibi Semra'nın insanlardan zarar görme nedeninin Semra'nın bu durumundan kaynaklandığını çok iyi bilir ve bu konuyla ilgili günlüğüne şöyle yazar:

Semra'yı seviyorum. Onun Beyhan Barlas'ı sevmesine dayanamıyorum. Bir yandan da biliyorum ki, B. B. gibi birini sevebildiği için seviyorum onu. Bunca her şeye açık, bunca korunmasız, bunca özünü savunmayı düşünmeyecek kadar içten olduğu için. Beyhan'ın palavralarına kanabilecek kadar saf olduğu için. (Kür, 1977: 187)

Beyhan Barlas'ı da Semra'dan çok önce çözmüştür. Örneğin Beyhan Barlas'ın hem insanlara kazık atarak yükselme hırsı hem de onlardan sevgi görmek isteği üzerine sonradan Semra'nın da katılacağı şu yorumları günlüğüne yazar:

Eksikliği duyması, sonradan sevgi gereksinmesi, amacın daha baştan doğru saptanmamışlığını gösterir yalnızca... Sevgiyi gereksindiğini anladığı zaman amaçtan vazgeçmiş mi, yolunu değiştirmiş mi? Hayır! Her ikisine de sahip olacak; hem yiyecek hem yanında yatacak öyle mi? Olmaz işte... Yaya kalmış bir kişi Beyhan. Amaca kendini bütünüyle verememiş... Sevilmemeyi, kötü adam olmayı göze alamamış... Âşığını kocasının yatağına almamayı namussuzluk saydığı için onunla gündüz vakti otellerde buluşan kadınlar gibi, hep

ucundan bucağından kendisine bir iyilik kalsın istemiş. Yapıyorum ama en kötüsünü değil, diye avunmuş hep. Büyük kumarı göze alamadan –korkaklık da var işin içinde elbet – hep küçük küçük oynamış. (Kür, 1977: 162-3)

Özer anne ve babasından sevgi görmemiş olmasına karşın ailesini yaşamı, yaşamayı ve insanları çok seven bir insandır. Bu algısını zamanla, tüm insanlara yayarak karşısındaki kişiyi ne olursa olsun, bir insan olduğu için kabul eder ve herkesi sevmese de hiç kimseye kin tutmaz. Özer bu konuda günlüğüne şöyle yazar:

Sevmek kolay değil. Adam gibi sevmek yani. Sevgiye neden aramadan... Ben bu insanları sevdim, evet, anamı babamı. Her an onların sevgiye yaraşık kişiler olmadıklarını bilerek, sevgimden düpedüz vicdan azabı duyarak... Durmadan sevicecek yanlar arardım onlarda. Bulamazdım. Gene de sevmeden edemezdim. Derken gün geldi anladım. Sevginin nedeni yok! Ya da gerçek sevgi nedensiz olanı... Ne oluyor biliyor musun o zaman? Herkesi seviyorsun, tüm insanları. Kusurları, yanlışları görmezlikten gelme zorunluluğu da kalkıyor ortadan... Görüyorsun her şeyi, anlıyorsun... Güzel ile çirkini ayırt etmek kolaylaşıyor... Ve de en iyisi, insanları sevdiğin için bazı kişileri sevmeyebiliyorsun. (Kür, 1977: 175)

Özer'in Semra'yı da herkesi sorgulamaksızın sevmeyi bildiği için sever, ona âşık olur. Önce Cem yüzünden, sonra da Beyhan Barlas yüzünden aşkını Semra'ya

söyemez. Diğer yandan Aysel ile hem bir gönül bağı hem de bir düşünsel birliktelik kurar.

Özer'in günlüğünde kendini, yaptıklarını sorgulaması onun karakteri hakkında okuru aydınlatır. Örneğin 12 Mart Muhtırası ardından radyoda ölenlerin, öldürülenlerin, kaçakların adları tekrarlanır hep. Kaldıkları apartmanda bir daireye yapılan baskın ile yürekleri ağızlarına gelir. Korku her yerdedir. Ama Özer, tüm bu olan bitenlerin karşısında umarsızca yaşadıkları için kendi yaptığı işin, yani oyunculuğun kendine ve başkalarına nasıl bir yarar sağladığını düşünmektedir. Oyunculuğun ve oyuncunun yaşamının oyun ve gerçek arasında bir yerde olduğunu ve aslında bunun oyuncuyu insanlıktan çıkaracağını düşünür. Özer bu konuyu günlüğünde şöyle tartışır:

Oyuncular insanların karşıtıdırlar. İnsanların gizli kapalı, kendi içlerinde yaşadıklarını, oyuncu herkesin gözü önünde açık açık yaşamak zorunda... Acıyı, sevgiyi, ölümü gözünü kırpmadan sana bakan bir sürü kişinin önünde yaşamak. Gözyaşlarını saklamak değil, tersine bol bol akıtmak, balkondakiler de görebilsin diye?.. Zamanla alışıyorsun, günlük yaşamında da oynamaya başlıyorsun. Yaşamla oyun ayırt edilmez oluyor bir yerde... Günlük acılar en azından yararlı oluyor, ilerde sahnede kullanılmak üzere bir yerlerde depolanıyor... Bugün babanın ölümünden duyduğun acıyı yarın Kordelia olarak Kral Lear'in karşısında duyacaksın... Ya da baban daha sonra ölürse eğer, Lear'in karşısında duyduğun acıyı babanın baş ucunda da duyuyoreceksin. (Kür, 1977: 208)

Özer hem toplumun içinde bulunduğu kargaşa ortamında insanların çeşitli duygularını taklit etmek ile yetinmek hem de yaşam tarzı olarak da duygu taklidine dayanan bir algı ile yaşamını sürdürmek düşüncesinden rahatsız olmakta ve onu mesleği ile insanlığı arasında bir seçim yapmak ya da orta yol bulmak konusunda zorlamaktadır. Özer'e göre küçük oyuncu, *oyun ortasında yorum değiştiren ya da farkında olmadan yorum kaydıran, kaçırın* (Kür,1977: 153) oyuncudur. Özer insan olmayı da buna benzetir, büyük oyuncu olabilmek, iyi roller almak değil, rolünü tutarlı biçimde oynamaktır. İyi bir insan da kendinden, inandığı, baş koyduğu şeyden asla ödün vermeden, yani yaşamı boyunca idealleri, amaçları, istekleri için çizdiği yol neyse, o yolda hiç sapmadan gitmelidir. Ancak o zaman bir insan olabilir. Ama bu koşullar Özer'i düşündürür. Çünkü toplumun içinde bulunduğu kargaşa ortamının aşılabilmesi için kendi inandığı, bildiği yolda direten, birtakım girişimlerde bulunan ve bu nedenle gözaltına alınan ve kendisinden haber alamadığı Aysel'i merak etmekte ve onun kendisinden çok daha zorlu bir sınav geçirdiğini tahmin eder ve günlüğüne şöyle yazar:

Sağlam bir insan... Gerçekten sağlam bir insan ne menem bir şeydir biliyor muyuz? Ödün vermemek, direnmek, uzlaşmamak diye tanımladık şimdiye değin insanlığı... Doğru mu acaba? Her şeye arşın direnmek, her şeye karşın uzlaşmamak insanlık dışı bir katılık istemiyor mu? [...] Üstelik bizim karşımıza her şey çıkmadı. Küçük ihtiraslara direndik yalnızca... Üç paralık bir rol için kişiliğimizden ödün vermemeliyiz dedik... Başkalarının karşısına neler çıktığını

biliyor muyuz? Hiç bilemeyeceğiz. İnsan olmak boyun eğmek mi, direnmek mi? (Kür, 1977: 211)

Özer hiçbir şeyde çelişkiye düşmeden yol alınabilineceğine inanmamaktadır. Bu yüzden de insan olmanın neleri gerektirdiğini bulamamaktadır. Bu konuyla ilgili günlüğüne şöyle yazar:

Hiçbir uzlaşmaya yanaşmayan kişi gerçekten çok güçlü mü, yoksa çok eskiden belli belirsiz anımsadığı bir çağda sakatlanmış mı? Bu sakatlığın getirdiği güçsüzlüğü, dünyaya yetişemezliği yapay bir güçlülükle saklıyor olamaz mı? Sağlamlık, kesin, sarsılmaz sağlamlık doğaya aykırı bir şey değil mi? Var mı doğada kesim, sarsılmaz sağlamlıkta bir şey? (Kür, 1977: 212)

Özer'in kendisi için tek yapabilmeyi umduğu şey, ileride konuya ilişkin varacağı karara bugün aykırı bir davranışta bulunmamış olmaktır. Ama kendi şimdisinde, nasıl bir karara varacağını bilememekte, Aysel gibi inandığı şeyleri davranışlarında da gösteren insanları gördükçe kendisinden kuşkuya düşmekte ve ne yapacağını bilememektedir. Özer günlüğünde bu duyguları şöyle ifade eder:

Tek çabam, ileride bulabileceğim yanıtı aykırı düşebilecek davranışlardan kaçınmak oldu... Oysa yeterli mi bu, bilemiyorum şimdi... Yaşamla uzlaşmak dedim. Kişisel isteklerden arınmak dedim adına... Kişisel isteklerden arındım da, başkaları için bir şeyler

istedim mi? Kendi dışımda, kendimden büyük eylemlere katıldım mı? Hayır... Büyük büyük, mantıklı mantıklı sözler ettim Aysel'e... Oysa onlar inandıkları şeyler için savaşıyorlar hiç değilse... Yanlışlıklar içindeler, evet... evet... Ama doğru olduğunu kesinkes bilmeden hiçbir eyleme katılmamak... Korkaklığın âlâsı değil de nedir? (Kür, 1977: 213)

Özer içine düştüğü ikilem ve bunalımdan hiçbir zaman çıkamaz. Semra ile konuyu tartışmasına karşın radyoda ölen insanların adları okunurken doğruyu bulamamış olmayı (çünkü Aysel ve arkadaşlarının bir şeyler yapma isteklerini haklı buluyor ama bunu eyleme dökme biçimlerini onaylamıyordu) ve bu yüzden de hiçbir şey yapamamayı, bir şey yaparsa bunu ileride bir yanlış olarak değerlendirme olasılığını düşünür ve yine de kendini suçlar. Çünkü doğru ya da yanlış Aysel ve arkadaşları, doğru bildikleri yoldan hiç şaşmadan hem düşünsel hem de eylemsel girişimleri ile bir tutarlılık ortaya koymaktadırlar ve Özer onlara yalnızca bakmakla yetinmektedir. Özer kendi günlüğünde şöyle bir değerlendirme yapar:

Ve biz insanlar, biz doğruyu yanlış ayırt etmesini bilen iki insan, bu gece odalarımıza çekilip rol ezberleyeceğiz! Ölümlerin inandırıcısını arayacağız bu yapraklarda! (Kür, 1977: 213-4)

Özer Semra ile insan olmak üzerine yaptığı son tartışma sonrasında tiyatroyla Karadeniz turnesine gider. Burada Özer tekne ile Karadeniz'e açılır ve bir daha geri dönmez. Özer, öldüğünde 27 yaşındadır.

İkinci derece bir önemde olan Beyhan Barlas anlatı kişisi ise Semra'dan da Özer'den de yaş olarak oldukça büyüktür. Henüz yirmi beşinde dahi olmayan Semra'nın karşısına Beyhan, Semra'nın yeni girdiği tiyatrodaki yaklaşık on iki yıldır çalışmaktadır.

Beyhan, Özer'in tanımına göre bir kişiyi bir insan, bir büyük oyuncu yapacak olan erdemlerin hiçbirine sahip olmayan, aksine, Özer'in anlattığı ve ulaşmak istediği insan modelinin tam karşıtı bir yapı gösterir.

Beyhan yoksul ve zorlu bir çocukluk geçirmiştir. Yaşadığı yoksulluk, dayak, baskı ve haksızlıklar onda amacına ulaşmak için güçlü olmak, azimli, çalışkan olmak, umudunu yitirmemek gibi tutumsal etkiler yaratmamıştır. Beyhan başına gelenlerden farklı bir yorum çıkarmış ve amacına giden yolda kimsenin ona engel olmaması için sinsi olması gerektiğini, önüne çıkanlara tuzak kurması gerektiğini, böylece başarılı olabileceğini düşünmüş ve bunu bir yaşam felsefesi hâline getirmiştir. Semra ile konuşmalarının birinde Beyhan Semra'ya şöyle der:

*Ne mi öğrendim? Gözüm karardığında ilk aklıma geleni yapmamayı...
Öç almanın cam kırmaktan çok daha ince, çok daha sinsi yolları
olabileceğini... Kendime zarar vermeden başkalarına zarar
verebileceğimi...(Kür, 1977: 138)*

Küçüklüğünü kurnazlıklar ile geçiren Beyhan, tiyatroya girdikten sonra da Koca K'yı alt edip yerine kendisini geçirecek planlar peşinde koşar. Bu durumu Semra'ya şöyle anlatır:

Hele Koca K tiyatronun başına geçtikten sonra... Onunla yarışa kalkmanın aptallık olacağını hemen kavradım [...] Ömrümde yaptığım en büyük akıllılık. [...] Baktım Koca K en çok klasiklerde başarılı. Klasiğin güldürüsünde olsun, trajedisinde olsun üstüne yok... Çağdaşlardan kaçınıyor hep, oynadığında da pek iyi oynayamıyor... [...] Ben de verdim ağırlığı çağdaşlara... [...] Maksat beni kendine rakip görmesin. Onu tamamlayıcı bir kişi olarak yer edeyim kendime... Nasıl ama? Kafa değil mi bu şimdi? Yuttu numaramı hep yuttu, kolladı beni... (Kür, 1977: 142-3)

Beyhan tiyatrodaki bütün hareketlerini Koca K'ya tuzak kurmak, onu zor duruma düşürmek ve en sonunda da onun yerine geçmek üzerine kurgulamıştır. Bu yolda herkesi ve her şeyi kullanmaya hazırdır. Zira Semra Kordelia rolünü aldıktan sonra Semra'yı, kendi amacına ulaştıracak bir basamak gibi görür ve bir dost sıfatıyla konuştuğunu söyleyerek *senin gibi eşsiz bir kız, Koca K'nın karısı olduğunda eski dostlarını unutmaz* (Kür, 1977: 243) diyerek kendisi için iyilik istemiş ve ona Koca K'ya kendi iyiliği için fazla nazlanmaması öğüdünü vermiştir. Semra ile tartışmaları sırasında Beyhan Semra'ya şunları söyler:

Bir avcunun içine aldın mı Koca K'yı, gerisi kolay! Ahir ömründe evlenmeye değin götürebilir işi. Çok soğuk davranıyorsun ama, hiç yüz vermiyorsun herife... Başkası olsa şimdiye dek on kez koynuna girmişti. [...] Senin numaran da bu mu yoksa? Hiç de fena değil doğrusu. Ne de olsa kolaylıklara alışmış bir herif... Kızların hep

koşarak gelmesine... Nasıl derler, ellerinde tuzla! Ama fazla uzatma sen de... Dozunda bırak soğukluğu. (Kür, 1977)

Beyhan sinsi ve kurnaz olmasına karşın akıllı değildir. Onca yıl tiyatrodan Koca K'nın sağ kolu gibi davrandığını, ona kendini sevdirdiğini, ona rakip olamayacağını hissettirdiğini söylemesine karşın Koca K da aslında hep Beyhan'ı kontrol altında tutmuştur ve en uygun zamanda Beyhan'ın ayağını kaydırmıştır. Koca K önce tiyatronun terzisi ve Koca K'nın akrabası Zehra ile garsoniyerinde polis ve eşi tarafından basılmasını sağlayarak insanlar içinde rezil olmasını sağlar. Sonra da yabancı bir tiyatro yönetmeni tarafından sahneye konacak olan Kral Lear oyununda soytarı rolünü almasını sağlayarak en başarısız olduğu alanda olmasını ve kendi meslektaşlarına rezil olmasını sağlar. Beyhan'ın Zehra ile evlenmek ve soytarı rolünü reddetmek seçeneği de vardır, ancak o ne büyük bir oyuncu ne de erdemli bir insandır, bu yüzden toptan gözden düşmemek için Koca K'ya boyun eğer. Semra, Beyhan'ın yapıp etmeleriyle ilgili kendi kendine şöyle değerlendirme yapar:

Yapabileceği başka bir şey daha vardı elbet. Soytarı rolünü ve Zehra'yla evlenmeyi reddetmek! Ama o zaman da Koca K'nın eline, ona ömrü billah adam gibi bir rol vermemesi için iyi bir bahane vermiş olacak. Yüksek aylığını almayı sürdürüp yıllar yılı sürünmek (birçoklarının yaptığı gibi) ya da her şeyi göze alıp bizim tiyatrodan ayrılmak (pek azının başarıyla yapabildiği gibi...) Bu iki seçenekle karşı karşıya kalacaktı o zaman da. Beyhan küçük oyunculuğuna yaraşır seçimi yaptı elbet... Soytarıyı oynamayı kabul etti. Boşanma

işlemlerini tamamladıktan sonra da Zehra ile evlendi. (Kür, 1977: 197-8)

Koca K (Kemal Kavran) Semra'nın çalıştığı tiyatronun yöneticisi ve yönetmenidir. Oyuncular arasında, cinsel ilişki kurduğu ve beğendiği kadın oyunculara verdiği iyi roller, tanıdığı fırsatlar ve suyuna gitmeyen, dik başlı olan ya da kendisine rakip olabilecek yetenekte oyuncuların rol almasını dahi engelleyen bir kişi olarak varlık gösterir. Koca K, Semra'ya verdiği olanak (Kordelia'yı oynamak) karşılığı istediği bedel (cinsel olarak birlikte olmak) ile Semra'nın kendi yolunu netlikle çizmesini sağlamıştır (isteği reddederek tiyatrodan uzak tutulmayı kabul etmek).

Cem ise Özer'in en yakın arkadaşı ve Semra'nın nişanlısı olarak Özer ile Semra'nın bir araya gelişlerini geciktirici bir işlev gösterir. Faruk, Ayhan Sözer, Gürer, Rüştü, Zehra, Sacide ve Gülay ise anlatının genel atmosferini oluşturan tiyatro dünyasının yaratılmasından birer dekor işlevi gören, anlatıya konu olan olaylarda etkileyici gücü bulunmayan üçüncü dereceden önemli anlatı kişileridir.

Sonuç olarak, anlatı kişilerinin sunum biçimlerine bakacak olursak kişilerin sunum biçimlerinin anlatıcı bağlamında şu etkileri yarattığı görülmektedir:

1. Benöyküsel anlatıcın yorumları kişilerin genelde fiziksel özellikleriyle değil, kendinin ve diğerlerinin duygusal – düşünsel özelliklerini açıklayıcı niteliktedir.

2. Anlatıcının bir anlatı kişisi olarak kendini anlatması iç konuşmayla olmasına karşın diğer anlatı kişilerinin herhangi bir açıdan sunumu anlatıcı aracılığı ile değil, kişilerin kendi ağızlarından, yani doğrudan aktarılmıştır.

3. Bu durum anlatı kişilerini anlatıcıya bağı bir varoluştan kurtararak kendi başlarına birer gerçeklik olmalarını sağlamıştır. Anlatı kişilerinin anlatıcının otoritesinden bağımsız bir gerçeklik kazanmalarının sağlanmasıyla anlatıcının aynı zamanda bir anlatı kişisi olarak duygusal – düşünsel dünyasının öznelliğinin okurda yaratabileceği olay, durum ve kişilere ilişkin kuşkuyu ortadan kaldırarak okuru anlatılanlara inanmaya yönlendirici bir etki yaratılmıştır.

ZAMAN

Bu bölümde *Küçük Oyuncu* romanında zaman kullanımı incelenecektir. Yazarın zamanı kullanım ve sunum biçiminin anlatıcı ile ilişkilendirilebilmesi ve okurda etki yaratma yolunun ortaya çıkarılabilmesi için bu başlıkta, öykü zamanı ile öyküleme zamanı arasında kurulan bağlar (sıra) ve anlatının ritmi üzerinde durulacaktır.

Öykü zamanı anlatıcının öykülediklerinin zamanıdır. Yani anlatının kendi gerçek zamanıdır. Öyküleme zamanı ise öykü zamanının anlatıda hangi sırayla sunulduğunu ifade etmektedir (Kıran, 2007; 218). Anlatının ritmi de bu iki kavram arasındaki ilişkiden kaynaklanmaktadır. Öykü zamanı anlatı kişilerinin başından geçen olayların dakikalar, saatler, günler, aylarla ifadesiyken öyküleme zamanı öykünün anlatılması için belirlenen zamandır ve satırlar, sayfalarla ifade edilir. Ritim, öykü zamanındaki herhangi bir olaya kitapta ne kadar yer ayrıldığını tespit ile ortaya çıkar. Anlatıda sıra ise öykü içindeki olayların düzenlenişi ile bu olayların öyküleme içindeki düzenlenişini karşılaştırmayı ifade etmektedir (Kıran, 2007; 227).

- Anlatıda öykü zamanı ve öyküleme zamanı (sıra):

Semra'nın üniversiteye başladığı dönemden (1965) Semra'nın okulu bitirip tiyatrodaki çalışmaya başladığı ilk dönemlere odaklanan ve 1974'e dek uzanan bir zaman diliminden oluşan öykü zamanında okura gösterilmek istenen durum ve olayların anlatılmak üzere seçildiği ve okurda yaratılmak istenen etki bağlamında, bu durum ve olayların sunum sırasında değişiklik yapıldığı görülmektedir.

Semra'nın üniversite yıllarından tiyatrodaki çalışmaya başladığı ilk yılları kapsayan süreçte anlatının özünü ortaya çıkarmaya yönelik olarak, şu olay ve durumlar anlatıda durak noktası olarak kullanılmıştır:

1	2	3	4	5	6
Özer-Semra-Cem birlikteliği	B. Barlas ile ilişkisi	Kordelia rolüne seçilmesi	Koca K'nın teklifi	Semra'nın olanları yazması	Semra'nın yazdıklarını okuması

TABLO 1

Numaralarla belirtilmiş önemli olay ve durumlar şöyledir:

1 numara: Bu anlatı noktası, olayların başlangıç noktasını temsil eder. Özer ve Cem iki yakın dostturlar ve aynı liseden mezun olduktan sonra Ankara'ya aynı okulda okumak üzere gelmişlerdir. Semra ise kendisinden yaşça büyük olan Özer ve Cem'den sora aynı okula gelmiş ve Özer ile Cem ile tanışarak onlarla yakın arkadaş olmuştur. Üçü de İstanbul'dan ve iyi okullardan geldiklerinden öğrenciler arasında hem çabuk sivrilmişler hem de birbirileri ile çabuk kaynaşmışlardır. *Özerler* olarak anılan bu grubun birlikteliği, anlatının başlangıcını, denge hâlinin temsil eder.

Ancak ne zaman ki Semra Cem ve Özer arasında bir seçim yaparak Cem’le nişanlanır, o zaman başlangıç durumundaki denge bozulur. Semra hem anlatının başlangıç durumundaki dengesinin bozulmasında hem de grubun üyelerinin birbirleri ile olan iletişiminin nitelik değiştirmesine neden olarak kendini gösterir:

Ömrüm boyunca tiyatroda olsun, aklı başında dünyada olsun birbirini böylesine seven üç kişiye rastlamadım, rastlayacağımı da sanmıyorum. Kardeş gibi, arkadaş gibi, sevgili gibi severiz birbirimizi hâlâ. Bu üçlünün hiç bocalamadığı olmadı diyemem. Ama bocaladı demek de yanlış bir yerde. Onlar bocalamadılar çünkü – ya da ben öyle sanıyorum. Özer ile Cem arasındaki bağların sağlamlığını başka hiçbir ilişkide görmedim. Bir ara bocalayan ben oldum... (Kür, 1977: 20)

Anlatıdaki bu denge hâlinin bozulması, anlatıyı ikinci anlatı noktasına taşır.

2 numara: Semra, Cem ile nişanlı olduğundan Özer’e karşı davranışlarına dikkat etmeye çalışır. Bu sırada, Cem bulduğu bir bursla Paris’e gittiğinden Semra’ya tiyatroda ve tiyatro çıkışlarında Özer eşlik etmektedir ve Semra bu durumdan çok memnundur. Özer ile herhangi somut bir şey düşünmediği ve hatta Özer’e ilgi duyduğunu kendisinden dahi saklamasına karşın Semra, Özer Aysel ile arkadaşlık etmeye ve Semra’yı yalnız bırakmaya başladığında, kendisine ilgi gösteren Beyhan Barlas’a yakınlaşır.

Semra’nın Beyhan Barlas ile birlikte olmaya başlaması anlatıdaki ve anlatı kişileri arasındaki dengenin bozulduğunu gösteren somut bir olaydır. Çünkü

Semra'nın Beyhan Barlas ile yaşadığı ilişki Özer ile yakınlaşmasında geciktirici rol oynadığı gibi Beyhan Barlas'ın da onu Koca K'ya karşı kullanmasına neden olur.

Semra'nın, Özer Aysel ile görüştüğü için, Beyhan Barlas'ı Özer'e karşı övme gereksinimi sonucu Beyhan Barlas özelinde ve genel olarak ise yaşam karşısındaki duruşu üzerine açılan Semra ve Özer arasındaki tartışmalar aracılığı ile Semra, Beyhan Barlas'la birlikte olarak yanlış yaptığını anlar. Böylelikle Özer'e anlatının baş kişisi olarak kendi duygu ve düşüncelerini ortaya koyma fırsatı yaratılır. Bu tartışmalar sonucu Semra'nın kesin kararlar Beyhan Barlas'tan ayrılması ile Özer – Semra arasındaki engelleyici unsur ortadan kalkar. Oturdıkları apartmana yapılan gece baskını ile yaşadıkları ortak duygu ve Aysel'in gözaltına alınması ve Özer'in Aysel ile iletişiminin kesilmesi gelişmeleri sonucu Özer ile Semra arasındaki çekimin artmasını sağlar.

3 numara: Semra için Özer ile yaşadığı yakınlaşma, olayların başlangıcındaki denge hâline dönüşü ifade eder. Oysa tiyatroya gelen yabancı yönetmenin sahneye koyacağı Kral Lear oyununda Kordelia rolüne seçilmesi ve bu sırada Özer'in ise bir televizyon dizisinde başrol teklifi alması her ikisinin de hem özel yaşantılarında hem de dünyaya bakış açılarında bir altüst oluşun başlangıcıdır.

Bir ay içinde çekimleri biten ve televizyonda gösterilmeye başlanan dizi sonrasında Özer, film yapım şirketlerinin gözdesi olur. Ancak yeteneğinin takdir görmesi, Semra'da mutluluk yaratmış olmasına karşın Özer'in bunalımını artırıcı bir etki gösterir. Çünkü Semra sevdiği işi yapmaya (oyunculuk) odaklı olduğundan başarılı işler ortaya koyabileceği fırsatlar yakalamak onu mutlu eder. Özer'i ise, yeteneğini ortaya koyabileceği işler değil, onun yaşama karşı sağlam, tutarlı ve doğru bir yere koyacak olan işlerle ilgilendirmektedir. Bu nedenle dizinin yayınlanmasının

ardından gelen film tekliflerini üne ve paraya sahip olma fırsatı olduğu hâlde, reddeder. Bu teklifi yapanları dizinin başarısından para kazanmak isteyen fırsatçılar olarak değerlendirmesinin yanı sıra çekilecek yeni film başarısız olursa Özer’e başta verdikleri sözlerden dönüp dönmeyeceklerini, para kazanmak için ilkelerinden vazgeçip vazgeçmeyeceklerini düşünür. Başarılı olmanın kendisi için bir değeri yoktur. Kendi özel yaşamındaki mutsuzluk ile dışarıdaki yaşamda başarılı olacağına inanmaz:

Kişi kendi yaşamını başarabilmeli... Gerisi gereksiz... Gereksizden de öte, korkunç bir şey... Başkalarının gözünde başarıya ulaşabilenler hep kendi yaşamını başaramamış olanlar... Hep bir eksikliği bir yokluğu doldurmak için çırpınanlar... Sen hiç mutlu ve başarılı, eskizsiz ve başarılı insan gördün mü? Böyle birinden söz edildiğini işittin mi? Yok ki öyle biri... Eksiksiz olanlar, mutlu olanlar başarı peşinde koşmazlar ki... Başarıyla birlikte yaşanmaz... Ölmemez bile. Başarısızlığı uğruna can verebilir kişi... Yüce bir başarısızlık olabilir bu... Ama başarılı!.. Gülünç ya da, bakış açısına göre, göz yaşartıcı...
(Kür, 1977: 235-6)

Oyuncu olmayı insan olmak ile de bağdaştıramadığı için turne bitiminde oyunculuğu bırakmaya dahi karar verir. İnsan olabileceği, insanlığını başkalarına yararlı olarak gösterebileceği bir iş bulmayı planlar:

Bir iş. Herhangi bir iş... Taş taşımak, duvar örmek... Ya da bir fabrikada çalışmak...İnsanlığa daha yakın bir iş tutmak istiyorum artık. Yararlılığı kesin ve somut bir iş... (Kür, 1977: 237)

Özer ileriye dönük olarak tüm planlarını tiyatro ile gideceği turnenin dönüşüne saklar.

4 numara: Semra'nın Kordelia rolünü almış olması ve Özer'in hem turneye katılması hem de televizyon dizisindeki başarısından dolayı Semra, her şeyin yolunda olduğunu düşünür. Ancak anlatının başında bozulan dengenin yarattığı etkinin somut sonuçları bu anlatı durağında görülür.

Semra Kordelia rolüne çok iyi bir hazırlık gerçekleştirir. Turneye gidecek oyunları denetleyen Koca K Kral Lear provalarını bir süredir takip etmemektedir. Kral Lear provalarının nasıl gittiğini öğrenmek bahanesi ile evine çağırdığı Semra'ya onunla cinsel birliktelik karşılığı iyi rollere çıkmaya devam etme vaadini verdiği gibi, teklifi reddederse bundan sonra oynayacak oyunlar bulamayacağı tehdidinde bulunur. Rolü kendi yetenek ve başarısı sayesinde aldığını sanan Semra için bu olay büyük bir yıkım olduğu gibi, Koca K'ya boyun eğmek ve çok sevdiği işine devam etmek ya da Koca K'ya hayır demek ve işinden olmak seçeneklerinden birini seçmek zorunda kalır. Kral Lear'ın sahneye çıktığı ilk gün Özer'in ölüm haberi gelir.

Semra da Özer de aldıkları kararlarla kendi sonlarını belirlerler. Özer ölüme gider, Semra ise çok sevdiği mesleğinden uzaklaşır.

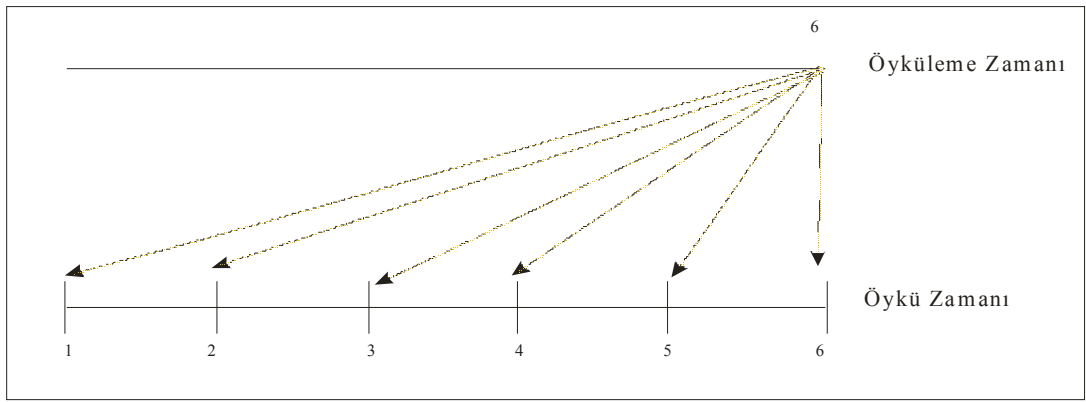
5 numara: Semra Özer'in ölümüne inanamaz. Özer'in kendisine anlattıklarını anlayabilmesi, sindirebilmesi ve yaşamını da ona göre düzenlemesi için Semra'ya zaman tanıdığını ve Semra Özer'in düşüncelerini tamamen benimseyip ona göre

yaşamaya başladığında tekrar Semra ile birlikte olmak için geri döneceğini zanneder. İki yıl kadar Özer'in dönüşünü bekler. Özer'in dönüşü uzadığı için Semra tüm olan biteni yazmak ve yazarak anlatmak yolu ile anlamak, anlaşılmak yoluna başvurur.

6 numara: Semra tüm yazdıklarını baştan sona okuduğunda Özer'in bir daha gelmemek üzere gittiğini, bunun olacağının ipuçlarını önceden verdiğini anlar. Ancak yine de ona seçiminden dolayı (ölüm) hak veremez. Bu da Semra'nın bir anlatı kişisi olarak dramını oluşturur.

- Öykü zamanı ile öyküleme zamanı arasında kurulan bağlar şu şekildedir:

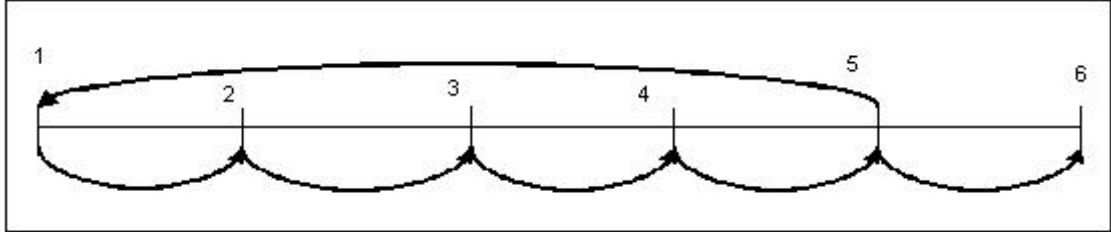
Önce anlatıda seçilen noktaların sunum sırasına bakalım:



TABLO 2

Anlatıda, 1 – 2 – 3 – 4 – 5 – 6 olarak numaralandırdığımız öykü zamanını 5 – 1 – 2 – 3 – 4 – 5 – 6 olarak düzenlenmiştir. Anlatı, benöyküsel anlatıcının başından geçen bir olaylar dizisini anlatma niyetini bildirmesi ile 5 numara olarak adlandırdığımız anlatı noktasından başlar. Böylece geçmişe gidilmiş olunur. Anlatıcı

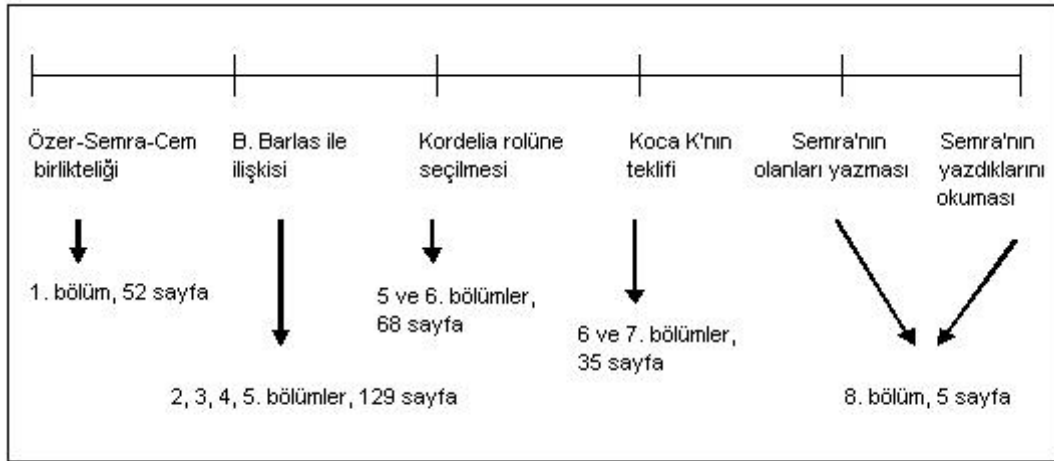
olayların en başından sonuna dek olayları aktarır. Böylelikle geçmişten anlatıcının şimdisine doğru gelen bir zaman dizimi ortaya çıkar. Bu dizim şöyle ifade edilebilir:



TABLO 3

- Anlatıda ritim:

Anlatıcının öykülemesinde, Tablo 1’de işaretlediğimiz anlatı durakları arasındaki geçiş süreleri şöyledir:



TABLO 4

Ortalama sekiz yıllık bir süreci kapsayan anlatı, anlatı kişilerinden Semra’nın ana kişi Özer’i kaybedişini anlatan süreci aktarmaya odaklı olduğundan, bu aşamayı

ortaya çıkaracak olaylar aktarılmış ve geri kalanları elenmiştir. Bu eleme, teknik olarak, anlatının tamamı için, *özetleme* ve *eksilti* tekniğinin kullanımı gerektirir. Bu nedenle, anlatıcının içinde bulunduğu şimdiki zamana gelene dek olayların anlatımı özetleme ve eksilti yöntemleri ile gerçekleştirildiğinden, öyküleme zamanı öykü zamanından ritim olarak daima önünde gider.

Anlatının numaralandırdığımız duraklarını temel alarak baktığımızda özetleme ve eksilti tekniği kapsayıcı özellik göstermekle birlikte, kimi duraklarda sahneleme yönteminin kullanıldığı ve öykü zamanı ile öyküleme zamanının birbirine denk hâle getirildiği görülmektedir.

Özer ile Semra'nın Beyhan'ın hâl ve tavırlarını eleştirmeleri ile başlayan tiyatrodaki büyük – küçük oyuncu olmak, bu konu aracılığı ile açılan insan olmak, nasıl bir insan olmak ve giderek, Özer'in kendi yaşam duruşunu eleştirdiği, sorguladığı bölümler (2, 3 ve 4. bölümleri kapsar), karşılıklı konuşmanın – sahneleme – sık kullanıldığı, dolayısıyla, öykü zamanı ile öyküleme zamanının ritminin birbirine eşitlendiği bölümlerdir. Ek olarak, anlatının duygusal geriliminin yükseldiği olayların aktarımında da sahneleme yönteminin kullanıldığı ve okurun kendi zamanı ile anlatının zamanını eş zamanlı olarak takip etmesinin ve olay ile doğrudan yüzleştirilmesinin sağlandığı görülmektedir. 6. ve 7. bölümlerde aynı erkeğe âşık olmuş iki kadının, Aysel ile Semra'nın yüzleşmesi ve Koca K'nın teklif ve tehdidinin gerçekleştiği Semra ve Koca K'nın konuşması ile Semra'nın Koca K'nın Semra'ya karşı hareketinin değerlendirildiği ve yaşam içinde nerede durmak gerektiğinin sorgulandığı Özer ve Semra konuşması ağırlıklı olarak sahneleme yöntemini kullanıldığı anlatı noktalarıdır.

Sonuç olarak;

1. Benöyküsel anlatıcının anlatısının tamamı anlatıcının içinde bulunduğu zaman diliminin daha gerisinde, geçmişte bir noktada bulunmaktadır. Anlatının anlatıcının sevdiği kişiyi nasıl kaybettiğini anlatması amacı üzerine kurgulu olması sonucu aktarılan olaylar bütünü özetleme ve eksiltiye dayalı bir özellik oluşturmaktadır. Bu yöntem, okurun olay ve durumlarla özdeşleşmesi değil, benöyküsel anlatıcının aktardığı olay ve durumları anlamasını sağlamıştır.

2. Benöyküsel anlatıcının yaşadığı duygusal şiddeti yüksek olaylar sahneleme yöntemi ile aktarılmıştır (Özer ile konuşma ve tartışmalar, Aysel ile yüzleşme, Koca K'nın tehdidi). Böylelikle okurun olaylar ile anlatıcının aracılığı olmaksızın, doğrudan yüzleşmesi sağlanmıştır.

Birinci maddede değerlendirdiğimiz yöntem okurdan durumlara karşı anlayış, ikinci maddede değerlendirdiğimiz yöntem ise olaylar ile yüzleşerek özdeşleşme duygularının oluşmasını sağlamış ve benöyküsel anlatıcının okurda anlatı ile özdeşleşmesini engelleyen *başkasının hikâyesi* (bu anlatı açısından, Semra) olma durumunun aşılması sağlanmıştır.

UZAM

Küçük Oyuncu'da uzam, anlatı kişilerinin yalnızca yaşadıkları kapsayıcı – açık uzamlar ile dünyaya bakışlarını, yaşamı algılayışlarını etkileyen ve bu etkilerin sonuçlarını yaşadıkları; sığındıkları / zarar gördükleri kapsanan – kapalı uzamlardan oluşmaktadır.

Anlatının kapsayıcı – açık uzamı Ankara kentidir. Ankara, Anlatı kişilerinin yerleştirildiği bir dekor görevi görür. Tüm anlatı kişileri Ankara uzamında yerlerini alırlar. Olayların geliştiği, anlatı kişilerinin konum ve duygularının değiştiği, anlatıya

konu olan olayın kimi duygu durumlarının taşıyıcısı olarak ise kapsanan – kapalı uzamlar işlevsel bir değer göstermektedir.

Kapsanan – kapalı uzamlar: Özer, Semra ve Cem’in birlikte kaldıkları ev, Özer ve Semra’nın çalıştıkları tiyatro, Semra’nın Beyhan Barlas ile aşk yaşadığı garsoniyer ve Özer’in çocukluğunun geçtiği ailesinin evidir.

Özer, Semra ve Cem’in birlikte kaldığı ev: Semra’nın önceleri yalnızca gündüzleri kaldığı *Ankara’nın ‘şık’ mahallelerinden birinde* (Kür, 1977: 24) (Çankaya’da) olan bu ev, tiyatro bölümünden mezun olan Özer, Cem ve Semra’nın okul sonrası dönemde birlikte tuttıkları ve burada birbirleri ile konuştukları, tartıştıkları, yalnız kaldıkları, korktukları, birbirlerine moral verdikleri, tüm olan bitenlerden sonra birbirlerinin varlığı ile teselli bulmak için buluştukları tek yerdir. Zira Özer’in ölümünün ardından Semra, Özer’in gelişinin bu eve olacağını düşünür ve Cem de evden ayrılmış olmasına karşın, evden ayrılmayı reddeder:

Hiçbir zaman inanmadım. İnanmıyorum hâlâ da... Herkes ne derse desin, günün birinde Özer’in dönüp geleceğini biliyorum. Ne zaman geleceğini kendi bilir; onun için aramaya çıkmadım onu. Karadeniz kıyılarını köy köy, kent kent dolaşmaya çıkmadım bu yüzden...Ben ona hazır olunca gelecek...Ona hazır olduğumu bilip gelecek...(Kür, 1977: 284)

Küçük rollerde çıkarak geçimini sağlayan, Özer’in ölümünden sonra tiyatroya, oyunculuğa pek de hevesi kalmayan Semra, Özer’i bu evde iki yıl kadar bekler. Özer’in ölümünden kısa süre sonra eve, Özer’in babası Özer’den kalan

eşyaları almak ve evi kapatmak için gelir ancak Semra'nın evde kaldığını ve Özer'in ufak tefek eşyalarından başka alınıp götürülmesi gereken değerli bir şey bulamadığından evden hiçbir şey almadan ve evi kapatmadan gider. Üç oda ve bir salondan oluşan bu evde pek bir eşya da yoktur. Özer'in odasında tek kişilik bir somya ve özel eşyaları, Semra ve Cem'in odasında iki kişilik bir yer yatağı, salonda üstünde kağıt kalemlerin, pipo araç gereçlerinin, birtakım yazı çizilerin olduğu evin tek çalışma masası ve bir bavulun üstüne konarak kahvaltı için kullanılan büyükçe bir bakır tepsi vardır.

Evin işlevsel değer taşıyan eşyası, Picasso'nun 1937'de Nazi Almanyasına ait uçaklar tarafından deneme amaçlı olarak üç saatte 26 kez bombalanan Guernica'da yaşamını kaybeden insanların anısına yaptığı tablonun röprodüksiyonudur. Özer'in gidişinin ardından bir teselli arayan Semra'nın gözü birden duvara asılı bu röprodüksiyona takılır:

Özer gittikten sonra, Cem daha gelmeden bir akşam, yatağın üzerine uzanmış öylece yatıyordum. Resim tam karşımdaki duvardaydı her zamanki gibi. Ama ben boşluğa bakar gibi bakıyordum sanıyorum. Birden resmi gördüm. GÖRDÜM. Sanki ilk kez. Ve ağlamaya başladım. Yüzbinlerce kez bakmış, bir kez bile ağlamamıştım oysa. Kaymış gözler... Çaresiz bir haykırıya açılmış ağız... Yaralı bir el... Atın dişlerindeki acı... İlk kez görüyordum bunları. Akıl almaz acılar anlatmış adam bu resimde. İlk kez duyuyorum acısını ve ağlıyorum. O, acıyı anlattığı için değil, acı zaten içimde olduğu için. Yıllardır, herhangi bir çiçek resmine bakar gibi içim sızlamadan bakmışım o

gözlere, ellere, ayaklara, dişlere... Herhangi bir çiçek resminin karşısında sevişircesine kim bilir kaç kez sevişmişim bu yatakta. Mutluluğun doruklarına aşmışım o kaymış gözler bana bakadururken. Hiç görmeden onları. Algılamadan. Şimdi görüyorsam, şimdi ağlıyorsam mutsuz olduğumdan, acı nedir bildiğimden. Özer gittiği için. Guernica'da binlerce kişi öldüğü için değil...(Kür, 1977: 285-6)

Böylece Semra'nın kimsenin anlamadığı ve bir duygu olması niteliği ile soyut düzlemde olan Özer'in gidişi ile ortaya çıkan acısı, gerçeği, gerçekliği dolaylı yoldan temsil eden bir resimle somut bir temsile kavuşur.

Semra'nın Özer'in gelmesini beklediği süre içinde, Özer'in gidişini anlayabilmek için Özer'i ve olanları yazdığı ortamın ev olması eve anlamsal bir değer katmaktadır.

Tiyatro uzamı ise anlatının merkezindeki anlatı kişilerini çevreleyen dünyayı ve onun özelliklerini temsil eder. Bu uzamda Semra da, Özer de bu dünyanın tarafından kuşatılmış mutsuz bireylerdir.

Tüm anlatı kişilerinin varoluşlarının gerçekleştiği bu uzam; kıskançlıkların, birbirine çelme takmaların, dedikodunun, yükselme hırsıyla her türlü alçaklığı yapanların olduğu bir ortam sunar anlatı atmosferine. Örneğin yurtdışından gelen bir yönetmenle sahneye konacak Kral Lear oyunu için oyuncu seçimleri, yabancı yönetmenin seçimleri ile doğrudan, sahnenin kendi yönetmeni tarafından da tavsiye yolu ile dolaylı yoldan gerçekleşir. Sahne yönetmeni Koca K, seçimlerinde daima kendi oyuncularının başarıları ile kendini geçmemesini ve daha uzun yıllar sahnenin yönetmeni olmayı planlar. Kendisine rakip gördüğü oyuncuyu sindirebilmek için ona

zor roller vermek ya da küçük, önemsiz roller vermek gibi davranışlarda bulunur. Örneğin Kral Lear oyununda Beyhan Barlas'a soytarı rolünün verilmesi Koca K ve Beyhan Barlas arasındaki bir çekişmeden kaynaklanır. Semra'ya ise Kordelia rolü verilecektir, ancak Semra'nın başarılı oyunculuğundan değil, Koca K. ona büyük roller vermeyi teklif edeceğinden ve reddedilecek olursa bir daha kendisine rol verilmeyeceğini söyleyecek olmasından kaynaklanır. Koca K.'nın bu davranışı kadın oyuncular üzerinde süreklilik gösteren bir davranış olduğundan rol dağıtımlarının başladığı haberi geldiği anda dedikodular da başlar:

Kordelia için en güçlü aday, Koca K'nın gözdesi olduğu bilinen ya da sanılan Gülay'dı. Onu gören herkes 'Ay, Kordelia'yı sen oynuyormuşsun şekerim, nasıl sevdim bilsen!' türünden sözler ediyordu ya, arkasını döndüğü anda onun bu role nasıl da hiç uygun olmadığı kanısında birleşmeyen yoktu... Eee, tiyatronun geleneklerindendir bu gibi şeyler... (Kür, 1977: 195)

Semra ve Özer'in küçük oyuncu, büyük oyuncu olmak, küçük rol, büyük rol almak konuları üzerinde düşünmeleri ve yaşamlarını, dünya algılarını bu tanımlara benzeterek ya da benzetmeye çalışarak yaşamaya ve düşünmeye başlamaları bu olumsuz ortamın getirdiği tutunamama, yerini bulamama hâinden kaynaklanır. Tiyatroda başarısı ile Koca K'yı tehdit eden Özer, sahnede mızrak taşmak gibi kendini gösteremeyeceği roller alabilmektedir.

Semra'nın Beyhan ile birlikte olmak için gittiği Beyhan'ın garsoniyeri, Beyhan'dan iğrenmesinin somut temsili olma işlevini gösterir. Beyhan'ın Semra'ya

kendi kendisi olabildiği tek yer (Kür, 1977: 113) olarak sunduğu ev; duvarları yeşil boyalı, kristal taklidi avizesi, formikadan yapılmış ceviz taklidi bir masası ve çevresinde altı sandalyesi olan, masanın yanı başında küçük bir büfe ve içinde kristal taklidi bardakları, iki koltuk ve bir kanepesi, birkaç alçak sigara sehpası ile *hiçbir şeyi yansıtmayan* (Kür, 1977: 115) görünümü ile Semra'nın duygularını doğrudan etkiler. Sevdiğini düşündüğü Beyhan'ın, kişiliğinin bir uzantısı olarak tanıttığı ve Semra'nın da öyle değerlendirdiği bu ev, Semra'nın Beyhan'a olan gerçek duygularının temsili hâline getirilerek simgesel bir işleve kavuşturulmuştur. Zira Semra, Beyhan'a karşı bir aşk duymamaktadır ancak, Beyhan ile cinselliğini yaşadığından bunun dört dörtlük bir sevgi olduğunu sanmaktadır. Semra Beyhan'ın evini gördüğünde, sevdiğini sandığı kişinin ruhsal dünyasını görmüş olur. İlişkilerinin sürdüğü dönem içinde Semra bu evi sevmez, Beyhan'ı da sevmez, yalnızca onunla fiziksel olarak birlikte olabilmeyi arzular ve evi de bu amaç için bir araç olarak kullanır. Ancak ne evi sevebilir ne de Beyhan'ı.

Özer'in çocukluğunun geçtiği uzam ise onun duygusal dünyasını biçimlendiren ve yaşama bakış açısını belirleyen bir ortam olma özelliği gösterir. Fiziksel görünümü ile hiçbir özellik göstermeyen, ancak ailesi ile birlikte yaşamının önemli bir bölümünü geçirdiği bir ortam olan uzam olan ev; dolandırıcılıkla geçinen anne ve babasını, eve gelen dolandırılmış insanların tehditlerinden korkarak odasına sindiği ve hem anne babasından sevgi görememenin ve ailesinin onurlu bir iş ile uğraşmadığını bilmenin verdiği kırıklık hem de aile bağlarına olan inancı ile ailesine duyduğu sevginin çakışması ile Özer'in yaşadığı hüznün olduğu uzamdır. Bu hüznün hâli, Özer'in genel olarak ruh dünyasını belirlemiş ve ailesi ile yaşadığı bu durum sayesinde insanları yalnızca kendileri olduğu için sevmeyi öğrenmiştir.

OLAY ÖRGÜSÜ

Anlatı, ana anlatı kişisi yanında birinci dereceden bir önem gösteren Semra anlatı kişisinin sevdiği, âşık olduğu ana anlatı kişisi Özer'in ölümünün ardından olan bitenleri düşünmek, anlamak, paylaşmak için aklındakileri yazmaya başlaması ana kurgusu üzerinde biçimlenir.

Anımsama ve çağrışımlar ile birbirine eklemlenen olaylar bütünü, birbirine bağlı olarak gelişen, birbirini tetikleyerek ilerleyen bir özellik gösterir.

Özer, Cem ve Semra iyi liselerden mezun olarak aynı tiyatro bölümünde okumuş, çok yakın arkadaşlardır. Özer ve Cem liseden arkadaşlardır. Semra ise onları tiyatro bölümüne girdikten çok kısa süre sonra tanır. Kısa sürede kaynaşan bu üç kişi okulda, zaman içinde Özerler olarak anılır. Bu üç kişilik gruba zaman zaman Özer'in kız arkadaşları dâhil olur ancak grup her defasında üç kişiye iner.

Özer ve Cem okulu bitirdikten sonra birlikte bir ev tutarlar. Semra ise bu eve iki yıl boyunca, yalnızca gündüzleri gidip gelir. Birbirini seven ve birbirine yakın olan bu üç kişiden Semra ve Cem, bir süre sonra nişanlanırlar. Oysa Semra Cem'i seviyor olmanın yanı sıra, Özer'e karşı da kendisine dahi itiraf edemediği bir aşk beslemektedir.

Cem, eğitimine ve çalışmalarına devam etmek için Paris'e gider. Semra da Cem ile gitmek istese de gerekli izinleri alamaz. Cem'in gidişinin ardından Semra ile Özer aynı evde oturmaya devam eder. Özer'in gerçek bir ilgi ve sevgi duyduğu Aysel adında bir kız ile çıkmaya başlamasının ardından Semra ile Özer'in tiyatro çıkışı yürüyerek birlikte eve dönüşleri biter. Zaman zaman eve de gelmeyen Özer'den dolayı Semra hem evde hem de tiyatrodan eve dönüşlerde yalnız kalır.

Semra, Özer'in kendisine hem bir kız arkadaş bulmasını hem de kendisini yalnız bırakmasını hazmedemez. Çünkü gizliden gizliye Özer'i sevmekte ve istemektedir. Oysa Özer gerçekten seviyor görüldüğü başka bir kızla birlikte dir artık.

Bu sıralarda Semra, kendisinden daha kıdemli bir oyuncu olan Beyhan Barlas ile tanışır. Özer'den beklediği ilgiyi alamadığı ve bu sıralarda Beyhan'dan ilgi gördüğü için, Beyhan ile biraz daha yakın bir iletişime geçer. Özer ile ilgileniyor olmasına karşın Semra, kendisine yakın ilgi gösteren Beyhan'a karşı çıkmaz. Birkaç ay süren bu ilişki sırasında Semra ve Özer'in Beyhan ve onun dünya görüşü üzerine söyleşmeleri olur. Beyhan küçük hesapları olan küçük bir insandır. Semra, Özer'le Beyhan üzerine konuşmalarında bunun bilincine varır ve Beyhan'dan ayrılmaya karar verir. Mektup ile her şeyi anlattığı Cem ile nişanı da bozar.

Beyhan, Semra ile ayrılışından çok kısa bir süre sonra garsoniyerinde tiyatronun başka bir çalışanı ile eşi tarafından baskına uğrar, karakola düşer. Sahne yönetmeni Koca K'nın da bu kumpasta parmağı var gibidir. Çünkü Beyhan Barlas Koca K'yı alt edip sahnenin yönetmeni olmak istemektedir ancak Koca K, kendisine rakip olabilecek herkesi önceden görmekte ve onların başarılı olmasını şöyle ya da böyle yollarla engellediği düşünülmektedir. Bu yollar kişiye üstesinden gelemeyeceği bir rol ya da oyunun yönetmenliğini vermek, iyi rol vermek için yatağına girmek gibi yöntemlerden oluşmaktadır.

Beyhan'ın garsoniyerinde basılıp bu olayın tiyatrodaki büyük yankı uyandırmasının ardından sonraki bir zamanda, Semra ile Özer'in kaldığı apartmanda bir daireye askerler tarafından baskın düzenlenir. Ayrı odalarda kalan Semra ile Özer önce korkudan, sonra sevgilerinden birbirlerine sarılır ve o geceyi öyle geçirirler.

Bu sırada, tiyatroya Kral Lear adlı oyunu sahneye koymak üzere bir İngiliz yönetmen gelir. Rol dağıtımını kendisi yapan yönetmen Kordelia rolüne Semra'yı seçer. Beyhan ise Koca K'nın önerisi ile soytarı rolüne kabul edilir. Rolüne çabuk ısınan ve başarı gösteren Semra'ya karşın Beyhan, rolünün gerektirdiği yetenek ve başarıyı gösteremez. Beyhan'a göre bu durum, Koca K'nın kendisine attığı bir kazıktan başka bir şey değildir. Tiyatroda bu gelişmeler olurken Aysel karakolda gözaltına alınır. Özer ise radyoda verilen ölüm haberleri, saldırı, patlama haberleri üzerine konuya ilişkin kaygı ve ilgisinin olduğunu belli eden türde konuşmalarını artırdığı gibi Aysel'in arkadaşlarıyla daha çok zaman geçirmeye başlar.

Semra'nın Kordelia rolünü aldığı zamanlarda Özer, televizyonda gösterilecek bir dizi için başrol oyunculuğu teklifini alır ve bu teklifi kabul eder. Dizinin televizyonda gösterimi izleyici arasında büyük ilgi uyandırır. Özer büyük bir fırsat yakalamıştır. Ama ilk bölümün yayınlandığı ve tüm dizi çalışanlarının ve medyanın katıldığı davete katılmaz. Dizinin yayınlanışının ardından gelen daha büyük televizyon tekliflerini reddeder.

Aysel bir süre sonra gözaltından çıkar. İşkence görmüştür ve psikolojisi iyi değildir. Babası onu İstanbul'a götürecektir. Özer'e veda etmek için eve gelmiştir ancak Özer evde değildir. Semra ile konuşurlar ve Aysel gider. Semra ise bu olayı Özer'e hiçbir zaman anlatmaz. Semra bu sırada Kral Lear provalarını takip etmekte ve kendi rolüne çalışmaktadır. Bir gün, provalara birkaç gün gelmeyen Koca K, prova çıkışında Semra'yı provaların gidişatı üzerine bilgi almak bahanesi ile evine getirtir. Kral Lear oyunu üzerine başlayan konuşma Koca K'nın yatağına girmesinin gerekliliği yoksa ilerleyen dönemlerde bir daha iyi roller alamayacağı tehdidi ile biter. Semra bu isteği yerine getirmeyeceğini söyleyerek evi terk eder. Sinirleri

bozulan Semra, o gece saatler boyu Özer ile bu konu üzerine konuşur. Ertesi günü Özer tiyatronun Karadeniz turnesine katılacağı için erkenden kalkıp gider. Bir süre sonra da ölüm haberi gelir. Denize tekne ile açılan Özer'den hiçbir haber alınamaz, teknesi de kendisi de bulunamaz ve öldüğüne kanaat getirilir. Semra ise Özer'in öldüğüne asla inanmaz, Özer'in bir süre sonra geri döneceğini düşünür. İki yıl boyunca Özer'in dönüşünü bekler. Bu süre içinde Özer'i, Özer ile arasında olanları ve içinde bulundukları çevreyi yazarak anlatır. Bu anlatı bittiğinde yazdıklarını okur ve Özerin gerçekten öldüğüne ve geri gelmeyeceğine kanaat getirir.

Özer ekseninde, Semra odaklı olarak anlatılan olaylar bütünü anlatı kişileri bazında şu gelişmelerden oluşur:

1. Özer açısından olayların gelişimi: Özer, dolandırıcılık ile varsıllaşmış bir ailenin oğludur. Fransız lisesinden mezun olup Ankara'da tiyatro bölümünde okur. Cem ile sınıf arkadaşdır. Üniversitede Semra ile tanışmışlar ve üçü sıkı arkadaş olmuşlardır. Özer Semra'ya ilgi duymaktadır ancak Cem Semra'ya aşkını ilân ettiğinden bu konuda ağzını kapatmayı tercih eder. Kısa dönemler içinde pek çok kız arkadaş değiştirir. Cem'in Paris'e gidişinin ardından Aysel adında bir kız ile tanışır ve onunla arkadaşlık kurar. Aysel siyasal eylemlere aktif olarak katılan bir kişidir. Toplumsal sorunların çözümüne katılımda kendi kişisel durumunu sorgulayan Özer, Aysel'in arkadaşları aracılığı ile bu konuları daha yakından takip etmek fırsatı bulur. Ancak Aysel'in gözüaltına alınmasından sonra morali çok bozulur. Bu sırada Beyhan Barlas ile ilişki yaşayan Semra'yı yakından takip etmekte ve düşüncelerini aktardığı defterine Semra'ya olan gizli duygularını da yazmaktadır. Bir gece kaldıkları apartmandaki bir daireye gece baskını sırasında korkudan birbirlerine sarılan Özer ve Semra arasında karşı koyamadıkları bir yakınlaşma olur. Özer, her ne kadar Aysel'i

merak ediyor ve Aysel'in arkadaşları ile de zaman geçiriyor olsa da Semra'ya âşıktır ve Aysel'e beslediği duygular içinde toplumsal sorunlara çözüm bulma arayışında olan insanların dayanışma duygusu ağır basmaktadır.

Özer tiyatrodaki iyi roller alamamaktadır. Ancak bir gün televizyonda çalışan bir arkadaşının aracılığı ile bir dizide başrol oyunculuğu teklifi alır. Bu teklifin geldiği gün, radyodan da Kızıldere'de insanların baskın ile öldürüldüğü haberini almıştır. Dışarıdaki dünyada gerçek ölümler ve dramlar yaşanırken kendinin bir oyuncu olarak bunları taklit etmesinin bir anlamı olmadığını düşünür ancak o gece Semra ile yaptığı tartışma sonrasında teklifi kabul eder. Dizi, izleyici tarafından büyük beğeni ile karşılanır. Oysa Özer dizinin galasına gitmediği, kendisini televizyonda izlemediği gibi, yeni sinema ve dizi tekliflerini reddeder.

Tiyatro ile katıldığı Karadeniz turnesinden bir ay sonra dönmesi beklenirken ölüm haberi gelir.

2. Semra açısından olayların gelişimi: Semra Amerikan Koleji'nden mezun olduktan sonra Ankara'da tiyatro bölümünü kazanır. Okuldaki ilk yılında tanıştığı Özer ve Cem ile sıkı dost olur. Özer'e ilgi duyuyor olmasına karşın, Cem'den ilgi gördüğü için tüm duygularını Cem'e yöneltmeye çalışır. Cem ile nişanlanır da. Cem ve Özer'in birlikte tuttukları evde okuldan mezun olana dek gündüzleri kalır. Cem, okuldan aldığı izin ile Paris'e eğitimi için gider. Semra da gitmek ister ancak okuldan gerekli izin çıkmaz. Cem'in gidişinin ardından Özer ile aynı evde kalmaya başlar. Bu sırada Özer ve Semra da aynı sahnede çalışmaktadırlar ve tiyatro çıkışı evlerine dek kol kola yürüyerek ve konuşarak dönmektedirler. Özer, Aysel adında birisiyle arkadaş olunca akşam eve dönüşlerde Semra yalnız kalır. Özer'in kendisini yalnız bırakmasından ve Özer'in ilgisinin başka bir yere kaymış olmasından dolayı çok

üzülür. Bu sırada aynı tiyatrodaki Semra'dan daha uzun süredir çalışan Beyhan'dan ilgi görmeye başlar ve Özer'den beklediğini alamadığı için Beyhan'a hayır diyemez. Kendini Beyhan'ı beğenmeye zorunlu hisseder. Her akşam eve geldiğinde Özer'e Beyhan'ın kendisine anlattıklarını anlatır. Özer ise Beyhan'ın ne kadar küçük bir insan olduğunu Semra'ya kanıtlarıyla anlatır. Beyhan ile ilişkisi birkaç ay süren Semra, Cem ile olan nişanını bozar. Bir gece apartmandaki bir dairenin basılması sırasında Özer ile yaşadıkları korku, ikisinin de birbirlerine itiraf edemedikleri sevgilerini göstermelerine aracı olur. Semra bundan sonraki yaşamını hep Özer ile geçirmek hayalleri kurmaya başlar.

Bir gün, Özer'in gözaltından çıkmış olan sevgilisi Aysel eve çıkagelir. Aysel Özer'e veda etmek için gelmiştir ancak Özer evde yoktur. Semra ile Özer'in kimi sevdiği konusunda sert bir tartışma yaparlar. Semra bu olayı Özer'e hiçbir zaman anlatmaz. Bu sıralarda Semra, tiyatroya Kral Lear'ı yönetmek üzere gelen yabancı yönetmen tarafından Kordelia rolüne uygun görülür. Özer'e haberi verdiği günün akşamı Özer, eve ölüm haberleriyle gelmiştir ve morali çok bozuktur. Oysa Semra toplumsal çalkalanmayı, insanların bunalımlarını, siyasi baskıyı vs önemsemez, Özer'in anlattıklarını kulak ardı eder ve Özer'in sustuğu anlarda ona verilen Kordelia rolünden söz açar. Oyuncu olmanın insanların dramını taklit demek olduğu ama bunun onlara yararı olmadığı üzerine bir tartışmaya girerler. Özer o gün bir televizyon dizisinde baş rol teklifi almıştır ve oyunculuk üzerine bu düşüncelerinden dolayı teklifi kabul etmemeyi düşünmesine karşın Semra'ya kızarak teklifi kabul etmeye karar verir. Ancak çekimler bitip dizi ekranda yayınlandığında kendini ekranda görmek için heyecanlanmaz, kendini bir kere dahi izlemez, film için düzenlenen galaya da gitmez. Semra ise bu süre içerisinde Kordelia rolü için Kral

Lear'ın provalarına gidip gelir. Provaları takip etmeyi bırakan Koca K, bir gün Semra'yı evine çağırır. Provalar üzerine bilgi vermek üzere çağrıldığını sanan Semra, Koca K'dan gelecekte oyunculuk adına iyi fırsatlar yakalayabilmesi için onunla yatması teklif ve tehdidinde bulunur. Semra bu teklifi reddeder. Eve döner, Özer'in anlayış ve teskinine sığınır. Özer o günün sabahı tiyatronun Karadeniz turnesine katılmak üzere evden erken ayrılacaktır. Semra sabaha çok güzel bir rüya görerek uyanır. Özer gitmiştir. Onun kendisine veda etmeden gittiğini düşünerek ona sitem eder ama bir ay sonra geleceğini düşünerek avunur. Kısa süre sonra Özer'in ölüm haberi gelir. Semra buna inanamaz. İki yıl kadar bir süre Özer'in dönüşünü bekler. Bu sırada Özer'in düşüncelerini yazdığı defteri bulur. Başına gelenleri anlamak, anlamlandırmak ve çok sevdiği Özer'i anlatabilmek için başından geçenleri yazmaya başlar. Dönüp yazdıklarını okuduğunda ise Özer'in gerçekten öldüğüne kanaat getirir.

3. Beyhan Barlas tarafından olayların gelişimi: Beyhan Barlas çok yoksul bir çocukluk geçirmiş ve öğretmeninin yönlendirmesi ile oyunculuk için gerekli okulu kazanabilmiştir. Koca K'nın öğrencisi olan Beyhan Barlas, Koca K görevini bıraktığında onun yerine geçmeyi planlamaktadır. Hatta onu alt ederek Koca K'nın yerine geçmek istemektedir. Semra ile birkaç ay süren bir ilişkisi olur. Evli ve çocuklu olan Beyhan, Semra ile ilişkisi bittikten sonra tiyatronun terzisi olan Zehra ile garsoniyerinde polisler ve eşi tarafından basılır. Beyhan Barlas'ın küçük düşmesini, zorda kalmasını sağlamak için eşine Koca K'nın bilgi verdiği konuşulur. Bu sırada Kral Lear'ı sahneye koymak üzere yabancı bir yönetmen gelir. Koca K'nın önerisi ile soytarı rolü Beyhan'a verilir. Oysa Beyhan komedi türünde hiç iyi değildir. Yetenekli bir oyuncu olmadığından da rolün gerektirdiği başarı düzeyini

tutturamaz. Bu durum da Koca K'nın Beyhan'a bir tuzağı olarak yorumlanır. Oyunculukta kendi başarı ve yeteneği ile yükselemeyeceğini anlamış olan Beyhan, Kordelia rolünün Semra'ya verilmesinden Koca K'nın yeni gözdesinin Semra olduğunu anlar ve Semra'ya bir arkadaş, bir dost tavsiyesi olarak Koca K'nın isteklerini yerine getirmek konusunda fazla nazlanmamasını söyler, ayrıca ileride Semra Koca K'nın isteklerini yerine getirdikten sonra, bir şeyler isteme sırası Semra'ya geldiğinde bir dostu olarak Beyhan için de bir şeyler yapması isteğini sözlerine ekler .

Sonuç olarak,

1. Anlatı kişilerinin kendilerine ait yaşam çizgilerinde anlatıcının bir anlatı kişisi olarak şahit olduğu ve etkilendiği yapıp etmelerin birbirine eklemlenmesi ile anlatının olaylar bütünü meydana gelmiştir.

2. Bu eklemlenme, anlatı, anlatıcının zihninde anımsama ve çağrışımlara dayalı bir anlatı kurgusu ile sunulduğundan birbirinden farklı eğriler çizen anlatı kişilerinin kendi yaşamlarında olan olayların seçilme ve elenmesi doğal bir süreç görünümünü almıştır.

BÖLÜMLENDİRME

Yedi ana bölümden ve her bölümde farklı sayıda ara bölümlerden oluşan anlatıda yeni bir sayfaya geçiş yapılarak ana bölümler, çift satır aralığı verilerek ise ara bölümler oluşturulmuştur.

Ana bölümlerdeki olay ve durumlar şöyledir:

Birinci bölüm; anlatının merkezinde yer alan anlatı kişilerinin tanıtıldığı, anlatıcının anlatıyı anlatma nedeninin ortaya konduğu ve anlatıya konu olan olaya giriş yapıldığı bölümdür.

Anlatıcı, anlatmaya başlamasını şöyle anlatır:

Gerçek sanatı aradığım için özenmedim ki yazarlığa... Yazarlığa hiç özenmedim, özenmiyorum aslında. Peki öyleyse nedir beni kendimce başarılı bulduğum roman başlangıçlarını yazmaya iten? Roman moman yazamayacağımı kavradıktan sonra bile makina başında her harfi bir saat arayarak çat çat bir şeyler anlatmaya zorlayan? Anlatmak zorundayım, anlatmak. En ufak bir sanat kaygım yok. Çoktan vazgeçtim sanatın her türlüşünden. Ama anlatmalıyım. Bir tanık gerekli bana, yalnızca bir tanık. Anlattıklarımı anlayıp, benim de anlamamı sağlayacak bir tanık. (Kür, 1977: 12)

Hem anlatıcı hem de bir anlatı kişisi olan Semra sevdiği, âşık olduğu Özer'in ölümünün ardından tüm olanları anlatma yolu ile gözden geçirmek ve kendisini oldukça üzen bir sonuca varan son dönem yaşamını gözden geçirme gereksinimi ile yazmaya başlamıştır. Sanatsal ve yazınsal kaygılardan uzak olduğunu söyleyen Semra, ilk bölümde kendisini bu aşamaya dek getiren olayların içinde yer alan insanları tanıtır okura. Bu kişiler; Özer, Cem ve Beyhan Barlas'tır.

İlk bölüm anlatının, aynı zamanda, anlatıya konu olan olayların anlatımına giriş yapılan bölümüdür. Anlatıcı anlatının merkezinde olan Özer ve Cem ile nasıl tanıştığını, arkadaşlığının nasıl ilerlediğini; birbirleri ile olan iletişim, arkadaşlık ve

samimiyet derecelerinin ne olduğunu, hem Cem'in hem de Özer'in ayrı ayrı insanlar olarak fiziksel ve duygusal özelliklerinin neler olduğunu anlatır.

Anlatıcı Beyhan Barlas'ı da tanıtmaya onunla başına gelen ilk olayı anlatarak başlar. Böylece anlatıda anlamsal ve işlevsel bir yeri olan Beyhan Barlas'ı da anlatıya sokmuş olur.

İkinci bölüm; Özer'i seven ve ona âşık olan Semra'nın Özer'in kendisine bir sevgili bulmasının ardından, tiyatrodaki birlikte çalıştıkları Beyhan Barlas ile nasıl yakınlaşmaya başladıklarını anlatan bölümdür.

Üçüncü bölüm; Semra'nın Beyhan ile aşk yaşıyor olmasına karşın, Beyhan'a yüreğinde bir şey hissetmeyip aslında Özer'i mi sevdiğini sorguladığı, Beyhan'ın geçmişine, bu geçmişe bağlı olarak gelişen duygusal dünyasına ve karakterine odaklandığı bölümdür.

Dördüncü bölüm; Semra'nın Beyhan'la yaşadığı ilişkinin niteliği ve özü üzerine kendi kendine muhasebe yaptığı ve aynı konuyu Özer'le tartışarak Beyhan'a âşık olduğunu sanmasına neden olan etkilerin varlığını kabul ve itiraf ettiği bölümdür. Bu hesaplaşma sonrasında Semra, Beyhan Barlas ile ilişkisini tamamen bitirecek ve Özer'e odaklanacaktır.

Beşinci bölüm; Semra ile Özer aşkının tüm dış etkilere kurtularak ortaya saf hâliyle çıktığı bölümdür. Bu bölüm ayrıca, hem Semra'nın yaşamında (Kordeli rolünün kendisine verilmesi) hem de Özer'in yaşamında tüm yaşamlarını etkileyecek olan iş yaşamlarına ilişkin gerçekleşecek birtakım gelişmelerin başlangıç bilgisinin verildiği bölümdür.

Semra, çalıştığı tiyatroya gelen yabancı yönetmenin sahneye koyacağı Kral Lear adlı oyunda Kordelia rolüne verilir. Özer ise Semra ile çalıştığı aynı tiyatrodaki

yeteneğini gösterebileceği bir rol alamıyor olmasına karşın yöneticisine, kurulu düzene karşı çıkan, onurlu bir insanın hikâyesinin anlatılacağı bir dizide başrol teklifi alır. Ancak Semra'nın Kordelia rolünü kabul etmesi tiyatro sahnesinin yönetmenliğini yapan Koca K'nın tehditlerine maruz kalmasına, Özer'in ise aldığı dizi teklifini kabul etmesi, oyunculuk yapmakla yaşama katılmak, olup bitenler karşısında yapıcı etki yaratabilmek arasında yaşadığı çelişkide son kararını vermesine ve ölüme gitmesine neden olacaktır.

Altıncı bölüm; Özer'in geleceği ile ilgili olarak, aldığı tekliflerin hiçbirini kabul etmeyeceğini Semra'ya açıkladığı ve kendi yaşamına ilişkin son adımını attığı bölümdür. Semra ise Kral Lear oyunu için provalara katılmaya başlar ve oyunun yönetmenliğini yaptığı İngiliz yönetmenin gözüne girer. Bir akşam Koca K'nın evine, provalar ile ilgili olarak bilgilendirme yapması isteği ile çağırılır. Bu davette Koca K'dan onunla yatması karşılığında oyunculuk kariyerini sürdürebilmesi ve başarılı olabilmesi için uygun fırsatları ona vermek teklifini aldığı gibi Semra bu isteği kabul etmezse tiyatrodaki kendisine uygun ve başarısını perçinleyecek hiçbir rol verilmeyeceği, bunun başka türlü olmasının kesinlikle engelleneceği tehdidini alır.

Yedinci bölüm; Semra ve Özer'in tiyatrodaki başlarına gelenleri ve bu olup bitenleri kendi yaşamları, yaşam felsefeleri açısından değerlendirdikleri bölümdür. Anlatıcı bu bölümde, anlatısını bitirdiğini ve başından geçenleri anlatma yöntemi ile kendisine göre anlaşılabilir bir niteliğe büründürdüğünü, yazmaya başlarken olup bitenlere anlam veremediğini, olup bitenler karşısında yanlış yorumlar yaptığını ama anlatarak bir şeyi anlama aşamasına ulaştığını anlatır.

Sonuç olarak ana bölümlerin;

1. Anlatıcının anlattığı olaylar bütününün sonuca giden olayları basamaklandırmasının anımsama ve çağrışım yolu ile anlatısını gerçekleştiren anlatıcının anlatısını okura derlenmiş bir biçimde sunmasını sağlamıştır.

2. Olayların gelişimi aşama aşama sunulduğundan anlatı kişilerinin anlatıya konu olan olaylar bütünü içindeki işlevleri okur açısından gözlenebilir bir niteliğe kavuşmuştur.

3. Olayların aşamalandırılması ve anlatı kişilerinin bu aşamalar içinde topluca sunulmuş olması okurun kişi – olay ve sonuç arasındaki bağları kurabilmesi ve anlatı ile düşünsel ve duygusal bağ kurabilmesi sağlanmıştır.

4. Olayların ve kişilerin sunumunda bölümlendirmeler ile sonuca giden aşamalı bir gelişim çizgisinin kullanılmış olması, okuru her bölüm sonunda bir sonraki bölüme aktaran güdüleyici bir merak unsuru yaratmıştır.

ÜSLUP

Küçük Oyuncu'da anlatı kişilerini birbirinden ayıran temel durum, onların varoluşsal niteliklerinin ve anlatıda yüklendikleri işlevlerin farklı olmasıdır. Bu nedenle, birinci dereceden önem gösteren tüm anlatı kişileri, öncelikle, kendi kişilik özelliklerini ortaya çıkaracak biçimde, açıklayıcı üslup kullanmaktadır. Örneğin Semra'nın anlatıcı olarak üslubu açıklayıcı bir özellik göstermektedir. Zira varoluşu da yazdıklarının anlaşılması isteği kurgusu temelindedir. Bu nedenle Semra, bir anlatıcı olarak, sevdiği insanı kaybetmenin nasıl olduğunu okura açıklamaya çalışır ve anlatıda varoluş gösteren her anlatı kişisi, uzam ve olay bu amaca hizmet eder.

Beyhan Barlas anlatı kişisi Semra ve Özer'in anlatı boyu tartıştıkları *küçük oyuncunun* sahnedeki ve yaşamdaki tipik bir örneği olarak varoluş gösterir. Bu

nedenle hem Beyhan'ı sunum biçimi hem de Beyhan'ın diğer anlatı kişilerine yaklaşımı açıklama üslubu üzerinden kurgulanır. Semra, anlatıcı olarak, Beyhan'ın yapıp etmelerinden çok onun kişiliğinden, düşüncelerinden bahseder. Böylece Özer anlatı kişinin de Beyhan'ı eleştirirken anlatının ana kişisi olarak düşünceleri ortaya çıkmış olur.

Koca K, Özer ve Semra'nın uzak durmak istedikleri dünyanın temsilcisidir. Kişilik özelliklerinin ortaya çıkabilmesi için Koca K'ya da açıklayıcı bir üslup verilmiştir. Örneğin, anlatı boyunca doğrudan konuşma kesiti bulunmayan ve yalnızca kendisi hakkından görüşlere yer verilen Koca K, Semra ile baş başa kaldığı bölümde kendi kişiliğini, kendi düşüncelerini açıklamak yolu ile, doğrudan ortaya koyar:

Eskiden ben kadınları kullanırdım, şimdi onlar beni kullanıyor sözüm ona. Kullandıklarını sanıyorlar yani... Her birinin küçük oyunlarını biliyorum çünkü. Biz de geçtik aynı yollarda... Gene de ellerinden tutarım her zaman. Herkes bilir bunu. Dişini sıkıp, gözlerini yumup koynuma girenle, gülümseyerek gelen arasında ayırım yaparım elbet. Ama sırası geldiğinde hepsini kollarım; kolaylık gösteririm. açıkça söylenmese de – sen aptallığınla ya da aklınca kurnazlığınla açık konuşmaya zorladı beni... Açıkça söylenmese de bir iş sözleşmesidir bu, benim yatağında mühürlenene! Benim seni canım çekti. 'Evet' demekse senin çıkarına uygun her zaman için! Bana 'hayır' diyenlerin oyunculukta pek ilerleyemediklerini işitmişsindir herhalde. Hiç

yaşatmam demiyorum ama, öyle çok iyi yaşatmayacağım kesin. (Kür, 1977: 261)

Böylelikle Koca K konuşma sırasında kişiliğini ve anlatı içindeki konum ve işlevini belli eder.

Anlatıda görülen bir diğer üslup çeşiti ise tartışmacı üsluptur. Bu üslup da, diğerlerinde olduğu gibi, anlatı kişinin kişiliğini ve anlatı içindeki konumu ile işlevini tanımlamaya yardımcı bir unsur olarak görülmektedir. Özer'in üslubunda görülen bu özellik onun içinden çıkamadığı bunalımını, düşünsel açıdan yaşadığı karmaşa ve duygusal dünyasındaki gelgitlerin doğrudan göstericisidir. Özer anlatıda düşünsel bunalımı ile varoluş gösterir. Özer'in düşüncelerini açığa çıkarmak için ise sahneleme yöntemi kullanılmış ve Özer'in düşüncelerini doğrudan açıklaması sağlanmıştır. Karşılıklı konuşmalardan oluşan bu sahneler, bir olay üzerine anlatı kişilerinin birbirleri ile tartışması kurgusuna dayalı olarak oluşturulmuştur. Böylelikle Özer'in üslubu hem tartışmacı, sorgulayıcı hem de açıklayıcı bir niteliğe büründürülmüştür. Böylelikle, anlatının ana kişisi olarak Özer'in düşünceleri değişmez, sorgulanmaz, dikte edici bir tavırla değil; Semra anlatı kişisi ile kurgulanan tartışma sahneleri aracılığı ile, tartışmaya açılabilen, sorgulanabilen ve soru – yanıtlar ile adım adım gittiğinden düşüncelerin ortaya konusu doğal bir oluşum gösteren bir yapı arz eder. Ek olarak, Özer'in düşünceleri, Semra'nın soruları ile yayılma alanı ve çok boyutluluk gösterir. Böylece Özer'in düşünceleri bir kerede bir yığın olarak sunulmaz; örnek ve sorular ile gelişen kavrayıcı bir bakış açısı ile sunulur. Örneğin Özer'in oyuncu olmanın insanın karşıtı olmak demek olduğu düşüncesi, Semra'nın Koca K'dan cinsel birliktelik isteğini aldığı anda Koca K'nın

evinden çıkararak eve dönmesi, olayı Özer'e anlatması ve tartışmaya başlamaları ile ortaya çıkar. Özer'in bu tartışmada ileri sürdüğü düşünceler, tartışma ilerledikçe tek tek ortaya sıralanır. Özer, öncelikle, küçük oyuncunun rolü baştan sona tutarlı yorumlaması gerektiği düşüncesinden yola çıkar ve Koca K'n dürüst davrandığını söyler. Semra'nın Koca K'nın karşısında Korelia rolünden esin alarak güçlü bir tavır gösterdiğini söylemesi üzerine insan olmak – oyuncu olmak tartışması açılır. Özer'in Semra'ya son zamanlarda Kordelia rolüne değil de erdemleri olmayan bir karaktere hazırlanıyor olsaydı Koca K'nın karşısında neyden ilham alacağı sorusunu sorar. Bu sırada Semra'ya, erdemleri olmayan bir karaktere çalışıyor olsaydı Semra'nın da Koca K karşısında kesinlikle ahlaksız bir hareket yapacağı imasında bulunur. Katı ve kaba davranışları sonucunda ağılattığı Semra'ya tartışmanın sonunda *bunu istiyordum işte, bunu... Semra'yı görmeyi... sevdiğim kadının Shakespeare'in ya da başka birinin yazmadığı bir tepki vermesini, kendinden...* (Kür, 1977:271) der. Böylelikle, oyuncu olmanın insanın karşıtı olmanın insanı neye dönüştürdüğünü, insanın kendi duygularını nasıl kaybettiğini Semra'ya gösterir ve onu bildiği hiçbir rolde olmayan biçimde kendisine tepki vermesini sağlayarak gerçek Semra'yı yaşaması ve koruması gerektiği alt anlamını verir.

Sonuç olarak; anlatı kişilerinde genel bir doku oluşmasını sağlayan üslup özellikleri ve kişileri diğerinden ayıran üslup özellikleri anlatı kişilerinin anlatı içindeki konum ve işlevlerini belli etmek amacına hizmet eden bir özellik göstermektedir.

1.2.ÜST – KURMACA ÖĞESİ ÖZNE ANLATICI

Bu bölümde *Bir Cinayet Romanı* (1989), *Sonuncu Sonbahar* (1993) ve *Cinayet Fakültesi* (2006) (bundan sonra bu kitaplara “üçleme” diyeceğiz) romanlarından oluşan üçlemenin anlatıcısını ve ilerleyen bölümlerde diğer anlatı öğelerini anlatıcı ile olan bağları açısından inceleyeceğiz.

Bu üçleme Pınar Kür’ün roman türünde son yazdığı kitaplarıdır ve polisiye türdedir. Üçleme üst – kurmaca ve metinlerarası ilişkiler, ironi gibi öğeleri içinde barındırdığından postmodern tür içinde de değerlendirilmektedir. Üçlemede polisiye türe uygun olarak bir cinayet dizisi ve onları çözmeye çalışan bir profesörün başından geçenler konu edilmektedir.

Üçlemenin anlatıcısı aynı zamanda anlatının merkezinde yer alan Emin Köklü’dür. Benöyküsel anlatıcı özelliklerini gösteren anlatıcı, hem olay ve durumları anlatır hem de bu olay ve durumların içinde yer alır; onlardan ya etkilenir ya da onları belli bir ölçüde etkileyebilir (Kıran, 2007; 145). Anlatıcı iç odaklayıma sahiptir.

Üçlemenin anlatıcısının özellikleri şunlardır:

1. Anlatıcı, aynı zamanda, anlatının ana kişilerindendir. Anlatıcının varlığı anlatının sınırları içerisine yani kurmaca düzlem ile sınırlandırılmıştır. Bu açıdan anlatıcı, okura olay ve durumları kendi tanıklığı, yorum gücü ve bilgisi kadar aktarabilir durumdadır. Bu durum ise okurun bakışını kısıtladığı gibi okurun anlatıda olup bitenlere karşı bilgisinin anlatıcının yönlendiriciliğiyle oluşturulduğu anlamına gelmektedir. Yani, okurun duygusal ve düşünsel olarak anlatıya vereceği tepkilerin tümü anlatıcı tarafından belirlenmektedir.

2. Anlatıcının anlatı kişilerinden biri olması okurun anlatıcı ile özdeşleşmesini sağlar. Bu özdeşleme okurda, anlatıcının olay ve durumlara ilişkin öznel yorumlarının inandırıcılığını sorgulamasını engeller ve anlatıcının aktardıkları, olay ve durumlara ilişkin gerçekler olmasa da anlatının inandırıcılığı zedelenmez.

Anlatıcı, üst – kurmaca düzlemin konusunu oluşturan yazar – anlatıcı arasındaki çatışmanın yansıtıcısıdır. Üst – kurmaca ve kurmaca düzlemde geçişli bir varoluş gösteren Akın Erkan, anlatıcıyı yönlendiren bir unsur olarak Emin Köklü’yü etkileme gücüne sahip bir varoluş özelliği gösterir çünkü Emin Köklü kurmaca düzlemde, Akın Erkan ise kurmaca düzlemi kapsayan üst – kurmaca düzlemindedir. Bu durum, Emin Köklü’nün bir anlatıcı olarak okurun gözünde güvenilirliğini zedeleyebilecek niteliktedir ancak Emin Köklü’nün Akın Erkan’ı okur karşısında tekinsiz, güvenilmez bir kişi olarak sunmasıyla bu durum dengelenmiştir.

Emin Köklü’nün etki ve egemenlik alanını kapsayan Akın Erkan güvenilmez, yalancı ve entrikacı bir kişi olarak tanımlanır. Örneğin Akın Erkan’ın gülmesi hiçbir zaman güzel, hoş ya da nahif gibi olumlu sıfatlar ile nitelendirilmez; aksine, Akın Erkan’ın gülmesi “çingiraklı”dır (Kür, 2009; 283) ya da “sümkürür gibi”dir (Kür, 2009; 281). Böylece okurun gözünde Emin Köklü sınırlı bir bilgi ve bakış açısına rağmen dürüst, Akın Erkan ise Emin Köklü’ye göre yalancı, aldatan ve güvenilmez bir kişi olarak yansıtılır.

Anlatıcı şu aktarma yöntemlerini kullanmıştır:

1.2.1. AKTARMA YÖNTEMLERİ

Bu bölüm, “anlatma” ve “gösterme” başlıklarında incelenecektir.

1. ANLATMA

Bu bölümde üçlemede kullanılan betimleme, özetleme, ve iç konuşma aktarma yöntemleri ve anlatıcı bağlamında bu yöntemlerin kullanımının anlatıda doğurduğu etkiler incelenecektir.

BETİMLEME

Üçlemede betimleme okurun duygusal ve düşünsel açıdan yönlendirmesini sağlayan etkili yöntemlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Anlatıcı, bir anlatı kişisi olarak olay ve durumları kendi duygu ve düşüncelerine göre betimler ve tanımlar. Bu betim ve tanımlar şu farklı işlevleri göstermektedir: a. olay ve durumların niteliğini bildirmek, b. anlatı kişilerini tanıtmak.

a. Olay ve durumların niteliğini bildirmek: Anlatıcı anlatısı için anlatılması gerekli olan olay ve durumlardan bahsederken onları okurun algısını yönlendirecek biçimde nitelendirir. Böylece okurun algısını hem olay ve durumları iyi – kötü, güzel – çirkin gibi biçimlerde değerlendirmesi sağlanır hem de okurun anlatılan olay ya da durum içinde dikkat etmesi gereken şeye doğrudan işaret edilir. Örneğin *Bir Cinayet Romanı*’nında Akın Erkan’ın Emin Köklü ile tartışmaktan rahatsızlık duyduğunu Emin Köklü’nün anlatıcı olarak olayı aktarma biçiminden anlıyoruz. Emin Köklü, Akın Erkan ile yaptığı bir tartışmada Akın Erkan’ın davranışlarını şöyle betimler:

“Doğru,” dedi ve birden, ağzından gereksiz bir söz kaçırmışçasına durakladı. Eğilip sehpanın üzerinde paketten bir sigara aldı, hiç acele

etmeden, hatta biraz fazla oyalanarak yaktı. Herhangi bir centilmenlik çabasına girişmeksizin seyrediyordum onu. Odanın içinde dolaşmaya başladı yeniden. Ama biraz önceki sarsılmışlığından kurtulmuştu. Romanını doğru çizgiye oturtmanın (daha doğrusu benim elimden kurtarmanın) yollarını arıyor gibiydi şimdi (Kür, 2002, 284).

Emin Köklü'nün örnek olarak verdiğimiz bu anlatımında, Emin Köklü'nün Akın Erkan ile tartışmasında Akın Erkan'ın tedirginliğini belli ettiği ve okura tartışmada üstün gelen tarafın kendi olduğu alt mesajını vermektedir.

b. Kişileri tanıtmak: Anlatıcı, betimlerini kişileri tanıtmak için de yapmaktadır. Örneğin; *Bir Cinayet Romanı*'nındaki anlatı kişisi Yasemin anlatıcı Emin Köklü tarafından şöyle betimlenir: *Otuzunu aşmış ama besbelli otuz beşine varmamış, burnunun kemerli kocamanlığını tez unutturan, konuştukça güzelleşen, esmer, uzun boylu, genişçe omuzlu, biraz erkeksi görünümlü bir kadın Yasemin (Kür, 2002, 90). Cinayet Fakültesi'nin anlatı kişilerinden olan Narin'i ise şöyle tanımlar: Ahenkli bir yürüyüşü vardı. Benim duymadığım, ama kendi içinden fişkıran gizli bir müziğin ahengine uyuyor gibiydi. Kırıtıyordu, hatta salınmıyordu bile, ama, dedim ya, adımlarını kendisine özgü bir musukiye uygun atıyordu sanki. Uzun boylu, ince – hatta sıska – bir kadındı. Yürürken alacalı eteği uçuşuyordu. Bu korunaklı bahçede, en ufak bir esintinin hissedilmediği öğle sonrası sıcağında, inanması zor ama, açık sarı saçları da uçuşur gibiydi (Kür, 2009; 7). Yasemin ve Narin Emin Köklü'nün bir anlatı kişisi olarak beğendiği kişiler olduğundan bu kişiler anlatıya olumlu özellikleri ile girmişlerdir. Anlatıcının bir anlatı kişisi olarak beğenmediği kişiler ise olumsuz*

özellikleriyle anlatıya yansıtılmışlardır. Örneğin Akın Erkan'ın *Bir Cinayet Romanı* için oluşturduğu kurguyu Emin Köklü *yutulacağını umduğu palavralar* (Kür, 2002; 301) olarak nitelendirir. Bu durum, anlatıcının benöyküsel karakterinin okurun algısını yönlendiriciliğinin gücünü göstermektedir. Çünkü okur, bu kişileri anlatıcı aracılığı ile öğrendiğinden anlatıcının olumlu ya da olumsuz yansıtımları okura doğrudan etki eder.

ÖZETLEME

Özetleme yöntemi anlatının tamamında kullanılmıştır.

Anlatının ortaya konmasına neden olan gerekçeler dâhilinde, anlatı kişilerine bağlı gelişen ya da bitmiş olay ve durumlar bütünü içerisinden birtakım kesitleri belirgin hâle getirmek ve anlatıda yük oluşturacak, anlatının anlam katmanına katkı sağlamayacak diğer ayrıntılar anlatı dışı bırakılarak bu yöntem kullanılmıştır.

Bu yöntemin kullanımının iki işlev gösterdiği görülmektedir; 1. Anlatının kurgusunu oluşturan olay ve durumları aktarmak, 2. Kurmaca ve üst – kurmaca düzlem arasında bağlantı kurmak.

1. Öncelikle, anlatının anlamlı bir bütün oluşturmasını sağlayacak olay ve durumların bir araya gelmesi sağlanmıştır. Benöyküsel anlatıcı Emin Köklü'nün başından geçenler, bunların nitelikleri, neden ve sonuçları bütünlüklü bir yapıya koyulmuş ve böylece okurun anlatıyı doğrusal bir düzlemde takip edebilmesi sağlanmıştır.

2. Kurmaca düzlem kendi içinde, üst – kurmaca düzlem ise kurmaca düzlemi de içine alan ve ama kendi başına bir bütünlük gösteren bir olay örgüsü ve kurguya

sahiptir. Bu iki düzlemi bir araya getiren ve birbirleriyle organik bağ kurulmasını sağlayan şey, anlatıcının anlatma görevini yerine getirme biçimidir.

Anlatıcı benöyküsel anlatıcıdır ve varoluş açısından kurmaca düzleme aittir. Ancak kurmaca ve üst – kurmaca düzlemde varoluş gösteren Akın Erkan ile iletişime geçmesi onun da kurmaca düzlemi aşmasını sağlamış ve benöyküsel anlatıcının olay ve durumlar içindeki her noktayı bilememe özelliğini, kurmaca düzlem ile sınırlı olarak, aşmıştır. Kesitler arasındaki bağı oluşturan üst – kurmaca düzlemin kurmaca düzlem ile olan bağı, anlatıcının her kesitin başında bir önceki kesitten sonra, yeni kesitte neler olduğunu özetleyerek anlattığı ilk bölümler sağlar. Örneğin, üçüncü kesitin başında anlatıcı, ikinci kesitin sonunda rıhtımda yaşanan boğuşma sonunda neler olduğunu anlatmakla başlayarak üçüncü kesitin güncel zamanına gelene dek neler olup bittiğinin özetini yapar:

Yıllar önce büyük emekler vererek yazdığım (ı sandığım ama galiba karımın kaleme aldığı) bir romanın sonun da Boğazın serin sularını boylayarak öldüğüme inanan okurlar ne acıdır ki beni pek çabuk unuttular. Gazetelerde çıkmayan ilanlara bakılırsa üç gün bile yasımı tutan olmamış. Oysa kitabın sonunda kimin öldüğü kesin bir açıklığa kavuşmamıştı. (...) Hadi ben neyse de, ünlü bir yazarın on yıl boyunca bir satır yayınlamaması bile dikkat çekmedi, bu kadın öldü mü kaldı mı diye sormak kimsenin aklına gelmedi, iyi mi? İyi. Çünkü hayatımı sessiz sedasız sürdürme fırsatını buldum. Şüpheli bir ölümün kurbanı olarak dillere düşmedim. Kazara ya da bilerek karısını denize düşüren bir adam olarak polis tarafından aranmadım. Kitabı okuyan

unuttu, okumayana hiçbir şey olmadı. İstediğim gibi inzivaya çekilme olanağı buldum. Ama daha önce biraz gezdim tozdum, gençliğimde yapmaya üşendiğim bazı şeylerin tadını çıkarmayı öğrendim. (Kür, 2006: 2-3)

Yukarıda görüldüğü gibi anlatıcı hem kurmaca hem de üst – kurmaca düzlemdeki gelişmelerden haber vermektedir. Romanda neler olduğu (rıhtımda yaşanan tartışma)ndan bahsederek kurmaca düzleme, roman bittikten sonra neler olduğundan bahsederek (inzivaya çekilme) üst – kurmaca düzleme gönderme yapan anlatıcı, geçmişin özetini yaptıktan sonra içinde bulunduğu andan bahsederek yeni kesite giriş yapar. Böylece üst – kurmaca düzlemdeyken tekrar yeni bir anlatıya girerek kurmaca düzleme konumlanır.

İÇ KONUŞMA

İç konuşma tekniğinin kullanılmış olması anlatıcının benöyküsel olması ile doğrudan ilintilidir. Anlatıcının anlatı içindeki kişilerden birisi olması ve başından geçenleri varsayımsal bir kişi ya da şeye anlatıyor olması onun olay ve durumları kendi ağzından aktardığı anların hepsini bir iç konuşma hâline çevirir.

Anlatıcı benöyküsel olduğundan olay, durum ve kişilere hem sınırlı açıdan bakmakta hem de bu unsurları kendi bakış açısından değerlendirmektedir. Sürekli olay ve durum aktaran, bunları değerlendiren anlatıcı okuru doğrudan etkileme gücüne sahiptir. Bu güç, onun etki alanını özellikle iki alanda gösterir; 1. bakış açısı sunma, 2. duygu yaratma.

1. Bakış açısı sunma: Okur anlatıya ait her şeyi anlatıcıdan öğrenir ve anlatıcı, anlatının kişilerinden biri olduğundan anlatıya onun penceresinden bakar. Anlatıcının gördüklerini görür, düşündüklerini düşünür. Bu nedenle anlatıcının, örneğin, tehlikeli olarak nitelediği herhangi bir şey okurun gözünde olumlu bir niteliğe bürünemez. O artık, anlatıcı sırf öyle dediği için, tehlikelidir. Örneğin, anlatıcı üst – kurmaca düzlemdeki Akın Erkan'ın kimliğinin görünüşünü bizzat kendi oluşturur ve Akın Erkan'ın tekinsiz bir kişi olduğunu her fırsatta vurguladığı gibi anlatının tek sesi kendi olduğundan Akın Erkan'ın hem başka türlü bir nitelik göstermesine hem de okurun Akın Erkan'ı başka türlü yorumlamasına izin vermez.

2. Duygu yaratma: Anlatıcının iç konuşmaları olay, durum ve kişilere ait tahminler, korkular, heyecanlar vs durumları da içinde barındırdığından okura bu durumlar da doğrudan aktarılır. Örneğin *Bir Cinayet Romanı*'nda Emin Köklü'nün kendi canının tehlikede olduğunu düşündüğü anlar okurun da meraka sürüklendiği anlardır. Emin Köklü düşünceli bir anında kendi canını tehlikede görerek şöyle der:

Oğlum yatağında mışıl mışıl uyuyor. Benim başıma herhangi bir şey gelmedi. Onlar da gittiler. Gerçi giderken, beni yeniden görmeyi umduğunu söyledi Yasemin – galiba kırılarak. Oysa onun gibi hareketli ve hırslı bir kadının ilişki kurmak isteyebileceği tipte biri değilim. Roman icabı bana tutkunmuş gibi yapıp, nikâh kıyılincaya dek dünyanın en tatlı kadını havasına bürünüp, sonra, önce oğlumu, ardından beni acımasızca öldürüp... Kandilli'deki yalı, Emirgân'daki apartman, fakülteden emekli aylığım derken... Bir servet! (Kür, 2002; 93-4)

Yukarıdaki alıntıda görüldüğü gibi anlatıcı kuşku, sevinç, üzüntü gibi duygularını okura doğrudan aktarır ve okuru da bildirdiği duygu doğrultusunda yönlendirir.

2. GÖSTERME

Üçlemede gösterme yönteminin iki biçimde gerçekleştirildiği görülmektedir;

1. Konuşma yöntemini kullanarak gösterme, 2. Anlatıyı günlük türüne sokarak gösterme.

1. Konuşma yöntemini kullanarak gösterme: Anlatı, benöyküsel anlatıcının sunumu ile gerçekleştiğinden okur daima anlatıcının algı ve düşünceleri aracılığı ile olan bitenleri görmekte ve bu nedenle tüm olay ve durumları onun yönlendirmesine açık olarak takip etmektedir. Ancak yazarın anlatının kimi yerlerinde diğer anlatı kişilerinin kendilerini doğrudan ifade etmesine izin verdiği görülmektedir. Bu anlarda üçlemenin her kesitinde özellikle, anlatının başlamasını sağlayacak ilk neden ve anlatının bitimini sağlayan çözümün verildiği anlarda yoğunlaştığı görülmektedir. Örneğin *Cinayet Fakültesi*'nde Emin Köklü'nün yeni bir polisiye olaya başlamasına neden olan durum, Emin Köklü'nün gazetede gördüğü cinayetin maktulünün Narin'in akrabası olmasıdır. Emin Köklü olayı uzaktan takip etmeye karar vermişken olayın Narin ile de ilgili olduğunu öğrenir ve olayı yerinde incelemeye karar verir. Ancak bu durumu Emin Köklü, Narin'den öğrenir. Okur da bu durumu Emin Köklü'nün değil, Narin'in ağzından, doğrudan duyar. Narin, Emin Köklü'nün evine gidip *Gencecik bir çocuk... polisin hiçbir şey bildiği yok, doğru dürüst*

araştırmıyorlar bile... zaten annesi öldü, babası da İngilizin teki... dünyadan haberi yok... öylesine zavallı bir cenazeydi ki, öğrencileri bile gelmedi [...] Adı gibi bir melekti, anlıyor musun? Bu memleketin çocuklarına hizmet edecekti sözde. Azimliydi... ve öldürdüler onu (Kür, 2006: 21) der. Narin'in bu konuşmasından sonra *Cinayet Fakültesi*'nin olaylar zinciri başlar.

Üçlemenin ikinci kesiti olan *Sonuncu Sonbahar*'da da benzeri bir durum vardır. Emin Köklü'yü harekete geçiren, bu kez, Akın Erkan olur. Akın Erkan'ın Emin Köklü'ye çözülecek bir cinayet sunması ile anlatının olaylar zinciri başlar. Okur bu haberi anlatıcıdan değil, haberi veren kişinin ağzından, doğrudan duyar. Akın Erkan'ın şu sözleri Emin Köklü'yü harekete geçirir: *Aysel Alsan'a âşık olabileceğinden en ufak bir umudum olsa, Ateş Altındal cinayetini çöz derdim.* (Kür, 2004; 8)

Aynı biçimde, anlatının çözüm kısımlarında da anlatıcı aradan çekilir ve anlatı kişileri doğrudan okura seslenerek kendilerini ifade ederler. Örneğin *Bir Cinayet Romanı*'nda Emin Köklü olayların iç yüzünü çözer ve bunu açıklamak üzere Akın Erkan'ın evine gider. Anlatının son bölümünü oluşturan bu olayda anlatının kilit noktasında duran Akın Erkan, kendi sesiyle, doğrudan konuşturulur ve cinayetin çözümü Akın Erkan ve Emin Köklü arasında geçen konuşmaların doğrudan aktarımı ile okura sahnelenerek gerçekleşir. Aynı biçimde, *Sonuncu Sonbahar* ve *Cinayet Fakültesi*'nde de çözümler, karşılıklı konuşmaların doğrudan aktarılarak Akın Erkan – Emin Köklü tartışmaları içinde verilir.

Anlatılarda olay başlangıcının ve sonunun doğrudan aktarım ile sahnelenerek verilmesi her şeyi elinde tutan ve okuru bir anlatı kişisi olarak olaylara kendi açısından bakmaya zorlayan anlatıcının anlatı üzerindeki etkisinin kırılmasını

sağlamıştır. Böylece okurun karşısında başlangıcı ve sonu kendisine bağlı olmayan, yani anlatıcının da içine doğal yoldan dâhil olduğu bir olaylar zinciri oluşturulmuştur. Bu ise okuru başlangıç ve sonu kendisine bağlı olmayan bir anlatıcının her ne kadar yanlı da olsa söylemlerine inanmaya daha açık hâle getirir. Çünkü bu türlü bir sunum içerisinde benöyküsel anlatıcı da diğer anlatı kişileri ile eşit seviyeye gelmiştir ve anlatıya egemen olsa da olanlara egemen olmadığı iletisi okura verilmektedir.

2. Anlatıyı günlük biçimine sokarak gösterme: Üçlemenin *Bir Cinayet Romanı* adlı kesitinde Y, E ve L adlı kişilerin günlükleri kullanılmıştır. Okur, belli bir düzenle verilen farklı kişilere ait günlüklerden olayları takip eder. Burada diğer anlatı kişilerinin konuşmaları değil, yazdıkları doğrudan aktarılır. Bu nedenle anlatıcı, okur ile anlatı arasından çekilmiş olur ve her anlatı kişinin günlükleri aracılığı ile doğrudan yüz yüze gelir. Onların endişe, korku ve heyecanlarını onlarla aynı anda yaşar. Bu açıdan, günlüklerin okura müdahalesiz sunulması okurun anlatı kişileri ile özdeşleşmesini kolaylaştırır.

2.1.1. KURGULAMA YÖNTEMLERİ

Bu bölümde üçlemede kullanılan kurgulama yöntem ve stratejilerini çözümleyeceğiz. Çözümlememizi anlatı öğelerini (sırasıyla kişi, zaman, uzam, olay örgüsü, bölümlendirme ve üslup) tek tek ele alıp sunulma biçimlerini, anlatı içindeki yer ve önemlerini irdeleyerek gerçekleştireceğiz.

KİŞİ

Üçlemeyi oluşturan *Bir Cinayet Romanı*, *Sonuncu Sonbahar* ve *Cinayet Fakültesi*'nde kişiler üçlemenin kalıcı, aslî kişileri ve kalıcı olmayan / geçici varlık gösteren kişileri olarak ikiye ayrılabilir.

1. Kalıcı, aslî kişiler: Kalıcı, aslî kişiler üçlemenin her kesitinde varlık gösteren kişilerdir. Üçlemenin kalıcı, aslî kişileri kendi aralarında birinci dereceden ve ikinci dereceden önem gösteren kişiler olarak ikiye ayrılırlar:

a. Birinci dereceden önem gösteren kişiler: Bu kişiler, üçlemenin olaylarının devinmesini sağlayan ana kişiler, yani katil ve dedektiftir. Bu kişiler, olayların kurgulayıcısı (katil) Akın Erkan ve olayları çözen, çözmek için uğraşan (dedektif) Emin Köklü'dür.

Emin Köklü, üçlemede Akın Erkan'dan sonra en önemli anlatı kişisi olup üçlemenin ortaya koyduğu *katil – dedektif – cinayet* üçlemesinde dedektifin işlevlerini gösterir.

Emin Köklü kırk sekiz yaşındadır ve matematik profesörüdür. Ailesinden kalan miras sayesinde varıl ve rahat yaşayan bir kişidir. Anne babasının ölümünden sonra kendi payına Emirgân'daki ve Kandilli'deki yalı kalmıştır. Bu iki emlakten öyle yüklü bir gelir elde etmektedir ki kardeşlerine kalan diğer malı mülkü merak dahi etmemiştir hiçbir zaman. Bu varsıllık Emin Köklü'nün yaşam biçimini düzenleyen önemli bir öğedir. Emin Köklü bu durumu şöyle anlatır:

1960'larda beşer, 70'lerde onar bin lira aylık kira getiren alt katların bugünkü rayici birer buçuk milyon. Dolayısıyla, matematik profesörü olarak aldığım 280 bin lira maaşın yanı sıra, ayda dört buçuk

*milyonluk bir gelirim var. (Kandilli'deki yalıyı kiraya vermiyorum.)
Bu paranın pek azını harcayabiliyorum. İstemediğimden değil,
beceremediğimden. Yemeklerin en iyisini (hem de bolca) yiyorum.
İçkilerin en iyisini içiyorum. Şaraplarım Fransa'dan (genellikle kaçak
yollarla olsa bile) gelir. Chivas Regal bulamadığımda, bilemediniz
Dimple, bilemediniz on iki yıllık Ballantine'dan aşağı viski
koymadığım gibi ağzıma, konuklarıma da bunlardan ikram ederim.
Fazla sevmediğim kişilere sunmak üzere barın köşesinde Johnny
Walker Red Label bulunduranlardan değilim. Yanımda çalışanlara
(Ertuğrul, Nurgül, aşçı Hafızanım, bir de şoförüm Hasan)
istemediklerinden çok aylık veririm, tatillerde canım istediğinde
dünyanın çeşitli yörelerine uçarım, eski karıma, oğlumuzun bakımı
için korkunç bir meblağ gönderirim, gene de banka hesabımdaki para
azalmaz, her ay artar. (Kür, 2002: 15-6)*

Emin Köklü kendi tabiri ile *tembel* bir kişidir. Yaşamı boyunca kendi istedikleri dışında bir şey yapmaya zorlanmamıştır. Ekonomik sıkıntı çekmemesi ona yalnızca kendi istediklerini yapma olanağı sağlamıştır. Yaşam karşısında ağır kanlı bir duruş gösteren Emin Köklü, bedensel anlamda, pek fazla hareket etmeyen, bunlara erinen bir kişidir. İşlevsel bir sonucu olmayacaksa bedensel ya da zihinsel hiçbir etkinliğe katılmaz. Bu durum ona iyi bir kariyer ve ama çokça kilo getirmiştir. Emin Köklü kendisini kusursuz bir tembel olarak görür. Bu durumdan utanç duymaz, kendine ve zekâsına güvenen bir kişi olarak ne kendiyle ne de başkalarıyla bir uzlaşmazlığı vardır. O, bu durumu şöyle ifade eder:

Ailemin parasal olanakları sayesinde çocukluğum, gençliğim, epeyce uzayan öğrenciliğim, sonra da meslek yaşamım boyunca; kısacası, kendimi bildim bileli, canımın istemediği hiçbir şeyi yapmak zorunda kalmadığım ise, doğru. Ancak, refah içinde büyümüş insan tanırım ki (örneğin, kardeşlerim) benim kadar kusursuz bir temel olmayı değil başarmak, denememişlerdir bile. Anlaşıyor ki, yetişme koşullarının ötesinde bir yetenekten söz etmek gerekiyor; bu ise, ille aileden gelme değil, Allah vergisi bir yeteneğin, hatta dehanın bile, gelişmesi, hepimizin bildiği gibi, kişisel çaba ister. bense, her türlü istemsiz kişisel çabadan kaçınmayı ilke edinmiş biri olarak, tembelliğimin doludizgin doruklara tırmanmasına fırsat tanıdığım için, bu alanda virtüözler katına yükselebildim. (Kür, 2002: 10)

Emin Köklü'nün tembellik tanımı aynı zamanda onun yaşam felsefesidir. Kedisi matematik profesörüdür ve Fermat'ın teoremini çözmüş bir kişidir. Ancak bunu makale olarak yazmak, yabancı dile çevirmek, dergiye göndermek, yayınlanıp yayınlanmadığını takip etmek gibi pek çok işe girişmesi gerektiği için, *tembellikten*, akademik dünyaya duyurmamıştır. Emin Köklü'nün yaşam felsefesi olan tembelliğin erdemlerinden biri de, kendi istemediğin şeyi yapmamak dışında, hiçbir şeyden sıkılmamaktır. Emin Köklü bunu şöyle anlatır:

Yalnızca canının istediğini yapan, canının istemediği herhangi bir şeyi yapmamakta sakınca görmeyen kişi için 'boş vakit' diye bir

kavram yoktur ki... Boş oturmak, zaten yaşamın idealidir onun için; tembelliğinin, ana rahmini hatırlatan ılık ve korunaklı sularına sığındığı en güzel anlardır. Ve, bu anlarda elbette canı sıkılmaz...
(Kür, 2002: 11)

Emin Köklü'nün tembelliği yaşamını öyle kuşatan bir durumdur ki eşi dahi onu bu yüzden terk etmiştir. Emin Köklü eşine ilgi gösteren ve ailesine zaman ayıran, onlarla bir şeyler yapan bir insan olmamıştır. Bu nedenle eşi, çocuğunu da alarak Fransa'ya gitmiş ve orada evlenmiştir. Emin Köklü bu olayı şöyle anlatır:

(Emin Kökü'nün eşinin) Kaçmasını mazur gösterecek başka sebepler vardı. En başta tembelliğim tabii. Uzun uzadıya açıkladı bunu gitmeden önce, ve gittikten sonra bir yıl boyunca yazdığı mektuplarda. Yaşamımızın, özellikle cinsel yaşamımızın, hareketsizliğinin onu nasıl bir bunalıma sürüklediğini geç de olsa öğrenmiş oldum böylece. Erken öğreseydim bir işe yarar mıydı, bilemiyorum. Tembellik bir bütündür cinsel konuları da kapsar elbet. (Kür, 2002: 13)

Emin Köklü eşinden ayrıldıktan sonra da geniş bir çevresi olmasına karşın başka bir kadını sevmek, ona emek ve enerji harcamak demek olacağından başka kadınlarla ilgilenmemiştir. Bu durumu onun aşağıda alıntılanmış sözlerinden anlıyoruz:

Onların anlamlı bakışlarını – ya da, içkinin su gibi aktığı partilerden birinin son yarım saati yaşanıyorsa eğer – anlamlı el kol yakınlaşmalarını anlamamak için gösterdiğim çabadan yorgun düşüyorum kimi kez. Ben ki tembel bir adamım, böylesi bir yorgunluğu seve seve göze alıyorum, başka yorgunlukların tuzağına düşüp ömür boyu yorulmayı göze alamadığım için. (Kür, 2002: 13-4)

Emin Köklü yaşamını bu minval üzerine sürdürürken zamanla içinde bir sıkıntı, sıkılma duygusunu duyumsar. Bu sıkıntı onun eğlenerek çözdüğü henüz çözülmemiş problemlerin gelişen teknolojinin yardımıyla kolayca çözülebilir duruma gelmesinden dolayı önünde uğraşacak bir malzemesinin kalmamasındandır. Emin Köklü bu durumu şöyle ifade eder:

Matematikçiyim. Bir matematikçinin sıkılması, bir tembelin sıkılması kadar zordur, bana sorarsanız. Bir kere matematik, ille deha gerektirmiyorsa bile yetenek gerektirir. Ve de bir adam bu işi zevk için yapmıyorsa bile yetenek gerektirir. Ve de bir adam bu işi zevk için yapmıyorsa, gidip mezar kazsın daha iyi. Ayrıca, nasıl sıkılsın adam? Çözülebilecek denklemlerin, problemlerin sonu yok ki... Hiçbir şey bulamadınız, dokuz basamaklı asal sayıları hesaplamakla uğraşabilirsiniz, koltuğunuza yaslanıp ayaklarınızı rahatça uzanarak. Dokuz basamaklılar bittiğinde ise bunun on basamaklısı var, on bir basamaklısı var, vs. Ömür biter, matematik bitmeyebilir. Komputerler iyice geliştiğinden beri işin keyfi biraz azaldı tabii... Ne demişler,

barut icat oldu... filan gibi bir şey işte. Örneğin, yedi – sekiz yıl önce beş renk problemini elle çözdüğümde sevincimden günlerce başka bir şey düşünemez olmuştum. Aynı problem 1979’da komputerle çözüldüğünde ise yüreğimde en ufak bir kıpırtı belirtmedi. Kısaca gülüp geçtim. Çünkü yapılan (yaptığım) herhangi bir şeyin önemi değil, keyfi eğlendiriyor beni. Komputerli çözüm kimi, nasıl eğlendirebilir?

Yukarıda görüldüğü üzere yıllarca içinde asla duyumsamadığı sıkıntı, birden bire tüm yaşamını kapsar ve Emin Köklü, kendisine uğraşacak yeni bir şey arar. Bu sıralarda Hürriyet gazetesinde okuduğu bir cinayet ona ilginç gelir. Gazetedeki bilgilerden katilin kim olduğunu buluverir. Birkaç gün sonra başka bir kişinin tutuklandığını okur ve masum bir insanın hayatının kararmasını vicdanen kabul edemeyeceği için emniyete telefon eder ve gerçek katilin yakalanmasına yardım eder. Bundan sonra Emin Köklü kendini, matematik dışında, eğlendirecek bir iş bulur ve bunu şöyle ifade eder:

İşte böyle, bir yerden sırf rakamlarla, formüllerle, hesaplarla oynamak tekdüzeleşebiliyor... muş. O zaman ise, başka problemler bulunabilir. Örneğin cinayet... ler. (Kür, 2002: 16-7)

Böylelikle Emin Köklü genel alışkanlıkları ve bu alışkanlıkları belirleyen tembellik ilkesi ve ruhsal dünyasını düzenleyen iç huzuru açısından değişim ve dönüşüme başlar.

Emn Köklü, genel alışkanlıkları ve bu alışkanlıkları belirleyen tembellik ilkesi açısından şöyle bir değişim geçirir: Emin Köklü Akın Erkan ile karşılaşana dek cinayetleri oturduğu yerden, yalnızca gazeteleri takip ederek ve bir sonuca ulaştığında Haydar Bilir’e telefon ederek çözmektedir. Akın Erkan’ın kendi yazdığı bir romana dâhil olma önerisini kabulü sonrasında ise, giderek, cinayetleri daha yakından takip etmeye başlar. Böylece Emin Köklü, *tembellik erdemlerinden* vazgeçmek zorunda kalır. Bu erdemlerden biri hareketsizlik ilkesidir. Emin Köklü cinayetleri çözebilmek için gelişmeleri daha yakından takip etmek zorunda kaldığından evinden çıkmış; şahitler ve şüpheliler ile görüşmek, olay mahallini gezip incelemek gibi eylemlere girişmiş ve böylelikle önceki yaşamındaki alışkanlıklarının bir kısmını terk etmiştir. Sabahları geç uyanmak, uzun uzun banyo yapmak, yatakta gazete okumak, sandalyede öylece oturmak, akşama kadar herhangi bir teoremle uğraşmak gibi bedenini hareket etmekten uzak tutan çoğu alışkanlığı değişir. Öyle ki, üçlemenin birinci kesiti sona erdiğinde Emin Köklü tam on beş kilo vermiş olur. İkinci kesitte roman yazma düşünce ve isteğini ortaya koyarak olayları bizzat başlatır. Tanıklarla görüşme yapar, olay mahallini, katilin yaşadığı odayı araştırır, katili tanıyanları sorgular, her ipucunun ardından gider. Emin Köklü’nün bu davranışları üçüncü kesitte de artarak devam eder. Öyle ki cinayeti çözüme kavuşturmak adına hayatının devamını sürdürmek için yerleştiği bölgeden ayrılarak İstanbul’a döner. Emirgân’daki evini kullanmanın yanı sıra cinayetlerin gerçekleştiği üniversitede kendisine tahsis edilen odayı da olayları yakından takip etmek ve bölgeyi incelemek için kullanır. Üçlemenin ikinci kesiti *Sonuncu Sonbahar*’da ise üşengeçlik ve tembellik huy ve davranışlarından eser kalmamış gibidir. Emin Köklü bu kesitte bir roman yazmayı kendi istediği gibi tanıklarla konuşmak, yeni kanıtlar

ortaya çıktığında tanıklarla tekrar görüşmek, olay mahallini gözlemlemek, öldürülen kişilerin yaşadıkları yerlerde kanıt aramak gibi gerekli tüm eylemleri yerine getirir.

Ruhsal dünyasını düzenleyen iç huzuru açısından değişim ve dönüşümü ise, yine, Akın Erkan ile tanışması sonrasında başlar. Başlarda, az bir çaba ve hareketlilik ile Akın Erkan'ın kendisine sunduğu cinayet olayını çözebileceğini ve çok eğleneceğini düşünür. Üçlemenin birinci kesitinde Emin Köklü, Akın Erkan'dan aldığı günlük yaşamını, kendini, olan bitenleri yazma görevini sadakatle yerine getirir. Yazdıklarını belli aralıklarla Akın Erkan'a postalar. Ancak Akın Erkan'dan yanıtın gecikmesi onun beklediği eğlenceyi sonlandırır, Emin Köklü olay ve durumlara soğuk ve ağır kanlı yaklaşan bir insanken telaşlı, kuşkucu ve sıkıntılı bir insan olur. O, içine düştüğü durumu şöyle anlatır:

Yazdıklarımı çoktan almış olması gereken yazar, olayın gerisini getireceğine, mektubumun eline geçtiğine dair bir işaret bile vermedi. Ve beni alışılmadık bir beklentinin içine soktu. Bana tümüyle yabancı bir tedirginlik, durup dururken odanın içinde dolaşma, bu gidişle kilo mu vereceğim, ne? Telefon çaldığında irkilme, telefonu açtığımda onun sesini duyacağım inancı, adının ikide bir aklıma takılması... şeklinde tanımlayabilirim bu beklenti. Ha, bir de, ilginç cinayetler var mı akmak için her gün gazeteleri tarama... Can sıkıntısından gazeteleri karıştırmaktan çok farklı bir şey bu. (Kür, 2002: 57)

Emin Köklü'nün kendi yaşamındaki iç huzurun dengesini bozan en önemli etken Akın Erkan'dır. Emin Köklü, Akın Erkan'ın tüm yapıp etmelerinden kuşkuya

düşer. Olayların gelişim yönü ve kendini tuzağa düşürmek gibi eylemler içinde olduğunu düşündüğü Akın Erkan'ı olaya ilişkin her yeni gelişmede sorgular ve kendini Akın'ın bir komplosuna düşme tehlikesine göre ayarlar. Akın Erkan'a duyduğu aşk, bu durumu daha çetrefil bir hâle getirir. Cinayetlerde parmağı olduğunu düşündüğü Akın'a karşı nasıl bir mesafe alması gerektiğini bilemez. Onun rahat, huzurlu tembelliğini bozan etkenlerden biri de bu durumdur. Emin Köklü'nün bu rahatsızlığını aşağıda alıntıladığımız örnekte kendi şöyle dile getirmektedir:

Onca yıldır sürdürdüğüm sakın ve tembel yaşama kattığı ölüm tadı mı beni böylesine uyaran? Can sıkıntısını, tanımlayamadığım birtakım özlemler üretiliyor. Can sıkıntısı korkuya korku kuşkulara; kuşkular kızgınlıklara dönüşüyor. Gerçekte istediğim ona sahip olmak mı, onu bilinçle reddetmek mi? Önce biri, sonra öteki elbette. Ama neden?
(Kür, 2002: 128)

Keza Emin Köklü, Akın Erkan'ın ilk cinayetini çözdükten sonra Akın Erkan'ı ele vermekle tehdit ederek evlenme teklifini kabul etmesini ister. Ancak aralarında kurulan ilişki güvenli ve rahatlık verici değil, aksine, huzursuz eden ve sürekli uyanık olmayı gerektiren bir ilişki niteliğinde olur. Emin Köklü bu duygu durumuyla ilgili üçlemenin ikinci kesitinde şöyle der:

Bu korku ögesini sık sık ve açık açık kullanamaya dikkat ediyorum ama, geri planda hep var. İkimiz de biliyoruz – kelimelere dökmek

de. Korku – tehdit denklemi üzerine kurulmuş bir ilişkide, korku da tehdit de karşılıklı oluyor. (Kür, 2004: 7)

Üçlemenin her kesitinde Akın ile arasında giderek artan bir gerilimin varlığı görünür. Örneğin üçlemenin birinci kesitinde Akın Erkan'ın kendisinden bilgi sakladığını ve hatta kendini yanlış yönlendirdiğini düşünür ve kendi kendine şöyle der:

Kısacası, romancı bana verdiği bilgileri, kullanmayı düşündüğü öteki kişilere vermemiş. Düpedüz değilse bile, dolaylı olarak yalan söylemiş onlara.

Ya bana? Bana doğru söylediği ne malum? Bir cinayet romanının çözümleyicisi olacağımı söyledi. Kullanacağı tekniği bile açıkladı... mı? Hepsi bir aldatmaca olabilir. Cinayet romanlarının özü aldatmaca olabilir. Cinayet romanlarının özü aldatmaca değil midir? Bana da yalan söylediye, Yasemin'i buraya getirmesi bambaşka bir anlam kazanıyor. Onun müthiş bir yalancı olduğunu, el kadar kızken laf olsun diye türlü masallar uydurduğunu biliyorum da, şimdi, iyi bir roman yazmak uğruna çok daha kapsamlı yalanlara başvurabileceğini neden düşünmedim? (Kür, 2002: 93)

Emin Köklü bu dönemde öldürölme korkusu dahi yaşar. Yaşamı öylesine huzursuz bir hâl alır ki buna neden olan Akın'ın yaşamından çıkmasının kendisi için kesin sonuç olacağını düşünür ve bu düşüncesini şöyle ifade eder:

Ama o yokken (yani, hiç yokken) ne herhangi bir boşluk hissederdim, ne de herhangi bir boşluğu matematikten başka şeylerle doldurmak gereksinimi duyardım. Onu gerisin geriye, yeniden hiç yokluğa göndermeyi başarabilecek miyim günün birinde? (Kür, 2004: 37)

Emin Köklü'nün tüm bu huzursuzluklarına neden olan Akın Erkan ise yazar olarak ünlenmiş ve üç kez evlenip boşanmış bir kişidir. Kırk yaşındadır. Yaratıcı, zeki ve alımlıdır. Emin Köklü onu yıllar sonra ilk kez gördüğünde şöyle tanımlar:

Bugün, yazar arkadaşımı gördüğümde içime su serpildi. Eskisi kadar güzel değildi elbette, ama hoş, havalı ve kendinden emin görünüyordu. Şıklığı da göz önüne alınacak olursa, ne parama ne de şişmanlığıma tamah edecek hâli vardı. (Kür, 2002: 21)

Akın Erkan, Levent tarafından zeki, olgun, gerçeklere soğukkanlılıkla parmak basan bir kadın (Kür, 2002: 23) olarak betimlenir. Ayrıca, Levent'e göre, insanı hemen etkisi altına alan bir havası vardır. Levent bu düşüncesini şöyle ifade eder:

Bir kere, o kadar güzel değildi galiba. Loş ışıktaki yüzünün hatları pek belli olmuyordu. Ama gözleri... Anormal parlak ve... bilemiyorum. Neredeyse soluk kesen bakışları, duruma hemen el koyan, insanın ondan başka bir yana bakmasını engelleyen bir havası da vardı. (Kür, 2002: 25)

Akın Erkan, küçüklüğünde insanlara dehşet verici türlü yalanlar söyleyen, insanları kandıran, onlarla alay eden, onları önemsemeyen bir kişilik özelliği gösterir. Örneğin Akın Erkan'ın küçüklüğünü *hırçın çocuk* (Kür, 2002: 23) olarak tanımlanır. Emin Köklü ise *deli dolu bir kızdı* (Kür, 2002: 60) der. Lise döneminde Emin Köklü'ye söylediği yalanlar, Emin Köklü'nün Akın'a karşı uyanık bir yaklaşım içinde olmasına neden olmuştur. Emin Köklü Akın Erkan'ın kendisiyle nasıl dalga geçtiğini şöyle anlatır:

Liseden mezun olmasına birkaç ay kala okuldan atıldığını söylemişti bana. Evli bir öğretmeniyle ilişki kurduğu için... Ada hocalığı sürdürürken kendinin kovulmasının haksızlık olup olmadığını sormuştu. Derken, başka bir gün, 'bir çocuğu' gizlice yatakhaneye soktuğundan söz etti. Daha sonra da, sakallı ve çok ünlü bir şairle (adını vermedi) yaptığı bir haftalık kaçamak yüzünden hayatının kaydığını açıkladı. Öğrenimini yarıda bırakmasına hangi olayın sebep olduğu konusunda sıkıştırdığımda ise (onunla evlenmeyi tasarlamaya başladığımda sıkıştırdım) hepsinin ayrı ayrı ve bir araya geldiklerinde etkili olduklarını, ama asıl nedenin idarenin kendisine takmışlığında aranması gerektiğini söyledi. (Kür, 2002: 60)

Emin Köklü Akın Erkan'ın bu 'yalancılığa meyilli' tavrının ileride yazar olacağının bir belirtisi olabileceğini düşünür ve kendi kendine şöyle der:

*Yıllar önce bana anlattığı masallar onun ileride romancı olacağını
işaretiydi belki. Belki de değildi... Bugün ünlü bir yazar olmasaydı,
yalnızca serseri bir yalancı olarak kalacaktı aklımda. (Kür, 2002: 60)*

Akın Erkan'ın insanları kandıran, onlarla oynayan, onları yalanlarına inandırabilen bir kişiliği vardır ve yukarıdaki alıntıda görüldüğü üzere onun bu özelliği, yazarlığa yönlendirilmiş olduğundan çevresindeki kişiler onun bu özelliğine saygı duyarlar. Ancak Akın Erkan tekinsiz bir kişidir. *Bir Cinayet Romanı* için malzeme toplamak amacıyla yıllarca hiç arayıp sormadığı insanlarla tekrar iletişim kurduğunda, özellikle erkekler, Akın Erkan'dan çekinir, korkarlar. Akın Erkan'ın kendilerinden ne isteyebileceğini merak eder, telaşlanırlar. İşlenen cinayeti çözen Emin Köklü, Akın Erkan'ın cinayet nedeni olarak anlattığı tecavüz hikâyesine dahi inanmaz. Bu hikâyeye göre Akın Erkan, orta birde kötü olan derslerini düzeltmek için liseye giden Levent'ten Levent'in evinde ders almaktadır ve bir gün Levent'in gezmeye diye götürdüğü تنها bir yerde hem Levent hem de arkadaşları tarafından tecavüze uğramış, olaydan sonra günlerce hasta yatmış, ateşlenmiş, sayıklamış ama kimseye bir şey anlatamamıştır. Emin Köklü ise Akın'ın Levent'i bir roman yazacağı yalanı ile öldürmesini geçmişinde yaşadığı tecavüz olayı ve nefretten kurtulma isteğiyle yapılmış bir hareket olarak değerlendirmeye meyilli olsa da Akın Erkan, Levent'in yanı sıra masum insanların da ölümüne neden olduğundan onun hikâyesine inanmaz. Akın Erkan'ın hikâyesine şunları söyleyerek tepki verir:

*Sana hiçbir zaman yazık olmamış! [...] Yirmi sekiz yıl önce cinayete
kurban gittiğin yalan... ya da özentisi. Ama hiç yakıştıramıyorsun! Her*

şeyin üstesinden gelmişsin işte. Ünlü bir yazarsın, üç defa evlenip boşanmışsın, evlenmediğin hâlde perişan ettiğin adamların sayısını bir tek Allah biliyor. Üstelik, onca insan öldürdün... (Kür, 2002: 310)

Oysa Akın Erkan olayı kendi bilinçaltına işlemiş ve tüm hayatını yönlendiren bir etki olarak değerlendirir ve kendini Emin Köklü'ye karşı aşağıda alıntıladığımız biçimde savunur:

Olayı hiçbir zaman bilincimden silemedim tabii. Bilinçaltına itilemeyecek kadar somuttu, besbelli. Ama, bir süre sonra, olanları her an düşünmekten kurtuldum. Gene de, gerçek bir kurtuluş değil... Dedim ya, artık başka birisin. Hayatta karşılaştığın insanlara insanca yaklaşma olanağını yitirmişsin. Belki henüz farkında değilsin ama, herkese, her şeye dikkatle ve umutsuzca yaklaşıyorsun. Yıllar geçiyor. Bir sürü başka adamla sevişiyorsun. Bazılarını sevdiğine bile inandırabiliyorsun kendini. Evleniyorsun, normal kadınlar gibi davrandığını sanıyorsun. Ama olmuyor... Eninde sonunda... Güven duygusu tümüyle yok olmuş içinde, anlıyor musun? En sevdiğini sandığın kişiyle bile hiçbir zaman insanca ilişkiler kuramıyorsun. Sonunda hepsinden nefret ettiğini kavriyorsun. (Kür, 2002: 307)

Yirmi sekiz yıl önce olan tecavüz olayının failine gerekli karşılığı verebilmek için bir roman yazdığı bahanesini uyduran, bu olayın içine başka masum insanları da katan ve olayların gelişimi sırasında Levent'in içine düştüğü durumlar sayesinde

içindeki arınmayı gerçekleştirmesine karşın durmayan, hem Levent'in hem de masum insanların ölümüne neden olan Akın Erkan için önemli olan romanın bitmesidir. Levent *duygusal yönü biraz zayıf* (Kür, 2002: 23) diye yorumladığı Akın Erkan için her şey bir yaratma ve öldürme, öldürürken yaratma sürecinden ibarettir. Akın Erkan bu düşüncelerini günlüğünde şöyle ifade etmiştir:

*Yaratmak, umudu içeriyor, yok etmek ise kesin bir umut kesişi...
Öldürmek = Umut kesmek... İnsanı yıldırın da bu. Öldürmeye karar
vermek. Öldürmeyi göze almak. Çok zor. Öt yandan yaratmak... [...]
Sonunda romanı yazıp bitirmek, onu öldürmekten çok daha büyük
önem taşıyordu. Ama, işe bak ki, bu özel durumda, yaratmak, yok
etmeyi de içeriyordu! Anlayacağın, onu eski ve şiddetini yitirmiş bir
nefret yüzünden değil, romanı ilerletmek için öldürdüm. (Kür, 2002:
308)*

Keza Emin Köklü pek çok kereler Akın Erkan'ı katil olarak suçlamış olsa da Akın Erkan, romanlarına malzeme çıkarmak için çalışır yalnızca; cinayet fikrinin doğabileceği ve gerçekleşebileceği kişi ve olayları kaşır, onlara bu yönde öğüt vermek, akıl verip bir dost gibi yardım etmek gibi eylemlerle cinayetin gerçekleşmesi için uygun koşulların oluşmasını sağlar. Daha sonra da Emin Köklü'yü cinayeti çözmesi için yönlendirmekte ve kendi cinayet romanı için gerekli olan dedektif rolünü Emin Köklü'ye oynatmaktadır. Çünkü Akın Erkan'ın asıl amacı kendi romanının gerçekleşmesi olduğundan cinayetleri görünür kılacak, onları anlamlandıracak ve anlatacak birine gereksinim duymaktadır. Akın Erkan'ın

gösterdiği yeteneğin görünür olması gerekmektedir. Akın Erkan bir konuşmalarında Emin Köklü'ye bu konu üzerine şöyle der:

Kusursuz cinayetler kurmanın iyi yanı, katilin yakalanmaması... Kötü yanı ise, ne kadar kusursuz bir iş başardığını kimsenin bilmemesi... Marifetin büyüklüğü fark edilmezse iltifat eden de olmuyor. Yakalanmayı kimse istemez ama, hiç değilse bir kişinin, önem verdiği bir kişinin bilmesini ister. (Kür, 2009: 277)

Kurmaca düzlemde Akın Erkan'ın Emin Köklü'yü bu denli huzursuz ve tedirgin etmesinin asıl nedeni, Akın Erkan'ın Emin Köklü'ye duyduğu aşkın karşılıksız kalması sonucu Akın Erkan'da meydana gelen öfke ve hınçtır. Emin Köklü ile birlikteliği ve tüm yapıp etmeleri yalnızca kalbinin sızısını dindirme isteği (Kür, 2009: 288) ile ilintilidir. Akın Erkan, Emin Köklü'nün kendisine hâlâ âşık olup olmadığı sorusuna hayır demesinin yanı sıra Emin Köklü üzerinde kurduğu baskıyı şöyle özetler; *senden intikamımı alamadığımı söylüyorum. (Kür, 2009:288)*

Yukarıda belirttiğimiz ruh hâllerinde olan Akın Erkan olayların akışı içerisinde daima zeki, soğukkanlı ve duygusuz, ironik tavırlarıyla insanları tedirgin eden, tekinsiz ama bu hâlini belli etmeyen bir kişilik yapısı gösterir. Asıl amacı, daima, romanını bitirmektir. Aşk ve ölüm çizgisine oturttuğu romanlarının ekseninde ölüm, aşkın kaçınılmaz bir sonu olarak belirir. Akın Erkan aynı zamanda polisiye türün dedektif kişiliğini temsil eden profesör Emin Köklü'nün işlevini yerine getirmesi için gerekli olay ve devinimleri oluşturan ana etken olarak işlev görür. Üçlemenin birinci kesitinde Emin Köklü'yü bizzat kendisi bulur ve romanı için

yardım ister, ikinci kesitte kendisi bir roman yazmak isteyen Emin Köklü'ye konu ve malzeme yardımında bulunur, üçüncü kesitte de yine olayların planlayıcısı konumundadır.

b. İkinci dereceden önem gösteren kişiler: Bu kişiler üçlemenin üç kesitinde de varoluş gösteren ve ama birinci dereceden varoluş gösteren kalıcı, aslî anlatı kişilerinin varoluşlarını çok boyutlu hâle getiren dekoratif işlevli kişilerdir.

Emin Köklü'nün varıl yaşamının bir uzantısı olan evin çeşitli işlerinde çalışanlar; hizmetliler Ertuğrul ve eşi Nurgül, aşçı Hafize hanım ve şoför Hasan Emin Köklü'nün yaşam biçiminin, niteliğinin ölçülebilmesi için birer dekor işlevi göstermektedirler.

2. Kalıcı olmayan / geçici kişiler: Bu kişiler üçlemenin belli kesitlerinde varoluşu gerçekleşen kişilerdir.

a. Birinci dereceden önem gösterenler: Bu kişiler üçlemenin birinci, ikinci ya da üçüncü kesitinde olayların gelişimine, katile ya da dedektife yardım eden ya da maktul olarak işlevsel bir varoluş gösteren, işlevini yerine getirdiğinde anlatıdaki varoluşu son bulan anlatı kişilerinden oluşur.

Anlatının birinci kesitinde (*Bir Cinayet Romanı*) varolan bu kişiler Yasemin, Yıldız, Yeşim ve Levent'tir.

Yasemin, Levent ile aynı holdingin reklam bölümünde çalışan ve Akın Erkan'ın planladığı cinayet için iletişime geçtiği kişilerden biridir. Başarılı ve hırslıdır. Patronlarının evlenme yoluyla makamlarını kazandıklarının farkındadır ve onları saf dışı ederek asıl patron Şükrü beyin gözüne girmek tek amacıdır. Emin Köklü onu şöyle tanımlar:

Otuzunu aşmış ama besbellî otuz beşine varmamış, burnunun kemerli kocamanlığını tez unutturan, konuştuğça güzelleşen, esmer, uzun boylu, genişçe omuzlu, biraz erkeksi bir kadın Yasemin. (Kür, 2002: 90)

Yıldız kırklı yaşlarını yaşayan, bir yayınevinde çalışan, işinde oldukça başarılı bir kadındır. Evli değildir, erkeklerle iletişimi oldukça kısıtlıdır. Hayatında âşık olmamış, kendini âşık olacağı erkeğe saklamıştır. Tekdüze bir yaşamı vardır: *Programımın bozulmaması önemlidir Hayatı hatta... Çünkü, bir bozulacak olursa neler olacağı belli mi?* (Kür, 2002: 34) diye düşünür Yıldız. Levent ile aşk yaşamaya başladığında kurulu düzeni bozulacak ve Yıldız kendini toparlayamayacaktır. Evli bir erkekle birlikte olmanın verdiği sıkıntılar, kısıtlı zaman, Levent'in kesilen ilgisi, kendini katil zannetme sanıları içinde Yıldız en son ölümü bulacaktır.

Yeşim, Levent'in sekreteridir. Anlamsız ve umutsuz bir yaşam yaşadığını düşünmektedir. Çok kereler nişanlanmış, hiç evlenmemiştir. İşini ve özel yaşamını bıkkınlıkla sürdürmektedir. Yeşim bu durumu günlüğünde şöyle ifade eder:

Dünyada benimki kadar kederli ve anlamsız bir iş olabilir mi acaba? Her zaman düşünmüyorum bunu. Ancak, akşamları, işten çıkma saati yaklaştıkça ve iş saatinden sonra buluşmayı iple çektiğim biri varsa – ya da yoksa... eve, annemin dırdırına dönmekten başka çarem yoksa... Cuma akşamları daha da yoğunlaşıyor bu keder. Ve anlamsızlık duygusu... (Kür, 2002: 42)

Levent kırk beş yaşlarındadır. Akın Erkan’la çocukluktan tanışmaktadır ve bir holdingte üst düzey görevde çalışmaktadır. Akın Erkan’ın cinayet romanını ortaya çıkarabilmesini sağlayan, olayların tümü kendi üzerinde dönen kişidir. Fazlaca zeki olmayan, kendine aşırı güvenen, kibre yaklaşan bir kendini beğenme ve onaylama hâli vardır. Bir holdingte, holdingin sahibi kişinin kızı ile evlenmek suretiyle iyi bir makama gelmiştir. Levent kendini şöyle anlatır:

Yani, kendi kendisiyle gurur duyan bir adamım – roman kahramanı olmadan da öyleydim. Her bakımdan kendi kendini yetiştirmiş biri olarak buna hakkım olduğunu düşünüyorum. Büyük bir sanayi kuruluşunun genel müdür yardımcılarında biriyim. İthalat – ihracat bölümünü yönetiyorum. [...] Titr olarak holdinge bağı ihracat şirketinin genel müdürüyüm ama, holding aslında bir aile şirketi olduğundan, hepimiz (yani, öteki yan şirketlerin genel müdürleri ve ben) büyük patronun yardımcı müdürleriyiz. (Kür, 2002: 28)

Levent ne varıl ne de yoksul, ortalama bir ailenin içine doğmuş ve holdinge gelip Şükrü beyin beğenisini kazanana dek düz lisede okumuş ve çok çalışarak yurt dışında eğitim hakkı kazanmış, yalnızca derslerine ve derslerindeki başarısına odaklanmış çalışkan bir çocuk profili çizer. Yaşam öyküsünü Levent kendisi şöyle dillendirir:

Öyle kolejlerde falan okuduktan sonra gelmedim bu yere üstelik. Normal bir okulda okudum, çalışkan bir çocuktum, şimdi çalıştığım

sanayi kuruluşunun o sıralar daha yeni yeni vermeye başladığı burslardan birini kazarak, liseyi bitirdiğim yıl Amerika'ya gittim. Orada altı yıl kalıp master'ımı da yaptım. (Kür, 2002: 28)

Levent yurtdışındayken yabancı bir kadınla evlenir. Bir kız çocukları olur. Biten evliliklerinin ardından kadın, çocuğu Levent'e hiç göstermez. İkinci eşi Eser'den ise iki oğlu olur. Levent Eser'e ilk evliliğinden olan çocuğundan hiç bahsetmez. Söz konusu çocuğun kız değil de erkek olması durumunda Levent aynı biçimde davranıp davranmayacağından emin değildir. Bu açıdan ataerkil normlara bağlı bir özellik gösterir. Levent'in bu durumunu onun şu sözlerinden anlıyoruz:

Eski eşim, tüm ısrar ve hatta yalvarmalarıma karşın kızımı bana göstermemekte direndi. Yeniden evlendiğini, adamın da çocuğun da birbirlerini baba kız olarak benimsediklerini söyledi. Söz konusu çocuk, kız değil de oğlan olsaydı kadere boyun eğer miydim, bilmiyorum ama, eğdim işte. Arada bir, dünyanın öteki ucunda yüzünü bile görmediğim bir yavrum olduğunu düşündüğüm, bu nedenle içimin burkulduğu oluyor. Neyse ki, ikinci eşimden tosun gibi iki oğlum var. (Kür, 2002: 29)

Anlatının ikinci kesitinde (*Sonuncu Sonbahar*) varolan kişiler ise Aysel Alsan, Ateş Altındal, Sulhi Gebzeli, Ruşen Kaya ve Gökhan'dır.

Aysel Alsan ve Sulhi Gebzeli Kür'ün *Yarın Yarın* adlı romanında yer alan anlatı kişileridir. Bu kişiler, orada yaratılan hayat hikâyeleri ve kişilikleri ile uyumlu bir varoluş nitelik ve konumu gösterirler.

Sonuncu Sonbahar'da, *Yarın Yarın*'da Aysel Alsan'ın Sulhi Gebzeli ile evlenmesiyle son bulan yaşamı devam ettirilir. Aysel Alsan anlatıda Sulhi Gebzeli ile on beş yıl evli kalmış ve ama çocukları olmadığı için boşanmış, otuz yedi yaşında, Ruşen Kaya adlı bir film figüranı ile ilişkisi olmuş, Ateş Altındal adında bir şarkıcı ile evlenmiş bir kadın olarak ele alınır.

Aysel Alsan Ateş Altındal ile evlenmeden önce ünü hâlâ zirvede olan, yapıp etmeleri takip edilen popüler bir kişi olmasına karşın hem Ateş Altındal ile evlenmesi hem de çocuğu olması dolayısıyla ağır bedeller ödeyerek kazandığı ününü kaybetmiştir. Ateş Altındal'a gerçekten âşık olmasına ve çocuğunu kendi isteğiyle doğurmuş olmasına karşın Aysel Alsan, onu mutlu eden şeylerden tatmin bulamamaktadır. Eşinin öldürülmesi sonrasında ise cinayet haberiyle tekrar gazetelere çıkmayı başarır ve Haluk German'ın ölümü sonrasında bu cinayete benzer bir filmde başrol oynadığı gibi şimdi de bu cinayetten ilham almış gibi görünen *Kanlı Gelinlik* adlı bir filmde rol alır.

Ateş Altındal, Aysel Alsan bağlamında varoluş gösteren bir kişidir. Türk hafif müziği söyleyen, plak ve kasetleri olan, belli bir dinleyici ve hayran kitlesine sahip, üç evlilik yapmış ve bu evliliklerden birer çocuğu olmuş bir kişidir. Emin Köklü, Ateş Altındal'ı şöyle tanımlar:

Gazete ve dergilerde çıkan resimlerine bakılırsa, Ateş Altındal, orta yakışıklılıkta bir genç. Sesi hakkında ise en ufak bir fikrim yok. (...)

Ama, fiziği ve sesi neye benzerse benzesin, adamın güzel kadın seçme ve elde etme konusunda başarılı olduğu kesin. (Kür, 2007: 33)

Sulhi Gebzeli ise kalp hastasıdır ve altmış yaşlarındadır. Haluk German'ın katili Tarık Durusel'e cezasını çektikten sonra ona mahkum kontenjanından iş vermiş, onu yanında çalıştırmıştır. Aysel Alsan'a saygı göstermekte, gerekirse onu korumaktadır.

Ruşen Kaya Aysel Alsan ile çalışmış ve Aysel Alsan ile ilişki yaşamış bir kişidir. Dizi ve sinemalarda figüran olarak çalışarak geçinir. Ateş Altındal'ı öldüren kişidir. Haydar Bilir'e göre Ruşen Kaya, Aysel Alsan'ın yönlendirmesi ile bu işi yapmıştır. Ruşen Kaya anlatı kişisi, anlatıya konu olan cinayet olayının eyleyenlerinden biri olup nasıl öldürüldüğü ve Ateş Altındal'ı neden öldürdüğü sorularını beraberinde getirdiği için olayların gelişim seyrini etkileme işlevini gösterir. Zira Emin Köklü Ruşen Kaya'nın Aysel Alsan'a olan hayranlığından yola çıkarak Ruşen Kaya'ya oda tutabilmesi için kefil olan Tekin Toroğlu'nun Gökhan olduğu, Gökhan'ın da aslında Tarık Durusel olduğu tezini öne sürerek anlatı boyunca bu tezi kanıtlamak için çabalar. Oysa Haydar Bilir de aynı gerçekten, Ruşen Kaya'nın Aysel Alsan'a hayranlığından yola çıkarak aralarındaki aşk ilişkisine ve Aysel Alsan'ın Ateş Altındal'dan kurtulma isteğine ve Ruşen Kaya'nın cinayetin azmettiricisi olduğu sonucuna varır.

Gökhan ise Akın'ın bir tatil köyünde tanıştığı amatör bir ressamdır. İstanbul'a Akın'ın konuğu olarak gelir ve zamanının çoğunu Akın ile geçirir. Sakin, sessiz bir karakterdedir; kimseyle değil tartışmak, yüksek sesle dahi konuşmaz. Bir

süre Paris'te kalmıştır, eşinden boşandıktan sonra Türkiye'de yazlık bir mekânda kafa dinlerken Akın ile tanışmış ve yakın arkadaş olmuştur.

Gökhan, Akın ile olan yakın arkadaşlığından dolayı Emin Köklü'nün varlığından, davranışlarından hoşlanmadığı, geçmişinde pürüz aradığı bir kişidir. Emin Köklü, Gökhan'ı şöyle değerlendirir:

Gün ilerledikçe kuşkularım yok olmadıysa da, genç adama karşı duygularım bir ölçüde değişti. Yani, ona az biraz sempati beslemeye başladım. Hatta bana kendi gençliğimi anımsattı desem... Yok o kadar da değil. Ama sakın bir kişiliğe sahip olduğu belli. Bir kere çok içmiyor, ya da içiyorsa bile belli etmiyor – yani, içki onu gürültücülüğe itmiyor. Konuşmalara egemen olmaya çalışmıyor, bağıra çağıra açık saçık fıkra anlatmaya yeltenmiyor, anlatılan fıkralara (ya da yapılan yüz kızartıcı dedikodulara) yüksek perdeden kahkahalarla katılmıyor. O da, benim gibi, her şeyden çok, gözlüyor. O kadar içine kapanık bir havası var ki, gözetliyor bile denilebilir.
(Kür, 2007: 64)

Emin Köklü'nün Gökhan'a olan takıntısı o kadar ileri seviyededir ki çözmeye çalıştığı cinayet olayının baş katilini dahi Gökhan olarak tasavvur eder ve onu cinayet zanlısı olarak göstermeye çalışır.

Üçlemenin son kesitinde varolan kişiler ise Narin, Melek, Serdar, Muharrem Şafak, Ergin Gürkan ve Hulusi Gürol'dur.

Bu kişilerden Melek Tucker, Serdar, Muharrem Şafak ve Hulusi Gürol cinayete kurban giden kişiler olup anlatıya katledilenler olarak girer ve olayların ilk devindiricisi, Emin Köklü'nün harekete geçmesini sağlayan ilk unsur olarak işlev görürler.

Narin Akın Erkan'ın Emin Köklü'yü yönlendirmesi için kullandığı kişi olup öldürülen Melek Tucker'in halasıdır. Uzun boylu, mavi gözlü ve sarışın olan Narin, huy ve karakter olarak Akın Erkan'a hiç benzemez. Emin Köklü, onu Akın'dan çok annesine benzetir ve şöyle der:

Bana annemi hatırlatan onun havası; yumuşak, iddiasız ve sevecen bakışları, hiç alaycı olmayan rahat kahkahası. Görünüş olarak da hiç benzemiyorlar birbirlerine. Narin sarışın, mavi gözlü, boylu bir kadın. Annem gibi yuvarlacık değil. Ama öyle içten, öyle çingiraklı bir kahkahası var ki... (Kür, 2009: 6)

Narin, Akın'a hiç benzemeyen huylarıyla Emin Köklü'ye kendini âşık eder ve Akın Erkan'ın kurguladığı biçimde Emin Köklü'yü cinayeti araştırmaya başlatmak, olayı çözmek konusunda onu güdülemek, gerekli ipuçlarını görmesini sağlamak gibi işlevler gösterir. Akın Erkan'ın ummadığı bir biçimde Emin Köklü'ye âşık olduğunda ise Akın Erkan ona verdiği görevi sonlandırır.

b. İkinci dereceden önem gösterenler: Bu kişiler üçlemenin her kesitinde de kalıcı olmayan, geçici ve ama birinci dereceden bir varoluşa sahip anlatı kişilerini toplumsal bir bağlama oturtan ve çok boyutlu hâle getiren dekoratif işlevli kişilerdir.

Anlatının birinci kesitinde (*Bir Cinayet Romanı*) kalıcı olmayan, geçici ve birinci dereceden kişilerin çok boyutlu hâle gelmesini sağlayan kişiler şunlardır:

Perihan ve Erhan kişileri Yeşim'in içine kapanık dünyasının toplumsal izdüşümleridir. Yeşim arkadaş çevresinde popüler olmayan bir kişidir ve gittikleri yerlerde kendinin itibar görmemesi bir yana, özellikle gruptan herhangi erkek birinin daha çok ilgi çekmesi onu rahatsız eder. Bu rahatsızlığı ortaya çıkaran kişi Erhan'dır. Yeşim, Erhan'ı şöyle anlatır:

Perihan'ın kardeşi Erhan da bizimleydi. Ne zaman grupta bir erkek olsa, gittiğimiz yerlerde daha çok itibar görüyoruz, dikkatimi çekti. Nedense, bu gece her zamankinden daha çok sinirime dokundu. Erhan reklamcı olduğundan bu gibi yerlere sık sık geliyor, tanıdıkları için daha iyi davranıyorlar desem, başka yerlerde de aynı şeyi yapıyorlar. Yanımızdaki erkeğin ille de gittiğimiz yerin müdavimi olması gerekmiyor. Erkek olması yeterli. (Kür, 2002: 39)

Neslihan anlatı kişisi, Yasemin'i erkeklece düzenlenmiş kurallara göre saygı ve itibar görmekten / görememekten yakınan ve ama bu dünyada varoluşunu gerçekleştirmeye kararlı bir kişilik olarak çizilmesinde işlev gösterir. Örneğin Yasemin çalıştığı yerin davetinde ilgiliyi üstüne çekebilmek ve ama göze batmamak için giyeceği elbise konusunda Neslihan'dan yardım almak ister ve şöyle düşünür:

Bu haftaki davete çok özenle hazırlanmalıyım. Hem çok güzel, hem de fazla çarpıcı olmamak... Sessiz ve derinden, yalnızca gereken kişilerin

dikkatini çekerek etkili olmak. Göze batmadan etkilemek... Çok zor, ama başaracağımı sanıyorum. Yeni bir entari şart. Renkli, frapan bir şey değil. dümdüz, siyah ve çok pahalı bir şey. Bağırmayan ama konuşan bir şey. Parayı nereden bulacağım? Neslihan'dan istesem. Kreasyonlarından birini, bana bir geceliğine ödünç versin ya da, hatta kiralsın. Boynumda ve kulaklarımda anneannemin yakutları...
(Kür, 2002: 42)

Böylece Yasemin'in başarılı ve çalışkan kimliğine makamında yükselme hırısı da eklenmiş olur.

Levent anlatı kişisini çok boyutlu hâle getiren anlatı kişileri eşi Eser ve Eser'in ailesidir. Levent, Şükrü beyin holdinginde bir çalışandır. Kızı Eser ile evlenerek holdingte yönetim kademesine gelmeyi başarmıştır. Levent ile aynı yolla, aynı kademeye gelen Nevzat Erkmen'le aynı konumu paylaşır. Levent'in bu durumu onun iş yaşamındaki başarısının ne ölçüde olduğu ve iş adamı kimliğinin ne derecede başarılı bir yaşamı yansıttığı hakkında bilgi verir.

Anlatının ikinci kesitinde (*Sonuncu Sonbahar*) kalıcı olmayan, geçici ve birinci dereceden kişilerin çok boyutlu hâle gelmesini sağlayan kişiler şunlardır:

Cinayetler dizisinin ilk maktulü Ateş Altındal'ın çevresinde toplanan ve Ateş Altındal'ı tanımlayan kişiler: Nesrin Pekinsay, Ersin Pekinsay, Sumru Sevinç, İhsan Bıçakçı. Aysel Alsan'ın çevresi oluşturanlar: Kenan Keçecioğlu, Ceren Yüksel, Okan Onukman, Tarık Durusel ve Haluk German. Akın Erkan'ın varoluşunu tamamlayan bir kişi olarak Gökhan ve cinayet dizisinin ikinci maktulü olan Ruşen

Kaya'nın çevresinde toplanan Ruhsar hanım, Hristo, Eleni ve Hikmet German takma adıyla Tekin Toroğlu.

Nesrin Pekinsay, Ersin Pekinsay, Sumru Sevinç ve İhsan Bıçakçı Ateş Altındal'ın toplumsal çevresini tanımlarlar. Nesrin Pekinsay ve Sumru Sevinç Ateş Altındal'ın eski eşleridir. Ateş Altındal'ın bir ses sanatçısı olarak tek boyutlu varoluşu, özel hayatına ilişkin bilgilerin verilmesiyle çok boyutlu hâle gelir.

Nesrin Pekinsay, Ateş Altındal'ın ilk eşidir ve ikinci evlendiği Ersin Pekinsay ile Emin Köklü'nün gözünden şöyle tanımlanır:

İlk eşi Nesrin (şimdiki soyadıyla) Pekinsay, şu sırada (yani, cinayetin hemen sonrasında resimleri çekildiği sırada) ikinci eşinden altı aylık hamile olmasına karşın, son derece alımlı, havalı, bakımlı bir kadın. Şaşırtıcı değil bu, çünkü kendisi ünlü bir moda dergisinde çalışıyor. İkinci kocası Ersin Pekinsay (bir reklam ajansının sahibi) ile geçen yıl evlenmiş ve çalışmaya devam ediyor. Ateş ile olan ilk evliliğini, “Bir çocukluk aşkıydı bizimki” şeklinde niteliyor. Lisede sınıf arkadaşymışlar, mezun olur olmaz evlenmişler, bu yüzden ikisi de üniversiteye gidememiş. Ama Nesrin hanım daha sonra kendi kendisini yetiştirmiş, sekreter olarak girdiği derginin ‘Halkla İlişkiler Müdüreliliği’ne kadar yükselmiş. Üstelik, şimdi on iki yaşında olan kızını da büyük ölçüde, tek başına büyütmüş. Ayrılma sebebinin ‘anlaşmazlık’ olduğunu söylüyor. (Kür, 2004: 33)

Sumru Sevinç ise Ateş Altındal'ın ikinci eşidir ve ilk eşi İhsan Bıçakçı anlatıcı görevini üstlenmiş Emin Köklü tarafından şöyle tanımlanır:

Ateş, boşandıktan hemen sonra Sumru Sevinç ile nikâh kıydığına göre, anlaşmazlığın nedeni bu küçük hanım olsa gerek. Sumru Sevinç daha genç, daha parlıtlı, birazdan biraz daha bayağı, sarışın bir güzel. Hemen hemen bütün gazeteler bikinili resimlerini basmışlar. Ateş hakkındaki demeçleri görünümüne uygun: “İlk aşkım, ilk erkeğimdi o benim,” diyor. Mesleği ‘manken’ olarak açıklanmış ama, bir-iki yerde, pahalı bir telekız olduğu iması da yok değil. Şu sıralar (yani, üç ay önce) tanınmış ‘baba’lardan İhsan Bıçakçı’nın uzatmalı nişanlısı sıfatını taşıyor. Ateş Altındal’dan olan beş yaşındaki oğluna anneannesi bakıyormuş. “Ateş beni terk ettiğinde çok ağladım, ama hayat devam ediyor, benim felsefem bu,” derken Ateş’in hayatının devam etmediğini unutmuş gözüküyor. (Pınar, 2004: 34)

Ateş Altındal'ın üçüncü eşi ise birinci dereceden önem gösteren – kalıcı olmayan / geçici kişiler sınıfındaki Aysel Alsan'dır. Böylelikle Ateş Altındal'ın Aysel Alsan ile bir süre önce evlenmiş ve kısa süre içinde bir cinayete kurban gitmiş ünlü ses sanatçısı profili, önceki evlilikleri ve evlendiği kişilerin niteliklerinin ortaya çıkmasıyla çok boyutlu hâle gelmiş olur.

Kenan Keçecioğlu, Ceren Yüksel, Okan Onukman, Tarık Durusel ve Haluk German Aysel Alsan'ın Ateş Altındal ile evlenmiş, mutlu bir kadın profili dışında

kalan yaşamını boyutlandırırlar. Aysel Alsan, Ateş Altındal ile evlenmeden önce büyük emek harcayarak ve bedel ödeyerek kazandığı bir ünün sahibidir.

Kenan Keçecioğlu ve Ceren Yüksel, Aysel Alsan'ın yaşadığı felaketin (Ateş Altındal'ın öldürülmesi) benzerini canlandıran bir sinema filmi için Aysel Alsan'a başrol teklif eden yönetmen ve senaristtir. Aysel Alsan, yıllar önce ünlü modacı Haluk German öldürüldüğünde de Haluk German'ın öldürülüşünden ilham alan bir filmde oynayarak büyük yankı uyandırmıştır. Şimdi ise, yine, benzer bir davranış ve durum içine girerek kendi yaşam pratiklerini birer kimliğe dönüştürür. Bu dönüşümü, anlatıya giren Haluk German ve onun katili Tarık Durusel ile Ateş Altındal'ın ölümü sonrasında yeniden parlamasını sağlayacak olan teklifi getiren Kenan Keçecioğlu ve Ceren Yüksel gerçekleştirir. Böylelikle Aysel Alsan, eşi öldürülen bir kadın profiline ek olarak yaşadığı acıları istediği yöne aktararak kendi adına olumlu bir sonuç çıkarma becerilerine sahip bir kadın kimliği de ortaya çıkarır.

Gökhan anlatı kişisi kalıcı olmayan, geçici kişiler sınıfında hem birinci dereceden hem de ikinci dereceden varoluş özellikleri gösterir. Varlığı ile üçlemenin ikinci kesitinde Emin Köklü'nün yapıp etmelerini etkileyerek birinci dereceden, Akın Erkan'ın insanlar üzerindeki yönlendirici etkisini göstermesi açısından da ikinci dereceden bir özelliği vardır. Emin Köklü'nün her hareket, davranış ve konuşmasında bir tehdit, kötücül bir sonuç aradığı Akın Erkan kendi çevresinde fiziği, davranışları, kurduğu arkadaşlıklarıyla sevecen, güvenilir ve yardımsever bir kişilik oluşturur. Nasıl ki üçlemenin birinci kesitinde psikolojik sorunları olan Yıldız'ın güvenini sağladıysa bir sahil kasabasında dinlenmeye çekilmiş olan Gökhan'ın da sevgi, ilgi ve güvenini kazanır ve onu kendi evinde konuk ederek Emin Köklü'yü tedirgin etmeyi başarır.

Ruhsar hanım, Hristo, Eleni ve Hikmet German takma adıyla Tekin Toroğlu üçlemenin ikinci kesitindeki cinayetler dizisinde ikinci maktul olan Ruşen Kaya'nın yalnızca Ateş Altındal'ın katili bir kişi olarak değil; arkadaşlık ilişkileri olan, belli tutum ve alışkanlıklara sahip bir insan olarak varoluşunu gerçekleştirmesini sağlama işlevi gösterirler.

Ruhsar hanım ile Hristo ve Eleni, Ruşen Kaya'nın kaldığı evde, diğer odaları paylaşan kişilerdir. Ruhsar hanım evin sahibi olup oldukça yaşlı bir kadındır. Hristo ve Eleni ise evin kiracılarından olup evlatları Yunanistan'a göç etmiş iki yaşlı insandır. Bu kişiler aracılığıyla Ruşen Kaya'nın hangi sıklıkla eve girip çıktığı, eve kimleri, neleri getirdiği ortaya çıkar. Tekin Toroğlu'nun varlığı da onun arkadaş çevresi ve kurduğu ilişkilerin niteliği de bu yolla ortaya çıkar.

Anlatının üçüncü kesitinde (*Cinayet Fakültesi*) kalıcı olmayan, geçici ve birinci dereceden kişilerin çok boyutlu hâle gelmesini sağlayan kişiler şunlardır: Emine hanım, Burhan, Sungur Semerci, Hülya hanım, Gülen hanım, Faruk bey Işıl hanım, Selmin hanım, Banu Sayar ve Ayhan, Hatice, Menekşe ve Ekrem'dir.

Emine hanım ve Burhan, Emin Köklü ve Haydar Bilir'in içinde bulundukları ortamın tanımlanmasında işlev gösterirler. Emine hanım, Emin Köklü'nün yeni evinde yemek yapmak görevini üstlenmiş bir kadındır ve Emin Köklü'nün üçlemenin en başından beri varsıl ve rahatına düşkün yaşamının bir uzantısı olarak varlık gösterir. Burhan anlatı kişisi ise Haydar Bilir'in emekli olduktan sonra kendi çalıştığı iş yerindeki çevresini temsil ederek Haydar Bilir'in varoluş alanını genişletir. Haydar Bilir Emin Köklü'nün yanında onun başarıya ulaşmasında önemli bir araç gibi işlev görür. Oysa kendi iş yerinde, emekli olduktan sonra, kendisiyle bilgi paylaşımında

bulunulmak istenmeyen, dışlanan, ayak bağı olarak görülen bir kişi hâline gelir. Okur Haydar Bilir'in bu durumunu Burhan anlatı kişisi aracılığıyla görür.

Selmin ve Hülya Narin'in arkadaşları olup Narin'in arkadaş çevresini tanımlarlar. Böylelikle varoluşunu yalnızca Akın Erkan'ın kullandığı bir kişi olarak değil, toplumsal yaşam içerisinde yer alan bir kişilik olarak ortaya çıkmasını sağlarlar. Işıl hanım da Narin'in yeğeni Melek'in komşusu olarak bu varoluşu bütünler ve her bir kişiyi birbirine çeşitli bağlarla bağlanarak hepsi de toplumsal bir bağlama oturtulur.

Sungur Semerci, Gülen ve Hülya hanım ile Faruk bey cinayetlerin gerçekleştiği üniversitenin ortamının oluşmasını sağlayan işlevsel kişilerdir. Sungur Semerci üniversitenin rektörüdür ve özel bir üniversitede öğrencileri müşteri gibi gören, üniversitenin itibarının zedeleneyeceği ve velilerin çocuklarını okula yazdırmaktan vazgeçeceği korkusuyla soruşturmanın yapılmasına izin vermeyen bir kişilik ortaya koyar. Böylelikle üniversitenin genel yapılanışının niteliğini de varlığıyla nitelendirmiş olur. Hülya hanım, Akın Erkan'dır ve bir süre okulda sekreter olarak çalışmıştır. Gülen hanım dekanın sekreteridir ve dekan adına işleri planlayan, düzenleyen ve düzelten kişidir. Faruk bey ise okulun güvenlik şefidir. Bu kadro sayesinde cinayetlerin gerçekleştiği üniversite; dekanı, sekreteryası, güvenlik bölümü ile tam bir varoluş gösterir.

Banu Sayar ve Ayhan, öldürülen Ergin Gürkan'ın geçmişinin üç boyutlu hâle gelmesini sağlarlar. Ayhan, Ergin Gürkan'ın üvey kardeşi ve aynı zamanda Banu Sayar'ın ilk eşidir. Banu Sayar, nü resimler için poz veren bir kişidir. İlk eşi Ayhan'ın ölümü sonrasında tesettüre girmiş ve Ergin Gürkan'la evlenmiştir. Ergin Gürkan; üvey kardeşi Ayhan, eşi Banu Sayar, öldürülen Melek'e olan duygusal bağı,

Hulusi Gürol’la olan ilintisi ile varlığı, belli bir ilişkiler ağı içine oturtulmuş ve böylelikle varoluşu üç boyutlu hâle getirilmiştir.

Üniversitenin bulunduğu varoş bölgede yaşayan Hatice ve onun aracılığıyla varlığı öğrenilen Ekrem ve Menekşe (öldürülen Serdar’ın anne ve babası) yalnızca ölümü ile anlatıda yer alan Serdar’a bir varoluş ortamı yaratılması işlevi gösterirler.

Sonuç olarak, anlatı kişilerinin sunum biçimlerine bakacak olursak kişilerin sunum biçimlerinin anlatıcı bağlamında şu etkileri yarattığı görülmektedir:

1. Anlatıcının bir anlatı kişisi olarak üçlemde üstüne aldığı görevlerle onları sunum biçimi birbirini desteklemektedir. Okur için bu durum, tutarlılık yaratmak açısından önemlidir.

2. Bir anlatı kişisi olarak anlatıcılık görevini yürüten Emin Köklü anlatıda cinayetleri araştırmak, incelemek, konuyla ilgili kişileri sorgulamak ve olayları çözmekle yükümlüdür. Bu nedenle anlatı kişileri de onları çözümleyen, eleştiren ve sorgulayan bir tutumla sunulmuştur.

3. Yukarıdaki verdiğimiz durumdan dolayı kişilerin sunulan özellikleri Emin Köklü ile olumlu – olumsuz, dostça – düşmanca ilişkilerine göre nitelik değiştirmiştir. Örneğin Akın Erkan’ın varoluş nitelikleri anlatıcının hiçbir sunumunda olumlu olmamıştır. Böylece olayların taşıdığı gerilim kişilere de yansıtılmıştır. Buna ek olarak, okurun gerçeğin peşinde olan Emin Köklü’nün duygularına tamamen âşina hâle gelmesi, kişileri de onun gözüyle görerek olayları çözme zorunluluğunu kişileri de çözümleme konusunda hissetmesi sağlanmıştır.

ZAMAN

Bu bölümde üçlemedeki (*Bir Cinayet Romanı*, *Sonuncu Sonbahar*, *Cinayet Fakültesi*) zaman kullanımını incelenecektir. Yazarın zamanı kullanım ve sunum biçiminin anlatıcı ile ilişkilendirilebilmesi ve okurda etki yaratma yolunun ortaya çıkarılabilmesi için bu başlıkta, öykü zamanı ile öyküleme zamanı arasında kurulan bağlar (sıra) ve anlatının ritmi üzerinde durulacaktır.

- Anlatıda öykü zamanı ve öyküleme zamanı (sıra):

a. Birinci Kesit (*Bir Cinayet Romanı*)

Üçlemenin birinci kesiti mart – nisan aylarından başlayıp eylülün sonuna dek uzanan bir süreyi kapsar. Öykü zamanının sunumu, polisiye türün gereklerinden biri olan *cinayetin çözümüne okurun da katılmasını sağlamak* (Gezer, 2006: 15) ilkesinin işlemesine yardımcı olacak ve okurun olayların gelişimini, cinayetin gerçekleştiği anı ve kişilerin yapıp etmelerini doğrudan gözlemlemesini sağlayacak biçimdedir. Okurda oluşması beklenen etkiler bağlamında, anlatının türü ve konusu gereği anlatıda kimi önemli duraklar belirlemek mümkündür. Polisiye türün kaçınılmazı olan cinayet, cinayetin öncesi ve sonrası, cinayetin aydınlatılması anlatının ana duraklarını ve genel hatlarını oluşturur. Üçlemenin birinci kesitinde (*Bir Cinayet Romanı*) anlatının ana anlatı durakları şöyle işaretlenebilir:

1	2	3	4	5
cinayet fikrinin oluşması	cinayete neden olacak olay ve durumların oluşum ve gelişimi	cinayet	cinayet sonrası	çözüm

TABLO 1

Belirlediğimiz anlatı durakları şöyledir:

1 numara (cinayet fikrinin oluşması): Bu aşama anlatının giriş kısmını oluşturur. Akın Erkan Yıldız, Yeşim, Yasemin, Levent ve Emin ile iletişime geçer. Emin ve Levent'e cinayet kavramının neliği üzerine bir roman yazacağını ve onların alacağı çeşitli notlarla anlatısına katkıda bulunmalarını ister. Ölüm düşüncesini aşılacağı Yıldız'dan ise, öncelikle, gördüğü düşleri yazmasını ister. Yıldız bu isteği kabul eder. İkinci buluşmalarında ise ona birini öldürmeyi hiç düşünüp düşünmediğini sorar. Yaratıcı olmayan, rüya dahi görmeyen bir kişinin bir cinayeti nasıl planlayacağını sorar. Yıldız'ın düşüncelerine öldürme eylemi böylelikle girmiş olur. Böyle bir isteği hiçbir zaman olmamış olmasına karşın bir cinayet işleyecek olsa kimi öldüreceğini, o kişiyi nasıl ve neden öldüreceğini kafasında kurmaya başlar:

Birini öldürecek olsaydım, kimi öldürürdüm? İlk ağızda kimse gelmiyor aklıma. Hayal gücümün kıtlığından olsa gerek... Sevmediğim, sevemediğim onca kişinin arasında öldürmek isteyecek kadar nefret ettiğim biri var mı? Ya da nefret öldürmek için bir sebep mi? Doğru ya, belki de 'kimi' diye soracağıma, 'neden' diye sormalıyım. O, 'nasıl' diye sordu 'Nasıl, yani, ne türlü?' (Kür, 2002: 47)

Bu düşüncelere fazlaca kapılan ve zaten psikolojisi bozuk olan Yıldız, Levent'in ölüsünü gördüğünde onu kendinin öldürdüğüne kesinlikle inanır.

Gerçek katil, üst – kurmaca düzlemdeki yazar, Akın Erkan'ın ise hem kurmaca düzlemde hem de üst- kurmaca düzlemde işlenen cinayetin neliğine ilişkin iki farklı hikâye oluşturur. Kurmaca düzlemde, Akın Erkan çocukluğunda Levent ve arkadaşlarının tecavüzüne uğramıştır. Bu nedenle Akın Erkan, bir yazar olarak roman yazma bahanesine sığınarak Levent'ten öcünü almak ister. Mutlu ailesinin yıkılması için eşini aldatmasını sağlar. Aile düzenini bozar. Psikolojisi bozuk, karşı cinsle sağlıklı ilişkiler kuramayan Yıldız'ın ona âşık olmasını ve yakasına yapışmasını sağlar. Levent'i soktuğu zor durumları izleyerek mutlanır. En sonundan Levent'i öldürür ve suçu Yıldız'ın üstüne atar. Üst – kurmaca düzlemde ise Akın Erkan, daha önce aşk kavramının neliği üzerine yazdığı deneysel romanında kullandığı tekniği kullanarak cinayet kavramının neliği üzerine bir roman yazmak ister ve cinayeti gerçekleştirecek, cinayeti çözecek ve cinayete kurban gidecek kişileri bularak bir araya getirir ve olayların gelişimi için gerekli zemini hazırlar.

Böylelikle anlatının genel hatları belli olur.

2 numara (cinayete neden olacak olay ve durumların oluşum ve gelişimleri):
Bu aşama, anlatıya girişin bitirildiği ve gelişmelere geçildiği kısımdır.

Bu aşamada Levent, Akın Erkan'ın romanında baş kişi olarak kalabilmek hevesiyle Akın Erkan'ın isteğini kabul eder ve eşini aldatabilmek için Yıldız'a yaklaşma yolları aramaya başlar. Yaklaşık bir ay sonra amacına ulaşır. Ancak Yıldız'dan hiç hoşlanmaz. Yıldız ise Levent'e âşık olur, onu gerçekten sever. Başlarda haftada iki – üç gün olan buluşmalarını haftada bir güne indirir. Yıldız'dan bir ay sonrasında yaka silkmeye başlar. Tam da bu sırada sekreteri Yeşim gözüne takılır ve Yıldız'ın yerinde olması gereken kadının Yeşim olması gerektiğine inanır. Levent Yeşim ile de görüşmeye, cinsel ilişki kurmaya başlar.

Bu sırada Akın Erkan da cinayete zemin hazırlayacak aldatma asıl nedeninin oluşabilmesi için hem Levent'in eşi Eser'i hem de Yeşim ve Yıldız'ı Aysel adıyla Levent orada olmadığı zamanlarda arayarak Levent'le görüşmek istediğini söyler ve onları rahatsız eder. Böylece anlatının tüm kadın kişilerinin öfkesi Levent anlatı kişinin üzerinde toplanır.

3 numara (cinayet): Üç kadını birden idare etmekte ısrar eden Levent'e Akın Erkan, üç kadını da aldattığı otele gelmesini söyleyen bir not gönderir. Eşini aldatmayı bir alışkanlık hâline getiren Levent, pusulayı okuyunca hemen otele gider. Akın'ın planlaması sayesinde Levent'le ilgi ve iletişimi olan tüm kadınlar otele çeşitli nedenlerle gelmişlerdir. Akın'ın cinayeti işlemesinden sonra Yıldız ve Yeşim Levent'in ölüsünü görürler. Yeşim, aldığı içkinin etkisinden dolayı, gördüklerini ancak sonradan anlamlandırabilir ve yalnızca bir aldatılma olayı yaşadığını zanneder. Yıldız ise bilinçaltında öldürmek düşüncesi ile öyle haşır neşir olmuştur ki Levent'i kendinin öldürdüğünü zanneder.

4 numara (cinayet sonrası): Akın Erkan cinayet sonrası Yasemin'i yurt dışı gezisine gitmeye ikna eder. Yeşim Levent'in ölüsünü gördüğü, o odaya girdiği için suçlanacağını sandığı için polisle yüzleşmek istemez ve Akın'a akıl danışır. O da bir süre Bodrum'a gitmesini önerir. Yıldız'ın ona yardım etmek, öğüt vermek görüntüsü altında Bodrum'a gitmesini ve olay yerinden uzaklaşmasını sağlar. Çünkü Yıldız'ın krizi atlatıp neler olduğunu hatırlamasından ve polise giderek masumluğunu söylemesinden korkar. Yıldız'ın ardından kendisi de Bodrum'a gider. Orada Yıldız'ı ve kendisini tanıyan Anne Ferrier'i görür ve onu öldürmek zorunda kalır. Cinayet silahını da Yıldız'ın çantasına saklar. Yeşim'in Akın'ın katil olduğunu anlaması üzerine Yeşim'i de öldürür. Bu sırada cinayetin çözümü için çalışan Emin Köklü'yü

yanıltmak için Yasemin aracılığı ile yurt dışında olduğunu belirten bir kartpostal gönderir ve cinayet günü yurt dışında olduğunu bildirir. Ayrıca, daha öncesinde, Emin Köklü'nün kafasının karışması için Yasemin, Yıldız ve Yeşim'in notlarını aynı harfle kodlayarak (Y) bu notların katilin notları olduğunu söyler ve Emin Köklü'ye cinayeti çözmesine yardımcı malzeme olarak verir.

5 numara (çözüm): Cinayetin çözümünü polisiye türde görülen dedektif tipinin işlevlerini üstünde taşıyan Emin Köklü gerçekleştirir. Akın Erkan'ın cinayetin çözümü için görevlendirdiği ve ama sürekli yanlış sonuçlara ulaşmasını sağlayacak biçimde yönlendirdiği Emin Köklü, Akın Erkan'ın kurmaca düzlemdeki hikâyesini ortaya çıkaracak bir tanık bularak cinayeti çözer. Bu tanık, Levent'in kardeşi Lamia'dır. Lamia'nın anlattıkları, katilin Akın Erkan olduğunun en güçlü kanıtıdır.

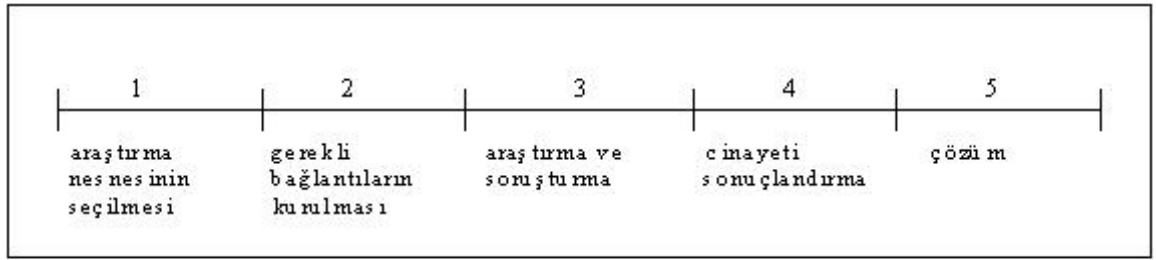
Emin Köklü öncelikle Akın Erkan'ın kendisine katilin notları diye verdiği Yeşim ve Yıldız'ın notlarını inceler ve iki ayrı kişilik keşfeder. Bu notların ya iki ayrı kişi tarafından yazıldığını ya da çift kişilikli birisi tarafından yazıldığını düşünür. Ancak, sonuç olarak, Akın Erkan'ın kendisini yanıltmak istediğini düşündüğünden Akın Erkan'a güvenmemeye karar verir. Cinayet haberi gazeteye çıktıktan sonra Yeşim ve Yıldız ile görüşmeye çalışır. Başaramaz. Levent'in ailesi üzerine yoğunlaşır. Eser ile görüşür. Son seçenek olarak Lamia ile görüşür. Levent'le çalışan ve adının baş harfli Y olan kadınların hepsini birden tanıyan tek bir kişi olduğu ve o kişinin de gerçek katil olduğu konusundaki kanısı pekişir. Bu kişi yazar (Y), yani Akın Erkan'dır.

Cinayetin çözümünü anlatmak için gittiği Akın Erkan'ın evinde Emin Köklü, Akın'ın okurun tanıklık etmediği cinayet anlarının olası tüm gerçekleşme biçimlerini anlatır. Akın da tüm bu tezlere başka bir senaryo ile karşılık verir ve sonunda Emin

Köklü'yü suçlu çıkarır. Ancak, Haydar Bilir'in Akın Erkan'a değil, Emin Köklü'ye inanacak olması Akın'ın aleyhine bir sonuç doğurur ve Akın da Emin Köklü'nün senaryosuna boyun eğerek, suçunu kabul etmek zorunda kalır.

b. İkinci Kesit (*Sonuncu Sonbahar*)

Üçlemenin ikinci kesiti öykü zamanı temmuzdan başlayıp eylül ayına dek uzanan bir süreyi kapsar. Sunumun cinayetin failinin en sonda ortaya çıkmasını sağlayacak ve okura aşamalı bir bilgi sunumu ile okurun ilgi ve merakını diri tutacak biçimde kurgulandığı görülmektedir. Anlatının ana durakları şöyle ifade edilebilir:



TABLO 2

Belirlediğimiz anlatı durakları şöyledir:

1 numara (araştırma nesnesinin seçilmesi): Bu aşama anlatının giriş kısmıdır ve birinci bölümü kapsar. Emin Köklü, bir önceki romandan (*Bir Cinayet Romanı*) bahseder. Olaylarını eşi Akın Erkan'ın düzenlediği bu romanı beğenmediğini ve daha iyisini yapabileceğini Akın Erkan'a göstermek için Akın Erkan'ın hiçbir dahlini kabul etmeksizin kendinin yeni bir roman yazmak istediğini Akın Erkan'a söyler. Akın Erkan da Emin Köklü'ye bu isteğini gerçekleştirebilmesi için yakın zamanda olmuş bir cinayet olayını araştırmasını ve bu olayı öykülemesini önerir. Bu öneriyi kabul eden Emin Köklü, kendi romanının araştırma nesnesini belirlemiş olur.

2 numara (gerekli bağlantıların kurulması): Bu aşama anlatının giriş kısmının bir devamı niteliğinde olmanın yanı sıra olayların bütününde asıl olay (cinayet) ile olaya giriş noktasında bir ara bölüm görevi görür. Anlatının ikinci bölümüne denk gelen bu aşamada Emin Köklü, Haydar Bilir’le iletişim kurar ve cinayeti araştırmaya başlamak için gerekli bilgileri Haydar Bilir’den alır. Böylelikle anlatının olay örgüsünde herhangi bir ilerleme ifade etmeyen , durağan, bölümü biter.

3 numara (araştırma ve soruşturma): Emin Köklü Haydar Bilir’in desteği ile inceleme nesnesi olarak seçtiği cinayette öldürülen Ateş Altındal’la birinci dereceden ilgili olan kişilerden başlayan ve giderek genişleyen bir soruşturma halkası oluşturur.

Araştırma alanı Ateş Altındal’ın öldürüldüğü sokak ve Ruşen Kaya’nın öldürüldüğü evdir. Emin Köklü bu kişiler ve alanlarda cinayetin failinin kim olduğu ve cinayetin niçin işlendiğini soruşturur.

4 numara (cinayeti sonuçlandırma): Emin Köklü bu aşamada soruşturma ve araştırmasını bitirir. Failin kim olduğuna ve cinayeti neden işlediğine ilişkin bir açıklamalar zinciri üretir. Kendi tahminlerinin doğrulanması ve resmiyete dökülmesi için tahminlerini Haydar Bilir’e aktarır. Haydar Bilir’den beklentisi, fail olarak gösterdiği kişinin yakalanması ve böylece cinayet soruşturmasının sonlandırılmasıdır.

5 numara (çözüm): Bu aşama Emin Köklü’nün kendi kurgusunun değil, cinayet olayının asıl çözümünü temsil etmektedir. Emin Köklü, eşi Akın Erkan’ın eve yatılı konuk olarak getirdiği Gökhan’ın varlığından öylesine rahatsız olmuştur ki cinayetin faili olarak Gökhan’ı kurgulamış ve Haydar Bilir’e Gökhan’ı cinayetin faili olarak ihbar etmiştir. Emin Köklü’nün çözümünü dinleyen Haydar Bilir ise bu çözümün doğruluğuna inanmamış ve Gökhan’ı tutuklamamıştır. Geçirdiği başarısız

görüşme ardından Emin Köklü, eşinin evinde Akın Erkan'ın roman üzerine notlarını bulmuş ve haftalar sonra da Akın Erkan'ın kendisi ile yüzleşerek olayların gidişatını Akın Erkan'ın tasarladığını, dolayısıyla, Emin Köklü'nün fail olarak aradığı kişinin Akın Erkan olduğunu gerçeğini öğrenir.

c. Üçüncü Kesit (*Cinayet Fakültesi*)

Eylül ayı sonunda başlayıp ekim ayında son bulan öykü zamanının, ikinci kesitte olduğu gibi, cinayetin failinin anlatının sonunda ortaya çıkmasını sağlayacak biçimde, aşamalı olarak sunulduğu ve okurun ilgisinin art arda gelen cinayet olayları ile diri tutulduğu görülmektedir. İncelediğimiz son kesitte de ikinci kesite benzer biçimde anlatı durakları gözlenmektedir:



TABLO 3

Belirlediğimiz anlatı durakları şunları işaret etmektedir:

1 numara (araştırma nesnesinin seçilmesi): Anlatının ana kişi Emin Köklü, bir önceki kesitte yaşananlardan dolayı bir daha cinayet olayı çözmemeye karar verir. Dünya seyahatine çıkar. İstanbul'daki evini satıp bir Ege kasabasına yerleşir. Ancak burada emekliliğini yaşayan Haydar Bilir ile karşılaşır ve zaman geçirmek için yalnızca gazeteleri takip ederek Haydar Bilir'in seçtiği bir cinayet olayını çözmeye karar verirler. Ancak cinayet kurbanlarından birinin orada tanıştığı Narin'in yeğeni

olduğunu öğrendiğinde Narin'e yardım edebilmek için Haydar Bilir ile İstanbul'a gitmeye karar verir. Anlatının birinci bölümünü oluşturan bu gelişmeler, olayların asıl devindiricisi olan cinayetin araştırılmasına girişte ilk adımı oluşturur.

2 numara (gerekli bağlantıların kurulması): Araştırmaya girişte ikinci adım, gerekli bağlantıların kurulmasıdır. Bu aşamadan sonra asıl olaya geçiş yapılır. Gerekli bağlantıların kurulması aşaması, anlatının ikinci bölümünü ve Emin Köklü'nün üniversitede dekan ile konuşmasını, Haydar Bilir'in ise bilgi almak için emekli olduğu kendi birimine gidişini ifade eder.

3 numara (araştırma ve soruşturma): Bu aşama, anlatının olaylar bütünüünün asıl devindirici olan cinayet olay ve olgusunun okur karşısında ön plana geldiği bölümdür. Bu aşamada Emin Köklü ve Haydar Bilir, üçlemenin diğer kesitinde olduğu gibi, hem cinayete kurban gidenlerin en yakınlarındaki kişilerden başlayarak bir soruşturma zinciri oluştururlar hem de cinayet mahallini (üniversite) kendilerine araştırma sahası olarak belirler ve çalışmalarını burada sürdürürler.

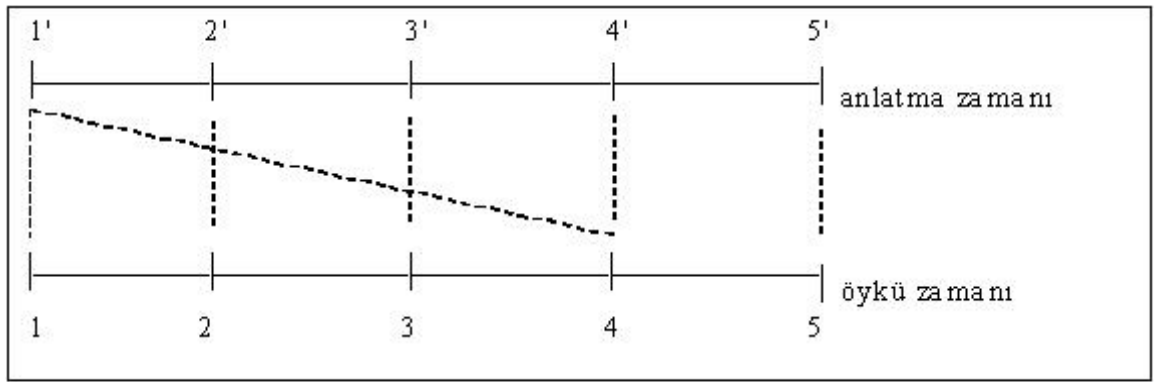
4 numara (cinayeti sonuçlandırma): Emin Köklü, yaptığı araştırma ve topladığı kanıtlar doğrultusunda cinayetin failinin kim olduğu üzerine tahminde bulunur. Ancak tahmin ettiği kişi ortadan kaybolduğundan, bu kişinin cinayetlerin faili olduğunun büyük bir olasılık olduğunu düşünse de, failin zamanla maktul hâline dönüştüğü tezini ortaya atar ve başka bir fail arar. Haydar Bilir'le görüşmesine fırsat kalmadan Akın Erkan'la yüzleşmek zorunda kalır.

5 numara (çözüm): Anlatının son aşamasında araştırma nesnesi olan cinayetin faili ortaya çıkar. Böylelikle Emin Köklü'nün bir önceki aşamada yaptığı araştırma ve soruşturmalar hakkındaki değerlendirmelerinin ve cinayeti çözmeye yönelik tüm yapıp etmelerinin doğruluğu ya da yanlışlığına ilişkin soruların tümü yanıtlanır.

- Öykü zamanı ile öyküleme zamanı arasında kurulan bağlar şu şekildedir:

Önce anlatıda seçilen noktaların sunum sırasına bakalım:

a. Birinci Kesit (*Bir Cinayet Romanı*)

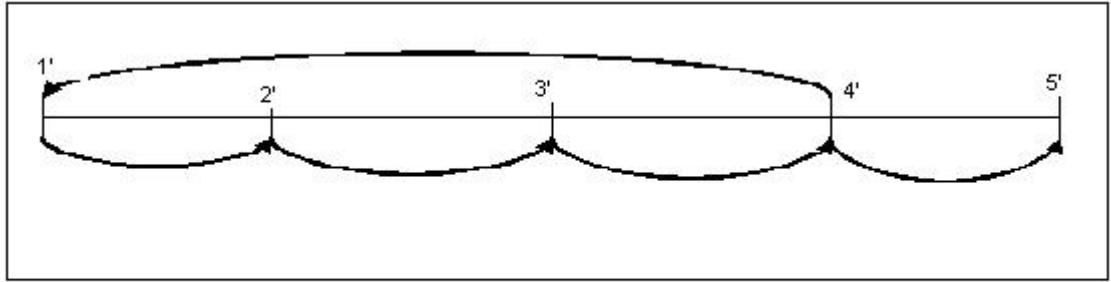


TABLO 4

Yukarıdaki tabloya göre 1 – 2 – 3 – 4 – 5 olarak sıraladığımız öykü zamanının 4 – 1 – 2 – 3 – 4 – 5 olarak düzenlendiği görülmektedir. Böylelikle polisiye türün gereksindiği cinayet olgusuna anlatının başında katilin ölüm ve öldürme kavramlarını sorguladığı konuşmasının konulmasıyla dolaysız yoldan giriş yapılmış olur. Bu duraktan sonra ise anlatma zamanının öykü zamanı ile denk gitmesi, cinayetin meydana gelmesi, katilin bulunması sırası bozulmamış ve böylelikle polisiye türün ortaya koyduğu katil ile maktul arasında kurulan cinayet bağının ortaya koyduğu gizem ögesinin ortadan kalkışı aşama aşama gerçekleştirilmiştir.

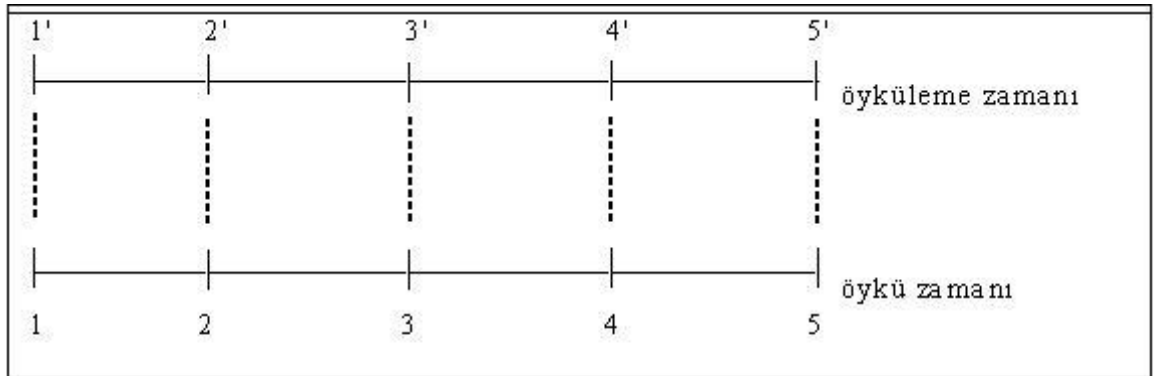
Sonuç olarak cinayet olgusunun oluşumu, cinayetin meydana gelmesi ve katilin kimliğinin cinayetin çözümde açıklanması düzenlemesiyle anlatı açısından esrar, okuyucu açınsındansa merak ögesi anlatının sonuna dek diri tutulmuştur.

Bu düzenleme şu biçimde ifade edilebilir:



TABLO 5

b. İkinci Kesit (*Sonuncu Sonbahar*)



TABLO 6

Anlatının anlatma zamanı, öykü zamanına paralel bir yapı göstermektedir (1 – 2 – 3 – 4 – 5). Böylelikle olayı çözmeye ve anlamlandırmaya çalışan ana anlatı kişisi ile okurun bilgi seviyesi eşitlenmiştir. Bu durumun sonuçları şöyle değerlendirilebilir: Okur gelişmeleri anlatı kişisi ile aynı anda takip ettiğinden hem olayları takip ettiği anlatı kişisi (Emin Köklü) ile özdeşleşmeye zorlanmış hem de okurda oluşması beklenen heyecan ve merak duygusu, okurun olayları anlatı

kişisinden önce bilememesi ile sağlanmıştır. Okurun anlatı kişisi ile özdeşleşmesi ise (anlatı kişinin bildiği kadar bilmek, duyduğu gibi duymak, gördüğü kadar ve özellikle görmek, bilmek ile okurun duygu ve düşüncelerinin kısıtlı olması durumu) okurun anlatı kişinin bilgilerini aşmasını engellediğinden okurun üst – kurmaca düzleme çıkmasını engellenmiş ve Emin Köklü – Akın Erkan gerginliğini Emin Köklü anlatı kişisi tarafından (Akın Erkan’ın güç ve yetkisi tarafından kapsanan bir kişi tarafından) yaşaması sağlanarak anlatı kişinin tedirginliği okura aktarılmıştır. Böylece okur, anlatının olaylarının duygusal iniş ve çıkışlarından doğrudan etkilenir hâle getirilmiştir.

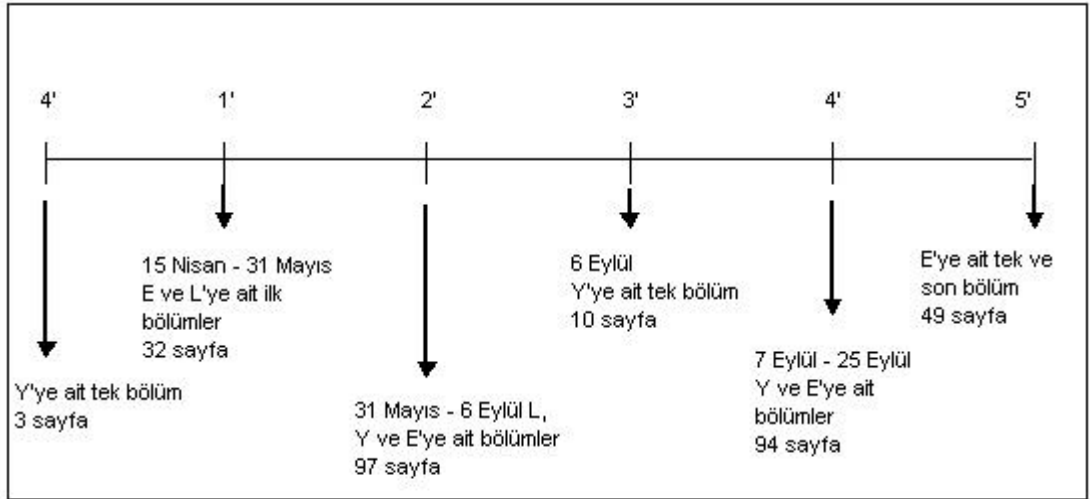
c. Üçüncü Kesit (*Cinayet Fakültesi*)

Anlatının anlatma zamanı, öykü zamanı ile paralel bir yapı göstermektedir (1 – 2 – 3 – 4 – 5). Bu durumun sonuçları, aynı yapılanmaya sahip üçlemenin ikinci kesiti ile aynıdır.

- Anlatıda ritim:

a. Birinci Kesit (*Bir Cinayet Romanı*)

Anlatıcının öykülemesinde, Tablo 1’de işaretlediğimiz anlatı durakları arasındaki geçiş süreleri şöyledir:



TABLO 7

Tablo 7'e göre;

1. Anlatı durakları açısından: Anlatı duraklarının en kısası, Yıldız'ın cinayet eylemi gerçekleştikten sonra Yıldız'ın öldürmenin planlı – plansız oluşu, güdusel – toplumsal oluşu, cinayetin kaçınılmazlığı üzerine düşüncelerinin aktarıldığı ve anlatıda büyük bir ileri sapım olan üç sayfalık ilk Y bölümüdür. Bu bölüm, anlatının niteliğini (polisiye) doğrudan işaret eden ve okuru belli bir yönde merakla sevk eden önemli bir bölümdür.

Cinayet öncesi ve sonrası, anlatı durakları oylumu en fazla olan iki duraktır. Anlatının doruk noktasının (cinayet) hazırlayıcısı ve cinayet sonrasında olup bitenleri aktaran bölümler kişi sayısı ve eylemlerin çokluğundan dolayı diğer duraklara oranla fazla oylumludur.

2. Anlatının bütünü açısından: Anlatıcının işlevini de yerine getiren anlatı kişilerinin notlarının hepsi anlatının ritmini hızlandıran özetleme ve eksiltiyi içlerinde barındırmaktadırlar.

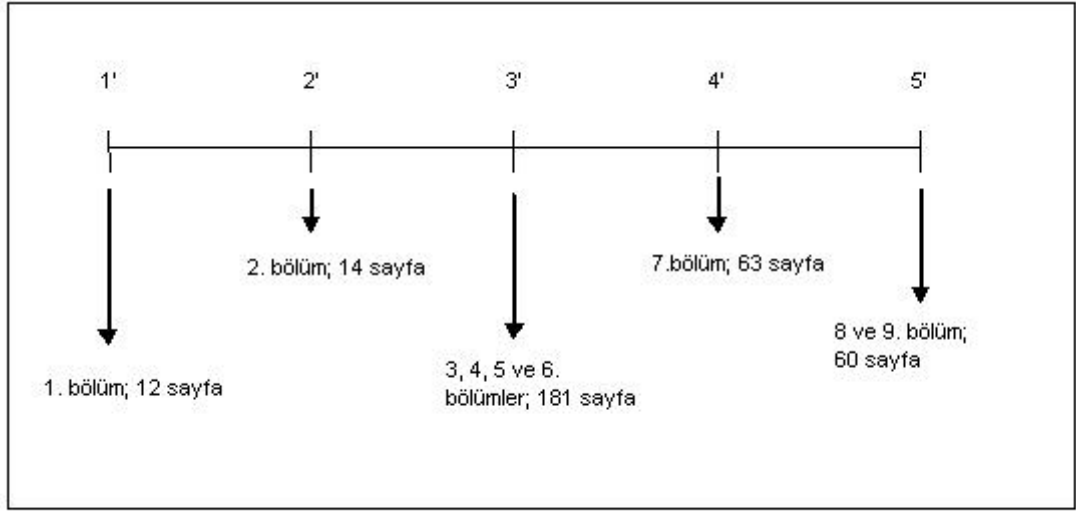
Anlatma işlevini not almak, günlük tutmak gibi biçimlerde gerçekleştiren anlatı kişileri cinayetin çözüm aşamasına gelene dek, ağırlıklı olarak, sahneleme

yöntemini kullanmışlardır. Konuşma aktarımları doğrudan değil, dolaylı aktarımlardır. Bu yöntem onların olayları yaşama ve yazıya geçirme aşamalarını birbirinden ayırır. Sahneleme yöntemi, anlatıda giderek artan bir yoğunlukla kullanılır. Doruk noktası ise cinayetin çözüm anıdır. Her ne kadar son bölüm Emin Köklü'ye ait bir bölüm olsa da Emin Köklü'nün anlatıcı olarak konuşmaları doğrudan aktarmasıyla sahneleme yöntemini kullanması anlatıcı olarak Emin Köklü'nün aradan çekilmesini ve bölümün odağının Akın Erkan ile Emin Köklü arasındaki tartışmaya kaymasını sağlar.

Dolaylı aktarımların yoğunluklu olarak kullanıldığı bölümlerde, anlatıcının varlığının etkisi doğrudan duyumsandığından, bölüm anlatıcısı olaydan daima önde ve önemli görülmektedir. Son bölümde ise sahneleme yöntemi kullanılarak anlatıcının okur ile olay arasındaki varlığı geri çekilmiş ve okurun merak duygusunun tatmine en yakın olduğu anda olay ile doğrudan yüzleşmesi sağlanmıştır.

b. İkinci Kesit (*Sonuncu Sonbahar*)

Anlatıcının öykülemesinde, Tablo 1'de işaretlediğimiz anlatı durakları arasındaki geçiş süreleri şöyledir:



TABLO 8

Tablo 8'e göre;

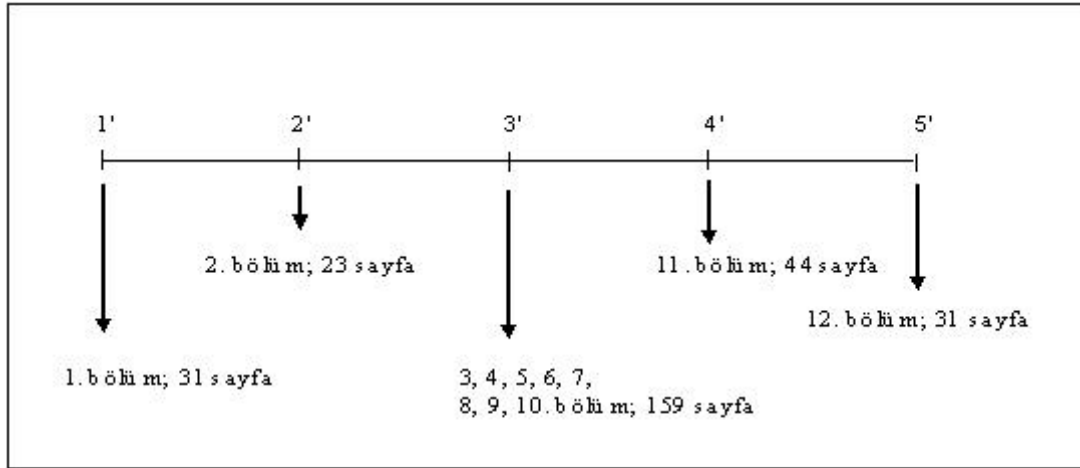
1. Anlatı durakları açısından: Anlatının en kısa aşamaları inceleme nesnesinin seçildiği ve araştırma için gerekli hazırlıkların yapıldığı bölümlerdir. En oylumlu aşamanın ise anlatının araştırma ve soruşturma aşamasını oluşturan bölümler toplamı olduğu görülmektedir. Emin Köklü'nün cinayetin çözümü önerisi ve Akın Erkan ile yüzleşmesi aşamalarının birbirleriyle hemen hemen aynı oylumdadırlar.

2. Anlatının bütünü açısından: İnceleme nesnesinin seçilmesi ve araştırma için gerekli bağlantıların kurulması aşamaları asıl olaya (cinayeti çözmek) giriş niteliğinde olduğundan kısa tutulan bölümler olmuşlardır ve böylece okur, anlatının özüne doğrudan yönlendirilmiştir. Anlatının en oylumlu aşaması araştırma ve soruşturmanın gerçekleştiği bölümlerdir. Bu bölümler, anlatının okurda uyandırabileceği duyguların (merak, heyecan vs) yaratılabileceği en verimli aşamadır. Bu aşamanın uzatılmasıyla okurda canlandırılan duyguların anlatı bütünü içerisinde çekilebilecek en yüksek noktaya taşındığı görülmektedir. Emin Köklü'nün

cinayeti sonlandırma aşamasıyla Akın Erkan ile yüzleştigi aşamaların birbirine denk olması ise okurun ilgisini iktidar mücadelesi veren iki anlatı kişisi arasında bölmüştür ve anlatının belirsiz bir sonla bitmesi durumu ile birlikte değerlendirilecek olunursa, konu üzerine karar verme yetkisi okura verilmiştir.

c. Üçüncü Kesit (*Cinayet Fakültesi*)

Anlatıcının öykülemesinde, Tablo 1’de işaretlediğimiz anlatı durakları arasındaki geçiş süreleri şöyledir:



TABLO 9

Tablo 9’a göre;

1. Anlatı durakları açısından; Anlatının en kısa aşamaları cinayeti çözme kararının alındığı ve olayı çözebilmek için gerekli hazırlıkların yapıldığı bölümlerdir. Bunun yanı sıra, anlatının son iki aşaması birbiriyle hemen hemen denk bir sürede olduğu gibi, bu iki aşama anlatının ilk iki aşaması ile de neredeyse eşit bir süremdedir.

2. Anlatının bütünü açısından: Anlatının en oylumlu aşaması, araştırma ve soruşturma aşamasıdır. Böylelikle okurun ilgisinin uzun süre bu aşamada kalması sağlanmıştır. Bu durum, anlatının cinayet romanı olma özelliği ile doğrudan ilintilidir. Ayrıca anlatının Emin Köklü'ye ve Akın Erkan'a ait çözümlerin sunulduğu 4 ve 5. aşamaların birbirine hemen hemen denk bir oylumda olmaları, Emin Köklü – Akın Erkan arasındaki iktidar mücadelesinde kimin üstün geldiği kararı okura bırakıldığını işaret etmektedir.

Üçlemede sonuç olarak;

1. Cinayet anı her anlatıda anlatı ritminin yavaşlatıldığı yerdir. Diğer bölümler özetleme tekniği ile aktararak birtakım süreçlere odaklanıldığı hâlde cinayet anı, tek başına, tek bir olay olarak sunulmuştur. Böylece cinayet anının sunumunda anlatı ritmi de yavaşlamıştır ancak, anlatının okurda yarattığı genel gerilim, heyecan ve merak gibi duyguların yoğunluğu da artmıştır.

2. Her kesitte araştırma ve soruşturma aşamaları olarak belirlediğimiz bölümlerin diğer aşama ve bölümlerden daha oylumlu olduğunu görmekteyiz. Yani okurun ilgisi en uzun bu aşamada tutulmuştur. Bu aşama, anlatıya ilişkin pek çok sorunun ortaya çıktığı ve hiçbirinin yanıtlanmadığı bir aşamadır. Okurun ilgisinin en uzun süre aynı noktaya yönlendirildiği bu aşamada okurun yanıtsız sorular ile meşgul olması sağlanarak hem okurun merak duygusu uzun süre diri tutulmuş hem de okur bir sonraki aşamaya (çözüm) geçmeye teşvik edilmiştir.

3. Her kesitte Emin Köklü ve Akın Erkan'a ait çözüm aşamaları hemen hemen denk bir süremde sunulmuştur ve okurun ilgisi eşit olarak bölünmüştür. Bu durum ise anlatının iki önemli kişisinden herhangi birinin diğerine göre anlatıda daha çok dikkat çekmesini engellemiş ve okur da olaylar bütününe değerlendirerek bu iki

anlatı kişisi arasında olan bitenlerin ne olduğuna ilişkin somut bir yargıya varmaya zorlamıştır.

UZAM

Üçlemenin birinci kesitinde (*Bir Cinayet Romanı*) kullanılan uzamlar, polisiye türün gereklerini yerine getiren *cinayet*, *katil* ve *dedektif* bağlamında varoluş gösteren uzamlardır.

Kapsayıcı – açık uzam olarak İstanbul kullanılmıştır, ancak kapsanan – kapalı uzamlar ön plana çıkmaktadır. Cinayetin gerçekleştiği otel, katil yazarın evi ve katili bulan Emin Köklü’nün evi olay, durum ve kişileri tamamlayıcı özellik gösterir.

Cinayetin gerçekleştiği otel, oldukça büyük ve kalabalık bir oteldir. Levent, ilk adı olan Saffet’i kullanarak birlikte olacağı kadınlara gecelik oda tutmaktadır. Levent adını aile içinde kullanan bu anlatı kişisi, bu adla mutlu bir aileye sahip ve başarılı bir işadamı profiliyle çizmekteyken Saffet adını, Yıldız ve Yeşim ile eşini aldatmak için gittiği otelde kullanır. Böylece yaptıklarını hem farklı adlar hem de farklı uzamlar kullanarak birbirinden ayırır. Akın Erkan’ın romanına baş kişi olarak gireceği için çok heyecanlanan ve mutlu olan Levent, eşini bu romana malzeme sağlamak için aldatır. Gerçeklik ve kurguyu birbirinden ayırt edemez. Kurgu için eşini aldatır ve bu sırada kendi, gerçek hayatında kullanmadığı ilk adını kullanarak Akın Erkan’ın istediklerini yapan roman kişisi ile bir holdingte çalışan evli, mutlu ve başarılı adam Levent’i birbirinden ayırır. Kurmaca kişi Saffet, eşini aldatan adam olarak varoluşunu otel odasında gerçekleştirir.

Akın Erkan’ın evi cinayetin çözüldüğü, katilin ortaya çıktığı ve olayları tasarlayan kişi olarak üst – kurmaca düzlemde yer alan yazarın varoluşunu

gerçekleştirdiği uzam olarak önem taşır. Bu eve giden Emin Köklü, anlatıyı kurgulayan yazarı temsil eden Akın Erkan'ın evinin herhangi bir eve benzemez biçimde olduğunu düşündüğünden – çünkü kendisi kurmaca düzlemindedir, Akın Erkan ise üst – kurmaca düzlemindedir – evi görünce hayal kırıklığına uğrar. Anlatı boyunca anlatı kişilerinin yalnızca telefon ile ve Akın Erkan istediğinde ulaşabildiği Akın Erkan'ın evi, Akın Erkan'ın gösterdiği ulaşılamazlık niteliğine uygun bir varoluş göstermelidir düşüncesinde olan Emin Köklü, Akın Erkan'ın evini hiç beğenmez. Emin Köklü'nün cinayeti çözerek anlatıyı yazma gücünü eline geçirdiğinde Akın Erkan da diğer anlatı kişileri ile aynı düzleme, kurmaca düzleme indirgenmiş olur. Akın Erkan'ın evi de bu düzlemi ifade eden temsili bir uzam hâline gelmiş olur.

Emin Köklü'nün evi ise Emin Köklü'nün varoluş özelliklerini tamamlayan bir uzamdır. Kışlarını geçirdiği Emirgân ve yazlarını geçirdiği Kandilli Emin Köklü'nün varsıl ve rahat yaşamının somut göstergeleridir. Bahçede misafirlere verilen yemekler, yatağa gelen gazeteler, kahvaltı öncesi yapılan sıcak banyolar Emin Köklü'nün bir anlatı kişisi olarak alışkanlıklarına vurgu yapar ve varoluş boyutunu artırır.

OLAY ÖRGÜSÜ

Üçlemenin birinci kesitini (*Bir Cinayet Romanı*) oluşturan olaylar bütünü şöyledir:

Tanınmış bir yazar olan Akın Erkan en son aşkın ne olduğu üzerine çözümleyici bir roman yazmıştır ve aynı tekniği cinayet kavramı üzerinde deneyerek yeni bir roman yazmak istemektedir. Bu nedenle kendine cinayeti konu alan bir

anlatının gereği olan katil – maktul – dedektif üçgenini sağlayacak kişiler bulur. Bu kişiler Akın Erkan'ın, biri hariç, uzun yıllar önce tanışıklığı ve belli bir samimiyeti olan ancak yıllardır görüşmediğı kişilerdir.

Olayı çözmesini istediğı kişi Emin Köklü'dür. Bir matematik profesörü olan Emin Köklü'den yakında bir cinayet olacağını ve bu cinayeti çözmesini, bu sırada romana konmak üzere notlar almasını ister. Akın Erkan bir romanın kurgusunun gelişigüzel değil, belli ilkelere ve kurala, mantığa göre işlediğini düşünür. Bunu matematiğe benzetir. Belli koşullar altındaki belli olaylar, belli sonuçlar doğurur. Akın Erkan bu düşüncelerini yalnızca mantık işleterek gazeteden cinayetleri çözen Emin Köklü ile paylaşarak onu romana katılması konusunda ikna eder. Emin Köklü, gençliğinde âşık olduğı Akın Erkan'ın isteğini hem geçmişin hatırına hem de son zamanlarda yaşadığı sıkıntı duygusunu aşmak umuduyla kabul eder ve gazetelerde çıkacak olan cinayet haberini beklemeye koyulur.

Maktul olarak Levent seçilir. Levent de Akın Erkan'ın çocukluktan tanıdığı bir kişidir. Akın Erkan Levent'e yeni yazacağı romana kendisi gibi birini baş kişi yapacağını ve bu kişiyi iyi tanıyabilmek için gün içinde kendinin alacağı hayatına ilişkin ayrıntılara, duygu ve düşüncelerine ilişkin kısa notlara gereksinimi olduğunu söyler. Bir romanın baş kişisi olmak düşüncesinden çok etkilenen ve memnun olan Levent, öneriyi kabul eder ve hayatıyla ilgili notlar almaya başlayarak bir anlatı kişisi olarak neler yapması gerektiğıyle ilgili Akın'dan gelecek olan yönlendirmeleri beklemeye başlar.

Levent'in eşi Eser'in arkadaşı Yıldız ile eski tanışıklığı olan Akın Erkan, onunla da iletişime geçer. Ancak ona planlarından yalnızca bahseder. Yıldız o sıralarda psikolojik olarak iyi değildir, kötü günler geçirmektedir. Akın da ona dostça

yaklaşır ve ondan düşlerini yazmasını önerir. Böylelikle romanına Yıldız'ı, Yıldız farkında olmadan sokar.

Akın Erkan Levent'in sekreteri Yeşim ile de iletişime geçer. Ona da roman taslağından bahsetmez ve dostane bir yaklaşımla onun duygu dünyasını ele geçirerek romanına katılmasını sağlar. Akın Erkan aynı zamanda birkaç yıl öncesinde bir imza gününde tanışıp dost olduğu Levent ile aynı holdingte çalışan Yasemin'i de olayların kontrolünde kullanır.

Levent ve Emin yazdıklarını belli aralıklarla Akın'a postalarlar.

Akın kendi romanına konu olacak cinayetin meydana gelmesi için Levent'i karısını aldatmaya zorlar. Bir romanın baş kişisi olmaya çok heveslenen ve bu hakkı kaybederse üzülecek olan Levent, Akın'a bir süre dirense de Akın'ın isteğini kabul eder. Levent'in eşini kiminle aldatacağı üzerine yaptıkları konuşmada Akın, *Yeşim biraz zor olurdu gerçekten [...] Yaşamını beni istediğimden, yani, tasarladığımdan da fazla karıştırabilirdi, Yasemin iyi görünüyordu ama, ona gücün yetmeyeceği anlaşılıyor. Peki Yıldız'a ne dersin?* (Kür, 2002: 65) diyerek Yıldız'ın aklını çelmesini ve onunla aşk yaşamasını önerir. Levent Yıldız'a Eser'in kendisini aldattığı, aralarının iyi olmadığı ve dertleşecek biri olarak onu gördüğü bahanesiyle yaklaşır. Hiç evlenmemiş ve kendini âşık olacağı adama saklamış olan Yıldız, Levent'e bir süre sonra âşık olur. Akın Erkan'ın planı, cinayetin ihanet üzerine gerçekleşmesidir. Ancak Levent Yıldız'dan hiç hoşlanmaz ve ondan yaka silmeye başladığında sevilecek kişinin Yıldız değil, sekreteri Yeşim olduğuna karar verir. Böylelikle Yeşim'le de birlikte olmaya başlar. Levent, eşi Eser, başına bela olan Yıldız ve âşık olduğu Yeşim üçgenin arasında kalır. Akın da Levent'i zor duruma düşürmek, onun kafasını bir şeylere takmak ve Levent'in öldürülmesine altyapı

hazırlamak istemektedir. Yeşim'in de olaya dâhil olmasıyla Akın'ın planı değişir ve cinayetin gerçekleşmesini bekleyen Emin Köklü'ye *Y* başlıklı notların bir kısmını verir.

Akın, bu sırada Aysel adı ile Levent'in sekreterini holdingten, Levent'in eşini ise evden Levent'in orada olmadığı zamanlarda arayarak Levent ile görüşmek istediğini, Levent'in kendisini tanıdığını söyleyerek Yeşim ve Eser'i rahatsız eder.

Olaylar Akın'ın istediği olgunluğa geldiğinde ise Yasemin aracılığı ile otelde bir randevusu olduğunu yazan bir notu masasına bıraktırarak Levent'i otele yönlendirir.

Yasemin'e o gün için otelde buluşma randevusu verir. Böylelikle Yasemin o gün orada olanları görür. Yeşim ise Levent'in yeni sevgilisi olarak Aysel adıyla yapılan aramalardan iyice kuşkullanmış ve rahatsız olmuştur. Levent'in masasındaki randevu kâğıdını görünce o da otele Levent'i basmak üzere gider. Yıldız ise Akın'ın yönlendirmesi ile Levent ile otelin lokantasında buluşacağını düşünerek otele gider. Oysa Levent'i beklerken masasına yabancı bir kadın oturur ve koridorda gördüğü çıplak bir kadından bahseder. Yıldız bunu hiç önemsemez. Oysa çıplak kadın, Akın Erkan'dır. Yıldız lokantada uzunca bir süre bekledikten sonra Levent'in gelmeyişi üzerine buluşma yerini yanlış anlayıp anlamadığını düşünür ve her zaman gittikleri odaya bakmaya karar verir. Oysa o sırada Akın Erkan ve Levent odadadırlar. Randevuyu kimin verdiğini merak ederek giden Levent, odada Akın'ı bulmuştur.

Akın Erkan, Levent banyodayken onu bir ucunu prize taktığı bir kablonun diğer ucunu küvetteki su ile temas ettirmek suretiyle öldürür. Üstünü değiştirmek üzere yan odaya geçer. Bu sırada Levent'in odasına Levent ile buluşmak umudu ile Yıldız gelir. Akın Levent'in odasına geri döndüğünde Levent ile buluşmak için gelen

Yıldız ile karşılaşır. Psikolojisi bozuk olan Yıldız'ı Levent'in ölüsünü görmesini sağlar ve odaya Yıldız'dan sonra girmiş bir kişi olarak cinayeti nasıl işlediğini sormak, Yıldız'ı olacaklar konusunda uyarmak ve ona akıl vermek gibi davranışlar sergileyerek onu Levent'i kendinin öldürdüğüne ikna eder. Akın Erkan, Yıldız'a akıl vermek sureti ile Yıldız'ın hemen oradan ayrılmasını sağlar. Bu sırada Levent ile sevgilisini basmak için uygun zamanın geldiğini düşünen Yeşim, odanın bulunduğu koridora girer. Kapıya yaklaşan ayak seslerini duyan Akın, odada bir köşeye saklanır. Yeşim odaya hızla girer ve dağınık yatağı, Akın Erkan'ın çantasını ve banyonun aralık kapısından Levent'in ölüsünü görür. Ancak Levent'in küvette yıkandığını zanneder. Gördüğü çantanın ise Akın Erkan'a ait olduğunu bilmez. Hem Levent'in kendisini aldatmasından hoşlanmadığından hem de Levent'in kendisini aldattığı kadınla yüz yüze gelmemek istediğinden odayı hemen terk eder.

Akın Erkan, Yıldız'ı korumak bahanesiyle onun yıllık iznini alıp her yıl tatile gittiği Bodrum'a gitmesini sağlar. Ne yapacağını bilmez hâlde olan Yıldız, hemen Bodrum'a gider. Yeşim ise banyoda gördüğü adamın ölü olduğunu anladığında başının belaya gireceğini düşünerek çok korkar ve dostu olarak bildiği Akın Erkan'dan akıl ister. Akın onu Bodrum'a, Emin Köklü'nün uzaktan akrabası olan bir adamın sezon dışında başkalarına kiralanmış evine gönderir. Yeşim de yıllık iznini alarak İstanbul'dan ayrılır. Akın, Yasemin'in ise yurt dışı gezisine gitmesini sağlar. Oradan Emin Köklü'ye Akın Erkan adına kartpostal attırıp cinayet gününde yurt dışında olduğunu kanıtlamaya çalışacaktır. Bu noktada, sonuç olarak, cinayet günü otele toplanan tüm *Y* kodlu anlatı kişileri cinayet sonrasında farklı bölgelere dağılmış, ortadan kaybolmuşlardır.

Akın Erkan, Yıldız'ın aklının başına gelmesinden korkarak onu kontrol etmek üzere Bodrum'a gider. Yıldız'ın nerede kaldığını araştırmaya koyulur. Bu sırada Yıldız'ın lokantada karşılaştığı kızla karşılaşır. Kız (Anne Ferriter) onu tanır ve oteldeki olayı ima ederek konuşur. Akın Erkan, Anne Ferriter'in gazetedeki cinayeti okuyup bir şeylerden kuşkulanaabileceğini, boş boğazlık edip otelde gördüklerini sağda solda anlatabileceğini düşünerek Anne Ferriter'in varlığını kendisi için tehlikeli görür. Anne Ferriter o gün lokantada karşılaştığı Yıldız'dan da bahsedince Akın Erkan, onu ortadan kaldırmaya karar verir ve onu silahla öldürür. Yanındaki Türk erkek arkadaşını ise önce baştan çıkarır sonra da onu tehdit ederek Bodrum'dan ayrılmasını sağlar. Silahı ise nerede olduğunu bulduğu Yıldız'ın eşyaları arasına saklar. Olay ile ilgilenen Haydar Bilir ve ekibinin Yeşim'in katil olduğunu düşünüyor olması üzerine Yeşim'i korumak isteyen Akın Erkan, Yeşim'in yanına gider. Ancak Levent'i öldürdüğü gün yanında olan çantasıdır kullandığı ve Yeşim de çantayı görünce hemen tanır. Hayran olduğu, sevdiği, sırdaşı ve dostu olarak gördüğü kişi tarafından aldatıldığını, kullanıldığını anlayan Yeşim çok üzülür. Akın Erkan için artık Yeşim de tehlike arz etmektedir. Onun aşırı dozda uyku ilacı verir ve cesetin çabuk bulunabilmesi amacıyla gözaltına alınan Yeşim'in eski sevgilisine Yeşim'in yerini bildiren, Yeşim'in ağzından yazılmış bir kartpostal atar.

Cinayeti çözmeye çalışan Emin Köklü ise *Y* kodlu notların başka kişiler tarafından yazıldığını keşfetmiş, bu notları yazarları güdüleyen birisi olduğunu düşünmeye başlamıştır. Levent'in kız kardeşi Lamia'dan Levent ile Akın Erkan aşkını öğrenince Akın Erkan'ın katil olduğunu anlar. Üstelik, kendisine yurt dışından atılan kartpostalın aynısını Akın'ın posta kutusunda bulur. Bu kartpostal Yasemin tarafından atılmıştır. Böylelikle Akın'ın yurt dışına çıkmadığı anlaşılır. Emin Köklü

olayı çözen kişi olarak Akın Erkan'ın evine gider ve orada birbirleri ile yüzleşirler. Akın Erkan, Emin'in çözümünü kabul eder. Ancak Akın için cinayet nedeni, kendisi henüz ortaokuldayken evine ders almak için gittiği lise öğrencisi Levent'in önce tek başına, sonra da yalan söyleyerek götürdüğü تنها bir yerde arkadaşları ile tecavüz etmiş olmasıdır. O, bu olaydan sonra günlerce kendini bilmeden yattığını, hastalandığını, ateşlendiğini, ama olayı kimseye anlatamadığını ve bugün Levent'in başına bu olayları sararak ondan intikam aldığını anlatır. Üstüne, romanın yazarının kendisi olduğunu belirterek anlatıda geçen kırmızılı kadın gibi küçük ayrıntıları kaldırırca cinayetin failinin kendi olmayacağını altını çizer. Emin Köklü'ye göre tüm bunlar olabilir olsa da Haydar Bilir, Akın Erkan'a inanmayacaktır. Emin Köklü, Akın Erkan'ı ihbar etmemek karşılığı evlenme teklifi eder. Üstelik romanın yönetimini de yani kişilerin notlarının düzenlenmesi ve bir kitap hâline getirilmesi aşamasını kendi yapma hakkını da ister.

Üçlemenin birinci kesitini oluşturan bu olaylar bütünü (*Bir Cinayet Romanı*), Akın Erkan ile Emin Köklü'nün evlenmelerinin ardından, Emin Köklü'nün eşi Akın Erkan'dan daha iyi bir cinayet romanı yazmak isteğini eyleme dönüştürme kararı ile ikinci kesite taşınır.

Akın Erkan'ın romancılığını ve kullandığı kurgulama biçimlerini beğenmeyen Emin Köklü, Akın Erkan'ın da yönlendirmesiyle üç ay önce gerçekleşmiş bir cinayeti ele almaya karar verir. Bu cinayet, ünlü film yıldızı Aysel Alsan'ın iki yıldır evli olduğu Ateş Altındal'ın sokak ortasında kurşunlanarak öldürülmesi sonucu açılan ve ama fail bulunamadığı için cinayet masasından açık kalan dosyalardan biridir.

Emin Köklü başlangıç olarak cinayet masasında çalışan ortağı Haydar Bilir ile iletişim kurarak dosyanın ayrıntılarını inceler. Cinayeti bir roman olarak yazmak istediğinden okurun gözünün önünde cinayet bir an önce gerçekleşsin düşüncesi ile hayalinde canlandığı olay anını yazıya döker.

Cinayeti çözmek, katili bulmak üzerine yoğunlaştıracığı çalışmasında öncelikle Ateş Altındal ve Aysel Alsan üzerine araştırma yapar ve Haydar Bilir ile Aysel Alsan'ı görmeye gider. Aysel Alsan bu sırada Ateş Altındal'ın ölümünü anımsatır bir biçimde, Kanlı Gelinlik adında, evlendiği gün kocası öldürülen bir kadının dramını anlatan bir filmin çekimlerindedir. Emin Köklü, Haydar Bilir ve Aysel Alsan, çekim sonunda bir araya gelirler. Emin Köklü'nün görüşme sırasında ilgisini Aysel Alsan'ın yirmi iki yıl ara ile başından iki cinayet geçtiği gerçeği çeker ve bu olay üzerine gider. Aysel Alsan'ı film yıldızı yapan ve onun üne kavuşmasını sağlayan modacı Haluk Germen yirmi iki yıl önce, birlikte yaşadığı Tarık Durusel tarafından öldürülmüştür. Emin Köklü, Aysel Alsan'dan kaynaklanan bir nedenden ötürü Tarık'ın Ateş Altındal'ı da öldürmüş olabileceğini düşünür ve Tarık'ı bulmaya yönelir.

Bu sırada Akın Erkan iki haftalık tatilinden çok mutlu bir biçimde döner. Emin Köklü'nün kanlı, ölümlü cinayet romanına karşılık bir aşk romanı üzerinde çalışmaktadır. Daha iyi bir roman yazmak konusunda birbirleri ile yarıştıklarından her ikisi de çalışmalarlarıyla ilgili birbirlerine ayrıntılı bilgi vermekten kaçınırlar.

Akın Erkan'ın kendi aşk romanına odaklanması gibi Emin Köklü de çözmek istediği cinayet üzerine odaklanır ve Aysel Alsan'a ilk dramı yaşatan insanın son dramı da yaşatıp yaşatmadığını öğrenmek için ortadan bir süre önce kaybolmuş Tarık Durusel'e nasıl ulaşacağını düşünür. Gazeteye Tarık Durusel'e hitaben onun suçsuz

olduğunu bildiğini ve ona yardım etmek istediğini açıklayan bir ilân verir. İlânı gören Tarık Durusel'in ilâna yanıt vereceğini düşünür. Bu sırada eşinin eve dönüşüyle ev davetleri başlamıştır. Bu davetlerin birinde Akın Erkan'ın kendi evlerinde kalabileceğini söylediği tatil yerinden arkadaşı Gökhan ile tanışır. Emin Köklü, kendisine sorulmaksızın eve davet edilmiş bu kişiyi eşinin ona yakın ilgi göstermesinden dolayı hiç sevmez. Hatta eşinin ona âşık olduğunu düşünür.

Emin Köklü'nün gazete ilânı vermesinin bir gün ertesinde Ateş Altındal'ın katil zanlısı olduğu düşünülen Ruşen Kaya'nın ölü olarak ele geçirildiği haberini alır. Cinayet masasını bu düşünceye iten, Ruşen Kaya'nın odasında bulunan cinayet silahıdır. Ancak Emin Köklü bu olayın fazla basit olduğunu düşünerek Ruşen Kaya'nın katil olsa bile bir azmettiricinin olduğunu düşünür. Haydar Bilir ile gittikleri yerde, orada oturan diğer odaların sakinlerini sorguya çekerler. Ruşen Kaya'nın odasını da incelerler. Hayda Bilir, Ruşen Kaya'ya kefil olan diğer bir oda sahibi kişinin, Hikmet Germen'in odasını incelemeye gittiği sırada Emin Köklü, Ruşen Kaya'nın elbise dolabının üst rafının gerilerine saklanmış bir albüm bulur. Bu albüm, Aysel Alsan'ın farklı dönemlerde gazetelerde çıkmış haberlerinde kullanılmış fotoğrafların kesikleridir. Emin Köklü bu kanıtı kendine saklamak ister ve Haydar Bilir'e haber dahi vermeden oradan ayrılır. Albümü Emirgân'daki evinde bir süre inceler. Kandilli'deki yalıya geçtiğinde Gökhan ile Akın Erkan'ı el ele rıhtımda güneşlenirken yakalar. Ne tepki vereceğini tam olarak bilemez ancak çok sinirlenir. Akın Erkan ise hiçbir şey olmamış gibi davranır. Emin Köklü'nün elindeki albümü, Aysel Alsan ve Ateş Altındal aşkını yazıyor olmak bahanesi ile incelemek üzere ister. Ancak Emin Köklü, kendi cinayet romanına Akın Erkan'ın karışmasını istemediği için buna izin vermez. Akın Erkan'ın ısrarı akşam da devam edince Emin

Köklü, Gökhan ve Akın Erkan'ı gözetim altında tutmayı kendi kendine kararlaştırmış olmasına karşın eşinin yaşamına karışmamak karşılığında ondan da kendi romanına karışmayacağına dair söz alır.

Ertesi gün Haydar Bilir'i evine davet eder. Önce Akın Erkan ile tanışan söyleşen Haydar Bilir, daha sonra da Ruşen Kaya'nın hangi amaçta birinin tetikçisi olabileceği üzerine kafa yorarlar. Emin Köklü, Tarık Durusel'in bir dönem Sulhi Gebzeli ile çalıştığını öğrendiğinden şüpheliler arasına Sulhi Gebzeli'yi de koyar. Bu sırada, Gökhan ile konuşarak ondan kendi yaşamına dair bilgi toplamaya çalışır. Tarık Durusel'in hapiste olduğu dönemde Gökhan'ın yurt dışında olmasını ve aralarındaki on yaş farkı anlamlı bir tesadüf sayar. Gökhan'ı yok etme isteğinden dolayı, Tarık'ı katil olarak bulmak istediği gibi, Gökhan'ın da aslında Tarık olabileceğini düşünür. Kanıt toplamak için Gökhan'ın odasına girip etrafı karıştırır. Eşiyle çekilmiş bir fotoğrafını bulur ve bu fotoğrafı alarak Aysel Alsan'a gösterip Gökhan'ın aslında yıllar önce Haluk'u vuran Tarık olduğunu kanıtlamaya karar verir. Fotoğraf Tarık'ın fotoğrafıdır ve Aysel de bu bilgiyi doğrular. Ancak fotoğraf Tarık'ın gençliğinde çekilmiş bir fotoğraftır ve bugün fotoğraftaki görünümünden daha yaşlı olması gerekmektedir. Bu nedenle, aynı fotoğraftaki Akın Erkan'ı komiser dahi tanıyamaz. Oysa Emin Köklü, Tarık ve Gökhan'ın aynı kişiler olduğu düşüncesinden vazgeçmemekte kararlıdır.

Ruşen Kaya'nın öldürüldüğü kira odasında ona kefil olan ve bir üst katta oturan Hikmet Germen adlı kişinin, yıllar önce öldürülen Haluk Germen ile soyadlarının aynı olmasından dolayı Tarık yani Gökhan olabileceğini düşünerek olayı çözmeye bir adım daha yaklaştığını düşünür. Elindeki fotoğrafı bu kez Ruşen Kaya'nın kaldığı evde oturanlara göstermeye karar verir. Evin yaşlılarından birinden

“olabilir” yanıtını almış olmayı yeterli görür. Çıkışta bir otelin barına bir şeyler içmek için girer ve orada sarhoş olur, bulunduğu mekâna Aysel Alsan da geldi zanneder. Geçmişi ve şimdisiyle ilgili tuhaf sanrılara kapılır. Ertesi gün ise Sulhi Gebzeli’yi komiser Haydar ile görmeye giderler ancak görüşmeden olumlu bir sonuç alamazlar.

Ertesi gün sabah kahvaltıda karşılaşan Emin Köklü ile Gökhan arasında sert bir konuşma geçer. Gökhan, odasının karıştırıldığını anladığını söyler. Emin Köklü ise bu olayı hizmetçiye yükleyerek bu suçlamadan kendini aklar. Bu sırada, Gökhan’ın Tarık olduğunu düşündüğünden ve bu nedenle Gökhan’ın yurtdışına çıkmayıp aksine, o tarihlerde hapishanede olması gerektiğini hesapladığından Gökhan’a Paris ile ilgili sorular sorar. Sorulara Emin Köklü’nün istediği gibi yanıtlar veremeyen Gökhan, Emin Köklü’nün gözünde tongaya düşmüş görünür. Emin Köklü vakit yitirmeden Gökhan’ı yakalatmak için Haydar ile buluşur ve teorisini aktarır. Haydar bu teoriyi pek inandırıcı bulmaz ve Emin Köklü’nün Gökhan’ın tutuklanması isteğini reddeder. Emin Köklü, Haydar ile görüşmesi sonrası eve döner. Eşinin tüm eşyalarını alarak evden ayrıldığını fark eder. Akın Erkan’n evine gider. Burada eşinin nereye gitmiş olabileceği hakkında bir ipucu bulmak için masasını karıştırır. Masada onun daha önce birlikte yazdıkları, kendinin en son yazdığı / yazmakta olduğu ve Akın Erkan’ın bir aşk romanı olarak nitelendirdiği ve hâla yazmakta olduğu romanının taslağını bulur. Bulduğu taslaklarda kendi düşünce ve hareketlerinin dahi tanımladığını fark eder. Bu notlar Emin Köklü’nün tüm yapıp etmelerini Emin Köklü’den önce bildirmektedir. Dolayısıyla Emin Köklü’nün varlığı, bu notların varlığından ileri gelmekte sanısı ortaya çıkar. Emin Köklü gerçek bir kişi mi yoksa Akın Erkan’ın yarattığı bir roman kişisi mi olduğu konusunda kuşkuya kapılır.

Ancak Akın Erkan'ın tekinsiz bir kişi olduğuna öyle emindir ki kendi varoluşunu sorgulama gereğini asla duymaz.

Birkaç hafta sonra ise tüm olaylar açıklığa kavuşur. Emin Köklü'nün Ruşen Kaya'nın tetikçisi olarak düşündüğu Hikmet Germen, odasının niçin mühürlenmiş olduğunu öğrenmek üzere kendi kendine karakola gelir. Bu kişi, Emin Köklü'nün sandığı gibi Tarık Durusel değil, eczane sahibi ve Ruşen Kaya ile tesadüfen tanışmış bir kişidir.

Haydar Bilir'e göre Ruşen Kaya bebeğin babası olduğunu iddia etmekte ve Aysel Alsan'ı korkutmaktadır. Evlik sonrası popülerliğinin azalmasıyla bunalıma giren Aysel Alsan, eşi Ateş'ten kurtulabilmek için Ruşen Kaya'yı kullanmıştır. Sonra da her katilin cinayet silahını ortadan kaldırması gibi Ruşen Kaya'ya kalp ilacı vermek suretiyle öldürmüştür. Tarık Durusel ise Aysel Alsan'ın mavi yolculukta olduğu günler içerisinde denizde ölü olarak bulunmuştur. Haydar Bilir'e göre Haluk Germen'in kasasından çaldığı Aysel Alsan'ın çıplak fotoğrafları ile Aysel Alsan'a şantaj yapmak istemiş ve ancak karşılığını canı ile ödemiştir.

Böylelikle Hikmet Germen takma adlı Tekin Toroğlu'nun hem Tarık Durusel hem de evinde eşi ile yakın arkadaşlık kurmuş olan konukları Gökhan olduğu tezinin doğruluğu kanıtlanamaz. Emin Köklü bu durumu Akın Erkan'ın romanı ele geçirmiş olmasına bağlar. Akın Erkan ise birkaç gün sonra yanında Gökhan olmaksızın geri döner. Emin Köklü'ye göre tüm cinayetleri şu ya da bu biçimde gerçekleştiren kişi, önceki romanda olduğu gibi Akın Erkan'dır. Ancak bu kez Emin Köklü'nün elinde hiçbir kanıt yoktur. Emirđân'daki evin rıhtımında otururken karşılaştığı Akın Erkan'ın eve dönmesinden memnun olan ama eşini kendi varlığına karşı bir tehdit

olarak gören Emin Köklü, bundan sonra ne olacağına ilişkin düşünceler içerisinde iken üçlemenin ikinci kesiti son bulur.

Üçlemenin son kesitinde ise (*Cinayet Fakültesi*) olaylar, ikinci kesitin olaylarının son bulunduğu rıhtımda Emin Köklü ile Akın Erkan karşılaşmasının ölümcül bir sonuçla bittiği ve Akın Erkan'ın artık var olmadığı açıklaması ile başlar.

Aradan beş yıl geçmiştir ve bu sıradan Emin Köklü dünya turuna çıkmış, İstanbul'u terk etmiş, Emirgân'daki evini satmış ve fazla turist çekmeyen bir Ege kasabasına yerleşmiştir.

Birgün Emin Köklü burada kendini eski öğrencisi olarak tanıtan Narin ile tanışır ve belli zamanlarını onun geniş bir çevreye verdiği davetlere katılarak geçirir. Emekli olan ve artık oraya yerleşmeye karar veren Haydar Bilir ile karşılaşması sonrasında tamamen bıraktığı gazeteden haber çözmek uğraşına döner. Ancak bu kez bu işi yalnızca bir eğlence olarak yapmak istese de İstanbul'un tanınmış bir üniversitesinde gerçekleşen cinayette öldürülen kişilerden birinin Narin'in akrabası olduğunu öğrenir ve Narin için Haydar Bilir ile İstanbul'a dönerek olayı araştırmaya başlar.

Söz konusu fakültede narkotik ajanı olduğu ortaya çıkan bir temizlikçi öldürülmüş, ardından erkekler tuvaletinde aşırı dozda uyuşturucudan bir öğrenci ölmüş, ardından da Narin'in yeğeni Melek öldürülmüştür.

Olayı incelemek ve ayrıntılı bilgi toplamak üzere Haydar Bilir emekli olduğu kuruluşa, cinayet masasına, Emin Köklü ise üniversiteye dekan ile görüşmeye gider. Ancak Haydar Bilir de Emin Köklü de konuştukları, iletişime geçtikleri ve yardım umdukları insanlardan olumsuz tepkiler alırlar. Bu sırada Emin Köklü, zamanını

değerlendirmek için öldürülen Melek'in evine gider, orada Narin ile eşyaları inceler, Melek'in erkek arkadaşı ve alt kat komşusu ile tanışır.

Kısa süre sonra fakültede yeni bir cinayet daha olur. Engin Gürkan adında bir anayasa hukukçusu öğretim görevlisi öldürülür. Haberlerin fazla yayılmaması, öğrencilerin rahatsız olmaması ve üniversitenin kamuoyu tarafından yıpratılmamasını için dekan, Haydar Bilir ve Emin Köklü'yü görevlendirir. Haydar Bilir ve Emin Köklü'ye izin kullandığı söylenen bir sekreterin odası verilir. Emin Köklü burada Melek'in ve Engin Gürkan'ın odalarını inceler. Emin Köklü kendisine çalışma odası verilen sekreter Sezen'in rektör Sungur Semerci ile bir ilişkisinin olabileceğini öğrenir. Sezen'in kullandığı bilgisayarda *Kral ve Soyтары*, *Üvey Evlat* ve *Öteki* adlarında içleri boşaltılmış üç dosya bulur. İçleri boşaltılan dosyaların geri getirilebileceğini öğrenir ancak zamanı olmadığı için bu işlemi gerçekleştirmeksizin okuldan ayrılır.

Emin Köklü evinde daha çok Narin ile zaman geçirir ve Melek'in not defteriyle fotoğraflarını inceler. Melek ve Engin Gürkan arasında bir ilişki olduğu ortaya çıkmıştır ancak Emin Köklü, Engin Gürkan'ın eşi Banu Sayar ile görüşmeye karar verir. Ancak bu görüşme, Banu Sayar'ın Emin Köklü'yü bir roman kahramanı olduğunu söyleyerek iğnelemesi sonucu oldukça gergin geçer.

Bu sırada Haydar Bilir de üniversite çevresinde araştırma yaparak aşırı dozda uyuşturucu nedeniyle ölen Serdar'ın geçmişini öğrenmeye çalışır.

Melek'in komşusu Işıl hanımın geçmişi ise Işıl hanımın Melek'in evinde bir ses duyduğunu sanarak Emin Köklü ve Narin'i yardım için eve çağırdığı gece ortaya çıkar. Işıl hanım, dekan yardımcısı Hulusi Gürol'un annesidir. Ancak bu bağlantı cinayet olayı çözülmeden ortaya çıkmaz. Üniversiteye araştırma yapmak için tekrar

döndüğünde ise Sezen hanımın dosyalarının geri dönüşümü teknik servis çalışanları tarafından yapılmıştır. Emin Köklü bu yazılara odaklanır ve cinayetin Hulusi Gürol ile de bağlantılı olduğunu anlar ve birinin bu cinayetleri tasarladığını düşünür. Ancak ölen her bir kişi ile bağlantılı bir kişi bulamamaktadır. Tatilde olduğu söylenen ve dosyaların sahibi Sezen hanıma ulaşmayı düşünür.

Emin Köklü o gün akşam eve döndüğünde Narin ile Akın Erkan'ı aynı yatakta bulur ve gördüğü görüntüden dehşete düşer. Narin'in evi terk etmesi sonrasında ise Akın Erkan'ın tüm bu bağlantıları kurduğu, cinayet olayına katılmasa bile olaya karışan insanları hata yapacak biçimde yönlendirdiğini ve tüm bunları, Narin'in Emin Köklü'ye yakınlaşması da dâhil, Emin Köklü'den intikam almak için yaptığı ortaya konur. Emin Köklü ise Akın Erkan'dan kurtulduğunu zannı ve varlığının Akın Erkan'a bağlı olma olasılığının yüksekliği karşısında derin bir hayal kırıklığına uğrar. Akın Erkan'ın kendi yaşamındaki etkisinin sıfır olduğunu zannederken Akın Erkan'ın tuzağına düşüvermiştir.

Emin Köklü ile Akın Erkan, üçlemenin ikinci kesitinde olduğu gibi yine rihimde aralarındaki gerilim üzerine tartışmaya başlarlar. Bu sırada Emin Köklü bir cep telefonu haberi ile Hulusi Gürol'un da öldüğünü öğrenir. Bu haber karşısında Akın Erkan'a o kadar kızar ki onun üstüne yürür. Emin Köklü'nün öfkesi karşısında Akın Erkan'ın tepkisi, tüm olanların yalnızca bir roman olduğunu söylemesi olur. Böylelikle üçlemenin son kesiti burada bitirilir.

BÖLÜMLENDİRME

Üçlemenin her bir kesitindeki bölümlendirmeler ve işlevleri şöyledir:

Üçlemenin birinci kesiti (*Bir Cinayet Romanı*) farklı sayı ve düzenlemelerdeki ana ve ara bölümlerden oluşur.

Ana bölümler kodlamalardan oluşur. Bu kodlar, notların kime ait olduğunu bildirir. Her kod, o bölümde anlatıcı olan anlatı kişinin baş harfinin simgesini ve dolayısıyla, o kişiyi temsil eder. *E* Emin Köklü, *L* Levent Caner'i, *Y* ise hem Yıldız'ı hem Yasemin'i hem de Yeşim'i temsil eder. *E* ve *L* harfleri notu yazan kişinin kimliğini doğrudan işaret ederken *Y* harfi üç anlatı kişisini birden işaret etmektedir. Bu durum, notlar aracılığıyla cinayet okurdan saklanmazken, katilin kimliğinin açığa çıkmasını engeller.

Ana bölümler, sürekli ilerleyen bir zaman çizgisi üzerinde, kimi zaman günü gününe tutulmuş notların başlarına notun sahibi olan anlatı kişinin baş harfinin koyulması suretiyle oluşturulmuştur. Bu notlar anlatı kişilerinden Emin Köklü, Yıldız Gerçel, Yeşim Erses, Levent Caner Yasemin'e aittir. Bu kişilerin baş harflerinden oluşan ana bölümler, toplam yirmi bir bölüm oluşturmuş ve olayların akışını takip eden bir sıra ile düzenlenmiştir. Anlatının cinayetin gerçekleştiği bölüme dek olan kısımlarında ana bölümler olayın giriş ve gelişme safhalarına denk düşen bir sıra takip ederler. Anlatının anlatıcıları konumundaki anlatı kişilerinin başlangıç notları, bu notları nasıl yazmaya başladıkları üzerinedir. Bu nedenle tüm anlatıcılar kendilerini tanıtarak, yaşamlarını anlatarak, Akın Erkan üzerine düşüncelerini yazarak anlatının giriş kısmını oluştururlar. Bu kısımlar tarihsiz olan ve olayların henüz başlamadığı aşamayı işaret eder. Bu aşamada katil – dedektif – maktul üçlüsü varoluş amaçlarını bildirirler. Katil öldürme işlevini yerine getireceğinden ölüm kavramından (Yıldız), dedektif önüne gelecek bir cinayet olayını çözme görevini üstüne aldığından (Emin), maktul ise Akın Erkan'ın yazacağı

romanın baş kişisi olacağından (Levent) bahseder. Olayların başlamasıyla tarihlendirme de başlar.

Bölümlerde anlatı kişisi olarak kaplanan oylum, olayın gelişme seyrine göre ve hangi anlatı kişinin ön planda olduğuna göre değişmektedir. Örneğin Akın Erkan'ın kendisinden eşi Esen'i aldatmasını istediği Levent'in bölümleri, Levent eşini aldatana dek kısa kalır. Levent, eşini aldattıktan anlatının gerilim noktası buraya kaydığından Levent'in bölümlerinin oylumu da artar.

Olayların ne yönde aktığını anlamaya çalışan Emin Köklü ise anlatının başlarında herhangi bir etkiye sahip bir kişi değilken olayın sonlarına doğru olayın akışının tam bilgisine sahip ve olan bitenleri kontrol edebilecek bir seviyeye gelir. Anlatıda kapladığı alan da bu gelişime paralel olarak artar.

Anlatı kişilerinin anlatıda kapladıkları alanları şöyle gösterebiliriz:

1Y, 1E, 1L	3Y, 3E, 4L	Y	3E, 3Y	E
Cinayet fikrinin oluşması	cinayete neden olacak olay ve durumların oluşum ve gelişimi	cinayet	cinayet sonrası	çözüm

TABLO 1

Tablo 1'de görüldüğü gibi; anlatıda cinayet fikrinin oluşumuna birer bölüm ile hem katile hem maktule hem de dedektifte yer verilmiştir. İkinci aşama, Levent'in eşini aldatması olay ve durumlarının gelişimini ifade eder. Bu nedenle ikinci aşamada Levent diğer anlatı kişilerine göre anlatıda daha çok yer kaplar. Cinayet aşamasında ise bir önceki aşamada varoluşunun görünürlüğü en yüksek seviyede

olan Levent hiç yoktur. Üçüncü aşamada cinayetin faili (yazar) ve anlatıda esrarı yaratan olası katiller (Yasemin, Yeşim, Yıldız)in varlığının görünürlüğü en üst seviyeye çıkar. Cinayet sonrasında ise Emin Köklü'nün katili bulma çabaları ve olası katillerin kaçışlarına odaklanılır. Cinayetin çözümünü Emin Köklü gerçekleştirdiğinden son bölüm yalnızca ona aittir.

Ara bölümler ise ana bölümler içinde değişen tarihlerden oluşur. Bölüm anlatıcısı, birbirinden tarih atarak ayırdığı olaylarda, her yeni notunda olan bitenlere ilişkin kesin bir ilerleme ya da değişmeye işaret eder.

Ana ve ara bölümlerin işlevleri şunlardır:

1. Anlatı kişilerinin adlarının baş harfleri ile birbirinden ayrılan ana bölümler, anlatı kişilerinin yapıp etmelerini takip etmeyi sağlamıştır. Ayrıca cinayet de bu notlar aracılığıyla okurun gözü önüne serilmiş; *okuyucuya dürüst davranılmalı, okuyucu hayal kırıklığına uğratılmamalı* (Gezer, 2006: 15) ilkesi yerine getirilmiştir. Ancak, aynı zamanda, Yasemin, Yıldız ve Yeşim'in notlarında aynı harf kullanıldığından bu kişilerin notların kime ait olduğu belirsizleştirilmiş ve böylelikle Levent'in katilinin hem bu üç kişiden biri olduğu sanısı yaratılmış hem de katilin gerçek kimliği gizlenmiş ve polisiye türe ait özelliklerinden biri olan *polisiye romanın kurgusu okuyucunun cinayeti dedektiften önce çözmesini engelleyecek biçimde tasarlanmalıdır* (Gezer, 2006: 15) ilkesi yerine getirilmiş ve cinayet ortada olduğu hâlde katilin kim olduğu ancak dedektif olayı çözdüğünde açıklığa kavuşturulmuştur.

2. Ana bölümlerde takip edilebilen anlatı kişilerinin notları aynı tarihler üzerinde değil, ilerleyen bir zaman çizgisi üzerindedir. Bu durum, her ana bölümde notun sahibi kişi dışında kalanların dışlanması sonucunu yaratmıştır. Böylelikle

okurun bilgi kanalları kesilerek katilin yapıp etmelerinin tam bilgisine ulaşamaması sağlanmıştır.

3. Ara bölümler, *E* ve *L* için yalnızca günlerin değişimini ifade ederken Yıldız, Yasemin ve Yeşim'in anlatıları için kimi zaman kişi değişimini de ifade etmektedir. Örneğin, *Y* ana bölümleri içindeki *29 Nisan, Pazartesi* tarihli not, holdingte olan bitenler anlatıldığından açıktır ki Levent ile aynı holdingte ama farklı bölümde çalışan Yasemin'e aittir. Ancak hemen devamında gelen *3 Mayıs, Cuma* tarihli not, daktilo başında zaman geçiren bir kişiyi işaret ediyor olmasıyla Yasemin'in değil, Yeşim'in profiline daha uygundur.

Üçlemenin ikinci kesiti (*Sonuncu Sonbahar*) ise dokuz ana bölüm ve tek satır aralığı verilerek oluşturulmuş farklı sayıdaki ara bölümlerden oluşur. Her ana bölüm, anlatının olaylarının farklı bir durum ve aşamasını temsil etmektedir. Bu olay ve durumlar şöyledir:

Birinci bölüm; üçlemenin birinci kesiti sonrasında, ikinci kesite gelene dek neler olduğu özetlenir. Cinayet olayı çözme isteği bildirilir ve bir çalışma nesnesi seçilir. Ayrıca, Emin Köklü ve Akın Erkan arasındaki gerilim, Emin Köklü'nün Akın Erkan'dan daha iyi bir roman yazma iddiasıyla başlatılır.

İkinci bölüm; Emin Köklü, Akın Erkan'dan daha iyi bir roman yazma iddiasını gerçekleştirebilmek için ele aldığı cinayet olayını kendisi hikâye ederek okuyucularına anlatır. Emin Köklü böylelikle yazacağı olayın başlangıcını –cinayet anı – aktarmış ve yazarı olduğu bir anlatıya giriş yapar.

Üçüncü bölüm; Emin Köklü, Haydar Bilir ile cinayet nedenini sorgulamaya başlayarak araştırma nesnesi olarak seçtikleri cinayet olayına giriş yapar. Araştırma, katledilen kişinin en yakınlarından başlayıp giderek genişleyen bir soruşturma

örüntüsü özelliği gösterir. Bu nedenle Emin Köklü'nün görüşme talep ettiği ilk kişi öldürülen Ateş Altındal'ın eşi Aysel Alsan olur. Bu görüşme ve genişleyen bir çember oluşturacak olan soruşturma ağının ilk halkası bu bölümde ortaya konur. Ayrıca, Emin Köklü – Akın Erkan gerginliğinde ilk adım atılır ve ikili romanlarını ayrı ayrı yazmaya karar verir.

Dördüncü bölüm; Soruşturma halkası bir adım daha genişler ve araştırma, katledilen kişinin birinci dereceden yakınından katledilen kişinin yakını olarak belirlenen kişinin yakınlarına geçer. Bu kişi Tarık Durusel'dir. Tarık Durusel'e ulaşabilmek için Emin Köklü, Tarık Durusel'e hitaben yazılmış bir notu gazeteye ilân olarak gönderir. Kişiler açısından görülen araştırma genişlemesi, uzamsal boyutta da görülür. Emin Köklü ve Haydar Bilir, Ruşen Kaya'nın kaldığı kiralık odaya giderler ve hem odayı araştırırlar hem de diğer odalarda kalan kişilerle görüşürler. Emin Köklü – Akın Erkan gerginliği ise Akın Erkan'ın eve Gökhan adında birini yatılı konuk olarak getirmesiyle bir adım daha artar.

Beşinci bölüm; Gökhan'ın varlığından dolayı artan Emin Köklü – Akın Erkan arasındaki gerginlik yükselişe geçer. Emin Köklü bir yandan Akın Erkan'a güvenmediğinden öldürülme korkusuna kapılır bir yandan da Gökhan'ın Akın Erkan'ın sevgilisi olduğunu sandığından Gökhan'dan intikam almanın planlarını yapmaya başlar.

Bu bölüm, ayrıca, cinayete ilişkin toplanan bilgilerin sıralandığı ve Gökhan da dâhil, ulaşılan kişilerin cinayete bağlarının kurulmaya çalışıldığı bölüm olma özelliğini taşır.

Altıncı bölüm; Emin Köklü kendi anlatısı olarak gördüğü cinayet soruşturmasına Gökhan'ı katil zanlısı olarak sokmaya çalışır ve Gökhan'ın aleyhinde

kanıt toplamak amacıyla odasına girerek bir fotoğrafını alır. Haydar Bilir ile tekrar ziyarete gittiği Aysel Alsan'a fotoğrafı gösterir. Ancak Aysel Alsan'dan ve Haydar Bilir'den de beklediği tepkiyi alamaz.

Yedinci bölüm, soruşturma halkasının en geniş hâli, Aysel Alsan'ın eski eşi ve Tarık Durusel'i fabrikasında istihdam etmiş olan Sulhi Gebzeli görüşmesiyle gerçekleşir. Emin Köklü Gökhan, Ruşen Kaya, Tarık Durusel ve Aysel Alsan'ı cinayetle ilintilendirecek bir nedensel ilişkiler zinciri kuramaz. Haydar Bilir, cinayetin çözülmesinde sorumlu ve ciddiye alınacak resmî mercii olarak cinayete ilişkin Emin Köklü'den farklı bir açıklama ve yorum getirir. Böylece Emin Köklü, Gökhan'ı cinayetin içine sokmak isteğine ulaşamaz. Gökhan ile olan yüzleşmesi ise Akın Erkan ile arasındaki gerginliği doruk noktasına taşır. Son bir hamleyle Haydar Bilir'i inandırma çabasına girişmesinin ardından eve döndüğünde hem Akın'ın hem de Gökhan'ın evi terk ettiğini görür. Anlatıda bu aşama, tüm olayların doruk noktasıdır.

Sekizinci bölüm; Emin Köklü, Akın Erkan'a ulaşabilmek için Akın Erkan'ın evine gider. Yazı masasının raf ve çekmeceleri karıştırır. Akın Erkan'ın bir önceki romanı (*Bir Cinayet Romanı*) ile şu an üzerine çalıştığı romanın (*Sonuncu Sonbahar*) notlarını bulur. Olayların gelişim seyrinin belirlendiği bu notlarda anlatının özüne ilişkin açıklamalar ve Emin Köklü'nün bir anlatı kişisi olarak durumuna ilişkin yorum ve açıklamalar barındırmaktadır. Bu noktada Emin Köklü, üst – kurmaca düzleme ilişkin bilgilere kurmaca düzlemde varolan bir kişi olarak eriştiğinden, kendinin farkına varmış bir anlatı kişisi hâline gelir ve kurmaca düzlemdeki varlığı üst – kurmaca düzleme taşınır.

Dokuzuncu bölüm; Olayların iç yüzü ve cinayet Haydar Bilir’in kendine ait tecrübeleri aracılığıyla çözülür. Emin Köklü ise romansal bir gerçeklik yaratmak konusunda başarısız olur. Olaylar üzerindeki mutlak etkisini anladığı Akın Erkan ile karşılaşması Kandilli’deki evde, rıhtımda gerçekleşir. Bu karşılaşma, üst – kurmaca düzlemde varolan ve gerçekliği temsil eden anlatı kişisi (Akın Erkan) ile kurmaca düzlemde varolan ve ama kendi varlığının farkına varan ve üst – kurmaca düzleme geçen anlatı (Emin Köklü) kişisi arasındaki varoluş mücadelesidir ancak anlatının sonunda kimin hayatta kaldığı açıklanmaz.

Üçlemenin son kesitinde (*Cinayet Fakültesi*) ise on iki ana bölüm ve ikinci kesitte olduğu gibi, tek satır aralığı verilerek oluşturulmuş farklı sayıdaki ara bölümler vardır. Ana bölümlerde sunulan anlatı olay ve aşamaları şöyledir:

Birinci bölüm; İkinci kesitin okura aktarılmayan kısmının nasıl bittiği ve bu bitimden sonra üçlemenin son kesitine dek neler olup bittiği özetlenir. Böylece üçüncü kesite ana anlatı kişisi Emin Köklü’nün hangi durum ve koşullarda girdiği gösterilir. Zira kurmaca düzleme ait bir anlatı kişisi olarak Emin Köklü, üst – kurmaca düzlemdeki kendi yazarıyla iktidar mücadelesine girmiş ve hâlâ anlatının içinde kalmayı başarmıştır. Bundan sonra cinayet çözmekle uğraşmak istememektedir.

Emin Köklü dünya turuna çıkmış, dönüşte İstanbul’dan taşınmıştır. Burada Haydar Bilir ile karşılaşır ve sırf oyun olsun diye Haydar Bilir’in tavsiye ettiği bir cinayet olayını, eskiden yaptıkları gibi, yalnızca gazeteden takip ederek çözmeye karar verirler. Ancak eski öğrencisi olduğunu iddia eden Narin’in bir akrabasının da aynı cinayet olayında öldürülenlerden biri olduğunu öğrenmesi üzerine Emin Köklü,

İstanbul'a dönerek olayı çözmeye karar verir. Böylece üçüncü kesitin ve diğer kesitlerin de ana devindiricisi olan cinayet olayına giriş yapılmış olunur.

İkinci bölüm; Emin Köklü ve Haydar Bilir soruşturmayı yapabilmek için araştırma sahasına, yani İstanbul'a gider ve bilgi toplamak için gerekli girişimlerde bulunurlar. Emin Köklü üniversiteye dekan ile görüşüp araştırma için izin almaya, Haydar Bilir ise cinayet masası birimine giderek soruşturmaya ilişkin bilgi almaya gider. Ancak hem Emin Köklü hem de Haydar Bilir olumsuz sonuçlarla dönerler. Emin Köklü dekandan gerekli izni alamamış, Haydar Bilir ise artık emekli olduğu nedeniyle arkadaşlarının ketumluğuyla karşılaşmıştır.

Üçüncü bölüm; İnceleme alanı genişletilir. Emin Köklü, öldürülen Melek'in evine Narin ile gider ve orada hem Melek'in eşyaların arasından işlerine yarayabilecek not defteri, adres defteri, fotoğraf albümü gibi şeyleri toplar hem de Melek'in alt kat komşusu Işıl hanımla ve Melek'in erkek arkadaşı Oktay ile tanışır.

Dördüncü bölüm; Emin Köklü Narin ile duygusal olarak daha da yakınlaşır. Bu bölüm, Emin Köklü'nün Narin anlatı kişisi aracılığıyla Akın Erkan'dan ve onun etkisinden uzaklaştığının, Emin Köklü olarak kendi iradesine sahip olduğunun temsilidir.

Beşinci bölüm; Olaylar, aynı cinayet olayına dâhil edilmesi gereken yeni bir cinayet ile ivme kazanır. Üniversitedeki üçüncü cinayet olan bu ölüm sonrasında medya ve emniyetin öğrenciler üzerinde baskı kurma olasılığının gerçekleşmesini engellemek üzere üniversite dekanı, cinayetlerin araştırılması için Emin Köklü ve Haydar Bilir'i bilirkişi olarak atar. Böylece olayların seyrinin gelişen ve devinen bir yapıya kavuşması, tekrar, sağlanır.

Altıncı bölüm; Emin Köklü, Haydar Bilir ve Narin ellerindeki bilgileri değerlendirir ve cinayetlerin nedeninin ne olduğunu ve bu cinayetleri birbirine bağlayan ana nedenin ne olabileceğini tartışır. Bu bölüm, daha önceki bölümlerde ortaya konan bilgilerin genel bir değerlendirmesini sunmakta ve bu bilgileri anlatı kişilerinin nasıl değerlendirdiğini göstermektedir.

Yedinci bölüm; Emin Köklü, üniversitede kendine ayrılan odaya çalışmak için zaman zaman gitmektedir. Odasında duran bilgisayar, izne ayrıldığı söylenen Sezen hanıma aittir. Emin Köklü bu bilgisayarda Sezen hanıma ait olduğunu düşündüğü üç ayrı hikâye bulur. Bu dosyaların içi boşaltılmıştır. Teknik servisten yardım almayı erteleyen Emin Köklü için bu notlar, onun cinayetin ana nedenini de bulmak demektir ancak, Emin Köklü'nün asıl dosyalara ulaşmayı ertelemesi, hem olayların çözüm zamanını geciktirmiş hem de çözümün neliğine ilişkin gerilimi sürdürmede işlevsellik göstermiştir.

Sekizinci bölüm; Emin Köklü ve Haydar bilir, son cinayet sonrasında ellerinde neler olduğunu ve cinayete ilişkin neler düşündükleri konusunda konuşurlar. Emin Köklü tüm cinayetleri birbirine bağlamak istek ve eğiliminde olduğundan kendini haklı çıkaracak tahminler yapmaya çalışır. Haydar Bilir ise Emin Köklü'nün tahminlerini olası şeyler olarak değerlendirmemektedir. Sezen hanımın bilgisayarında bulunan dosyalarından bahsedilir. Bu konuya tekrar dönüş yapılması, cinayetin çözümü açısından bu durumun işlevsel bir rol oynayabileceğini gösterir. Ancak dosyalar henüz okunabilecek durumda değildir, bu da cinayetin çözümüne ilişkin yaratılan gerilim ve merakın devamını sağlar.

Dokuzuncu bölüm; Emin Köklü Banu Sayar ile görüşür. Banu Sayar'ın kimi hâl ve hareketleri Emin Köklü'ye Akın Erkan'ı hatırlatır ama Emin Köklü bunun

üzerinde durmaz. Banu Sayar'ın Emin Köklü'ye Akın Erkan'ın kitaplarını okuduğunu söylemesi ve bir roman kişisi olarak kendini nasıl hissettiğini sorması anlatıda kurmaca ve üst – kurmaca arasında geçişli bir alan yaratır. Bu durum, Emin Köklü'nün kendini tanımladığı üst – kurmaca düzlemin zedelenmesi anlamına gelir. Emin Köklü'nün hangi düzlemde varolduğu sorusu olayların seyrine başka bir bakış açısı getirir. Emin Köklü'nün iradesine kimin sahip olduğu (kendisi / Akın Erkan) sorusu, olayların bir kurmaca olarak *gerçek* mi yoksa bir üst – kurmaca olarak *kurmaca*, *gerçekdışı* mı olduğu sorusunu ortaya koyar.

Onuncu bölüm; Işıl hanım yukarıda, Melek'in evinde, birtakım sesler duyduğu gerekçesi ile Emin Köklü ve Melek'i evine çağırır. Bu çağrıyla Işıl hanımın geçmişinin bir kısmı öğrenilir. Işıl hanımın Hulusi Gürol ile kurulan bağı, Işıl hanıma da anlatı içinde işlevsel bir değer yükler.

On birinci bölüm; Emin Köklü teknik servisin yardımıyla Sezen hanımın silinmiş dosyalarının içeriğine ulaşır. Bu dosyalar üç cinayetin de nasıl ve ne koşullarda meydana geldiğini anlatan yazılardır. Böylelikle cinayetin nasıl ve neden olduğuna ilişkin sorular ortadan kalkmış, cinayetlerin faili bulunmuştur. Ancak fail, yani Sezen hanım ortada yoktur.

On ikinci bölüm; Emin Köklü Sezen hanımın dosyalarını bulduktan sonra sevinçle Narin'e yeni haberleri vermek üzere evine gider. Orada Narin ve Akın Erkan'ı birlikte yakalar. Narin'in evi terk edişinden sonra Akın Erkan ve Emin Köklü, üçlemenin birinci kesitinden itibaren ortaya çıkan egemenlik mücadelesini tekrar başlatırlar. Akın Erkan, Emin Köklü'nün sandığının aksine, üst – kurmaca düzlemde ve hem Emin Köklü'nün iradesine hem de olayların gidişatının ne yönde olacağı bilgi ve gücüne sahiptir. Anlatı içinde kurulan bu güç dengesiyle hem

anlatının ana devindiricisi olan cinayet olayının içyüzü çözülmüş hem de Emin Köklü'nün kurmaca ve üst – kurmaca arasındaki varoluş bunalımının niteliği ortaya çıkarılmıştır.

Sonuç olarak iki ve üçüncü kesitlerde ana bölümlerin şu etki ve durumları ortaya çıkardığı görülmektedir:

1. Her bir bölüm cinayetın çözümüne ilişkin yeni bir gelişme, sorun ya da çözümü içermektedir. Bu nedenle çözüme adım adım gidildiği ve bölümlendirme ile olayın çözümünde aşamalı bir yapı yaratılmıştır.

2. Bu aşamalı yapı ile merak unsuru kademeli olarak artırılmıştır. Aşamalı sunum her olay ve gelişmenin tek başına, tek bölümde verilmesi sonucunu doğurmuş, bu durum da okurun her bir bölümdeki her olaya ayrı ayrı ve tek başına odaklanmasını sağlamıştır.

3. Cinayetın ortaya çıkışı ve çözümüne dek giden süreçte olaylar mutlaka Emin Köklü'nün çözmek üzere bir cinayet seçmesi ile başlar ve Akın Erkan'ın ortaya çıkması ile son bulur. Anlatının sunumunda Emin Köklü'nün araştırma nesnesini seçmesinden sonra cinayet mahallini gezmesi ve giderek genişleyen bir alan oluşturacak biçimde maktulün yakınlarından başlayarak bir araştırma, soruşturma halkası oluşturması, cinayet üzerine yeni bilgiler eklendikçe katilin kim olduğu üzerine birtakım tahminlerde bulunması ve Emin Köklü'nün katilin kim olduğunu tahmin etmesi ardından Akın Erkan'ın ortaya çıkarak olayları çözmesi olay sırasının izlendiği görülmektedir.

4. İki ve üçüncü kesitlerdeki ara bölümler ise aynı zaman dilimi içindeki kişi, yer ve / ya zaman değişikliklerinde kullanılmaktadır. Örneğin, Emin Köklü'nün üniversiteye dekandan izin alıp okulda araştırma ve soruşturma isteğini bildirmek

için gittiği ikinci bölümde ara bölüm, Emin Köklü'nün dekan ile konuşmasının biterek odadan çıkma ve arabaya binme süresini temsil eder. Ara bölüm öncesi Emin Köklü dekanın odasındadır, ara bölüm sonrası ise arabasına binmektedir. Yani buradaki ara bölüm, aynı zaman dilimi içinde yer değişikliğini ifade etmektedir (Kür, 2009: 40). Bir örnek daha vermek gerekirse, Emin Köklü'nün inceleme nesnesi olarak bir cinayet seçmesi ardından Haydar Bilir ile iletişim kurma ve cinayet üzerine düşünme sürecinin verildiği ikinci bölümdeki ara bölüm, Emin Köklü'nün Haydar Bilir ile cinayet üzerine görüşme ve cinayetin tahminî oluş biçimini yazıya dökme işini yaptığı iki ayrı kesiti birleştirmektedir (Kür, 2004: 18). Zaman dilimleri farklıdır ancak burada ara bölüm, Emin Köklü'nün inceleme nesnesi olarak seçtiği cinayet üzerine çalışmaya başlama hazırlığını, yani bir süreci işaret etmektedir.

ÜSLUP

Üçlemenin her kesitinde eleştirel ve bu bağlamda açıklayıcı, yorumlayıcı ve tartışmacı bir üslup kullanılmasının yanı sıra polisiye bir olayın gerektirdiği biçimde, anlatıcının daima sorgulayıcı bir tavırda olduğu görülmektedir.

Üçlemenin giriş kısımlarında daima açıklayıcı bir üslup kullanılır. Örneğin ikinci ve üçüncü kesitlerde Emin Köklü'nün iki kesit arasında anlatıya yansımayan olayların özetini yaptığı giriş bölümleri daima açıklayıcı bir üsluptadır. Üçlemenin ilk kesitinde (*Bir Cinayet Romanı*) de anlatıcıların açıklayıcı üslubu ağırlıklı olarak kullandıkları görülmektedir.

Anlatıcıların hepsi, anlatıya nasıl girdiklerini, okurun önüne gelen notları neden yazdıklarını kesin suretle açıklarlar. Örneğin Emin Köklü, Akın Erkan'ın isteğini şöyle açıklar:

Şimdilik benden istediği tek şey, kendimi ve bu işe nasıl bulaştığımı anlatan uzunca bir yazı yazmam. Kişiliğim, geçmişim hakkındaki anlatımlarımın ne kadar derine ineceği; ne kadar ayrıntıya yer vereceğim, bana kalmış bir şeymiş. Önemli olan kendi stilimi korumamış. O, yazdıklarımı belki olduğu gibi kullanacak, belki çeşitli bölümlere dağıtacak, belki ufak tefek düzeltmeler yapacakmış. Bu da onun bileceği işmiş artık, ben karışamayacakmışım. (Kür, 2002: 21)

Levent Caner de notlarını tutmaya başlarken ilk önce not tutmaya nasıl başladığını anlatır:

Evet, kısaca, bir günlük tutmamı istiyordu benden. Buraya, bir gün içinde yaptıklarımı çok kısa notlar hâlinde yazmam bile yeterli olabilirdi, vaktim darsa eğer. Ama vaktimin bol olduğu zamanlarda, duygularıma, özlemlerime, yaşamımın ayrıntılarına yer verebilirim çok sevinecekti. Buna karşılık para teklif etmenin benim için anlamsız olduğunu biliyordu ama, istersem romanın önsözünde yardımlarım için bana teşekkür edebilirdi. Anlayacağım, yazacağı bir roman için gereksinmesi vardı bana. (Kür, 2002: 26)

Anlatıcının işlevlerini üstlerinde taşıyan anlatı kişileri Emin Köklü, Levent Caner, Yıldız Gerçel, Yeşim Erses ve Yasemin hem kendi yaşamlarını, duygu ve

düşüncelerini, gelişen olay ve durumların anlatı boyunca açıklayıcı üslup kullanarak anlatırlar. Bunlar başlangıç notlarında kendi hayatları, duyguları, alışkanlıkları üzerinedir. Örneğin ilk *Y* başlıklı bölümdeki ilk not Yıldız’a aittir. Yıldız bu bölümde maddi durumu, işindeki başarısı ve duygularından bahseder.

Geceleri yattığımda kolay uyuyamam. Bütün bir günün yorgunluğu olur üstümde, evet, ama başımı yastığa koyduğumda derin bir uykuya daldırarak cinsten bir yorgunluk değildir bu. Yattığım yerde çeşitli kavgalar icat ederim kendime – ya da ağrılar sızılar. Kimi kez patronla alır veririm saatlerce, kimi kez de terbiyesiz çaycı çocukla. Olmadı, annemle en son saçmalığını tartışırım. Ya da, boynum ağrır veya belim tutulmuştur bütün gün masa başında oturmanı sonucu. Fazla ayakta durmadığım hâlde bacaklarımın sızladığı, tabanlarımın zonkladığı, ayak bileklerimin gerildiği de olur hava rutubetliyse eğer. Kimi kez, gövdemdeki kemiklerin tümü birbirini ezmek için, içten içe harekete geçerler. (Kür, 2002: 33)

Duygusal dünyasında umutsuz ve mutsuz bir tablo çizen Yıldız, iş yaşamındaki başarısını duygusal dünyasını açıkladığı gibi açıklar:

Neyin nerede olduğunu, neyin ne zaman olacağını, evet... Benden iyi bilen yok, hayır... Bir gün işe gitmesem, hatta geç kalacak olsam işyerinde herkes birbirine girer, ne yapacaklarını şaşırırlar. Her şey altüst olur. Neredeyse her şey benden soruluyor çalıştığım yerde, son

derece sorumlu ve en ufak sorumsuzluğu kaldıramayacak bir işim var. Yıllık iznime çıktığım, yerime bakacaklara onca talimat verdiğim hâlde, en basit olaylarda bile yer yerinden oynar. Kaç kez Bodrum'a telefon açıp (temmuzun son iki haftasını Bodrum'da geçiririm hep. Huzur Pansiyon'un sahibi Serpil Hanım her zamanki odamı, o tarihlerde en kalabalık turist akını olsa bile, başkasına vermeyi aklından geçirmez) telefonlar bu kadar iyi çalışmadığında cevaplı telgraf çekip gözlerinin önünde duran bir şeyin nerede olduğunu sormuşlardır. (Kür, 2002: 34-5)

Böylelikle anlatı kişilerinin anlatıya nasıl dâhil oldukları, kişilikleri, aile ve iş yaşamlarına ilişkin okurun sezmesi ya da bulması gereken bilgiler okura doğrudan iletilmiş olur. Polisiye türün özelliklerinden biri olan anlatıdaki hiçbir unsurun *katil kim?* sorusunun önüne geçmemesi ilkesi (Gezer, 2006: 15) ile uyuşan bir tutumla, okurun ilgi, merak ve zekâsı cinayeti kimin işlediğine yöneltilir ve bu konu dışında kalan bilgiler okura dolaylı yoldan değil, doğrudan verilir.

Katil ve maktullerin üsluplarında görülen açıklayıcı tutum polisiye türün gerektirdiği dedektif anlatı kişinin işlevlerini üzerinde toplayan matematik profesörü Emin Köklü'de yorumlayıcı ve tartışmacı üsluba dönüşür. Örneğin birinci kesitte Emin Köklü, cinayet olayı üzerine çalışırken Akın Erkan'ın dahi her hareketini sorgular. Akın Erkan, Emin Köklü'ye Yasemin'i romana katıp katmamak konusunda kararsız olduğunu, Yasemin'i bir de kendinin görmesini istediğini söylediğinde Emin Köklü bu durumu basit bir istek diye yorumlamaz ve altındaki

nedenleri sorgulayıcı bir tutumla bulmaya çalışır. Onun bu tavrı konu üzerine aşağıda alıntılanmış şu konuşmalarında görülmektedir:

Şu anda yaşadığımız olaylar bağlamında: Buraya bu kadınla birlikte gelmesinin gerçek amacı onu bana tanıtmaksa eğer, onu bana tanıtmamasının gerçek amacı ne olabilir? Neden istiyor tanışmamızı? Yasemin, işlenecek cinayetin ya faili ya da kurban mı? Kurbanısa eğer, üzülürüm doğrusu. Çünkü çok canlı, zeki ve ilersi için umutları olan bir kadın. Öte yandan, böyle biri kolaylıkla katil olabilir, kolay kolay da yakalanmaz gibime geliyor. Benim bulmam gereken katili, kendi eliyle evime getirmesi akla yakın mı? (Kür, 2002: 90)

İki ve üçüncü kesitlerde de Emin Köklü bir anlatıcı olarak açıklama – yorumlama ve sorgulama işlevlerini tam olarak yerine getirir. Her kesitte yeni bir cinayet olayı meydana geldiğinden bu işlevler tam ve sırasıyla yerine getirilir.

2. ÇOĞUL ANLATICI

Bu bölümde *Asılacak Kadın* romanının anlatıcısını ve ilerleyen bölümlerde diğer anlatı öğelerini anlatıcı ile olan bağları açısından inceleyeceğiz.

Asılacak Kadın (1979) Pınar Kr’n üçüncü romanıdır. Bu romanda adam öldürmekten idama mahkûm olan genç bir kızı ipe götüren süreç konu edilmiştir. Anlatı, idama mahkûm olan ana anlatı kişisi Melek’in, cinayeti işleyen Yaşar’ın ve hâkimin gözünden ayrı ayrı anlatılır. Anlatı, anlatıda eşit öneme sahip birden fazla anlatıcı, yani “oğul anlatıcı” aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Bu anlatıcıların her biri i odaklayımı kullanırlar ve benykseldirler. Yani olay ve durumlara ilişkin bilgileri kendi deneyimleri kadar olup kendilerine “ben” diyerek anlatıyı sürdürürler (Kıran, 2007; 142 – 151).

Anlatıcılar anlatının olaylar bütününde önemli yeri olan Faik İrfan Elverir, Yalçın zveren ve Melek’tir. Bu kişiler, anlatıya konu olan olayın farklı noktalarından anlatıya dâhil olan anlatı kişileridir. Anlatı kişisi olarak olay ve durumlara hâkimiyetleri kendi varoluş sınırlarını aşmadığından anlatıcı olarak anlatıyı sunumları da kendi duygu ve düşüncelerini tam olarak açıklayabilen ama diğer kişilere ve içinde yer aldıkları olayın tamamına ilişkin açıklamalarında sınırlı, yetersiz ve eksik kalan bir özellik gösterir.

Anlatıcıların bakış açıları sınırlı olduğu gibi her birinin anlatısı olay, durum ve kişilere ilişkin öznel bir yaklaşım gösterir. Melek’in davasında hâkimlik yapan Faik İrfan Elverir Melek onun belleğindeki kötü anıları canlandırdığından onu olumsuzlayarak anlatısını gerçekleştirir. Melek’in anlatısı kendini ve başına gelenleri anlatmaya odaklı olmasına karşın bir anlatı kişisi olarak Melek, saf ve cahil bir kişi olduğundan derdini, başına gelenleri netlikle ve kendini savunarak yapamaz. Yalçın

ise anlatısını Melek'in dramını aktarabilmeye adar. Ancak, Melek'i yalnızca belli dönemlerde ve sürelerde görüp gözlemleyebildiği için Melek'in davranış, duygu ve düşüncelerine ilişkin her soruyu yanıtlayamaz.

Anlatıcılar şu aktarma yöntemlerini kullanmıştır:

2.1. AKTARMA YÖNTEMLERİ

Bu bölümde *Asılacak Kadın*'da kullanılan özetleme, betimleme, leitmotiv ile bilinçakışı ve iç konuşma aktarma yöntemleri incelenecek ve anlatıcı bağlamında bu yöntemlerin kullanımının anlatıda doğurduğu etkiler incelenecektir.

ÖZETLEME

Anlatının her üç anlatıcısı da özetleme yöntemini kullanmıştır. Melek'in dramını konu alan anlatıda, her bir anlatıcı konuya ilişkin kendi bilgileri ve bakış açısı dâhilinde kendi anlatısına katmak istediği kesitleri özetleme yöntemi ile sunmuştur.

Her anlatıcının anlatısının öznesi Melek olmasına karşın Faik İrfan Elverir kendi anlatısının odağına çocukluğundan şimdiki yaşına gelene dek geçen süre içinde Melek'in kendisinde çağrıştırdığı anılarını koymuştur.

Yalçın ise yalnızca Melek'in hikâyesini ve o hikâyenin içinde Melek'in dramını ortaya çıkarak olay ve durumları anlatmak amacıyla olduğundan hem kendine, ailesine ve çevresine ait tüm ayrıntıları sildiği gibi Melek'in başına gelenler içinden de Melek'i ipe götüren sürecin ortaya çıkarılmasına yardımcı olacak ayrıntıları seçerek anlatısını oluşturmuştur. Böylece yaptığı seçme ve özetlemeyle

Yalçın'ın anlatısı, Melek'in yaşam hikâyesinin anlatısı olmamış, cinayetle idama mahkum olan bir kadının dramının anlatısı niteliğine kavuşmuştur.

Melek'in anlatısı ise kendi dramını oluşturan olayların seçilmesiyle oluşturulmuş bir anlatı özelliği gösterir. Melek, kendini ipe götüren süreci ifade edebilmek için doğumundan şimdiki zamanına dek gelen süreç içinden zulüm gördüğü, horlandığı, ezildiği, tecavüze uğradığı anları seçerek anlatmış ve böylece kendi dramını ortaya koymuştur.

BETİMLEME

Anlatıcıların betimlemeleri, kendi bakış açıları ve düşüncelerinden oluşan, dış görünüme dolaylı yoldan bağlı, kişide bıraktığı izlenime göre oluşan betimlemelerdir. Bu betimlemelerin nitelikleri, aynı zamanda, aynı nesne ya da kişiler üzerine farklı anlatıcılar tarafından değişkenlik gösterdiği gibi somuttan yola çıkarak soyut birtakım verilere ulaşan bir nitelik gösterir.

Faik İrfan Elverir'in betimlemelerinde Melek'i nefret ettiği ve kafasında hesaplaştığı insanlara benzetme ve hem geçmişindeki insanları hem de Melek'i olabildiğince olumsuz bir biçimde tanımlama, betimleme isteği vardır. Örneğin Faik İrfan Melek'in mahkeme heyeti karşısındaki suskun bakışlarını, kendini aldatan eşi Nihal'in bakışlarına benzetir ve bu bakışlara olumsuz nitelikler yükleyerek Melek'i şöyle betimler:

Aklısıra benim kendisi kadar kötü olduğumu biliyor da gözüme gözüme baka baka bildiğini açıklıyor. Açıklasın bakalım ne biliyormuş. Ne bilebilirmiş. Bir şey bilseydi. Canını kurtaracak tek bir

bahanesi olsaydı söylemez miydi. Elbette söylerdi. Yaşamaya düşkün olur bu gibiler ne kadar pis olursa olsun yaşamları. Nihal biliyor evet. Ali'yi içeri attıranın ben olduğumu biliyor. O da susuyor ama. Hep susuyorlar. Suçluluğu kesin olanlar. Ne yapsalar suçluluktan kurtulamayacaklarını bilenler. (Kür, 1987: 11, 12)

Melek'in heyet karşısındaki suskunluğunu, kendini savunmamasını, ağlayıp tepinmemesini (somut durum) onun suçluluğuna (soyut durum) bağlayan Faik İrfan kürsüde karşısında duran Melek tarafından ise şöyle betimlenir:

Hiçbir şey demedim ağzımı açmadım ne diyecem ki karşıma dikilmiş bir sürü büyük adam karalar giyinmişler biri de adın kadın olanı daha bi iyi daha bi yumuşak bakıyo ama erkeklerin tümü de kötü kötü dikmişler gözlerini hele o en ortada oturan koca bi adam gözleri ağı saçıyo bıraksalar sanki o dakika üstüme çöküp boğuverecek. (Kür, 1987: 49)

Anlatıcılardan biri sıfatıyla Yalçın'ın betimlemeleri de somuttan soyuta geçiş yapan bir özellik gösterir. Örneğin Melek'i, Melek'in yalıda başına gelenleri öğrendikten sonra, bahçede kendi kendine gezinmesini de aklına getirerek onu bir zambağa benzetir ve öyle tanımlar:

Melek'le ilgili her şeyin simgesi manolyaydı düşünen kafamda, gene de zambak olarak görüyordum onu. Manolyalar salınmaz da ondan

belki. Ya ağacın tepesinde apaktırlar ya da yerde kararmış. Oysa Melek'in kendini bahçede yalnız sandığı zamanlar bir salınması vardı ki eski günlerde, belli hiç unutmamışım; çocukluğumun anıları arasına capcanlı sıkışmış kalmış. Zambakların rüzgâra karşı acılı bir bükülmeleri vardır. Oydu işte Melek'in salınması (...) (Kür, 1987: 141)

Melek'in dramının yaşandığı yer olan yalı da Yalçın'ın betimleme ve tanımlamasında simgesel değere sahiptir. Yalçın yalıyı şöyle betimler:

Vaktiyle Dolmabahçe Sarayı'nın yabancı mimarı (İtalyan mı, Fransız mı, söylemişti annem ama unutmuşum) tarafından, oradan çalınıp çırpılan malzemelerle yapılmış olan bu yalıyı yozlaşmış, ölüme yargılanmış bir düzenin simgesi (...). (Kür, 1987: 102)

LEİTMOTİV VE BİLİNÇAKIŞI

Faik İrfan Elverir'in ve Melek'in anlatılarında leitmotiv tekniği kullanılmıştır.

Faik İrfan Elverir'in anlatısında tekrar noktası olarak kullandığı ifade *tık. Kalem kırıldı. Gözünü kırpmadı.* cümleleridir. Faik İrfan Elverir kendi anlatısında bu cümleleri birer durak noktası olarak belirleyerek her durak noktasında kendi geçmişi ile ilgili bir ayrıntıya gider ve o ayrıntıdaki anılarla hesaplaşmasını gerçekleştirir. Onda çağrışımı yapan şey, Melek'in hükmünün verilip Faik İrfan'ın kalemi kırdığı andır. Faik İrfan Elverir de her defasında kalemi zihninde kırarak kendinden yararlanmaya kalkışan ailesini, kendini aldatan eşini, duygularıyla oynayıp onunla

dalga geçen üniversite arkadaşını vs yargılayıp onlara hüküm giydirir. Bu nedenle zihninde sürekli kalem kırar.

Çocukluğundan başlayarak kendi yaşına kadar geldiği anlatısında bu durak noktaları onun anlatısının da gidiş yönünü belirler. Örneğin, ortaokula giderken başına gelenleri anlattığı kesit leivmotiv ile şu biçimde yapılandırılmıştır:

1. En yakın arkadaşı Ercan ve Faik İrfan'ın yaşadığı bölgenin tanımına genel giriş: *Tık kalem kırıldı. Gözünü kırpmadı. Sanki kokumu duyuyor. Ortamektebe vardığımda duydum kokumu ilk defa. Ercan'ın yanında duymamış mıydım. Ercan. Yedi yaşımın arkadaşı.* (Kür, 1987: 13)
2. Ercan ile olan arkadaşlığı ve Faik İrfan'ın ailesi: *Tık kalem kırıldı. Gözünü kırpmadı. Sanki kokumu duyuyor o da. Tıpkı Ercan'ın annesi gibi.* (Kür, 1987: 15)
3. Faik İrfan'ın Ercan'ın evinden koktuğu gerekçesiyle kovulması: *Tık kalem kırıldı. Gözünü kırpmadı. Sanki kokumu duyuyor. Ercan'ın annesi bu piç artık bu eve gelmeyecek kokuyor pis kokuyor bütün evi de kokutuyor diye beni kapı dışarı edinceye kadar kaç ay geçmişti.* (Kür, 1987: 22)
4. Faik İrfan'ın ailesini tanıtmaya giriş: *Tık kalem kırıldı. Gözünü kırpmadı. Sanki kokumu duyuyor. Pis koktuğumu bilmiyordum o zamanlar.* (Kür, 1987: 25)

Faik İrfan'ın anlatısında leivmotiv olarak kullanılan cümleler onun zihninin hareketlenmesi sonucu olduğundan leivmotiv ile bilinç akışı birlikte kullanılmıştır.

Melek'in anlatısı ise kendi çektiği drama, sevgi, şefkat arayış ve özlemine odaklı olduğundan leivmotiv olarak şu türkü onu ifade için kullanılmıştır:

*Sefil baykuş ne gezersin bu yerde
Yok mudur vatanın illerin hani
Küsmüş müstün selamımı almadın
Şeyda bülbül şirin dillerin hani*

*Ecel tuzakını açamaz mısın
Açıp da içinden kaçamaz mısın
Azad eyleseler uçamaz mısın
Kırık mı kanadın kolların hani*

*Bir kuzu koyundan ayrı ki durdu
Yemez mi dağların kuşuyla kurdu
Katardan ayrıldın şahin mi vurdu
Turnam teleklerin tellerin hani*

*Aç mısın yok mudur ekmeğin aşın
Odan ne karanlık yok mu ataşın
Hanidir güveğin hani yoldaşın
Hani kapın bacan yolların hani*

*Kara yerde mor menevşe biter mi
Yaz baharda ishak kuşu öter mi
Bahçede alışan çölde yatar mı
Uyan garip bülbül güllerin hani*

*Bunda yorgan döşek yastık var mıdır
Bu geniş dünyada yerin var mıdır
Dalın tahta duvar önün yar mıdır
Yeşil başlı sunam göllerin hani*

*Körpe maral idin dağlarımızda
Dolanırdın sol u sağlarımızda
Taze fidan idin bağlarımızda
Felek mi budadı dalların hani*

*Gelinlik esvabı dar mı biçildi
Düğününde acı şerbet içildi
İlikle düğmele göğsün açıldı*

N'oldu kemer beste bellerin hani

*Alışmış kaşların var mı kınası
Ala idi o gözlerin binası
Kocaldın mı onbeş yılın sunası
Yok mudur takatın hallerin hani*

*Emmim kızı aç kapıyı gireyim
Hasta mısın halin hatırın sorayım
Susuz değil misin bir su vereyim
Çaylarda çalkanan sellerin hani*

*Yatarsın gaflette gamsız kaygusuz
Ninni balam ninni kalma uykusuz
Hem garip hem çıplak hem aç hem
susuz
Felek fukarası malların hani*

*Her gelip geçtikçe selam vereyim
Nişangah taşına yüzüm süreyim
Kaldır nikabını yüzün göreyim
Ne çok sararmışsın hallerin hani*

*Civan da canına böyle kıyar mı
Hasta başın taş yastığa koyar mı
Ergen kıza beyaz bezler uyar mı
Al giy allı balam alların hani*

*Daha seyrangaha çıkamaz mısın
Çıkıp da bağlara bakamaz mısın
Kaldırsam ayağa kalkamaz mısın
Ver bana tutayım ellerin hani*

*Sen de Hıfzı gibi tezden uyandın
Uyandın da taş yastığa dayandın
Aslı hanım gibi kavruldu yandın
Yeller mi savurdu küllerin hani*

Faik İrfan’a benzer biçimde bilinç akışı kullanan Melek, kendi duygusal durumunu yansıtan bu türkünün her defasında bir dörtlüğünü söyleyerek kendi dramını dillendirir. Türkünün leivmotiv olarak kullanılmasıyla Melek’in dramının bir iç çekiş, bir sızlanma olarak yansıtılmış ve onun içinde bulunduğu duygusal duruma ilişkin kesin bilgi verilmiştir.

Bilinç akışının kullanılması her zaman leivmotivin kullanılmasına bağlı değildir. Örneğin Faik İrfan, Melek’in davasını değerlendirdiği sırada birden kendi eşini düşünmeye başlar ve şöyle der:

Zavallı ihtiyarın gözü önünde onca erkekle. Cebrenmiş. Olabilir mi. Mefaret gibi kaç senelik hukukçu nasıl inanır buna hâlâ aklım almıyor. Hiç insan nikâhlı karısına zorla başkalarıyla. Nihal. Nihal kendi yapıyor. Ben mi yaptırıyorum. (Kür, 1987: 38)

Yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi Melek’in davasını değerlendiren Faik İrfan’ın, Melek’ten çağrışım yolu ile eşi Nihal’in durumunu değerlendirmeye geçiş yaptığı görülmektedir. Bu tip kullanım Melek’in anlatısında da kendini gösterir. Melek kendi geçmişini düşünürken başına gelenlere şöyle geçiş yapar:

Anamın ikiz bebelerinin kafalarını da sokuvereydim kovanın içine hazır kimse bakmazken Hüsrev beyi öldürmek olabilir mi ki Yalçın onu öldürücü dediğinde beni oynatıyo sanmışıdim (Kür, 1987: 51)

Yukarıdaki örnekte ise Melek'in annesinin üvey babasından olan ve bakımlarından kendinin sorumlu olduğu ikiz bebekleri öldürme tasarlanırken Hüsrev beyi öldürme düşüncesine geçiş yapılır.

Melek'in anlatısı, Faik İrfan'ın anlatısının aksine, Melek bir köylü kızı olduğundan, standart Türkçeye göre değil, köyü olan yerin konuşma özelliklerini yansıtır durumdadır.

İÇ KONUŞMA

Faik İrfan ve Melek'in anlatısındaki çağrışımlarla ilerleyen sunuma karşın Yalçın'ın anlatısı, Yalçın kendi anlatısına bilinçle yöneldiğinden ve tüm anlatacaklarını tasarlayarak anlatısın sürdürdüğünden iç konuşma yöntemiyle gerçekleştirilmiştir.

Yalçın'ın Yazdıkları başlığıyla sunulan Yalçın'ın anlatısı; Melek'in dramını dillendirmeye çalışan ve Melek'i idama götüren sürecin köşe taşlarını belirlemeye çalışan bir amaçla oluşturulduğundan baştan sona, karışmayan, sıralı ve düzenli bir sunum özelliği gösterir.

Yalçın, Melek'i ipe götüren süreci anlatırken bu sırada, kendini de hesaba çeker ve cinayet olayı içindeki yerini, nerede hata yaptığını, ne yapmak istediğini vs konuları kendine sorar ve yine, kendi kendine yanıtlar. Örneğin cinayet olayı mahkemeye intikal ettiğinde olan bitenleri henüz tam olarak anlamlandıramadığını kendi kendine şöyle ifade eder:

Daha önceki soruşturmalar sırasında hep adamların yanlışlarını düzeltmeye çalışmışım, bir yerde ciddiye almamışım demek

suçlamalarını. İlk kez duruşmada sormak geldi aklıma: ben cinayet mi işledim? (Kür, 1987: 97)

Bu yolla, kendinin de dâhil olduğu olayların neresinde yer aldığını, bunları neden yaptığını açıklamaya çalışır. Yalçın'ın bu yaklaşımında kendini sorgulamak niyeti olduğu için anlatının bu kısmında okurun gözünde Yalçın'ı destekleyici ya da onaylayıcı hiçbir unsur bulunmaz. Örneğin Hüsrev beyi neden öldürdüğü konusunda Melek'in iyiliğini istediğini söyler ama Melek'i hangi bağlamda düşündüğünü kendi de yanıtlayamaz. Bu durumu Yalçın'ın şu düşüncelerinde görüyoruz:

Onu kurtarma isteği bir yalan mıydı kendi kendimi inandırdığım? Burada kapalı kaldığımdan bu yana, o sancı gittikçe kuşkular daha da çoğalıyor. Onu yalnızca kendime ayırmak, başkalarının el süremeyeceği bir yere götürüp saklamak isteği miydi beni öldürmenin gerekliliğine inandıran? Bir tür iyelik güdüsü? İyelik kavramına bile karşı çıkmayı ilke edindiğim halde o duygu mıydı beni öldürmeye sürükleyen? Hayır. Hayır, hayır... Deli edecek beni bu düşünce. (Kür, 1987: 151)

2.2. KURGULAMA YÖNTEMLERİ

Bu bölümde *Asılacak Kadın* adlı romanda kullanılan kurgulama yöntem ve stratejilerini çözümleyeceğiz. Çözümlememizi anlatı öğelerini (sırasıyla kişi, zaman,

uzam, olay örgüsü, bölümlendirme, üst – kurmaca ve üslup) tek tek ele alıp sunulma biçimlerini, anlatı içindeki yer ve önemlerini irdeleyerek gerçekleştireceğiz.

KİŞİ

Anlatının kişiler kadrosu ana anlatı kişisi ve ikinci dereceden önem taşıyan anlatı kişileri ile bu kişiler çevresinde toplanan üçüncü dereceden önem taşıyan anlatı kişilerinden oluşur.

Anlatı kişileri; ana anlatı kişisi Melek ve onun anlatıya konu olan dramının eyleyenleri Hüsrev bey, Emsal kalfanın oğlu Yalçın Özveren ve Faik İrfan Elverir'den oluşur. Üçüncü dereceden önem taşıyan anlatı kişileri ise bu dört kişi çevresinde toplanan kişilerdir.

Anlatının ana anlatı kişisi olan Melek, anlatıya konu olan olayın merkezinde yer almaktadır.

Melek; babası öldürüldükten sonra üvey baba eline düşmüş, bir konağın yaşlı hanımına bakıcılık yapması için verilmiş, bu hanım ölünce evin beyiyle evlendirilmiş ve bu adamın cinsel fantezilerinin kurbanı olmuş köylü bir genç kızdır.

Melek'in dramını oluşturan temel nokta; Melek'e çevresindeki herkesin ona gaddarca davranmasına karşılık hiç kimseden merhamet, yardım ya da koruma görmemiş olması sonucu Melek'in güçlünün ve zalimin zulmüne baş kaldırabilecek hem inançtan hem de kendi korumasını sağlayacak tüm araçlardan yoksun kalması ve tüm olan bitenler karşısında boynunun daima bükük olmasıdır.

Hüsrev beyin ölümünde bir numaralı zanlı olarak mahkemeye çıktığında Melek, cinayeti kendi işlememiş olmasına karşın kendini savunmak için ağzını hiç açmaz. Aklından geçenlerin bir kısmı, böyle ezik ve kimsesiz olduğu için suçun

kendi üstüne kaldığı üzerinedir. Melek'in bu düşüncelerini aşağıdaki ifadesinde görmekteyiz:

*Onu öldüreni sağ korlar mı hiç gerçi Yalçın küçükmüş
asmayacaklarmış tek beni çekeceklermiş kendire elbet öyle başka kimi
ne tabancaya sürdüm elimi ne de Hüsrev beyin ölüsüne lâkin suçu
benden başka kime yükleyecekler yetim olunca koruyanın kayıranın
olmayınca elbet böyle bu işler başka nasıl olacak (Kür, 1987: 84)*

Melek kendini koruyabilecek tüm araçlardan yoksun olduğunu bilmektedir, ancak ailesinin dahi ona sahip çıkmadığı, çıkmayacağı düşüncesi onun zulme baş kaldırabilme direncini tamamen kırmıştır. Onun bu duygusunu aşağıda örneğini verdiğimiz sözlerinden anlamaktayız:

*İşte ilk onlar yaktı beni hadi üvey ağam neyse ne ama o anaya ben
ana mı derim ki ömründe ne baktı ne gözett kendire çekeceklerini
bildi de mahkemeye bile gelmedi tanrım bilir bebecikken süt bilem
emzirmemiştir öyle bir hayın kadın hep sahipsiz komuş beni hiç bi
koruyanın kayıranın yok hiç olmadı (Kür, 1986: 55)*

diye düşünen Melek, sahipsiz olmanın acısını içinde bir sızı gibi taşır. Bu sızı dedesinin söylediği türküyü hatırlaması ve kendi hâline üzülmeye başlamasıyla süreğenlik kazanır. Melek'in söylediği türkü şöyledir:

yorgan döşek yastık var mıdır

bu geniş dünyada yerin var mıdır

dalın tahta duvar önün yar mıdır

yatarsın gaflette gamsız kaygısız

ver bana tutayım ellerin hani

ellerin haniellerinhani

hangi eller kimin eli ne eller tuttu beni ne eller vurdu ne eller

çimdikledi ne eller morarttı (Kür, 1987: 85)

Melek'e göre dramının başlangıcı babasının ölümüyle başlar. Melek, babasını hiç tanımaz. Ancak başına gelen her şeyin biricik nedenini hem babasının ölümüne hem de kendinin erkek olmayışına bağlar ve kendini şöyle ifade eder:

Ben erkek olaymışım koyar mıymışım bubamın kanını yerde o dakika

vurmaz mıymışım ağamı arazide vuran namerdi sor bana ben erkişi

olaymışım tüm bu gelenler geli miymiş başıma çeker miymişim

çektiklerimi bakalım ben erkişi olaymışım vurdurur muymuşum seni

de (Kür, 1987: 91)

Köşkün bahçesindeki manolya ağacının altına giderek orada dedesinin türküsünü mırıldanır ve bu sırada hem içlenir hem de anılarının arasında bir manolya ağacının çiçeklerine benzer bir ağaç olduğundan, bu ağacın altında teselli bulur. Melek kendini şöyle ifade eder:

*Ah anam herbi güzellik de o bahçede çiçeğin bin türlü hele o ak
çiçekli yüce ağacın altına vardım mı sanki evrenin herbi kötülüğü bi
yanda ben bi yanda uzaktan bi türküdür gelir aklıma (Kür, 1987: 73)*

Melek saf ve cahil bir kızdır ancak insanların kendine zalimce davrandığının da farkındadır. Karşılık vermeye gücü yetmese de bu tür fırsatlar eline hiç geçmemiş değildir. Bu durumu onun şu sözlerinden anlıyoruz:

*Bu zalımlık kızma gibi değil kızmayı ben bilirim bunlar kızmak bilmez
bunlar kızmadan kıyarlar adama ben anamın ikiz bebelerine kızdım
da kıyabildim mi kocakarıya kıyabildim mi fikrini kurdum yalan değil
sıkıversem boğazını dedim ikiz bebelerin kafalarını kedi yavruları gibi
sokuversem kovanın içine dedim de yapabildim mi bi işin fikrini
kurmak başka o işi yapmak başka ben pıtsım oturdum çünkü bi biçare
kızcağızım anca kızıp susmayı bilirim ikiz bebelerin saçlarını
çekiçekivermeyi kocakarının boklu bezini ağzına sürmeyi bilirim (Kür,
1987: 69-70)*

Melek'i dışarı bir yere vermek konusunda ikinci kocasına *gitsin cehennemcek* (Kür, 1987: 55) diyen öz annesinin ikizlerine Melek bakıcılık yapar. Kendisinden kat kat güçsüz ve korumasız olan bu çocuklara zarar vermez ve onların gereksinimlerini eksiksiz karşılar. Yaşlı bir kadına bakmak üzere yatılı verildiği konakta da bakıcılığını yaptığı yaşlı kadın Melek'i sürekli aşağılar ve ona ters davranır. Melek'in adını dahi ağzına almaz, ona *mundar mahluk, pis köylü* (Kür, 1987:60) gibi ifadelerle seslenir. Oysa yaşlı kadın yatalaktır ve Melek'in herhangi bir kötü

davranışına engel olabilecek durumda değildir. Melek bu kadını öldürmek bile elindeyken böyle bir şey yapmasa da kızgınlığını da giderecek biçimde karşısındakine muamele etmeye çalışır; ikizlerin saçlarını çekiştirir, yaşlı kadının alt beziyle ağzını siler. Bunları Melek'in şu sözlerinden öğreniriz:

*Baksa bile ne anlayacak gözü doğru düzgün görmez kaç kez yedirdim
kendi bokunu baklava börek gibi yuttu altını sildiğim bezle ağzını da
sildiğimi nereden bilecek* (Kür, 1987: 61)

Ancak hırsını çıkarmak için gösterdiği bu davranışların hiçbir zaman daha ilerisine, gücünün yeteceğini bildiği hâlde, gitmez. Melek'in konu üzerine duygu ve düşüncesi şöyledir:

*Neden olmasın boğuversem bi sıkımlık canı var zati kedileri
boğuverdiğim gibi anamın ikiz bebelerini de ne olacak kim bilecek
elime bırakmışlar kim ne diyecek bu kocakarıyı da elime bırakmışlar
koruyanı yok kollayanı yok kendi de bilir altını yuyacağıma boğazını
sıkıversem kolay onları öldürmek kolay kedileri bebeleri öldürmekten
kolay ne var* (Kür, 1987: 57)

Melek; bakıcılığını yaptığı yaşlı kadının ve ikizlerin kendisi gibi korumasız olduğunu ve isterse onlara acı çektirebileceğini bildiği gibi, kendinin de bu insanlar gibi başkalarının karşısında korumasız, aciz ve boynu bükük olduğunu bilir. Bu bilinç onu başına gelenler konusunda suskunluğa ve kabullenişe iter. Dışarıdan adam getirerek kendine nişanladığı Melek'e tecavüz ettiren, onu dövdüren ve bu sırada bir

köşede adama ve Melek'e neler yapmalarını istediğini emrederek onları izleyen Hüsrev beye karşı çıkamaz. Melek kendi çaresizliğini şöyle dile getirir:

*He ya kocakarıyı boğmanın fikrini kurdum anamın ikiz bebelerini
boğmanın fikrini kurdum mal sahibi Neriman hanımın kedi
yavrularını kovanın içinde boğuverdim yalan değil ama Hüsrev bey bi
büyük adam sözünden çıkacak olsam o beni boğuverir de kimsecikler
bişey diyemez eline bırakıp gitmişler beni öyle değil mi koruyanım
sahibim yok. (Kür, 1987:57)*

Melek'in hayatında zalime ve güçlüye boyun eğme zorunluluğu öyle güçlü bir dürtüdür ki Yalçın'ın Melek'e özgürlüğe kavuşacağını, kurtulacağını, artık kurtuluşa ereceğini söylemesi Melek'in zihninde hiçbir şey uyandırmaz. Üstelik Yalçın, Melek'in düşüncelerini haklı çıkarırcasına, ona tecavüz eder. Melek olanlarla ilgili şöyle düşünür:

*Kurtulacağımışım o da nasıl kurtulmakmış kim Yalçın beni kurtaracak
bi kalfanın oğlu hem de ötekiler gibi çöküverdi üstüme madem
kurtarmasını biliyordu yapmayaydı Hürse beyin her dediğini önümde
diz çöküp köpekler gibi oramı buramı yalayıp sona da döseğin
üstünde aynı öteki herifler gibi bi de seviyomuş beni o ne biçim
sevmek ne demek bi kere sevmek Yalçın dilinden düşürmez lâkin
anlamı malûm değil (Kür, 1987: 88)*

Melek Hüsrev beyin cinsel sapıklıklarının kurbanı olmaya ses çıkaramadığı gibi Hüsrev beyin öldürülmesi ardından tutuklanarak çıktığı mahkemede söyleyeceklerine inanmayacaklarını düşündüğünden kendini savunmak için söz almaz. *Öz babamı tarlada vurmuşlar (...) bubamı geberten beni ne deyi sağ bırakmış tanrım ben zati usanmışım bu candan alıvereymişin te bebecikken* (Kür, 1987: 55) diye düşünen Melek, başına gelenlerden dolayı yaşamaktan öylesine bıkmıştır ki idama mahkum olacağını bile bile mahkemede hiçbir direnç göstermez, gösteremez ve kendi kendine şöyle der:

Peki ben bunları olduğu gibi anlatsam kim inanır kim der ki sen doğrusun Melek senin bi günahın yok hangisi inanır yemin içsem kimsin ki senin yeminin makbul ola (Kür, 1987: 81)

Başına gelenleri, gücü hiçbir şeyi değiştirmeye yetmediğinden, kader diye kabullenmeye çalışır ve bu kabullenışı şöyle dile getirir:

Kaderim buymuş ne çare alnımın yazısı buymuş kadere karşı gelini mi kadere asilik olu mu tanrım ne yazmışise o oldu işte kahpe olacağımı kendire çekileceğimi tanrım yazmamış mı aynı bubamın arazide vurulduğunu anamın üveye vardığını tanrım yazdığı gibi. (Kür, 1987: 92)

Melek saflığı, cahilliği ve kimsesizliği ile yaşama yalnızca çile çekmeye, zulmedilmeye gelmiş gibidir. *Kimin benim mi çilem bitmiş kimim ki ben çilem öyle bi adam vurmaynan bitiverecek* (Kür, 1987: 80-1) diye düşünen Melek'in çilesi

babasının öldürülmesi, kendinin konağa satılması, konakta tüm mahallenin tecavüzüne uğraması ve cinayetle suçlanması sonrasında asılmasıyla son bulur.

Ana anlatı kişisi Melek'in çevresinde toplanan üçüncü dereceden önemli anlatı kişileri, Melek'in küçüklüğü ve evdeki yaşamından başlayarak Melek küçükken öldürülen baba ve dedesi; annesi ve üvey babası, konaktaki Neriman hanım ve Emsal kalfadır.

Melek'in baba ve dedesi ayrıca tanıtılmayan ve olaylara doğrudan katılmayan kişiler olmalarına karşın ölümleriyle Melek'in kader olarak adlandırdığı tüm kötü olayların başlangıcına neden olan ve Melek'in varlıklarını hasretle andığı kişiler olma özelliğini taşırlar. Melek asılacağını anladıktan sonra sevgi ve şefkat özlemini dedesini anarak dile getirir:

*Ben kendirden sallanırken bi başka eller kendiri boynuma geçirip
sona ipi çekeriken ben ellerimi uzatıp da tutacak birini bulamaziken
de çağırarak türküsünü duycam herhal neden dersin te bebecikken
okşamış beni yumuşak sıcak elleri varmış vurmayan çimdiklemeyen
dedemin elleriymiş okşamış sevmiş beni
Sevmiş beni sevmiş beni sevmiş beni (Kür, 1987: 94)*

Annesi de Melek'te bıraktıkları etki kadarıyla varlık gösterir. Annesi Melek'in babası öldürüldükten sonra başka biriyle evlenir. İkinci kocasından doğan çocukların bakımını Melek'e verir. Her fırsatta Melek'e zalimce davranır. Melek'e evde fazladan bir boğaz gibi bakıldığından karı koca arasında geçen bir konuşma sırasında Melek'in annesi, kocasından dayak da yediği için, Melek'in dışarıya bir yere verilmesi konusunda *gitsin cehennemcek* (Kür, 1987: 55) der. Melek ile hiçbir

duygusal iletişime geçmeyen üvey baba ise Melek konağa gönderildikten sonra aydan aya Hüsrev beyden Melek'in parasını almaya gelir. Hüsrev bey Melek'le gizlice nikah kıydıktan sonra da Melek'in üzerinden artık para alamayacağı için bir daha Melek'i arayıp sormaz. Melek mahkemeye çıkarıldığında aile, Melek'i izlemek için dahi mahkemeye gelmez, Melek'i kendi kaderine terk ederler.

Neriman hanım da Melek'te bıraktığı izler kadar varlık gösterir. Oldukça yaşlı, yatalak ve bakıma muhtaç olan Neriman hanım, artık kendisi de oldukça yaşlanmış olan Hüsrev beyin annesidir. Melek'e sürekli Talat adında biriyle geçirdiği tek geceyi anlatır, ondan bir oğul doğurmamışlığına hayıflanarak oğlu Hüsrev beyi kötüler. Neriman hanımın konuya ilişkin Melek'le konuşmalarından biri şöyledir:

Kalbim duracak, ruhumu teslim edeceğim zannetmiştim. O zevki bir defa dahi tatmadım Hüsrev'in babası olacak sünepeyle. Sıska, pısrık, nefsi uyanmaz. Uyansa dahi inzal bir an meselesi. Bu Hüsrev'i nasıl yaptı hâlâ hayret ederim. Lâkin ondan olduğu muhakkak. Babasının bir sureti, pis pinti. Ruhen de şeklen de aynen ona çekmiş. Doğuştan içgüveysi sanki. Benim kanımı taşıdığına bin şahit ister... Aaah, yanarım yanarım da Talât'ımdan bir oğul doğuramadığıma yanarım.

(Kür, 1987: 56)

Altını değiştiren, yemeğini yediren, çamaşırlarını yıkayan Melek'e karşı oldukça zalimdir. Melek'e adıyla dahi seslenmez, ona *mundar mahluk, pis köylü* (Kür, 1987:60) gibi hitaplarda bulunur. Melek'in kokusundan, pisliğinden yakınırsı sürekli, Melek'e *pis pis dokunma, iğreniyorum senden* (Kür, 1987: 61) gibi ifadeler kullanır. Bir süre sonra da ölür.

Emsal kalfa ise Melek'ten çok daha önce konağa ailesiyle gelmiş, evin temizlik işlerini yapan bir kişidir. Kocasısı ise konağın bahçe işleriyle ilgilenmektedir. Neriman hanımın işlerini yapan Melek'e, az iş yapıp çok para alıyor diye dış biler. Neriman hanımın ölümünden sonra Melek'in başına gelenleri sezse de sessiz kalmayı seçer.

Melek'in dramının öznelerinden olan Hüsrev bey, konağın oğludur. Oldukça yaşlıdır. Melek'in aylığını almak için eve gelip daha çok para isteyen Melek'in üvey babasının yüksek sesinden korkup üst kata kaçıp parayı hizmetçi ile göndermek gibi davranışlar gösteren içe kapanık, korkak bir kişidir. Hüsrev bey bu korkakçasına davranışlarına karşın ayı zamanda kurnazdır da. Annesinin ölümünden sonra Melek'in üvey babasını başından atabilmek için Melek'e gizlice nikah kıymıştır.

Gençliğinde eğitim için gönderildiği Fransa'dan Josetta adında bir kadınla eve dönmüş, annesi bu kadını evden kovana dek konakta birlikte yaşamıştır. Josette'nın evden kovuluşundan sonra Neriman hanım oğlu için Meliha adında birini bulmuş ancak bu evlilik Meliha'nın intiharı ile son bulmuştur. Annesinin *Fransız yosması, kaltak* (Kür, 1987: 71) gibi ifadelerle nitelediği Josette'yı unutamayan Hüsrev bey, onu kafasında bir saplantı hâline getirmiştir.

Annesinin ölümü sonrasında Melek'e Josette'nın iç çamaşırları dâhil, elbiselerini giydirir ve konakta ve evin içinde bu giysilerle gezmesini emreder. Onu Josette'ye benzetmek için elinden geleni yapar. Melek'in çatlak ayak topuklarını görünce ona;

Şu topuklara bak! böyle çatlak olmalarına sebep ne? iş güç görmüyorsun ki artık. tu es ma concubine... bundan böyle çıplak

*ayakla gezmek yok evin içinde. gündüzleri valdemin eski potinlerini
giyeceksin* (Kür, 1987: 83)

der. Giyimini düzenlediği gibi, davranışlarını da düzenler. Gülüşünü, duruşunu değiştirmeye çalışır. *Gülmek mi o, kız musibet? cilveli dedik, arzulu şehvetli dedik. dişlerini göster! bakma öyle inatçı inatçı! şimdi elimden bir kaza çıkacak* (Kür, 1987: 83) diye azarladığı gibi Melek'in kullandığı, kullanacağı sözcükleri de kendisi seçer: *dis que tu m'aimes dıs-le. Je t'adore! Söylesene Je t'adore!* (Kür, 1987: 83). Melek'e dışarıdan getirdiği adamların yanında şöyle seslenir:

*Ce n'est pas trop mauvais oui, oui, c'est ça! C'est parfait! Ma
Josette! Ma pouppe! Ma deesse! [...] Dis que tu m'aimes dıs-le. Je
t'adore!¹ Söylesene Je t'adore!²*

Hüsrev bey haftada iki üç kez kahveden bulup getirdiği bir adamın Melek'e evde, gözünün önünde tecavüz etmesini izler. Hüsrev beyin zorbalık, zalimlik ve sapkınlıkla gerçekleştirdiği bu tatmin arayışlarına Melek korkusundan, Emsal kalfa ve ailesi umursamazlıklarından, mahalleli ise işlerine öyle geldiğinden asla ses çıkarmazlar.

Bedenen yaşlı ve zayıf, kişilik olarak pısırik ve kurnaz olan Hüsrev bey saplantılarını görünüş, davranış ve söyleyiş olarak kendisini yıllar önce terk etmiş sevgilisi Josette'ye benzettiği Melek'e tecavüz ettirerek tatmin eder. Yaklaşık üç yıl süren Hüsrev beyin bu davranışları, Yalçın'ın onu öldürmesiyle son bulur.

¹ Evet, evet, işte bu çok kötü değil. Mükemmel! Benim Josette'm! Bebeğim! Tanrıçam [...] *Dis que tu m'aimes dıs-le* Sana tapıyorum.

² Sana tapıyorum.

Tüm olan bitenlerin yönünü yalnızca Yalçın değiştirmek ister. Yalçın Emsal kalfanın oğludur. Lise çağından olan Yalçın hem bedenindeki uyanma ile baş etmeye hem de okul içi ve dışı çeşitli etkinliklere katılarak yeni şeyler öğrenmeye, kendini geliştirmeye ve bir kimlik kazanmaya çalışan ancak henüz, tüm bunların başlangıcında olan bir çocuktur.

Yalçın on bir yaşlarındayken paşa torunluğuna özenerek konağın çalışanlarının çocuğu olmasına karşın, konağın torunu olarak tanıtır kendini arkadaşlarına. Liseye geçtiğinde artık böyle bir davranışa gereksinim duymaz. Bu davranış değişikliğinde onun olgunlaşmasının yanı sıra çevresini değiştirmiş olmasının da etkisi vardır. Yalçın bu durumu şöyle anlatır:

Boğaz semtinin yaz – kış oturanlarının yoksul çocuklarıyla okula giderken varlıklı paşa torunluğuna heves ederdim de, özendiğim sınıfın çocuklarıyla okumaya başladıktan sonra bu özentim azaldı, bir süre sonra da geçti, hatta tersine döndü. (Kür, 1987: 102)

diye açıkladığı dönüşümünü arkadaşı Doğan ile okuduğu kitaplar ve söyleşmelerle tamamlamaya çalışır. Galatasaray Lisesi'ne başladığında Fransızcasını biraz ilerletince yarı Fransızca yarı Türkçe konuşan Hüsrev beye gösteriş yapmanın peşine düşmek gibi çocukça hareketler sergilese de olsa da işçi sınıfı, ekonomik yapı vs üzerine kendini geliştirdikten sonra kendi mahallesindeki işçileri bilinçlendirmek üzere görev alabilecek duruma gelir.

Galatasaray Lisesi'ni kazandıktan sonra yalnızca yazları geldiği konakta Melek'i adını soracak kadar dahi önemsemez. Yalçın o günleri şöyle anlatır:

Öylesine bir kızdı ilk geldiğinde. İlgi çekmeyen, yalnızca gerekli işlere koşturulan, dağınık bir kız çocuğu. Kimliksiz. Kimliği merak edilmeyen. Aklıma bile gelmezdi adını sormak. Ben de çocuktum o sıralar, doğru. Hem ondan da küçüktüm. Gene de sokakta oynadığım çocukların adlarını sorardım. Onunkini sormayı hiç düşünmedim.
(Kür, 1987: 99)

Melek'in tüm mahallenin tecavüzüne uğradığını öğrendiğinde ise Galatasaray'ın son sınıfında sermaye, üretim ilişkileri, sınıf farklılıkları gibi konularda kendini yetiştirmiş ve mahallesindeki işçileri bilinçlendirme görevini üstüne almıştır. Yaşar'ın ilk anda, içini bir öfke kaplasa da bu öfkeyi neye göstereceğini kestiremez. Bir hizmetçi parçası olarak gördüğü Melek'i değil, toplumu, insanları düşünür:

Şimdi düşünüyorum da o ilk anda bana en korkunç gelen Melek'e yapılanlar değil de, bunu birçok kişinin yapabilmesi, birçok kişinin de yapılmasına göz yummasıydı sanırım. (Kür, 1987: 137)

Yalçın, çocukluğunun geçtiği konağın bir geneleve dönüşmüş olmasına sinirlenir öncelikle; Hüsrev beyin kahveye gidip oradan adam getirişini izler, çıkışta o adamı dövmeye karar verir. Bunun çözüm olmayacağını düşünerek vazgeçer. Lise dönemi boyunca yaşadığı bilinçlenme onu birey adına, birey için değil, toplum adına ve toplum için düşünmeye ve davranmaya kodladığından ortadaki olayı Melek açısından değil, toplum açısından değerlendirir.

Yalçın'a göre Melek, içine doğduğu ekonomik ve toplumsal koşulların kurbanı olmuştur. Ancak sonradan anlar ki onu kurban eden koşullar değil, kendinin de bir parçası olduğu toplumdur. Onun bu düşüncesi şu ifadelerinde netlik kazanır:

Oysa iki yıl sonra yeniden karşılaştığımızda onun tek tek kişilerin değil de toplumun, içine doğduğu ekonomik ve toplumsal koşulların kurbanı olduğunu bilmiyor muydum? Biliyordum elbet. Kendisine anlatmaya bile çalıştım bunu. Bilmediğim şey 'toplum'un biz olduğumuzdu. (Kür, 1987: 110)

Ancak yine de tüm bunlara gerçekçi değil, simgesel anlamlar yükler ve kötülüğün başını çeken Hüsrev beyi öldürerek zulme uğrayan Melek'i kurtuluşa erdireceğini sanar. Yalçın bu yanılgıyı kabullenişini şöyle dillendirir:

[toplum]O sıra hâlâ soyut bir kavramdı benim için; ya da, kendimi de, çevremizi de, hatta Melek'i de toplumdan soyutlamıştım. İşte onun için bir zorbayı öldürmekle onu kurtarabileceğime inandım herhalde. O tek zorbayı tüm zorbaların, hatta zorbalığın simgesi olarak gördüm de ondan, değil mi? Gerçeklerle değil de simgelerle uğraştığım için (Melek de bir simgeydi çünkü eninde sonunda), bir simgeyi ortadan kaldırmaya çalıştığım için yanıldım ve Melek hepsinden çok benimi kurtarmasını bilmeyen bir kurtarıcının, bir simgesel düşüncenin kurbanı oldu. (Kür, 1987: 110)

Öte yandan Yalçın, konakta olan bitenlere yanlış bir biçimde müdahale etmiş olmanın yanı sıra tümünden soğukkanlı bir yaklaşım sergileyemez. Olanları ilk duyduğunda düşündüğü şey, ortadaki dram ve zorbalık değil, içeride neler olduğu olur. Düşünsel eğitimi ne derecede olursa olsun Yalçın, ergenlik döneminde bir delikanlıdır. Bu yüzden konakta olup bitenleri duyduğunda cinsel dürtülerine engel olamaz ve Hüsrev beyin kontrolü altında gerçekleşen tecavüz olaylarından birine katılır. Bu olaydan sonra Yalçın'ın algısında masum küçük kız Melek imgesiyle Hüsrev beyin yanında gördüğü yarı çıplak, makyajlı Melek birbirine karışır. Yalçın'ın bu duygusu şu sözlerinde somutluk kazanır:

Ne kadar unutmaya çalışsam da o divanın üstünde geçenler ara sıra bir sancı olup saplanıyor kasıklarına. Kimi zaman ikisini de aynı anda görüyorum: ak ipekli entari içindeki peri kızı ile koyu renkli kimononun önünü açan ağzı boyalı Melek... Kimi geceler gördüğüm düşlerde ise yalnızca ikincisi var. (Kür, 1987: 107)

Yalçın'ın kendi algısında yaşadığı bu ikilem, Hüsrev beyi öldürme amacının ne olduğunu yanıtlayamamasına da yol açar. Bu ikilem Yalçın'ın aşağıda örneklediğimiz ifadesinde görülebilmektedir:

Onu kurtarma isteği bir yalan mıydı kendi kendimi inandırdığım? Burada kapalı kaldığımdan bu yana, o sancı gittikçe kuşkular daha da çoğalıyor. Onu yalnızca kendime ayırmak, başkalarının el süremeyeceği bir yere götürüp saklamak isteği miydi beni öldürmenin gerekliliğine inandıran? (Kür, 1987: 151)

Yalçın, Melek ilgisini çekmeye başladıktan sonra onu kendi kafasında birtakım çiçeklere benzeterek, aşağıda örneklediğimiz gibi tanımlar:

Melek’le ilgili her şeyin simgesi manolyaydı düşünen kafamda, gene de zambak olarak görüyordum onu. Manolyalar salınmaz da ondan belki. Ya ağacın tepesinde apaktırlar ya da yerde kararmış. Oysa Melek’in kendini bahçede yalnız sandığı zamanlar bir salınması vardı ki eski günlerde, belli hiç unutmamışım; çocukluğumun anıları arasına capcanlı sıkışıp kalmış. Zambakların rüzgâra karşı acılı bir bükülmeleri vardır. Oydu işte Melek’in salınması (...) (Kür, 1987: 141)

Hüsrev bey gibi Yalçın da Melek’i bir güle benzetir. Ancak Yalçın’a göre bu gül, artık solmuş bir güldür. Yalçın bu düşüncesini şöyle ifade eder:

Bir vakitlerin görkemli ak zambağı Melek artık böyle bir çiçek olmuştu. Derinlerde bir yerlerde seziyorum bunu belki. Vazoda eskimiş, yaprakları hırpalanmış, al – Kaanlık bir gül... En el değmemiş ve el değmeyi çekindiren, sabah çiğlerinin her birini titrek ve kokulu yansıttığı çağda koparılmış, sonra sokaktan geçenlerin bile kolayca görebileceği bir pencere içindeki vazoda unutulmuş, orada hoyratça koklana koklana sessizce solmuş bir gül. Başı çoktan öne sarkmış. Ve hatta neden hâlâ çöpe atılmadığı sorulabilir... (Kür; 1987: 150)

Yalçın, olaylara yanlış biçimde müdahale ettiğinin farkına çok sonradan varır. *Oysa ben kurtarmaya çalıştığım için şimdi ölümü bekliyor* (Kür, 1987: 153) diye düşünen Yaşar, Melek'i sevip sevmediğinden ya da bu olaya yalnızca toplumsal bir görev duygusuyla karışıp karışmadığından emin olamaz. Tek emin olduğu konu Melek'in ölümüne neden olduğudur.

Yalçın'ın çevresinde üçüncü dereceden varlık gösteren kişi yalnızca Doğan'dır. Doğan, Yalçın'ın liseye başladıktan sonra bilinçlenme sürecinde yanında olan ve birlikte bir yaz Fransa'ya gençlik çalışma kampına gittiği kişidir.

Ana anlatı kişisi Melek'in dramının oluşmasına katkı sağlayan bir diğer anlatı kişisi Faik İrfan Elverir. Faik İrfan Elverir, Melek ve Yalçın'ın cinayet davasına hâkimlik yapan ve Melek'in idamına karar veren kişidir. Mahkemede Melek'e karşı, kendi yaşam deneyimleri ve geçmişi dolayısıyla, önyargılı yaklaştığı görülen Faik İrfan Elverir, yoksul bir ailenin üç çocuğundan biridir. Diğer iki kız kardeşten biri olan Rukiye, kardeşi İrfan'ı okutabilmek için fabrikada çalışır. Aysel ise veremden ölmüştür. Geçmişinden ve geldiği yerden nefret eden Faik İrfan Elverir kardeşleri Rukiye ve Aysel'e cahillik, salaklık, çıkarıcılık, namussuzluk gibi nitelikleri yakıştırır. Faik İrfan'ın bu duygu ve düşünceleri onun şu ifadelerinde somutluk kazanır:

Yok Rukiye'nin okumaya hevesi varmış da benim yüzümden fabrikaya girmiş. Sınıfta kalmaktan başı döndü aptal kızın. İlkokulun birinden üçüne beş yılda gelebilmişti. Beş yılda okumayı söktüğü bile şüpheli. Her bir şeyin kabahatini bende bulmak için aklına geleni söyledi durdu işte. Utanmadan bana yutturmaya kalkıyor yalanlarını.

Hiçbirine inanmadım. İnanmıyorum. Bir kere insan sırf ağabeyini okutmak için fabrikalarda çalışıyorsa şununla bununla oynamak aklına gelir mi hiç. Pis bunlar pis. Aysel de yaşasaydı kötü yola düşerdi mutlaka. İyi ki çabucak ölüp gitti. (Kür, 1987: 22)

Annesi için ise kardeşlerine olduğu gibi hiçbir sevgi ve şefkat duymamakta, çirkinliği ve pisliği yüzünden kimsenin ona tecavüz bile etmeyeceğini düşünmektedir. Faik İrfan bu duygu ve düşüncelerini şöyle ifade eder:

Âşığı olmayan kadın var mı acaba. Anamın yoktu. Kim bakar onun pis suratına. Çamaşıra gittiği evlerin beyleri hiç sıkıştırır mıydı onu da. Ya da hanım evde yokken çamaşır teknesinin içine devirip. Sıcak sabunlu suyun içinde bir güzel. Onun gibi çirkin pörsümüş ağzı bozuk dili bozuk bir köylü kadını. (Kür, 1987: 26)

Babası bulundukları gecekondu mahallesinde tapu sorunu yaşayan insanlara avukatlık yapan Ercan'a, onun içinde yaşadığı varıl, rahat ve temiz ortama ve onun ailesine, gücü ve parasından dolayı da Ercan'ın babasına çok özenir. Ercan'ın annesi tarafından pis koktuğu gerekçesiyle evden kovulması sonrasında kendi ailesinden nefret etmeye başlamakla birlikte içinde yaşadığı koşullardan kurtulma azmi içine yerleşir. Bu nedenle hâkim olan ve ekonomik durumunu düzelten Faik İrfan Elverir yoksul, üstü kirli ve pis kokan insanlardan tiksindir. Eşi Nihal'den sevgi görmediği gibi aldatıldığı için de tüm kadınlara karşı öfkeli, önyargılıdır. Mahkemede karşısına çıkan Melek'e de önyargısız yaklaşamaz ve kendi kendine Melek hakkında şu tespitleri yapar:

*Görür görmez anladım o kızın ne mal olduğunu. Kız diyorum hâlâ.
Neden acaba. Bal gibi orospu. Onca rezillik. Yirmi yaşındaymış daha.
Onca erkek yirmisine varmadan. Zavallı ihtiyarı baştan çıkardığında
on altıındaymış ancak. (Kür, 1987: 34)*

Faik İrfan Elverir yukarıdaki nedenlerden dolayı Melek'in nezdinde hem içinden geldiği toplumsal koşulları hem de kendini aldatan eşini mahkûm eder. Örneğin, mahkeme konusu üzerine konuşurken Yalçın'ın özel lisede okuduğunu öğrenir ve bilinci kendi ekonomik koşullarına döner. Asıl konuşma konusu cinayetken kimi liselerde parasız da okunabileceği, ama yönlendirme gerektiği konusuna döner ve kendi kendine şöyle der:

[Yalçın] Duruşmada açık açık kabul etti suçu. Hem bu cinayete solculuğun bir alakası yok. Kadına tutulduğundan alıyor uçu üstüne besbelli. Yazık. Parlak istikbali de varmış zavallının. Şimdiki gençlerin hepsi bir ara solculuğa özeniyor. Bir çeşit moda âdeta. Sonra hayata atılınca geçiyor tabii. Hele bunun gibi zengin mektebinde okuyan bir çocuk. Kolay mı memleketin en kalburüstü bir lisesini leyli mecanni kazanmak. Benim elime böyle bir fırsat geçeydi. O gibi mekteplere parasız gidilebileceğini bile bilmezdim. Gene değil on yedi yaşında bile bu Yalçın kadar saf değildim. Paşa konağında yetişmek tabii ki birtakım avantajlar sağlıyor. (Kür, 1987: 35)

Melek'i yargılarken de aslında yaşamı boyunca onunla dalga geçen kız arkadaşları ve kendini aldatan karısı Nihal'i yargılamaktadır. Melek'i ve onun durumu değerlendirirken düşünceleri sürekli kendi deneyimlerine kayar ve Melek'i de sahip olduğu konumun gereklerine göre değil, kendi kişisel ölçütlerine göre yargılar:

İyi tanırım bakışları. Nihal de öyle bakar oldu kaç senedir. Bu gibilerin tek müdafaası susmak. Kötü kötü bakmak. Aklı sıra adam yerine koymuyor beni. Geçti o günler. Adam yerine konmadığımız günler çok gerilerde kaldı. Artık adıyla sanıyla. Aklısıra benim kendisi kadar kötü olduğumu biliyor da gözüme gözüme baka baka bildiğini açıklıyor. Açıklasın bakalım ne biliyormuş. Ne bilebilirmiş. Bir şey bilseydi. Canını kurtaracak tek bahanesi olsaydı söylemez miydi. Elbet söylerdi. Yaşamaya düşkün olur bu gibiler ne kadar pis olursa olsun yaşamları. (Kür, 1987: 11)

Melek'in içine düştüğü çıkmazdan kurtulmasını sağlayacak olan hâkim Faik İrfan Elverir, Yalçın ve Hüsrev beyin yaptığını yapar ve Melek'in adına, Melek'i düşünmeden kendi istek, düşünce ve algılarına göre hükmünü verir. Bu hükmün niteliği aşağıdaki örnekte görüldüğü gibi aldatılmış bir insan olarak Faik İrfan Elverir'in hınç ve kiniyle belirlenir:

Nihal'in gözleri hiç kapanmayacak mı. Melek'in gözleri de açık. Melek'in gözleri kara. Her türlü pisliği yıkıyor üstüme o Melek'in gözleri. Melek'in gözleri ne zaman kapanacak. Kapanmayacak mı.

Ya asmazlarsa.

O zaman Nihal'i öldürmek zorunda mı kalacağım. Kim çekecek Nihal'in cezasını.

Ya asmazlarsa.

Asmayacaklarsa.

Bütün cezaları ben mi çekeceğim? (Kür, 1985: 45)

Üçüncü dereceden bir varlık gösteren Melahat ise mahkemede Faik İrfan'ın hükmüne muhalefet eden ve bu yüzden Faik İrfan Elverir'in tepkisini çeken kişidir. Melek'in mahkemedeki hâkimlerden biri olan Mefaret'in itirazı sayesinde temyize gitme şansı doğar ve Faik İrfan Melahate ve onun muhalefetine kızdığı gibi Melek'in kurtulma şansının doğmasına da hayıflanır. Onun bu düşüncesi aşağıda örneğini aldığımız kendi kendine konuşmalarında ortaya çıkmaktadır:

[Melek] Kokumu duyuyor. Yıllar oldu o kokudan kurtulalı. Bir türlü kurtulamadım gene de. O pislik timsali kadın asıldığında. Belki o zaman. Asıldığında diyorum. Halbuki asılacağı şüpheli. Korkarım asmayacaklar. Oybirliği ile alınmamış bir karar. Temyizden dönmesi çok muhtemel. Muhalefet şerhini koymakta directti allahın cezası kadın. Zaten o Mefaret'i ceza diye sardılar başıma. Benim başkan olduğum heyette kadın hâkim olur mu olmaz. Daha doğrusu kadın hâkim olur mu. Olmaz. İçi dışı pislik olmasa bile. (Kür, 1987: 41)

Sonuç olarak, anlatı kişilerinin sunum biçimlerine bakacak olursak kişilerin sunum biçimlerinin anlatıcı bağlamında şu etkileri yarattığı görülmektedir:

1. Kişilerin olay ve durumları yorumlayışları öznel olduğu gibi kişileri sunumları da öznel dir.
2. Anlatı kişilerinin birbirleri hakkında öznel birtakım yargılarda bulunmaları okuru dikkatli bir okumaya çağırmanın yanı sıra onu anlatı kişilerinin gerçek kişiliklerini sorgulamaya yönlendirmektedir. Bu durum, anlatının özüne ulaşabilmek için okura bir görev gibi yüklenmiş sorgulayıcı tutumu kişiler üzerinde de göstermesi istenmiş, böylece okurun bütünün bilgisine ulaşması amaçlanmıştır.

ZAMAN

Bu bölümde *Asılacak Kadın* romanındaki zaman kullanımı incelenecektir. Yazarın zamanı kullanım ve sunum biçiminin anlatıcı ile ilişkilendirilebilmesi ve okurda etki yaratma yolunun ortaya çıkarılabilmesi için bu başlıkta, öykü zamanı ile öyküleme zamanı arasında kurulan bağlar (sıra) ve anlatının ritmi üzerinde durulacaktır.

- Anlatıda öykü zamanı ve öyküleme zamanı (sıra):

Anlatı bir konakta, hizmetçi bir köylü kıza konağın beyi aracılığıyla gerçekleşen sistematik tecavüz olayının ölümle sonuçlanan sürecini anlatmaktadır. Bu süreç çoklu odaklama yöntemi ve çoğul anlatıcı kullanılmasından dolayı çok parçalı bir akış göstermektedir. Bu görüntüyü oluşturan anlatıcılar Melek, Yalçın Özveren ve Faik İrfan Elverir'dir. Bu anlatıcıların öyküleme zamanları şöyledir:

- a. Melek'in öyküleme zamanı: Melek'in öykü zamanı, Melek'in çocukluğundan başlayarak 20 yaşına dek geldiği süreci kapsar. Melek'in anlatıya

konu olan yaşam öyküsünde öykülüme zamanının duraklarını oluşturan noktalar şunlardır:

1. durak: Melek'in babasının ve ardından dedesinin ölümüdür. Melek'in dramını oluşturan olayların engellenemez noktaya gelişinin başlangıcını teşkil eder. Melek'in babası kan davası nedeniyle öldürülür. Babasız kalan Melek'e dedesi sahip çıkar ancak o da öldürülür. Annesi başka bir adamla evlenen Melek, bir çocuk olarak gereksinimini duyduğu şefkat, sevgi, sahip çıkılma gibi durum ve duygulardan mahrum kalır. Böylelikle, asıl dramını yaşayacağı konağa gidişinin önü açılmış olur.

2. durak: Melek'in konağa gidişi. Melek, konağa gönderilmesinin ardından ailesinden koruma, kollama ve yardım görmeyeceğini anlar. Burada evin yaşlı ve yatalak hanımı Neriman hanımın karnının doyurulması, altının değiştirilmesi, elbiselerinin yıkanması gibi işleri yapar. Emeğinin karşılığı olan parayı ise her ay gelip üvey babası, Neriman hanımın oğlu Hüsrev beyden alır.

3. durak: Neriman hanımın ölümü. Neriman hanımın bakımından sorumlu olan Melek'in Neriman hanımın ölümüyle konaktaki görevi biter. Ancak Neriman hanımın ölümü, Hüsrev beyin Melek için kendi istek ve düşüncelerinin gerçekleşmesinin yolunu açar.

4. durak: Melek'in Hüsrev bey ile nikâhlanması. Melek'in dramında başrolü oynayan Hüsrev bey, Melek'in üzerindeki egemenliğini tam olarak gerçekleştirebilmek için onu kendine nikâhlar. Böylece, Melek'in kendi dramı başlar.

5. durak: Yalçın ile olan iletişimi. Yalçın, Melek'i çocukluktan tanıyan ama onunla tanışmak gereksinimi duymayan bir çocuk olmasına karşın Melek'e giydirilen kadın kıyafetleriyle onun davranışlarındaki çocuksuluğun oluşturduğu karşıtlık dikkatini çeker ve Melek'i yakından tanımak ister. Her yaz Melek hakkında biraz daha bilgi toplayan Yaşar, Melek'in mahkemede idam cezası almasına neden olur.

6. durak: Hüsrev beyin öldürülmesi. Melek'in başına gelen tüm kötü olayların başı olarak görülen Hüsrev beyin ölümü, Melek'in dramının bitmesi için yeterli bir etki yaratamaz. Yaşar'ın işlediği cinayetin katili olarak Yaşar ile yargılanır ve Yaşar'ın vadettiği kurtuluş, kendine ölüm olarak döner.

b. Yalçın Özveren'in öyküleme zamanı: Melek ana karakterinin dramının oluşmasını sağlayan anlatı kişilerinden biri olan Yalçın'ın öykü zamanı çocukluğundan başlayarak 17 yaşına dek geldiği süreci kapsar. Yalçın'a ait öykü zamanında Melek'in de anlatısına katılan önemli duraklar, 14 yaşından 17 yaşına dek geçen sürede yaz tatilleri için konağa geldiği yaz aylarından oluşur. Hem ergenliğini hem de düşünsel aydınlanmasını yaşayan Yalçın bu dönemlerde Melek'in öyküsünü adım adım aile ve arkadaş çevresinden öğrenir.

Yalçın'ın bir anlatıcı olarak anlatıyı öykülemeye başlama noktası, mahkemede yargılanıp cezasının infaz edilmesinden sonra hücrede tek başına kaldığı andır. Yalçın, genişletme yöntemi ile Melek'in dramını oluşturan olayları kendi içinde değerlendirerek geçmişten şimdiki zamana dek gelir. Melek'in öyküleme yönteminin aynısını kullanan Yaşar kendi anlatı duraklarında, Melek'in öyküsünün duraklarını oluşturan kimi noktaları anlatır. Böylelikle, Melek'in kendi kimi öyküleme noktaları Yalçın'ın anlatısıyla kesişir. Bu duraklar, Neriman hanımın ölümü, Melek'in Hüsrev bey ile evlendirilmesi ve Hüsrev beyin Melek'e tecavüz etmeleri için eve adama getirişidir.

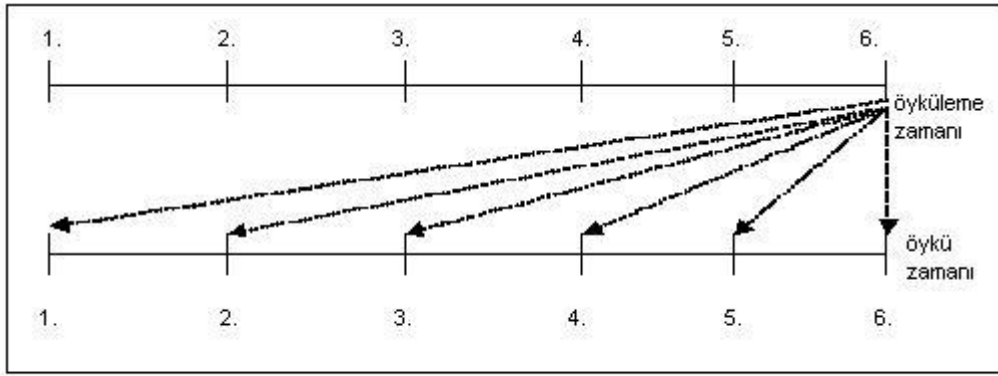
b. Faik İrfan Elverir'in öyküleme zamanı: Melek ana karakterinin dramının oluşmasını sağlayan anlatı kişilerinden biri olan Faik İrfan Elverir'in öykü zamanı, mahkeme salonunda kararını verdiği andan çocukluğuna dek genişleyen bir süreci kapsar. Bu bağlamda o, ana anlatı kişisi Melek'in öyküsünü doğrudan

anlatmaktan çok, onu yargılayan insanları temsilen, Melek'in toplum içinde düştüğü konumu yansıtır.

- Öykü zamanı ile öyküleme zamanı arasında kurulan bağlar şu şekildedir:

Önce anlatıda seçilen noktaların sunum sırasına bakalım:

a. Melek'in anlatısında:

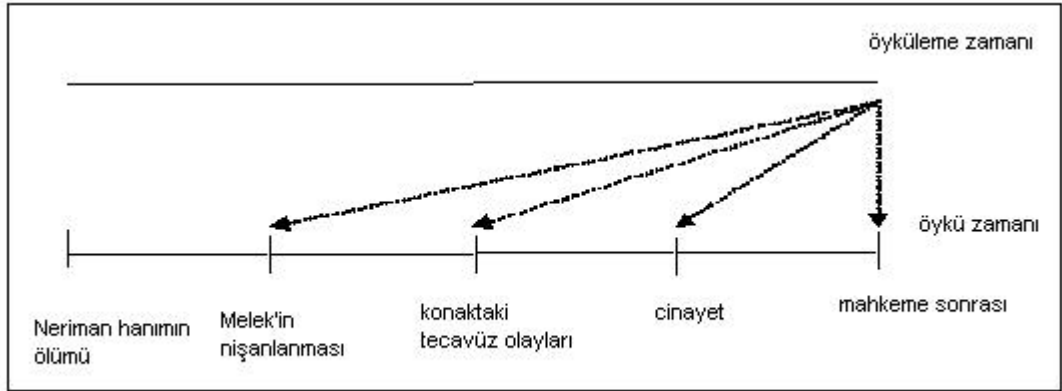


TABLO 1

Melek'in anlatıcı sıfatıyla gerçekleştirdiği anlatısı, öykülemeye hâkimin idam kararını verdikten ve Melek'in de bu kararı öğrendikten sonraki bir noktada başlar. Öykü zamanında son durak olan bu noktadan Melek, genişletme yoluyla, kendi çocukluk dönemine dek iner. Böylece, yukarıdaki tabloda görüldüğü üzere, 1 – 2 – 3 – 4 – 5 – 6 olarak sıraladığımız öykü zamanı, 6 – 5 – 4 – 3 – 2 – 1 olarak sıralanır.

b. Yalçın Özveren'in anlatısında: Yalçın'ın bir anlatıcı olarak anlatıyı öykülemeye başlama noktası, mahkemede yargılanıp cezasının infaz edilmesinden sonra Yalçın'ın hücresinde yalnız andır. Yalçın, genişletme yöntemi ile Melek'in dramını oluşturan olayları kendi içinde değerlendirerek geçmişten kendi şimdiki zamanına dek gelir. Melek'in öyküleme yönteminin aynısını kullanan Yaşar kendi

anlatı duraklarında, Melek'in öyküsünün duraklarını oluşturan kimi noktaları da anlatır. Böylelikle, Melek'in kendi kimi öyküleme noktaları Yalçın'ın anlatısıyla kesişir. Bu duraklar, Neriman hanımın ölümü, Melek'in Hüsrev bey ile evlendirilmesi, Hüsrev beyin Melek'e tecavüz etmeleri için eve adama getirişidir. Yalçın'ın anlatısının öyküleme sırasını şöyle gösterebiliriz:



TABLO 2

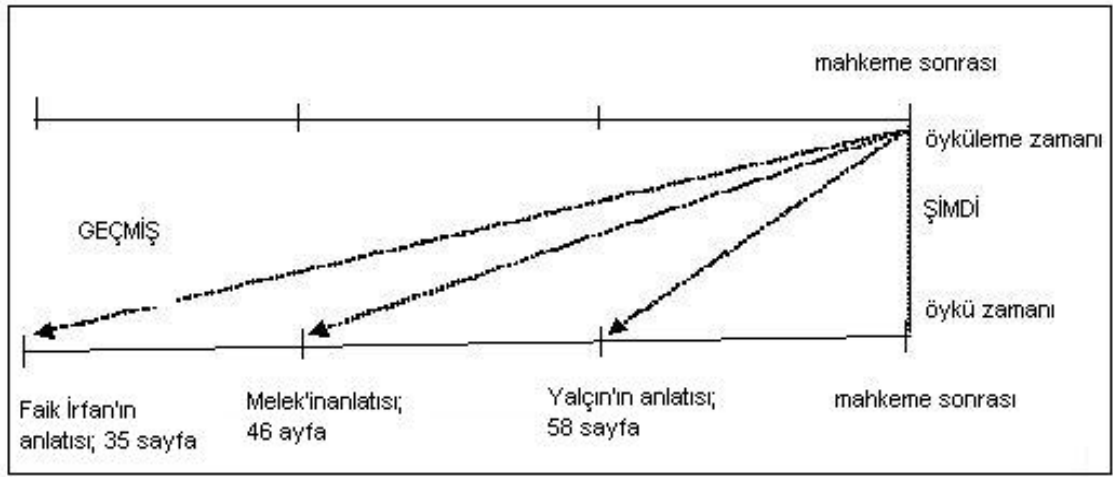
Yukarıdaki tabloda da görüldüğü gibi Yaşar'ı anlatısı Melek'in dramı üzerine kurguludur. Bu kurguyu oluşturan noktalar, her bir anlatıcı sınırlı bakış açısına sahip olduğundan, Yalçın'ın yalnızca şahit oldukları ya da duyduklarıyla oluşmuştur. Örneğin Neriman hanımın ölümü ve Melek'in Hüsrev bey ile nişanlanması duyduğu, Melek'in Hüsrev bey aracılığıyla başkalarının tecavüzüne uğraması gördüğü bir olaydır ve Yalçın'ın anlatısının temelini oluşturmaktadır.

c. Faik İrfan Elverir'in anlatısı ise anlatının öyküsü ile paralel bir yapılanma göstermez. Onun çağrışımlarla ilerleyen ve olaya değil, durumlara dayanan bir özellik gösterir. Faik İrfan Elverir'in öykü zamanı, mahkeme salonunda kararını verdiği andan çocukluğuna dek genişleyen bir süreci kapsar. Bu bağlamda o, ana anlatı kişisi Melek'in öyküsünü doğrudan anlatmaktan çok, onu yargılayan

insanları temsilen, Melek'in toplum içinde düştüğü konumun nasıl bir yer olduğunu gösterir.

- Anlatıda ritim:

Anlatıcıların öykülemesinde anlatı durakları arasındaki geçiş süreleri şöyledir:



TABLO 3

Tablo 3'e göre anlatı, ana olayı oluşturan Melek'in dramına en uzak kişiden en yakın kişiye doğru yoğunlaşmaktadır. Faik İrfan olaya dışarıdan bakan bir kişi olarak, birinci bölümde, anlatıda en az yeri kaplamaktadır. Olay, Melek'in başına gelen bir olay olmasına karşın son bölüm Melek'e değil, Yalçın'a ait olup anlatıda en fazla yeri de Yalçın'ın anlatısı kaplamaktadır. Bu durum, anlatının özü ve yazarın niyetiyle doğrudan ilgilidir. Yazarın niyeti Melek'in başına gelen olayı (tecavüz) anlatmak değildir. Olayın gerçekleşme zemini, birey ve toplum karşısındaki görünümü ve bu olayın bireysel ve toplumsal bazda yarattığı etki anlatının özünün ortaya çıkmasını sağlayan ve anlatıda işlenen temalardır. Bu nedenle anlatının sunum

sırasında kişiler konuya dışarıdan bakan bir göz (Faik İrfan Elverir), olayı yaşayan ama kendini ifade edemeyen bir kişi (Melek) ve hem olayı yaşayan hem de tam bir bilinç açıklığıyla olanları anlatmaya hazır bir kişi (Yalçın) sırasıyla okurun karşısına çıkarılmıştır. Bu kişilerin bilinç düzeyleri arttıkça anlatıda kapladıkları yer de artmıştır. Böylece okur, olay karşısında bulanık bir bilinçten olayı tam olarak çözümleyebilecek bilgi, yorum ve ayrıntılara sahip aydınlık bir bilince ulaştırılmıştır.

Sonuç olarak; her anlatıcının odağının aynı olmasından (Melek'in dramı) kaynaklanan bir nedenle, anlatının ritminin ilerleyen ya da gerileyen bir akış değil, sürekli Melek'in dramı üzerine vurgu yapan bir niteliğe bürünmüştür. Böylelikle okurun ilgisi anlatının temeline, yani Melek'in dramı ile somutlaştırılmış Melek'i idama götüren sürece, yönlendirilmiştir.

UZAM

Anlatıya konu olan olaylar İstanbul – Boğaziçi uzamında geçer. Kapsayıcı uzam niteliğindeki İstanbul, kapsanan uzam olan yalıya göre ikinci dereceden bir önem taşımaktadır.

Kapsayıcı nitelikte olan İstanbul, Melek'e zulmeden ailenin varsıllığının, köklülüğünün ve ününün konumlandırıcısı niteliğindedir. Zira yalının sahibi kişiler kendilerini paşa sülalesinden gelme olarak nitelendirmekte ve toplum içinde bu sıfatlarıyla saygı görmektedirler.

Kapsanan uzam olan konak ise simgesel değere sahip bir varoluş göstermektedir. Anlatı kişilerinden Yalçın bu yalıyı *vaktiyle Dolmabahçe Sarayı'nın yabancı mimarı (İtalyan mı, Fransız mı, söylemişti annem ama unutmuşum) tarafından, oradan çalınıp çırpılan malzemelerle yapılmış olan bu yalıyı yozlaşmış, ölüme yargılanmış bir düzenin simgesi* (Kür, 1987: 102) olarak görür. Cinayetin

gerçekleştirdiği bu yalı dış cephesinin albenisi, bahçesinin güzelliği ve içinde değerli eşyalarıyla oldukça görklü bir yapıdır. Ancak içinde oturanlar yatalak ve kötücül bir kadın olan Neriman hanım, onun oğlu sapkın kişilikli Hüsrev bey, Hüsrev beyin Melek'e yaptıklarından haberli olmalarına karşın susmayı tercih eden korkak ve cahil olan Yalçın'ın anne ve babasıdır. Melek'in zulüm görmesine neden olacak her koşulun bir araya geldiği bir yerdir burası. Eziyet görmesine eden olacak kötücül bir anne, onu tüm mahallenin tecavüzüne uğratacak sapkın bir oğul ve tüm bu olanların dışarı sızmasına neden olan korkak ve basiretsiz insanlar bir araya bu konakta gelmiştir.

Eziyet, horlama, tecavüz, zulüm ve cinayetin tek bir uzama sığdırılması okurun da Melek'in yaşadığı iç sıkıntısına ortak olmasını sağlamakta dolaylı yoldan bir etki yapmaktadır.

OLAY ÖRGÜSÜ

Anlatıyı oluşturan olay örgüsü kurmaca düzlem ve üst – kurmaca düzlemde birbirini tamamlar. Kurmaca düzlemde gerçekleşen cinayet, üst – kurmaca düzlemde bir gazete haberine dönüşür.

Önce babası sonra da dedesi öldürülen bir köylü kızı olan Melek, üvey baba elinde yetişir. Aile yoksuldur ve Melek'in annesi evlendiği kişiden ikiz çocuk doğurduğundan ailenin geçimi güçlkle olmaktadır. Bu nedenle Melek, İstanbul – Boğaziçi'ndeki bir yalıdaki yatalak ve yaşlı bir kadına bakıcı olarak verilir. Melek'in çalışma ücretini üvey babası alır.

Bir süre sonra Neriman hanım ölür. Hüsrev bey, Melek'in Neriman hanımın altınlarını çaldığı düşüncesiyle Melek'i yalıdan göndermez ve bir gün, altınları üstünde taşıyıp taşımadığına bakmak için Melek'i hırpalar, elbiselerini yırtar. Bu

sırada Melek'i taciz eder. Hüsrev beyin sapkın düşüncelerinin uyandığı bu aşamada Hüsrev bey, hem aklındakileri gerçekleştirebilmek hem de Melek için daha fazla para isteyen üvey babadan kurtulabilmek için Melek'e gizlice nikah kıyar. Nikah şahitleri olarak Emsal kalfa ve yalının bahçıvanlığını yapan eşini seçer. Emsal kalfa ve kocası bu isteğe işlerini kaybetme korkusuyla itiraz etmezler.

Hüsrev bey ile Melek'in evlenmesinden sonraki ilk yazda, bundan sonra her yaz tatilinde yalıya gelecek olan Emsal kalfanın oğlu Yalçın gelir. Yalçın o yaz henüz on dört yaşındadır. Melek'i yalnızca bir hizmetçi olarak gördüğünden Melek'in varlığını şimdiye dek önemsemeyen Yalçın, Melek'i içini çıplak bırakan tuhaf kıyafetlerle manolya ağacının altına gidip gelip bir şeyler mırıldanır hâlde görünce neler olduğunu merak eder. Yalçın böylelikle Melek'in hikâyesinin peşine düşer.

Yalçın'ın Melek'in başına neler geldiğini tam olarak öğrendiği üç yıl sonrasına dek Melek, Hüsrev beyin eve getirdiği adamların tecavüzüne uğrar. Yalıda olan biteni bilen Emsal kalfa ve eşi seslerini çıkarmazlar. Olanı biteni bilen mahalleli de hiçbir resmî kurum ya da kuruluşa durumu bildirmedikleri gibi Hüsrev beye engel olmazlar.

Yalçın lise son sınıfı bitirdiği yaz, düşünsel ve eylemsel olarak birlikte çalıştığı arkadaşları tarafından kendi mahallesindeki işçileri bilinçlendirme işiyle görevlendirilir. Bu amaçla bir akşam gittiği kahveye Hüsrev bey gelir ve kahveden gönüllü birini alıp çıkar. Hüsrev beyin kahvede ne işinin olduğunu arkadaşına soran Yalçın, Hüsrev beyin mahalleden adam toplayıp evine götürdüğünü ve Melek'e tecavüz ettirdiğini söyler. Yalçın duyduklarına inanamaz. Yalının bahçesine gidip içeriden çıkan adamı dövmeye karar verir. Kısa süre sonra bunun gerçek bir çözüm olmayacağını düşünerek vazgeçer. Bir yandan Hüsrev beyin yaptıklarına çok

sinirlenir, öte yandan cinsel deneyimi öpüşmek, el ele tutuşmak gibi eylemlerle sınırlı olduğundan içeride neler olduğunu çok merak eder. Bu nedenle bir akşam, kahveden istekli birini almaya gelen Hüsrev beyin peşinden yalıya gider ve orada Melek’e tecavüz eder.

Melek’e tecavüz ettikten ve orada gerçekten ne olduğunu gördükten sonra Yalçın, Hüsrev beyi öldürerek yalıda olan bitenlere son vermeye karar verir. Hüsrev beyin başucundaki çekmecedan Hüsrev beyin silahını alıp saklar ve bir gece, Melek’i yatağından kaldırıp onu kurtaracağını söyleyerek Hüsrev beyin odasına götürür. Hüsrev beyi Melek’in gözü önünde öldürür. Hüsrev beyin ölüsünü manolya ağacını altına gömer. Bu sırada Yalçın bu olayın Melek’in kurtuluşunun simgesel bir töreni olduğunu düşündüğünden her şeyi Melek’e izletir. Melek gördüklerinden bir rahatlama duymanın aksine, şoka girer. Kendinden geçer ve ateşlenir. Nereye kaçacağını önceden düşünmemiş olsa da Yalçın, Hüsrev beyi gömdükten sonra Melek’i de yanına alarak yalıdan kaçmak, o mahalleden uzaklaşmak niyetindedir ancak, Melek yerinden kalkamayacak kadar kötü olduğundan Melek’i bir yere götüremez, kendi de yalıdan ayrılmadan Melek’in başında, onun iyileşmesini bekler. Birkaç gün sonra güvenlik kuvvetleri gelir ve Melek’le Yalçın’ı götürürler.

Mahkemede Yalçın cinayeti kendinin işlediğini söylese de Melek de cinayet suçlaması ile yargılanır. Melek’e tecavüz eden adamların tanık sıfatıyla Melek’e yaptıklarını itiraf etmelerine karşın öldürülen Hüsrev beyin Melek üzerindeki eylemleri, Melek bu tecavüzlere karşı koymadığından, Melek’in herhangi bir zulüm görmediği kanaatine varılır. Melek, mahkeme heyetindeki tek bir hâkimin itirazı sayesinde temyiz hakkı kazanmış olmasına karşın hakkında idam kararı alınır. Yalçın ise henüz on sekiz yaşını doldurmadığından idamdan kurtulur ancak uzun süre hapisteye yatmak zorunda kalır.

Kurmaca düzlemde gerçekleşen bu olaylar üst – kurmaca düzlemde ise bir gazete haberine dönüşür. Bu habere göre; halk arasında büyük olay yaratan konak cinayeti sonuca bağlanmış ve bu sonuca göre katil Melek idama, âşığı Yalçın'ın ise hapse mahkum edilmiştir.

BÖLÜMLENDİRME

Bölümler farklı anlatıcıların kendi anlatısını gerçekleştirdiği üç farklı kesitten oluşmaktadır. Bu nedenle bölümler, anlatının aktardığı olay ve durumlar üzerindeki gelişmeler üzerine değil, anlatıcıların aynı olayı içsel odaklama ile tekrar tekrar anlatmaları üzerine kurguludur.

Bu anlatıcılar Faik İrfan Elverir, Yalçın Özveren ve Melek'tir.

Her anlatıcı aynı olayı (Melek'in başına gelenler) kendi bakış açısı ve olaya ilişkin bilgileri doğrultusunda yeniden anlatır.

Faik İrfan Elverir Melek'in çıktığı mahkemedeki hâkimdir ve Melek'in durumuna ilişkin son sözü söyleyecek olan kişidir. Melek, Faik İrfan Elverir'in karşısına ilk ve son olarak mahkeme salonunda çıkar. Faik İrfan Elverir anlatı kişisi, Melek'i tanıklar, kanıtlar ve ifadeler doğrultusunda tanır ve ona göre hem kendi düşüncelerini hem de bir hâkim olarak hükmünü belirler.

Melek'i yargılayan ve onun hakkında hükmeden bir konumda olan Faik İrfan Elverir'in anlatısı, Melek'in olayının kendinde uyandırdığı çağrışımlar üzerine kuruludur. Faik İrfan da bu çağrışımları Melek hakkında bir hükme varabilmek için kullanır. Bu nedenle Faik İrfan'ın anlatısı Melek bağlamında ama kendi geçmişine odaklı bir anlatıdır. Öyle ki, Melek'in olayı ile ilgili her ayrıntıda o kendi geçmişine dönerek onu üzen insanlarla hesaplaşır. Örneğin aşağıda vereceğimiz örnekte kendisini aldatan karısı ile hesaplaşmaktadır:

Daha kaç kişinin altına yatmış. Sözüm ona kurtarmak için anlattırdılar hepsini. Tüm pisliklerini bir bir. Mefaret de tutturmuş hafifletici sebeplerden bahsediyor hâlâ. Neymiş hafifletici sebep. İtiraz etmiş mi.karşı koymuş mu. Hayır. Mahkemede bile ağzını açıp bir şey söylemedi. Hep sustu. Yalan bunlar demedi. Ben yapmadım bu dediklerini demedi. Yüzü bile kızarmadı. Utamaz. Onlar anlatırken gözümün içine bakamadı ama. Önüne eğdi başını. Nihal'e açık açık sorsam önüne eğer mi başını. Hayır yalandır der mi. Şoförü aldın mı eve. Şoförü de mi. Öyle domuz domuz bakar. Bir şey demez. Belki de güler hatta. (Kür, 1987: 17)

Faik İrfan Elverir ilkokula giderken pis koktuğu gerekçesiyle arkadaşının evinden kovulmuştur. Melek'in kendine bakıyor olmasını da bu kokuyu onun da duyuyor olmasına bağlar ve kendi kendine şöyle der:

Tık. Kalem kırıldı. Gözünü kırpmadı. Sanki kokumu duyuyor. Pis koktuğumu bilmiyordum o zamanlar. Ortamektepte arkamdan bağırانlar. Sidikli. Sidikli. Yatağına işiyormuş her gece. Yalan. (Kür, 1987: 25)

Eşi tarafından aldatılan ve yaşamı boyunca hiçbir kadından gerçek bir sevgi görmeyen bir insan olan Faik İrfan Elverir, kendi geçmişinin de etkisiyle Melek'i eşini aldatan bir kadın olarak değerlendirir ve anlatısını onu suçlamak ve suçluluğına hükmetmek üzere kurgular.

Yalçın Özveren'in anlatısı ise kişisel tarihinin yalnızca Melek'e ait kısmını içeren ve Melek'i, Melek'e olanları anlamaya çalışan bir özellik göstermektedir. Örneğin Melek'i tanımaya çalıştığı zamanları şöyle anlatır:

Beni daha uzaktan gördüğünde kaçıyordu. O görmeden yaklaşabilmişsem eğer sorularına omuz silkiyor, hemen yanımdan uzaklaşıyordu. Her türlü çocukça, insanca yaklaşma çabam boşa gitti. Sonunda anladım: çocuk değildi o. Belki de hiç çocuk olmamıştı. İnsanlıktan çıkmaya (daha doğrusu çıkarılmaya) başladığını ise anlayamadım o yaz. (Kür, 1987: 122)

Yalçın'ın anlatısı Melek'e yardım etmeye ve konaktaki çirkin olayları durdurmaya yönelik bir çaba sergilediği alt anlamını da taşıyan bir içeriğe sahiptir. Yalçın, sonuç olarak, bir cinayet işlediğinden kendini sorguya çekmektedir anlatısında. Yalçın, olayları cinayet işlemeye dek getiren gelişmeler içinde kendini aklamaya ve iyi niyetini ortaya koyarak bir insanı öldürmüş olmanın vicdani ağırlığını üstünden atmaya çalışır:

Daha önceki soruşturmalar sırasında hep adamların yanlışlarını düzeltmeye çalışmışım, bir yerde ciddiye almamışım demek suçlamalarını. İlk kez duruşmada sormak geldi aklıma: ben cinayet mi işledim? Hayır, yalnızca Melek'i kurtarmaya çalıştım. Bunun için de adam öldürmem gerektiğine inandım. Hepsi bu. Cinayet mi denir buna? Gerekeni yapmak...(Kür, 1987: 98)

Ancak Yalçın, Melek'i kurtarmak isterken asılmasına neden olur. Kendini Hüsrev beyi öldürdüğü için değil, Melek'in idamına neden olduğu için suçlu görür:

Önce kurtarmak kararı vardı zaten: başka türlü kurtaramayacağıma inandıktan sonra da öldürmek... Peki ama, Melek'i kurtaramadığıma göre?... Kaçınılmaz bir istek ama gerçekleşememiş... Ters tepmiş... Nasıl tanımlanacak bu?

O zaman benim kayda değer tek yanımdı, yani tek gerçeğim, tek gerçekliğim, benden geriye kalan tek şey adam öldürmüşlüğü mü olacak? (Kür, 1987: 148)

Yalçın anlatısını kendini hesaba çekerek gerçekleştirir. Bu sırada kendi cinsel dürtülerini de sorgular:

Onu kurtarma isteği bir yalan mıydı kendi kendimi inandırdığım? Burada kapalı kaldığımdan bu yana, o sancı gittikçe daha sık saplanıp dururken içimdeki kuşkular daha da çoğalıyor. Onu yalnızca kendime ayırmak, başkalarının el süremeyeceği bir yere götürüp saklamak isteği miydi beni öldürmenin gerekliliğine inandıran? (Kür, 1987: 151)

Melek'in anlatısı ise Melek'in saflık ve cahilliğini ortaya çıkaran bir biçimde onun tüm olan bitenleri anlamlandırabilme ve anlatabilme istek ve çabasını yansıtır.

Mahkemede hâkim karşısına çıktığında hâkimin sert tavırlarından dolayı nutku tutulur, hiçbir şey anlatamaz. Bu durumu *hiçbişey demedim ağzımı açmadım*

ne diyecem ki karşıma dikilmiş bir sürü adam karalar giyinmişler biri de kadın (Kür, 1987: 49) diye yorumlar. Cinayetin gerçekleştiği gece çıkan fırtınanın nedenini kendi yapıp etmelerine bağlar. *Kocakarı ha geldi ha gelecek tırnaklarını geçirecek koluma ağzını boklu bezle sildiğimi soracak sensin beni boğmayı kuran tanrı katına çıktığımda öğrendim diyecek her bir şeyin hesabını isteyecek benden* (Kür, 1987: 78) diye düşünen Melek'in anlatısında adaleti hep kendine karşı işler biçimde düşünür. Neriman hanımın altını sildiği bezlerle ağzını da sildiği için ondan öç alacağını düşünmesine karşın kendi için hep bir sevgi ve şefkat görme isteğini öne çıkarır. Melek için önemli olan kendine yapılan eziyetler değildir, onun sevgiyi ve şefkati bulamamış olmasıdır. Zira dedesinden duyduğu bir türküyü anlatısında bir tekrar notası yapması da Melek'in bu duygusunu dışarı vurmaktadır. Örneğin türküde *ver bana tutayım ellerin hani* nakaratındaki *ellerin hani* ifadesini Melek türkünün gerektirdiği ölçüden daha fazla söyler. Çünkü Melek, tutacak bir elden mahrum olarak büyüdüğünden ve sırf bu yüzden başına bunların geldiğine inandığından anlatısı da başına gelenlerden dolayı adalet istek ve arayışında olan bir sunumda değil, umutsuzca sevgi ve şefkatten mahrumluğunu ifade eden bir niteliktedir.

Sonuç olarak;

1. Bölümlendirmelerin farklı anlatıcıların anlatılarını gerçekleştirdiği kesitler olduğu görülmektedir. Her bir anlatıcı aynı olayı anlattığından bu durum, anlatının ritmini ileri ya da geriye değil, sürekli aynı olay üstünde tekrarlayan bir niteliğe büründürmüştür. Bu etki ise sürekli tekrarlan olay tecavüz, ölüm ve zulüm üzerinde kurgulu olduğundan okuru ilgi, heyecan, korku, isyan gibi çeşitli duygular açısından birden çok kez uyarmıştır.

2. Anlatıcılar anlatının konusu olan olayı kendi bilgi ve deneyimleri kadarıyla anlatmışlardır. Bu nedenle okur, her bir bölümde verilen bilgi ve yapılan

yorumları dikkatle izlemek ve söylenenler arasında doğruyu bulmaya, olumlu ya da olumsuz yargı ve karar vermeye yönlendirilmiştir. Bu yönlendirme okurun anlatıya aktif bir biçimde katılması sağlanmıştır.

3. Anlatıcıların bölümlendirmedeki sırasına bakacak olursak; olaya en uzak ve olaya ilişkin bilgisi en az kişi ile başlanması ve anlatının bilinç ve farkındalığı en yüksek kişi ile bitirilmesi okuru olay karşısında bilinçsizlik hâinden tam bir bilinç ve farkındalığa götürmüştür. Bu durum, anlatının özünün ve yazarın niyetinin okurun gözünde doğru bir biçimde anlaşılmasına doğrudan katkı sağlamıştır.

ÜST – KURMACA

Asılacak Kadın anlatısının kurgusu iki farklı düzlemde gerçekleşir:

Üst – kurmaca tarafından kapsanan ve kurmaca düzlemi oluşturan düzlem, okurun Melek’i ipe götüren süreci okuduğu düzlemidir. Bu düzlemde Melek’in başına gelenler üç farklı anlatıcı tarafından anlatılır. Bu düzlem, kurmaca olması sıfatıyla gerçekliği sorgulanamaz bir konumdadır.

Kurmaca düzlemi kapsayan üst – kurmaca düzlemde ise okur, Melek’i ipe götüren süreci *Yalı Cinayeti Sanıkları Mahkûm Oldu* (Kür, 1987: 7) başlıklı bir gazete haberi olarak okur. Bu haber şöyledir:

Birkaç ay önce kamuoyunu haftalarca meşgul eden ve halk arasında ‘Yalı Cinayeti’ olarak adlandırılan dava dün sonuçlanmış ve sanıklardan Melek Ebruzade idama, suç ortağı Yalçın Özveren ise ömür boyu hapse mahkûm olmuşlardır.

Hatırlanacağı gibi, şehrimizin en eski ailelerinden birine mensup olan, Ebu Mustafa Paşa’nın torunu, tanınmış iş adamlarından Cemil

Ebruoğlu'nun büyük kuzeni Hüsrev Ebruzade, Boğaziçi'ndeki yalısının bahçesinde ölü bulunmuş; birkaç yıl önce gizlice evlendiği anlaşılan Melek adlı karısı genç âşığıyla bir olup yaşlı eşini öldürmekle suçlanmıştı. Büyük bir skandala yol açması beklenen dava, mahkeme heyetinin gizli oturum kararı alması sonucu derin bir esrara bürünmüştü.

Dün açıklanan karardan sonra, sanık avukatı temyize başvuracağını belirtmiştir.

Yandaki resimde idama mahkûm olan güzel Melek ve on yedi yaşındaki âşığı Yalçın Özveren görülmektedir. (Kür, 1987: 7)

Kurmaca düzlemde cinayetle biten olayın ana anlatı kişisi Melek, üst – kurmaca düzlemde gazete haberine konu edilmek suretiyle okur ile aynı varoluşsal düzleme taşınır. Böylece kurmaca düzlemde yazarın okuru etkilemek için hayal gücüyle yarattığı Melek ve Melek'in başına gelenler okurun gözünde, *kurmaca* (gerçek olmayan) değil, *gerçeğin kurgusu* niteliğine bürünür. Bu yolla, okurun anlatı karşısında gerçeklik duygusunun artmasına bağlı olarak okurun anlatıya vereceği duygusal tepkinin düzeyi de artırılmıştır.

ÜSLUP

Anlatının üslubu, anlatıcı olarak okurun karşısına çıkan üç ayrı anlatıcının ruhsal durumlarını ortaya koyan bir özellik göstermektedir. Ayrıca, anlatıcıların odaklarından kaynaklanan bir durumla her anlatıcı, öncelikle, öznel bir üslup göstermektedir.

Anlatıcılardan biri olan Faik İrfan Elverir Melek aracılığı ile kendisinde depresyona neden olan geçmişi ile hesaplaştığından mesleği olan hâkimliğe de uygun bir biçimde eleştiren, yargılayan ve ama saldırgan ve kin dolu bir üslup kullanır. Örneğin tanık sıfatıyla Melek'e tecavüz ettiğini söyleyen kişilerin tecavüzlerini öğrendiğinde Melek'i şöyle değerlendirir:

Zevklenmiştir kahpe. Zevkten ölmüştür. Karı kısmı ancak kocasıyla oldu mu zevklenmez bu işten. Taştan yapılmışçasına yatar bacaklarını kilitleyip. Başkası oldu mu bayılır. Ah orospu ah. (Kür, 1987: 17)

Melek'i andıkça geçmişiyle hesaplaşan ve bu nedenle hem Melek'e hem de ailesine ilişkin iç içe değerlendirmeler eşliğinde, örneğin, annesi için *kim bakar onun pis suratına* (Kür, 1987: 26) diyen, kız kardeşi için *orospu olmadıysa nereden buluyor parayı süslenmek için* (Kür, 1987: 37) diye düşünen Faik İrfan, bir hâkim olarak da Melek için *bal gibi orospu* (Kür, 1987: 34) değerlendirmesini yapar. Bir anlatıcı sıfatıyla Faik İrfan Elverir'in üslubu eleştirel, saldırgan ve karalayıcıdır.

Diğer bir anlatı kişisi olan Yalçın'ın üslubu, kendi kendini yargıladığından ve yazarak düşündüğünden hem saldırgan değil, anlamaya yönelik hem de karalamaya değil, açıklamaya yönelik bir üslup özelliği gösterir. Zira okur, Melek'in başına gerçekten neler geldiğini, olup bitenlerin ne kadar sürede olduğunu, olaya kimlerin karıştığı gibi soruları Yalçın aracılığıyla öğrenir. Böylelikle okur, Melek'in geçirdiği değişimi de izleyebilir. Örneğin, Yalçın'ın anlatımına göre Melek önceleri *başı örtülü, basma entarili, kolları kısalmış hırkalı, pasaklı kız çocuğu* (Kür, 1987: 106) iken bir yıl sonra *kocakarının yıllarca sandıklarda çürüttüğü geçliğinden kalma entariler* (Kür, 1987: 111) içinde *Fransızca tarih kitaplarını süsleyen resimlerdeki*

gibi giyinmiş bir kız (Kür, 1987: 119) hâline gelir. Melek'in öyküsünü bilen okur, bu aşamada, Melek'in Hüsrev beyin isteklerine alet olmaya başladığını ve dışarıdan, başka insanlara karşı bu biçimde görüldüğünü anlar.

Yalçın Özverir, hâkim Faik İrfan Elverir'e göre çok daha nesnel bir üslupla kendine ve hatalarına yaklaşır. Yalçın, Melek için iyi bir şeyler yapmak istemiş, ama becerememiştir. Yanılgısının nerede olduğunu Yalçın, hem kendi amacını sorgulayarak hem de davranışlarını denetleyerek gerçekleştirir. Böylece eleştirel nitelikte ve nesnelliğin peşinde bir üslup yakalar. Örneğin kendi kendini sorgulayarak amacının ne olduğuna ilişkin birbiriyle çelişki doğuran iki sonuca ulaşır:

[toplum]*O sıra hâlâ soyut bir kavramdı benim için; ya da, kendimi de, çevremizi de, hatta Melek'i de toplumdan soyutlamıştım. İşte onun için bir zorbayı öldürmekle onu kurtarabileceğime inandım herhalde.*
(Kür, 1987: 110)

dediği ülküsel bir amacı vardır. Ama Yalçın aynı zamanda ergenlik döneminde bir gençtir ve iki karşı cins arasında ne olduğunu merak etmektedir. Onun bu merakı, kendi ülküsüyle çelişen bir davranış sergilemesine neden olur. Yalçın bu durumu sonradan anlar:

*Onu kurtarma isteği bir yalan mıydı kendi kendimi inandırdığım?
Burada kapalı kaldığımdan bu yana, o sancı gittikçe kuşkular daha da
çoğalıyor. Onu yalnızca kendime ayırmak, başkalarının el*

*süremeyeceği bir yere götürüp saklamak isteği miydi beni öldürmenin
gerekliliğine inandıran? (Kür, 1987: 151)*

Ana anlatı kişisi olan Melek'in üslubu dedesinden duyduğu türküyü tekrarıyla bir tür sayıklama özelliği gösterir. Bu sayıklamalar, saf ve cahil olan Melek'in kendini anlatabilme çabasıdır. Örneğin Melek anlatısının başlarında, anımsadığı türküyü kimin kulağına söylediğini bulamaz. Tüm anlatısı boyunca türküyü tekrarlayarak bu türküyü kimin söylediğini bulmaya çalışır. Bu istek, anlatıda Melek'in genel davranış durumunu da yansıtan bir bütünü de kapsar.

Melek anlatı kişisinde görülen bir diğer özellik şive kullanımıdır. Onun saf, cahil ve kendini ifadeden yoksun hâli, kentte yaşamasına rağmen standart dili kullanamamasıyla desteklenir. Örneğin Melek, mahkemede karşısına çıktığı hâkim ve yargıçların adlarını bilemez ve onları şöyle tanımlar:

*(...) hele o en ortada oturan kara giyimli kara suratlı herif sayın
yargıç imiş yargıca benzer nesi var ille de ben öldürdüğüm öz babası
sanki öyle hayın işte bu kadar olur ben ne diyebilirim k ona besbelli
hortlaktan yana öteki kadın olanı daha bi iyiydi gene o karalar
giyinmiş o da yüksekte oturur herhal o da bi sayın yargıç ama
yumuşak bakışlı belli tiksiniyo benden gözler ağı saçmıyo (...)
(Kür, 1987: 57)*

3. GÖZLEMCİ ANLATICI

3.1. KURMACA ÖĞESİ GÖZLEMCİ ANLATICI

Bu bölümde *Yarın Yarın* romanının anlatıcısını ve ilerleyen bölümlerde diğer anlatı öğelerini anlatıcı ile olan bağları açısından inceleyeceğiz.

Yarın Yarın (1976) Pınar Kür'ün ilk romanıdır. Bu romanda siyasal çalkantıdan geçen bir ülkede Selim ve Semra adında iki kişinin aşk hikâyeleri ve varoluş mücadeleleri konu edinilmiştir.

Anlatıcı sıfır odağa sahiptir. Yani anlatı kişileriyle ilgili geçmiş, gelecek ya da şimdiye ait her olay ve durumu bilir. Aynı anda her yerdedir ve her yerdeki olay ve durumları betimleyebilir (Kıran, 2007: 142). Anlatıcı, gözlemci anlatıcı özelliklerini göstermektedir. Gözlemci anlatıcı yalnızca bir gözlemcidir ve ne öyküyü ne de ana anlatı kişisini etkilemektedir (Kıran, 2007; 149).

Anlatıcı dış odaklamaya sahip olduğundan olay, durum ve kişileri dışarıdan görüldüğü kadar bilir ancak, yansıtıcı bilinç kullanıldığından, kullanılan yansıtıcı bilinçlerin kendi duygusal ve düşünsel dünyalarına giriş olanağı yaratır. Bu tür anlatıcı *öznel tutumlu gözlemci anlatıcı* olarak adlandırılır. Öznel tutumlu gözlemci anlatıcıda hem gözlemci anlatıcı hem de yansıtıcı bilinç kullanılır. Gözlemci anlatı yansıtıcı bilinç olarak seçilmiş kişinin bakış açısını olay ve durumları aktarırken kullanır (Çetin,2009: 105-106).

Yarın Yarın'da Aysel, Selim ve Seyda, kullanılan yansıtıcı bilinçlerdir. Anlatıda herhangi bir varoluşsal özellik göstermeyen gözlemci anlatıcı ile yansıtıcı bilincin sesi birbirinin içine geçmiş olarak sunulur. Ancak anlatıcı ile yansıtıcı bilinçlerin sesleri, okur açısından, birbirinden ayırt edilebilir durumdadır.

Her bölüm bir anlatı kişisine odaklı bir yapı göstermektedir. Herhangi bir bölümde olay, durum ya da kişiye ait herhangi bir öznel yargı, o bölümün odaklı olduğu anlatı kişisine ait olduğunu ve o kişinin yansıtıcı bilinç olarak kullanıldığını göstermektedir. Örneğin Seyda odaklı olan ikinci bölümde, davetin gerçekleştiği ortamın betimlemesi Seyda'nın bakış açısı ile yapılır:

Her yandan çınlayan kahkahalar da gerçek... Güllüşlerde sahte tizlikler aramaya kalkacak budalalar boşuna beklemesinler, eğleniyor millet...Gerçekten gülmelerini, gerçekten eğlenmelerini engelleyecek hiçbir şey yok ki... Bu kişilerin birbirlerini yemek yutmak için can attıklarını, birbirlerini ezmek, kırmak için hiçbir fırsatı kaçırmadıklarını, türlü kıskançlıklar, bunalımlar içinde kıvrandıklarını söyleyenlere inanmak öylesine zor ki bu görünüm karşısında. (Kür, 1987: 32)

Yansıtıcı bilinç aracılığı ile yapılan betimleme, davetlilere ilişkin belli bir bakış açısı sunar. Davet ortamının Seyda'nın da içinde olduğu betimi ise alıntısını yaptığımız paragrafın devamında gözlemci anlatıcı yapar:

Yuvarlak masada oturanlardan Seyda, çevre masalardan arada bir yönelen, özellikle kendisine yönelen bakışları görmüyordu. Masasında herhangi bir durgunluk varlığından da habersizdi. (Kür, 1987: 33)

Görüldüğü gibi gözlemci anlatıcı, nesnel bir yaklaşım sergiler ve olay aktarmak, anlatı kişilerini belli bir uzam ve zamana yerleştirmek ve okurun bağlamı

anlamasını sağlamak işlevini gösterir. Yansıtıcı bilinç ise olay, durum ve kişilere ait öznel yorumlarıyla okurun anlatı evreninde oluşturulan bağlamın nasıl yorumlanması gerektiğini doğrudan gösterir.

Anlatıcı şu anlatma yöntemleri kullanmıştır:

3.1.1. AKTARMA YÖNTEMLERİ

Bu bölüm, “anlatma” ve “gösterme” başlıklarında incelenecektir.

1. ANLATMA

Bu bölümde *Yarın Yarın*’da kullanılan betimleme, özetleme, geriye dönüş ve iç konuşma aktarma yöntemleri incelenecek ve anlatıcı bağlamında bu yöntemlerin kullanımının anlatıda doğurduğu etkiler incelenecektir.

BETİMLEME

Bu bölümde ele aldığımız anlatıcının varlığının en yüksek derecede görünürlüğe kavuştuğu betimleme yöntemini anlatıcı iki farklı biçimde kullanmıştır; a. anlatıcının kendi sesini kullanarak yaptığı betimlemeler, b. anlatı kişilerinin kendilerinin görüşleri olan, kişiyi ruhsal açıdan tanıtan betimlemeler.

a. Anlatıcının kendi sesini kullanarak yaptığı betimlemeler: Bu tür betimlemelerde okurun karşısında anlatıcının varlığı en yüksek derecede görünür duruma gelir. Anlatıcının betimlemelerinin; 1. anlatı kişilerini belli bir mekâna ve zamana oturtmak, 2. kendi anlatısını gerçekleştirebilmek için uygun giriş yapmak, 3.

anlatı kişinin içinde bulunduğu durumu betimleyerek anlatı kişilerinin eylemlerini anlamlı ve anlaşılır kılmak, 4. anlatı kişilerinin dış görünümlerine ilişkin bilgi vermek amaçlarını taşıdığı görülmektedir. Bu amaçlara tek tek bakalım:

1. Anlatı kişilerini belli bir mekâna ve zamana oturtmak: Bu bölümler anlatıcının sesinin doğrudan duyulduğu yani anlatıcı, anlatı içinde herhangi bir biçimde yer almamasına karşın, anlatıyı gerçekleştiren dışsal bir varlık olarak kendini var ettiği ve okura kendi varlığını dolaysız yolla ilettiği kesitlerdir.

Bu kesitler, diğer anlatma yöntemleri içine serpiştirilerek ve genelde, bölüm başlarında kullanılmıştır. Bölümlendirmeler anlatının ana kişilerini tek tek ele almak görev ve işlevini de yerine getirdiğinden, bölüm başında betimleme yapılarak o bölümde hangi anlatı kişileri varsa onlar belli bir mekâna oturtulmuş ve bölümün içeriğine ilişkin bilgi verilmiştir. Örneğin, anlatının ana kişilerinin aynı zaman dilimi içerisinde nerede olduklarının ve ne yaptıklarının sekiz ara bölümle anlatıldığı birinci bölümde Selim, İstanbul'un kenar mahallelerini gezerek ora insanlarını gözlemlemeye ve onları tanımaya çalışmaktadır. Bu gezinin nerede, hangi özelliklere sahip bir bölgede olduğunu Selim kendisi konuşma ya da iç konuşmalarla doğrudan söylemez. Okur bu bilgiyi anlatıcı aracılığıyla öğrenir:

İskele çevresinin bulanık, pis sularına atlayıp duran çocuklara takılıp kalmıştı gözleri. Koltuk altlarından sızan tere, beynini delmeye çalışan güneşe karşın onların yerinde olmayı istemedi. On on iki tane vardılar. Sıska kışkılarından sarkan, kirden renkleri gitmiş, uzun donlarını hepten düşmesinler diye bollaşmış lastiklerinden tuta tuta atlayışlarında, gösteriş adına salladıkları kocaman sövgülerde, yaşlarının getirdiği domuzluk, yoksulluklarının getirdiği kurnazlığa,

küstahlığa zorlayan çekingenlik ile çaktırmadan üstüne su sıçratmaya kalkışlarında en ufak bir sevinç sezemedi. (Kür, 1987: 5)

Okur, yukarıda alıntıladığımız betimlemeyle Selim'in güneşli, sıcak bir havada, iskele çevresinde bulunduğunu, buradaki suyun pis olduğunu ve bu pis suyun içinde lastikleri gevşemiş uzun donlar giyen çocukların birbirlerine su sıçratarak oynadığını ve Selim'in de bu çocukları izlemekte olduğunu doğrudan anladığı gibi Selim'in, çocukların durumlarından, yoksul insanların yaşadığı bir bölgede olabileceğini tahmin eder.

Aynı bölümde; Selim'in kenar mahallelerde dolaştığı sıralarda Seyda, oğlu Gil ile teknede hız yapmaktadır. Onun iç konuşmalarından uçmak hissini duyumsadığını ve bundan hoşnut olduğunu okurun anlamasına karşın Seyda'nın nerede ve ne yaptığı bilgisini anlatıcının Seyda'yı ve oğlu Gil'i betimlemesiyle anlıyoruz:

Suların iki yanından yarılı yarılıvermesi çocuğun hoşuna gitmişti önce. Uzaktan gördüğünde hep pamuk sandığı o ak şeylerin aslında minik su tanecikleri toplamı olduğunu öğrenmek onu hem şaşırtmış hem de sevindirmişti. Bu tanecikler çıplak gövdesine sıçradıkça kıkır kıkır gülüyordu. Ne var ki motor hızlandıkça mutluluğu ürküntüye dönüştü. Annesinin bacakları arasında oturmuş, iki çıplak bacağa iki eliyle sıkı sıkı yapışmıştı. Bacakları bırakıp ona doğru dönmek, beline sarılmak için zorlandı, ama beceremedi. Yalnızca omzunun üstünden kuşkulu gözlerle bakabildi. (Kür, 1987: 8)

Anlatıcının Gil'in gördüklerini, hareketlerini ve duygu durumunu betimlemesi ile okur, Seyda'nın oğlu Gil ile bir motorda olduğunu ve bu motorun çok hızlı gittiğini anlar. Bu kesitten sonra gelen bölüm ise Seyda'nın duygularını dolaysız yoldan açığa vuran iç konuşmadır. Böylelikle, Seyda'nın hangi eylemde bulunduğu (anlatıcının betimlemesi) ve neler duyumsadığı (iç konuşma) aktarılarak anlatı kişisi üzerinde çok boyutlu bir sunum elde edilir.

2. Kendi anlatısını gerçekleştirebilmek için uygun giriş yapmak: Bu türden ana veya ara bölümlerin anlatıcının sesinin doğrudan duyulduğu kesitlerde anlatıcının anlatmaya (digesis) giriş yapabilmesini de sağladığı görülmektedir. Örneğin birinci bölümde Aysel Alsan'ın anlatıldığı ara bölüm betimleme ile başlar ve Aysel Alsan üzerine birtakım bilgiler verilmeye başlanır:

Öğle sonrasının bunaltıcı sıcağının hiç duyulmadığı (perdeler sabahtan beri sıkı sıkıya kapalıydı) loş, serin bir odada, sarışın bir kadın aynanın önünde çırılçıplak oturmuş saçlarını tarıyordu. Filmlerde yüzlerce kez yapmıştı aynı işi – aynı biçimde. Tutmuştu numara. Yönetmenin biri – kendisinden başka herkes unutmuştu hangisi olduğunu şüphesiz – kamerayı arkaya alıp kadının “nefis” sırt inişini, “yuvarlak omuzlarını”, “dünya güzeli” yüzüyle “ham ipekçilerini andıran” saçlarını hep bir arada, tüm görkemiyle göstermeyi akıl etmiş filmin birinde, ya da, kim bilir, Brigitte Bardot'un eski filmlerinden birinden çalmıştı. Bir tutmuştu, bir tutmuştu ki, artık Aysel Alsan'ın ayna önünde çıplak saç taramadığı film çıkmaz olmuştu piyasaya. (Kür, 1987: 17

Yukarıda alıntıladığımız örnekte, paragrafın ilk cümlesi betimlemedir. İlerleyen cümleler ise bu betimleme aracılığıyla başlatılan anlatma (digesis)yı gösterir.

3. Anlatı kişinin içinde bulunduğu durumu betimleyerek anlatı kişilerinin eylemlerini anlamlı ve anlaşılır kılmak: Betimlemeler, olaylar arasındaki sebep – sonuç bağlarını kurmaya yarayan bir işlev de göstermektedir. Örneğin yılbaşı gecesinde Seyda, eşi Oktay ve arkadaşlarıyla eğlenmek için gittiği gazinoda kusar. Anlatıcı gazinonun iç görünümünü Seyda'nın duygularını da vererek anlatır, böylelikle Seyda'nın kusma nedenini de açığa çıkarmış olur:

Sahne de çıplak kızın yerini sarkık bıyıklı, yapay sesli, yapay sözlü bir adam alıyor. Alkışlar... Yapay sesiyle, yapay sözcükleriyle seyircilerine sövgüler, aşağılamalar yağdırarak üne ve paraya kavuşmuş bir adam... Seyda'nın kusma isteği gittikçe artıyor. Baş dönme başladı artık. (Kür, 1987: 300)

Bu biçimde bir sunum; Seyda'nın da içinde bulunduğu herhangi bir yerin betimlemesi olduğu algısını dışlayarak (Seyda bir eğlence yerinde sahnedeki kişiyi izler, çok içki içer ve kusar.) betimlemeyle yorumlamayı da getirir (Seyda, bulunduğu yerden ve oradaki insanlardan tiksindir ve bu duruma duygusal bir tepki olarak kusar).

4. Anlatı kişilerinin dış görünümüne ilişkin bilgi vermek amacı: Anlatıcı, betimleme yöntemiyle dış görünüme dair de bilgiler verir, ancak bunlar anlatı içinde oldukça kısıtlı ve kısa tutulmuş betimlemelerdir. Örneğin Seyda şöyle betimlenir:

Kapkara kısacık saçları vardı; oğlununkilerden daha kısa. Tuzlu suyun etkisiyle ağırlaşmış olduklarından mı, rüzgâr dağıtamıyordu saçlarını. Neredeyse geometrik bir yusyuvarlaklığı olan başı, ince uzun boynunun üzerine bir an için konmuş bir topu andırıyordu. Hele arkadan bakıldığında, her an yeninden zıplayacakmış duygusunu uyandırmaktaydı. Yüzü topun bir yanına inceden inceye yontulmuş gibiydi. (Kür, 1987: 9)

b. Anlatı kişilerinin kendi görüşleri olan, kişiyi ruhsal açıdan tanıtan betimlemeler: Bu tür betimlemeler yazarın betimlemelere yüklediği anlatı kişilerinin bulundukları yer ve zamanı belirginleştirme işlevinin yerine getirilmesinin zorunlu olduğu yerlerde anlatıcının varlığının gizlenmesini sağlar. Ayrıca, anlatının kendi evreninde kişilerin birbirlerine göre konumları, birbirlerini nasıl algıladıkları anlatı kişilerinin ağzından verilerek anlatı kişilerinin varoluşu çok boyutlu hâle getirilmiştir.

Bu çeşit betimleme ve anlatı kişilerine ilişkin tanımlamalar iç konuşmalar ve anlatıcının sesi aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Örneğin Sulhi Gebzeli, varsıl ve başarılı bir işadamı olmasına karşın Aysel'e göre *çekilmez bir hurt* (Kür, 1987: 231) (iç konuşma)tır. Seyda, anlatıcıya göre kara saçlı, yuvarlak kafalı biridir (Kür, 1987: 9). Kendine göre ağır bunalımlar geçiren, mutsuz bir insandır (Kür, 1987: 277) (konuşma). Oysa Selim'e göre ise bencil ve insanlık dışı bir yaratılıştadır ve hatta, mutsuzluğunun kaynağı da budur. (Kür, 1987: 275) (konuşma). Oktay'a göre şımarık ve ukaladır (Kür, 1987: 26).

Sonuç olarak betimlemelerde, anlatıcının görünürlüğünün en üst seviyeye çıkması beklenirken yazarın betimleme ve tanımlama gerektiren durumları iç

konuşma, konuşma ve yansıtıcı bilinç yöntemleri içinde kullanması gözlemci anlatıcının varlığının görünürlük seviyesini azaltılmıştır.

ÖZETLEME

Özetleme yöntemini anlatının tamamında kullandığını görmekteyiz.

Anlatı kişilerine bağlı gelişen ya da bitmiş olay ve durumlar bütünü içerisinde birtakım kesitleri belirgin hâle getirmek için ayrıntıların kullanıldığı ve anlatıda yük oluşturacak, anlatının anlam katmanının gelişmesini sağlamayacak diğer ayrıntıların anlatı dışı bırakılarak bu yöntemin kullanıldığı görülmektedir.

Bu yöntemin kullanımı iki açıdan kendini göstermektedir: 1. anlatının ana olay ve durumlarının sunumu, 2. anlatının ana kişilerinin başından geçen olay ve durumların sunumu.

1. Anlatının ana olay ve durumlarının sunumu: Yazar, anlatının içine aldığı 1966 – 1975 yıllarında geçen zamanda gelişen olayları anlatısının amacına uygun bir düzenlemeye sokarak yalnızca belli olay ve durumları anlatısına dâhil edebilmek ve bu bağlamda, gereksiz, fazlalık olabilecek diğer olay, durum ve kişileri anlatı dışı konuma getirebilmek için özetleme yöntemini kullanmıştır.

Bu yöntemin kullanımı, ana olaylar içinde belli olay ve durumlar ağı bütünü oluşmasını sağlamıştır.

2. Anlatının ana kişilerinin başından geçen olay ve durumların sunumu: Anlatının başladığı 1966 yılında yalnızca anlatının ana kişileri ve onların başından geçen kimi olay ve durumlar aktarılmış, 1971 – 2 yıllarında olayların başlangıcında gün gün, olayların ilerleyip gelişme aşamasında ise ay ay sunum yapılmıştır. 1971 yılı davet günü, ertesi günüyle birlikte verilerek anlatı kişileri açısından gerekli olan

gelişme sağlanmış (Selim, Aysel'in evine davet gününün ertesi günü taşınır) ancak olaylar ilerledikçe zaman kavramı günlerle değil, aylarla ölçülmeye başlanmıştır. Altıncı bölüme dek gelen süre, yaklaşık bir haftayı kapsıyor olmasına karşın, yedinci bölümde kış ayının geldiği söylenmektedir. Kış ayı içerisinde olayların gelişimi sürmekle birlikte zaman açısından belirlilik gösteren yılbaşı zamanıdır ve yılbaşı sonrasındaki ilk belirgin zaman 12 Mart'tır. Dolayısıyla yazar, seçtiği belirli zaman noktaları aracılığıyla anlatısını belli bir bağlam ve gidişe göre düzenlemiştir.

GERİYE DÖNÜŞ

Anlatıcı geriye dönüş yöntemini, 1971 – 2 ana olaylar bütününden 1966 yılına dönerek kullanır.

Öyküleme zamanının 2. noktasını oluşturan 1966 yılı, anlatı kişilerinin yaşamlarında bir dönüm noktası olan olay ve durumlar bütününe ifade eden zaman dilimidir. Bu zaman diliminin sunumu ile anlatı kişilerinin 1971 – 2 ana olaylarına hangi duygusal ve birikimsel altyapı ile girdikleri açıklanmış ve ana olaylar karşısında okurun, anlatının ana kişilerinin verdiği tepkilerin neden ve nasıllarını yanıtlayabilmesi, böylelikle, anlatının özünü yakalayabilmesi için önemli ipuçları verilmiştir.

Geriye dönüş yöntemini kullanmak, anlatıcının okur karşısında görünürlüğünü artıran ve anlatıcının okurla anlatı arasına girmesine neden olan tekniklerden biridir. *Yarın Yarın*'da anlatıcının varlığı, geriye dönüş yönteminin anlatı kişilerinin çağrışım aracılığıyla hatırlamaları niteliğine büründürülmesiyle doğallaştırılmıştır. İç konuşma ve konuşma yöntemlerinin de kullanımı anlatıcının görünürlüğünü bir adım daha geri çekmiştir. Örneğin Aysel'in geçmişi iki ana

çağrışım ve hatırlamayla sunulmuştur. Kulüpteki davet sonrasında Aysel, Sulhi Gebzeli'yi kendine beğendirmeyi kafasına koymuş olarak eve döner. Sulhi Gebzeli'yi kendine âşık edeceğinden emin olan Aysel, Sulhi Gebzeli'nin sahip olduğu toplumsal saygınlıktan dolayı, Sulhi Gebzeli ile birlikte olmaya başladıktan sonra bu haberi babası duysa onun bile Aysel'in bu başarısından etkileneceğini düşünür:

*Aman, sabahın köründe kalkıp çekime gitmek yerine öğlene dek uyuyabilseydi ne olurdu sanki? Babamın sözüne uyup namusumla evde oturmak da vardı, diye **düşündü**. Güldü. Dünder efendi, “orospu” diye tanımladığı kızının orospu olmasında başrolü oynadığını çakabilmiş miydi acaba geberip gitmezden önce? Hiç sanmıyordu Aysel. Kendisi bile yeni yeni anlamaya başlamıştı bir yerde her şeyini babasına borçlu olduğunu. Keşke Dünder efendinin yüreğine böylesine tez inmeseydi de, kızının Sulhi Gebzeli'nin metresi olacağı günleri görebilseydi. Belki o zaman, sırf Sulhi beyin adına olan saygısından dolayı kızını orospuluktan bağışlardı! **Bak Dünder efendi bak, sokak ortasına atıverdiğin sıska kız nerelere geldi! Tanrı senden razı olsun cehennem ateşlerinde kavrulasıca!**** (Kür, 1987: 59)

Alıntıladığımız paragraf, Aysel'in geçmişine geçiş aşamasını göstermektedir. Aysel, anlatının şimdiki zamandaki yapıp etmeleri sırasında olan bitene ilişkin değerlendirme yaparken hem olay ve durumları geçmişle kıysalar, hem de geçmişiyile

* Vurgular tarafımdan yapılmıştır.

yüzleşir. Sulhi Gebzeli ile ilgili planlarının başarısını düşünürken sonucu babasının bile beğeneceğini düşünür. Böylece, geçmişe geçiş aşaması başlamış olur. Alıntıladığımız örnekte, ayrıca, anlatıda bir kişi olarak varlık göstermeyen anlatıcının sesinin yansıtıcı bilinçle iç içe geçtiğini görmekteyiz. Burada yansıtıcı bilinç olarak kullanılan Aysel anlatı kişisi, babasına ilişkin bakış açısını kendi bakış açısından verir (kızını sokağa atan, bu yüzden de cehennemde yanmayı hak eden bir kişi). Böylelikle anlatı kişilerine ilişkin duygusal durumlar anlatı kişisi aracılığı ile doğrudan aktarılacak bahsedilen duygunun gerçekliği vurgulanır.

Aysel'e ait geçmişin önemli bir diğer parçası ise doğrudan, çağrışım yoluyla anlatıya dâhil edilmiştir. Sulhi Gebzeli'yi elde etmeyi başaran Aysel, onunla birlikte geçirdiği gecede, ilk kez cinsel ilişki kurarak parasını aldığı ve ilk cinsel deneyimini yaşadığı Adanalıyı anımsar. Anımsamanın nedeni Sulhi Gebzeli'nin kimi davranışlarıyla Adanalıya benzemesidir. Aysel'in gece uyanıp yaşadığı bunalım sırasında aklından geçenler şöyle anlatılır:

Aklını böyle birdenbire başından alan, yılların, sanki yüzyılların ötesinden gelen anıydı. Düş müydü bu? Ne biçim düş? Yıllardır bir tek kez bile aklına getirmedeği, bilinçaltının en derinlerine itip sakladığı, unutmaya çabalamasına gerek kalmadan, kendiliğinden, tümüyle unutmuş olduğu bu olayı, nasıl oluyor da, böyle birdenbire, hem de en ufak bir nedeni yokken, durup dururken anımsıyor, anımsadığı yetmiyormuş gibi, en ince ayrıntılarına, en korkunç acılarına dek, bir bir yenden yaşayabiliyordu? (Kür, 1987: 217)

(...)

Sulhi Gebzeli, ha? Hiç de belli etmemiştin ne koskocaman, ne çekilmez bir hırt olduğunu! Ama ben gene de çıkmışım demek ki. Demek dün gece Adanalıyı düşünüp uyuyamamam bundanmış. O yumuşacık, halim selim görünüşün ardında gizlenen Adanalıyı, Dündar efendiyi sezmiştim. (Kür, 1987: 231)

Sulhi Gebzeli'yi Adanalıya benzetmesi aracılığıyla geçmiş yaşamının bir kısmı daha aydınlanan Aysel'in diğer hatırlama anında insanlara olan kin ve nefretinin başlangıcı ortaya çıkmış (babasının kötü muamelesi)tır. Bu hatırlama anında ise Aysel Alsan'ı Aysel Alsan yapan işler bütünü (hem oyunculuk yapmak hem de kariyerinin sağladığı olanaklarla yüksek ücretlere varıl erkeklerle yatmak) başlangıcı aktarılır. Böylece Aysel Alsan'ın geçmişine dair ana anlatıyı tamamlayacak bilgiler bütünü verilmiş olur.

Anlatıcının Seyda'nın geçmişine ait geri dönüşü Seyda'nın kendi verdiği kararlar ve davranışları üzerine düşünürken anlatıcının araya girmesi ve Seyda'nın her şeye bir neden bulma istek ve eğilimini açıklamaya başlamasıyla gerçekleşir. Aşağıdaki örnekte anlatıcının Seyda'nın duygularını açıkladığını görüyoruz:

Anlamsızlık çukurunun en dibinde bile başlı başına bir anlam aramaya çalışması boşuna değildi. Evlenerek içine düştüğü kötü durumlara düşecek kızlardan değildi çünkü, kendisine sorarsanız. Her taşın altında bir anlam aramayı, olabilir ki doğduğu günden beri öğrenmeye başlamıştı. Her davranışın anlamını bilmek, her an, her şeyin bilincine varmak baş koşuldu bir kere. En bilinçsiz davranışları

bile düşününe düşününe bilinçlendirmek zorunluluğu vardı Seyda'nın yetiştiği evde. (Kür, 1987: 93)

Seyda bütün yaşamını etkileyen iki önemli olaydan dolayı (okulu bırakmak, evlenmek) sürekli kendini sorgular. Böylece Seyda'nın geçmişine, geçmişinde bu kararları almasına neden olan etken ve itkilerin tartışılma zemini açılmış olur.

Selim ise kendini insanlara doğru biçimde anlatmak istediği için çevresindeki insanlara geçirdiği dönüşümü tüm olaylarıyla anlatmak ister. Selim'in kişiliği ve varoluşsal amacını da bu istek üzerine kurguladığından Selim ile ilgili geriye dönüş, bu istek ve zorunlulukların doğduğu noktalarda meydana gelir. Selim'in, Türkiye'ye döndüğünde, kendini doğrulukla anlatması gereken iki yer vardır: işçi çevresi ve Seyda. Bu nedenle, Selim'in geçmişine ait geri dönüşler ya işçi çevresinden arkadaşlarıyla birlikte ya da Seyda ile konuşup tartışırken meydana gelir.

Anlatıcı, Selim'in kendini anlatma itki ve zorunluluğunu dile getirerek Selim'in geçmişine döner. Böylece, okurun gözünde netleşen varlığının görüntüsünü doğallaştırır. Örneğin Selim'in varoluş amacı şöyle dile getirilir:

Kendi gelişimiydi gözler önüne sermek istediği, bir yerde, çok önemli saydığı. 1968 mayısına, yüzünde bomba patlayıp kör olan delikanlının yanına nasıl geldiğini anlatmak istiyordu. Çok uzun bir yol katetmişti çünkü oraya gelene dek. Büyük bir uyanışın, kendine gelişin ve de – korkmayalım çok kullanılan sözcükleri kullanmakta – bilinçlenişin öyküsüydü. (Kür, 1987: 137)

Sonuç olarak anlatının ana kişilerinin yaşamlarının dönüm noktalarını sergilenmesi için geriye dönüş yöntemi kullanılmıştır. Bu yöntem, esasında, anlatıcının okur gözünde görünürlüğünün en üst seviyede olduğu bir anlatım yöntemi olmasına karşın anımsama ve çağrışım yöntemleriyle anlatının akışına doğal bir seyir kazandırılmış ve okurun gözünde bu doğallık anlatıcının da varlığını doğallaştırmıştır.

İÇ KONUŞMA

Anlatıda iç konuşma yöntemi, anlatıcının anlattığı eylemsel olayın duygusal etkilerinin de verilmesini sağlamaktadır. Bu ise olaya ilişkin tüm etki ve gelişmelerin çok boyutlu hâle getirmektedir. Örneğin Aysel, odasında Oktay ile birlikteyken ve Oktay'ın artık gitmesini isterken *Allah belanızı versin, son üç beş yıldır, atsan atılmaz, satsan satılmaz kesildiniz hepiniz* (Kür, 1987: 18) diye geçirir içinden. Ali Alsan'ı düşünürken ise *şimdilerde viski sunuyordur elin kart karlarına. Gençlere gücü yetmez ki serserinin. Beni o aptallığımla beceremedikten sonra... Ulan ben de amma aptalmışım* (Kür, 1987: 79) der.

Anlatıdaki diğer iç konuşmalar Seyda'ya aittir. Seyda'nın iç konuşmaları, yargılayıcı ya da tanımlayıcı değildir, genellikle sorgulama ve anlatma üzerine kurguludur. Örneğin, eşi Oktay ile neden evlendiği konusu üzerine, *hadi, bir sersemlik yapıp yaklaştı, neden aklını başına toplayıp kaçmadı Faruk gibi. Ne istedi benden? Ben ondan ne istedim?* gibi sorularla kendini sorgulamaya ve olanları açıklamaya çalışır. Son bölümdeki Seyda'nın iç konuşmaları, Seyda artık dış dünya ile iletişimi kestiğinden ve bu yüzden, anlatının ana kişilerinden olan Seyda ile okurun bağı en iyi iç konuşma yöntemi kurabileceğinden, seçilmiştir.

Bu iki anlatı kişisine ait iç konuşmalar, o an akıp giden olaya ilişkin olan duygusal yönü tamamlamakla birlikte Aysel'in hakkında konuştuğu insanlara karşı aşağılayıcı ifadeleriyle kinli ve öfkeli yapısının, Seyda'nın ise sürekli soru soran üslubuyla kaybolmuşluğunun altını çizer.

2. GÖSTERME

Anlatıcının görünürlüğünün en alt seviyede olmasından dolayı okurun olaya doğrudan katılıyormuş duygusunun güçlendiği konuşma (sahneleme) yönteminin anlatının en önemli noktalarında yoğunluklu olarak kullanıldığı görülmektedir.

Esasında hemen bütün anlatma yöntemleri bir arada kullanmıştır. Ancak, anlatı içinde herhangi bir yöntemin kullanımının anlatının gelişim seyrine göre yoğunlaştığı ya da seyredildiği görülmektedir. Konuşma (sahneleme) yöntemi, anlatı kişilerinin özellikle Selim ve Seyda'nın çevresinde; a. Seyda'nın aydınlanması, b. Selim'in varoluşsal amacının anlaşılmasında kullanılmıştır.

a. Seyda'nın aydınlanması: Ana anlatı kişisi Selim'den sonra Seyda, anlatı açısından ikinci önemli kişidir. Seyda geçmişinde aldığı kararlardan pişmandır ve kendine sürekli neden böyle yaptığını sormakta, bir yanıt alamadığından da kendini mutsuz ve kenara sıkıştırılmış duyumsamaktadır. Anlatıcının sesi ve yansıtıcı bilinç olarak Seyda'nın kendini değerlendirdiği geçmişine ait olaylar bütünü yalnızca belli bir açıdan verilir. Oysa konuşma yöntemiyle Seyda'ya ait ortaya çıkan gerçekler okurun Seyda'yı daha iyi değerlendirmesine yardımcı olur.

Selim ve Seyda arasında geçen konuşmada Selim'in Seyda'nın durumu üzerine tespitleri şu biçimdedir:

Bahane bu, bahane! Öyle bir yalan uydurmuşsun ki kendine, tüm öteki yalanlara karşı koruyor seni. Oysa yalanın âlâsını, en kocamanını yaşıyorsun! Fizikçi olamadın diye her şeyi boşvermek kadar büyük bir yalan olmaz... Sana bir şey diyeyim mi, fizikçi olsaydın bile, dünyanın en yararlı işlerini görseydin bile insanlığa yararlı olabildiğin için değil, kendi gözünde yücelebildiğin için övünürdün sen! Öylesine bencilsin ki, iyi bir iş yapıldığı için değil, o işi sen yaptığın için mutlu olursun! (Kür, 1987: 276)

Yukarıda alıntıladığımız bölüm Selim'in, Seyda'nın can sıkıntısının kendi dışındaki hiçbir kimseye yardım etmemesinden, toplumsal açıdan yararlı bir varoluş gösterememesinden kaynaklandığı tespitini yaptığı konuşma parçasıdır. Seyda bu bölüme dek bu konu üzerine düşünmemiştir. Dolayısıyla, konunun bu yönü okura da gösterilmemiştir.

Aşağıda alıntılatacağımız konuşma parçası ise Selim'in Seyda'nın başarılı ve övgülerle dolu çocukluğuna ait tespitinin bir parçasıdır. Bu konuşma parçası da bu bölüme dek olumlanan ve övünülen bir çocukluk hakkında Seyda'ya yeni bir boyut kazandırır:

Nasıl yanlış geçen bir çocuklukmuş ki Anadolu'da büyümek en ufak bir iz bırakmamış üstünde... Mermerin üstünden akıp giden su gibi, minicik bir delik bile açmamış... Neden? Hep ayrıcalığın vardı da ondan, değil mi? İstanbullu olmaktan, iyi aile çocuğu olmaktan

kurtulamadan o toplumun alabildiğine dışında yaşatmışlar seni de ondan. (Kür, 1987: 279)

Selim'in konuşma yöntemiyle aktarılan Seyda üzerine bu ve benzer sözler, anlatının bu kısmına dek yansıtıcı bilinç ve anlatıcının bizzat kendinin Seyda üzerine söylediklerine yeni yorumlar getirmektedir. Bu konuşmalar karakterin dönüşümünde de etkilidir. Seyda bu konuşmalar sonrasında kendi hakkında bir şeyleri düzeltmeye karar verir. Bu eleştiriler Seyda'nın kendine daha önce itiraf etmediği şeylerdir, bu yüzden okura da Seyda hakkında bu bakış açısı bu bölüme gelene dek verilmez.

Bu noktalar anlatının anlam katmanının özünü oluşturur, anlatının merkezinde Selim vardır. Selim'in yapıp etmeleri ana olaylar dizisini oluşturur.

b. Selim'in varoluşsal amacının anlaşılması: Selim'in konuşma yöntemiyle iki yönü ortaya konur. Bunlar, içine girdiği işçi sınıfı adına birtakım eylemelere girdiği topluluk içerisinde olaylara bakış açısını açıklayan konuşmalar, diğeri ise Selim'in değişimini açıklayan kendi konuşmaları.

Selim Paris'e öğrenci olarak gittiği dönemde, hem orada tanışıp arkadaş olduğu Josette'den hem de 68 olaylarından etkilenir ve düşünsel olarak bir değişim yaşar. Yaşamını da buna uydurmaya çalışır. Okura verilmeyen Selim'in bu dönem içinde yaşadığı düşünsel değişim, Selim'in kendi konuşmaları ile ortaya konur. Selim kendi durumunu şöyle değerlendirir:

Bunun üzerine bir de ben gelip günde en az üç öğün, daha doğrusu adamcağızı her yakalayabildiğim an, sınıf ilişkileri, artık değerler, efendime söyleyeyim üretim araçları, üretici hakları, işçi sınıfının ilerideki utkusu ve daha buna benzer bir sürü şey üzerine kafa

ütülüydum. Öylesine azmışım ki, o yıl kasım ayında Moskova’da yapılacak ellinci yıl törenlerini yerinde görebilmek için beni Moskova’ya yollamasını, gereken parayı vermesini yani, bile istedim.
(Kür, 1987: 187)

Yukarıdaki alıntıda görüldüğü gibi Selim, kendi kişisel macerasını duygularına ilişkin yorumlar da katar yapmaktadır, buna olanak sağlayansa konuşma yöntemiştir.

Türkiye’ye döndükten sonra çocuk kaçırmak, banka soymak gibi eylemleri gerçekleştiren bir gruba katılan Selim’in olup bitenler karşısındaki tutumunu Selim’in bu grupla yaptığı tartışma sırasında öğreniriz. Selim, yine, kendini kendi ağzından ifade eder:

Üç yaşındaki çocuğu kaçırıp ne yapacaksınız? Nasıl bakacaksınız el kadar bebeye? Hastalanırsa, elinizde ölüverirse ne olacak?

(...)

Yarın bizden hesap soracaklar var. bu paraları topluyoruz, köylü çocuklarını, işçi çocuklarını yetiştirmek için. Arkadaşlarımızı Filistin’e gönderebilmek için... Yarın bir gün demezler mi, bir bedenin yaşamını sorumsuzca tehlikeye atabilen adamın sözüne inanmayız demezler mi? Onu harcamayı göze alan bir adam bizi de harcar, insanlık dışı her şeyi yapar, demezler mi? (Kür, 1987: 235, 236)

Konuşma yöntemi, ana anlatı kişilerinin varoluşlarına ilişkin anlatıcının vermediği önemli bilgileri aktarır ve tamamlar. Bu yöntemin ortaya çıktığı anlar anlatı içinde, genelde, tartışmanın olduğu anlardır. Yazar, anlatıya ilişkin önemli noktaları ve özellikle ana anlatı kişilerine ait önemli bilgileri anlatı kişilerinin bizzat kendi ağzından vermiş ve anlatının önemli yerlerinde okurun gözünde gözlemci anlatıcının görünürlüğünü en alt seviyeye indirerek okur ile olay arasında tam bir bağ kurmuştur.

3.1.2.KURGULAMA YÖNTEMLERİ

Bu bölümde *Yarın Yarın* adlı romanda kullanılan kurgulama yöntem ve stratejilerini çözümleyeceğiz. Çözümlememizi anlatı öğelerini (sırasıyla kişi, zaman, uzam, olay örgüsü, bölümlendirme ve üslup) tek tek ele alıp sunulma biçimlerini, anlatı içindeki yer ve önemlerini irdeleyerek gerçekleştireceğiz.

KİŞİ

Anlatının kişi kadrosu, aynı sosyal tabakaya farklı yollardan eklenmiş karakteristik özellik gösteren üç anlatı kişinin (Selim, Seyda, Aysel) geçmişinde ve şimdiki zamanda etkileşime girdiği kişiler toplamından oluşur. Bu kişiler toplamı birinci, ikinci ve üçüncü dereceden ilişkiler ağıyla birbirlerine bağlanır.

1. dereceden ilişkiler ağı, anlatı kişilerinin geçmişlerine ilişkin kişi kadrosunu oluşturur. Bu kişiler, ilintili olukları anlatı kişinin duygusal ya da yaşamsal olarak bir dönemden bir döneme geçmesinde rol oynayan ya da bir döneminin karakteristik özelliğini belirleyen niteliklerin oluşturucusu konumundadır.

2. dereceden ilişkiler ağı ise üç ana anlatı kişinin hem birbirleriyle ilişkilerini, hem de bu ilişkilerin oluşmasını sağlayan kişiler ya da ortak arkadaşlık ilişkilerini ifade eder. Bu ilişkiler ağı içinde de ana anlatı kişilerinin ruhsal ve yaşamsal ilerlemelerinde belli bir aşamaya işaret eden özellikler görülür.

3. dereceden ilişkiler ağı ise anlatıcının merkezine aldığı sınıfı temsil eden ve anlatının ana kişilerini belli bir topluluk içinde göstermeye yarayan (dekor) insanlar bütünü oluşturucu bir işlev gösterir.

	1. DERECE	2. DERECE	3. DERECE
SELİM	anne – baba, Josette, Madam Drevet	Oktay, Doğan, Gil,	Recep, Kemal, Memet ve ailesi.
SEYDA	anne – baba, Oktay	Oktay, Doğan, Gil, Sulhi Gebzeli	Kerem, Erdem, Mustafa, Hülya, Ayşe Nur
AYSEL	anne – baba – kardeşler, Ali Alsan, Haluk, Tarık, Adanalı.	Oktay, Sulhi Gebzeli	

a. Selim ve Selim’e ait ilişkiler bütününde kişi kadrosu: Selim, *Yarın* *Yarın*’ın baş anlatı kişisidir ve anlatının başından sonuna dek tüm yapıp etmeleri anlatının anlam katmanını oluşturan bütünün önemli bir parçasıdır.

Selim, anlatının merkezinde yer alan sosyal tabakanın içine doğmuş bir kişidir. Ancak onun yaşam deneyimi onu önce arayışa, aydınlanmaya ve sonra da bulunduğu sosyal tabakadan ayrılmaya ve inandığı şeyler uğruna savaşıma girmeye itmiştir. Bu nedenle Selim'in konum ve kişiliğine uygun olarak anlatının başından sonuna dek Selim, *yerini arayan kişi* (Kür, 1987: 7) olarak yansıtılır.

Selim'in on yedi yaşından yirmi iki yaşına dek izlenen yaşam öyküsünde ruhsal olarak geçirdiği dönemler şöyle adlandırılabilir: çocukluk, arayış, aydınlanma ve eyleme geçiş.

Selim çocukluk döneminde başkalarını rahatsız etmeme ve bu yüzden çevresine varlığını duyumsatmama duygusuyla dolmuştur. Anne ve babası ayrıdır ve Selim'in bu iki insanın yanında varlığı bir konuğun konumundan ileri değildir. Selim kendine ayrılan büyük, ihtişamlı odalarda bu duyguyla dolar. Annesinin kısa süreli ayrılıklarda bile aşırı ağlamasının annelik duygularının yoğunlaşmasından değil, çocuğuna karşı annelik görevlerini yerine getirmediğini hatırlama sonucu vicdanının sızlaması olduğunu anlaması üzerine Selim, henüz onlu yaşlarındayken annesine dahi varlığını duyumsatmama kararını almıştır.

Arayış dönemini ise Paris'te geçirdiği iki yılın birinci yılı oluşturur. Bu dönemi Selim, önceleri bir turist gibi gezerek ve pahalı yerlerde konaklayarak geçirir. Kısa süre sonra daha hesaplı olmasından dolayı Hotel Louis XV'e taşınır ve dil derslerini izlemeyi de bırakarak yemek saatleri dışındaki tüm zamanını buradaki odasında kitap okuyarak geçirir. Felsefe, politika, dilbilim gibi çeşitli alanlardan pek çok kitap okur. Ancak onun bu girişimi yalnızca çok sıkıldığından, sıkılmanın önünü almak için yapılan bir şeydir. Bu yüzden, aslında, okuduğu hiçbir kitabı anlamak için okumaz. Kitap okumaktan sıkıldığı zamanlarda sinemaya gider ve tekrar odasına döner.

Aydınlanma dönemi ise bu yaşam tarzını bırakıp insanlarla kaynaşmaya ve gerçekten yaşamaya karar verdiği sırada, okul yemekhanesinde tanışarak arkadaş olduğu Josette ile başlar. Josette'nin siyasal düşüncelerinden etkilenir. Bundan sonra üzerine düşünmeksizin değil; anlamak ve öğrenmek için okumaya ve araştırmaya başlar. Yaz tatili için döndüğü Türkiye'de, babasının fabrikasındaki grevde, işçilerden yana tavır koyarak onlara yol göstermenin yanı sıra onları bilgilendirmeye çalışır. Ancak işçilerin onu anlamaması Selim'i kendinin nerede yanlış yaptığını sorgulamaya iter. Çünkü konuyla ilgili pek çok araştırma ve okuma yapmış olmasına karşın başarılı olamamıştır. Paris'e dönüşünde ise 68 olayları patlak verir ve Selim de bu olayların içine aktif olarak katılır. Bu dönem Selim'in kuramsal okumanın yeterli olmadığını, eyleme de geçmek gerektiğini kavradığı dönemdir. Selim'in yaşamında bu son olayla düşünsel aydınlanması tamamlanır ve Türkiye'ye, işçi eylemlerine katılmakla ilgili kararlar almış olarak kesin dönüş yapar.

Selim'in Paris'teki döneminde Selim'i doğrudan etkileyen iki anlatı kişisi vardır: Madam Drevet ve Josette.

Madam Drevet, Selim'in Paris'te kaldığı otelin sahibidir. Madam Drevet'in oteli, kadınların girmesi yasak olan ve erkeklerden de yalnızca bekâr olanların kalabildiği bir yerdir. Bu otel oldukça bakımsızdır. Temiz olmaması bir yana, bina oldukça eski olduğundan tamamen elden geçirilmesi gerekmektedir. Ancak otelin tarihsel değerinden dolayı, belediye elinden alır korkusuyla değil odalara banyo koydurmak, otele doğru düzgün bir tabela bile koydurmamıştır. Madam Drevet, Selim'in içine düştüğü yalnız ve içine kapanık yaşamın değişmesi yönünde Selim'i tetikleyen kişidir. Baudelaire'in bir zamanlar Selim'in kaldığı odada kaldığını söyleyerek Selim'in tekrar yaşam enerjisiyle dolmasını sağlar ve Selim'in Josette ile tanışmasında dolaylı rol oynar.

Josette ise Selim'in yaşam enerjisi ile dolması sonrasında bu enerjinin yöneleceği yeri belirleyen kişidir. Selim'in tersine oldukça kalabalık bir ailenin içinde yaşar. Babasıyla büyük ağabeyi otomobil fabrikasında çalışır. Ağabeyi hem militan bir sendikacı hem de partilidir. Ailesinden yalnızca, fizik okuyan küçük ağabeyine saygı gösteren Josette, büyük ağabeyini kendine ait düşünceleri olmadığını söyleyerek eleştirir. Komünizm konusunda söyledikleri ve Selim'in düşünceleri üzerine çeşitli eleştirileriyle Selim'i okumaya, araştırmaya ve düşünmeye yönlendirir. Selim böylelikle bir konu üzerine hem bilgili olmayı hem de ona yürekten inanmayı öğrenir.

Türkiye'ye ikinci dönüşü, Selim'in eyleme geçtiği dönemdir. Paris'te geçirdiği düşünsel gelişme sonucunda kendini artık içine doğduğu toplumsal tabakaya ait görmemektedir. Bu nedenle toplumsal tabakadan ayrılabilmek için varsıl yaşamın tüm lükslerinden vazgeçerek yeni bir yaşam biçimi kurar. Ancak Türkiye'de onunla aynı düşünceyi savunanlar Selim'in varsıl bir çevreden geliyor olmasını Selim'i dışlama nedeni olarak kullanırlar daima. Oysa Selim *kendi elinde tuttuğu kerpertenle kendi dişlerini söker gibi bir bir çekip atmıştı varlıklı çocuk alışkanlıklarını* (Kür, 1987: 134) ve Türkiye'deki planlarını Seyda ile birlikte olarak hem mutlu olmak hem de Türkiye'deki işçi hareketine destek vererek inandığı şeyi yapmak üzerine kurmuştur.

Selim bu dönemde işçi hareketine aktif biçimde destek veren insanlarla birlikte geçirir çoğu zamanını. Bu çevreyi canlandıran kişi kadrosu Kemal, Recep, Doğan, Memet ve ailesinden oluşur. Kemal ve Recep, bu grup içindeki keskin ve acımasız kanattadır. Selim'i suçlamak ve kendi emellerine ulaşmak için tartışmalara katılarak var olurlar. Bu yüzden üçüncü dereceden bir ilişki özelliği gösterirler. Doğan ile Memet ve ailesi ise işçi eylemlerine birer işçi olarak katılan ve işçilerle

ilgili her olaydan doğrudan etkilenen kişiler olarak Selim ile daha yakın bir ilişki içerisindeyler. Selim'in yardımcısı Doğan, Memet ve ailesi ise işçi sınıfının sıkıntılarını doğrudan yaşayan ve Selim sayesinde düşünsel aydınlanmasını yaşayan kişiler olarak işlevsel değeri gösterir.

Selim'in arayışlarının ve huzursuzluklarının sonucu olan tüm yapıp etmeleri onu banka soyan, çocuk kaçıran insanların arasına sürükler ve bu durum onun sonunu getirir. Selim, inandığı şeyler uğruna babasını reddeder ve aile mirasından vazgeçer ama içine girdiği ortamda varlığı ve kararları benimsenmediği gibi tüm fedakârlıklarının karşılığını canını vererek alır.

b. Seyda ve Seyda'ya ait ilişkiler bütününde kişi kadrosu: Seyda, bulunduğu çevrenin düşünsel niteliğinden tatmin bulamayan ve ama kendi seçimleri sonucunda (okulu bırakmak, evlenmek) elinin kolunun bağlandığını ve bundan dolayı kişisel özgürlüğünü kaybettiğini duyumsayarak umutsuzluğa düşen, bu duygusundan kurtulamadığı gibi konuya ilişkin endişe ve arayışlarını artıran bir kişidir. Seyda'nın şimdiki zamanda yaşadığı bu umutsuzluk ve kaybediş duygularını besleyen ve Seyda'yı Selim'in etkilerine daha açık bir hâle getiren iki önemli durum vardır:

1. Kendine güvenin yıkılması: Anne babası öğretmen olan Seyda okul yıllarını taşrada, cahil anne babaların orta zekâ düzeyinde çocuklarının yanında geçirir. Siyasal görüşüne göre ya Yahya Kemal'in Deniz Türküsü'nü ya da Nazım Hikmet'in Salkım Söğütü'nü okuyan, şiir okuma yeteneği ve hafızasının güçlülüğü müdürler ve üst düzeydeki insanlarca durmaksızın övülen, zekâ ölçüm sınavına girerek üstün başarı kazanan ve yine, her zaman olduğu gibi, hem kendi yaşlıları arasından sıyrılan hem de topladığı övgülerin okul müdüründen başlayarak kaymakama dek gittiği bir ortamda büyüyen Seyda, her davranışın anlamını bilmek, her şeyin bilincine varmak gibi bir düşünsel eğitimle büyütülür.

Üniversiteyi Oktay’la tanışana dek çok iyi notlarla yürütmesine karşın Oktay ile tanıştıktan sonra notları hızla düşer. Sonunda, ikinci sınıftan üçüncü sınıfa geçmesini sağlayacak olan basit bir dersten kalır. Olay ve durumların nedenlerini irdeleme alışkanlığıyla büyütülmüş olmasına karşın çocukluğundan beri anne babasının ve arkadaşlarının davranışlarının sağladığı özgüven yıkılmış olduğundan konuya ilişkin hiçbir şeyi irdelemeye girmeksizin sığınabileceği ve bu büyük yenilgiyi hazmetmeyi bekleyebileceği bir yer arar ve Oktay’la evlenmeye karar verir.

2. Oktay ile evliliği: Bu evlilik birbirini anlamak ve sevmek üzerine kurulu olmaz. Sınıfta kalmanın verdiği yenilgi duygusuyla Oktay’a sığınmak isteyen Seyda ile adı çapkına çıkmış olan Oktay’ın ilişkileri cinsellik üzerine kurulur. Seyda bundan sonra tutsaklık ve kısıtlanmışlık duygusunu giderek artan bir yoğunlukta yaşar.

Seyda’nın yaşadığı bu iki durum Selim ortaya çıktığında ona inanma ve onu sevmeye nedenlerini güçlendirici bir etki yapar.

Seyda’nın çevresinde doğrudan iletişime geçtiği, Selim dışında, Oktay ve oğlu Gil vardır.

Varsıl bir ailenin oğlu olan Oktay, Lozan’da ekonomi politik okumuş, varsıl ve yoz bir çevreye eklemlenmiş olmaktan rahatsızlık duymayan, ülkenin siyasal durumlarına göre tavır takınan ve maddi çıkarlarını her şeyin üstünde tutan bir kişi olarak tipik özellikler gösterir. Eşini aldatan, çocuğuyla hiçbir zaman duygusal bağ kurmayan Oktay, anlatının ortamı olan 1971 ihtilali sonrasında, siyasal ve ekonomik çıkarlarını birleştirerek eyleme geçen ve birden varşıllaşan kesim insanların temsilcisi işlevini görür.

Gil ise beş yaşlarında, oldukça sessiz ve baba sevgisinden uzak büyümüş bir çocuktur. Seyda’nın gitmek istemediği davetlerde Seyda’nın evden geç çıkmasının

bir nedeni olarak işlev görmesi dışında, anlatının en önemli anlam katmanının Gil'in ağzından gerçekleştiği görülmektedir. Büyüyünce Selim gibi olmasını salık veren annesine Selim'in öldüğünü söyleyerek Gil, okura anlatının baş kişisi olarak düşünceleri uğruna bir kahramanın artık öldüğünü ve geri gelmeyeceğini bildirir.

3. dereceden ilişkiler ağına dâhil olan işadamı Mustafa ve eşi Hülya, Sulhi Gebzeli ve kızı Ayşe Nur ile eşi Erdem ise Seyda'nın içinde bulunduğu ve Aysel'in sonradan Sulhi Gebzeli ile evlenerek dâhil olduğu varsıl, siyasal ve ekonomik bağları güçlü, çıkarları için çalışma isteği yaşamsal bir güdü hâline gelmiş yoz bir çevreyi yansıtan dokuyu oluştururlar.

c. Aysel ve Aysel'e ait ilişkiler bütününde kişi kadrosu: Aysel, anlatının odaklandığı varsıl ve yoz çevreye ne Oktay ve Selim'deki gibi bu çevrenin içine doğarak ne de Seyda gibi evlilik yoluyla eklemlenir. Aysel bu çevreye erdemlerinden, mutluluğundan ve ailesinden vazgeçerek girer.

Yoksul ve tutucu bir ailenin kızı olan Aysel, içinde çeşitli hırslar, beğenilme arzusu, daha serbest davranabilmek, lüks yerlere gidebilmek gibi istekleri olan bir kişidir. Ancak okula gönderilmemesi, babasının çocukları üzerindeki baskısı, ailesi ile olan iletişim ve bağlarının gevşekliği Aysel'i kendi yolunu kendi bildiğince çizmesine neden olur. Ancak tek başına kaldığında doğru kararlar vermekten aciz, mutsuzluğa mahkum bir karakter gösterir.

Çocukluğundan yirmi üç yaşına dek başından geçen olayların ve kişiliğinin okura gösterildiği Aysel'in yaşamı, sırasıyla arayış, umut / yükseliş, mutsuzluk / düşüş aşamalarıyla çözümlenebilir.

Aysel'in arayış dönemi, çocukluk yıllarına denk gelir. İki kız kardeşi ile anne ve babasının bu döneme ait kişi kadrosunu oluşturduğunu görmekteyiz. Baba, hem

eşine hem de çocuklarına karşı baskıcı bir yaklaşım gösteren kaba bir insandır. Aysel babasını şu sözlerle tanıtır:

Bir zamanların başefendisi, emekli olduktan sonra evini jandarma karakolu gibi yönetmeyi sürdüren Dünder efendinin evinde kadınların sokağa çıkması kesinlikle yasaktı. Burnunu kapıdan dışarı uzatanı nasılsa öğrenir, akşam hepsine sıradan jandarma dayığı çekerti.
(Kür, 1987: 59-60)

Baba Dünder baskıcı rolüyle ortaya çıkmasına karşın anne, kızlarıyla birlikte ezilen ve kendine ait bir düşüncesi olmayan bir varlık gösterir.

Aysel üç kızın ortancasıdır. Ablası Nursel, Aysel çocukluk dönemini yaşarken on sekiz yaşındadır. Aysel ile Nursel, babalarının baskıcı tavrını en ezici biçimde yaşayan iki kardeştir. Nursel'in babanın bu tavrından kaçabilmek, kardeşlerini babasından koruyabilmek gibi bir gücü ve yönlendiriciliği yoktur. Küçük kız kardeşi Günsel ise anne babanın yaşlılık dönemlerinde doğduğundan ailenin göz bebeğidir ve baba, diğer kızlarına olmadığı denli Günsel'e yumuşak davranmaktadır. Günsel de bu avantajını kullanarak babasından daha çok ayrıcalık koparmaya çalışır. Üç kız kardeş arasında Nursel anneye, Günsel ise babaya yakın durur. Aysel ise ailede nazını geçirecek denli kimseye yakın değildir. Bu durum anlatıcı tarafından şöyle ifade edilir:

Babanın yanında Günsel, anasının yanında Nursel, en ortada da Aysel. Nursel on sekizine basmıştı o sıralar. Rahat rahat annesinin koluna girer, bir yandan sakızını çiğner, bir yandan da pencereden görüp

beğendiği mahalle delikanlılarıyla kaçamak bakışırdı yürürken. Günsel babasının elinden tutar, artık şımarır da şımarırdı ona. Başı önünde yürürdü Aysel. Ellerini cebine sokar, cepsiz bir şey giymişse nereye koyacağını şaşırırdı. Ne annesinin koluna girmek, ne babasının elini tutmak, ne de iki yanındaki kızlardan birine yapışmak isterdi. (Kür, 1987: 60)

Güzellik yarışması için çektiirdiği fotoğrafların gazetede yayınlanması sonrasında dövölerek evden atılması, Aysel'in babasına ve erkeklere karşı dinmeyecek olan kinin başlangıcı, baskı döneminin ise sonu olur.

Baskı döneminden sonra gelen umut döneminde Aysel, düşlediği varsıl yaşama ulaşır. Bu dönemde okur karşısına çıkan kişiler Ali Alsan, Haluk, Tarık ve Adanalıdır.

Ali Alsan, Aysel'in fotoğraflarını çeken ve bulunduğı çevrede dolandırıcı olarak tanınan bir kişidir. Aysel'in hem güzelliğinin ön plana çıkmasını hem de kendi güzelliğini fark etmesini sağlar. Ali Alsan'ın Aysel'in yaşamında, Aysel'i hayal kırıklığına uğratarak içinden atamayacağı bir öfkeye kapılmasına neden olan kişi olarak işlevi vardır.

Haluk'un ise Aysel'in elinden tutarak onun eklemlenmek istediğı çevreye tutunmasını sağlayan kişi olarak işlevsel bir değeri vardır. Bir eşcinsel olan ve Tarık ile yaşayan Haluk, zaman zaman eve Aysel gibi kızlar getirmekte ve kendi çıkarları doğrultusunda kullanmaktadır. Aysel'de hem eklemlenmek istediğı çevreye tutunabilecek hem de kendine para kazandırabilecek yeteneğı gören Haluk, hem Aysel'in sırtından para kazanmış hem de Aysel'e ulaşmak istediğı şeyler için fırsatlar yaratmıştır.

Haluk'un Aysel'in yaşamına girişi onun *umutlu ve başarılı* döneminde denk geldiği gibi Haluk'un ölümü de bu dönemin sonunu temsil etmektedir. Esasında Aysel, tek başına başarılı işler yapabilecek bir karakter de değildir. Haluk'un bilgi ve yönlendirmeleri olmaksızın Aysel, başarısını sürdürebilecek kudretten yoksundur.

Tarık ise Haluk'un sevgilisidir ve Haluk'un eve getirdiği kızlardan da Aysel'den de hoşlanmaz. Aysel ise Tarık'ın görünüşünden çok hoşlanır ancak Haluk'un öldürölmesinde Tarık şüpheli konuma düştüğünden, Tarık'a olan sevgi ve ilgisi azalır. Adanalı ise Aysel'in hem ilk cinsel birlikteliğini yaşadığı hem de bunu para karşılığı yaptığı ilk kişidir. Bu kişi, insancıl davranış özelliklerinden ve pek çok erdemden yoksundur. Seyda onunla geçirdiği geceyi ertesi günü aklından derhal siler. Ancak bilinçaltı, en ufak bir olayda o gün yaşadığı duyguları Aysel'e hatırlatmak üzere hazırda bekler.

Aysel'in umutsuzluk ve başarısızlık döneminde ise Sulhi Gebzeli'yi görmekteyiz. Sulhi Gebzeli, varsıl ve yoz çevrenin en varsıllarından biridir. Siyasal bağlantıları güçlü, ekonomi ve siyaseti bir arada götüren, erdemden yoksun insan tipinin temsilcisidir. Aysel'in özel yaşamında bir yerinin olmasının yanı sıra üzerinde taşıdığı ait olduğu kesimin tipik özelliklerinden dolayı, hem ikinci dereceden hem de üçüncü dereceden ilişkiler ağı içinde durmaktadır.

Yazarın kişi kadrosunu oluştururken şu iki noktaya dikkat ettiği ve okurda şu etkileri yarattığı görölmektedir:

1. Anlatı baş kişisi ve diğer önemli anlatı kişilerini belli bir ilişkiler ağı içinde vererek onları çok boyutlu hâle getirmek. Böylece okur, anlatı kişilerini geçmişleri ve geçmişe ait kişi kadrosuyla birlikte görerek anlatı kişilerinin dünyasına girmiş, onları geçmişleri ve şimdileriyle tanıyarak onların macerasına ortak olmuştur.

2. Anlatının ana kişilerinin (Selim, Seyda, Aysel), 2. ve 3. dereceden ilişkiler ağı ve kişi kadrosu içine yerleştirilmesi onların varlıklarını inandırıcı hâle getirmiştir.

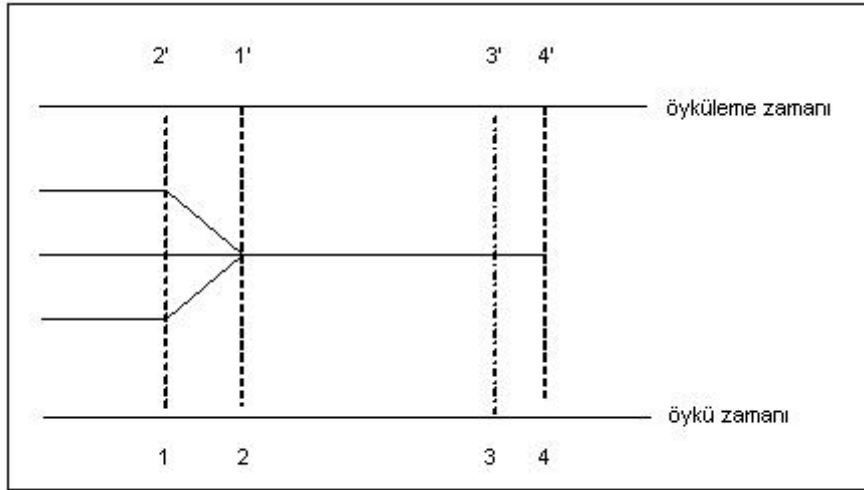
ZAMAN

Bu bölümde *Yarın Yarın* romanındaki zaman kullanımı incelenecektir. Yazarın zamanı kullanım ve sunum biçiminin anlatıcı ile ilişkilendirilebilmesi ve okurda etki yaratma yolunun ortaya çıkarılabilmesi için bu başlıkta, öykü zamanı ile öyküleme zamanı arasında kurulan bağlar (sıra) ve anlatının ritmi üzerinde durulacaktır.

- Anlatıda öykü zamanı ve öyküleme zamanı (sıra):

1966 yılından 1975 yılına dek süren bir zaman diliminden oluşan öykü zamanında yazarın, okura göstermek istediği durum ve olayları seçtiği ve okurda yaratmak istediği etki bağlamında, bu durum ve olayların sunum sırasında değişiklik yaptığı görülmektedir.

1966'dan 1975'e dek geçen süre içinde seçilen noktalar ve bu noktaların sunum sırası şöyledir:



TABLO 1

Numaralandırılmış önemli olay ve durumlar şöyledir:

1 numara: Anlatının merkezindeki kişilerin (Selim, Seyda ve Aysel) hem kendi yaşam öykülerinde bir kırılmayı ifade eden hem de belli bir çevreye girerek bir araya gelmelerini sağlayan olaylar dizisinin başlangıcını ifade eder. Bu nokta, öykü zamanının da başlangıcını ifade eder.

Selim anlatı kişisi için 1 numaralı nokta, Selim'in Paris'e gidişi sonrasında yaşadığı yalnızlık ve bu yalnızlığın bitiminde tanıdığı Josette aracılığıyla yaşadığı düşünsel değişimi ifade eder. Selim'in bu düşünsel değişimi, Türkiye'ye döndükten sonraki tüm davranış ve tutumlarını değiştirmesine, yaşamını başka bir yöne evrilmesine neden olur. Bu değişimin yarattığı olay ve durumlar anlatının da hikâyesini oluşturmaktadır. Ayrıca, Selim'in sınıflandırdığımız 2 numaralı anlatı noktasına varmasını sağlayacak neden de bu aşamada oluşur (yıllar önce düğünde gördüğü Seyda'ya âşık olur ve ileride onunla olmayı planlar, yıllar sonra Türkiye'ye döndüğünde ise Seyda'nın da katıldığı bir davete katılarak onu görmeye karar verir).

Seyda anlatı kişisi için 1 numaralı nokta, Oktay'la tanışması ve çocukluğundan kazandığı birtakım davranış kalıplarının etkisiyle verdiği kararları

(okulu bırakmak, Oktay ile evlenmek) ve onu 2 numaralı anlatı noktasına gelişini hazırlayan olay ve durumları ifade eder.

Aysel anlatı kişisi için ise 1 numaralı nokta babasından gördüğü baskıyı, anne ve kardeşleriyle olan iletişim sorununu, güzellik yarışmasına katılması sonrası evden kovulmasını ve Haluk'un aracılığıyla yeni ve farklı bir yaşama adım atışını ifade eder. Aysel'in çevre değiştirmesine neden olan bu olaylar dizisi, onu 2 numaralı anlatı noktasına götürür.

2 numara: Aynı çevreye çeşitli yollardan eklemlenmiş anlatı kişilerinin bir davet masası çevresinde toplandığı ve birbirleriyle etkileşime girdikleri zamanı ifade eder.

Selim, en son beş yıl önce gördüğü Seyda ile bu davette karşılıklı söyleşme olanağı bulur, böylece Seyda ile ilgili planını (birlikte bir aile olmak) gerçekleştirmek için ilk adımı atar ve aynı zamanda da düşünsel olarak desteklediği işçi hareketine eylemsel olarak katkı koyabilmek için çalışmalarına başlar. Böylelikle Selim'in yaşamı bu davetten sonra başka bir yönde akmaya başlar.

Seyda bu davet masasında Selim ile karşılaşır ve ona âşık olur. Seyda'nın bu noktadan sonraki davranış ve tutumlarını Selim'e olan âşkı yönlendirir. Seyda bundan sonra daha önceki duygusal, düşünsel ve günlük yaşamından daha farklı bir yaşama başlar.

Aysel, davette Seyda'nın eşi Oktay ile birlikte görünmek ve hatta onunla olan birlikteliğini oradaki insanlara duyumsatmak niyetinde olmasına karşın Sulhi Gebzeli'yi etkilemeye karar vererek tavırlarını tamamen değiştirir. Onun davet masasındaki bu tavrı, onun ilerideki yaşamını doğrudan etkileyecektir (Aysel Alsan, Sulhi Gebzeli ile evlenir).

3 numara: Ana anlatı kişilerinin başka yönlerle evrilen yaşam çizgilerinin simgesel anlatımı olan davet masasında buluşma sonrasında olan olayların sonuçlandığı zaman dilimini ifade eder. Bu zaman dilimi 1971'nin 12 Mart'ıdır.

Selim, içine doğduğu çevrenin kendine sunduğu yaşam biçimini tamamen farklı bir yöne evriltilmiş olmanın sonuçlarını bu zaman diliminde görür. Türkiye'de yönetime el koyan askerin muhtıra haberinin duyurulmasından hemen sonra Seyda ile vedalaşarak ve yurt dışına kaçmayı da reddederek ortadan kaybolur. Ancak kısa süre sonra ölüm haberi gelir.

Seyda'nın yaşamı ise Selim'in yaşamına girmesiyle duygusal ve düşünsel açıdan tamamen değişmiştir. Ancak Selim'in ölüm haberi onun Selim'le ilgili tüm planlarını da boşa çıkartmıştır. Bu yüzden Aysel, ölüm haberini duyar duymaz yaşadığı şoktan dolayı krize girer. Eşi Oktay'ın da Selim'den dolayı sorgulama için karakola götürülmesi ve serbest bırakılması sonrasında aile İsviçre'ye kaçar.

Aysel'in davet masasında aldığı Sulhi Gebzeli'yi etkilemek kararı üzerine değiştirdiği davranış ve tutumları onu kendi hesap etmediği ve istemediği bir yola sürükler. Aysel, 2 numaralı zaman dilimini işaret eden davet masasında karşılaşma zamanından sonra gelişen olaylar ertesinde Sulhi Gebzeli ile evlenmek zorunda kalır.

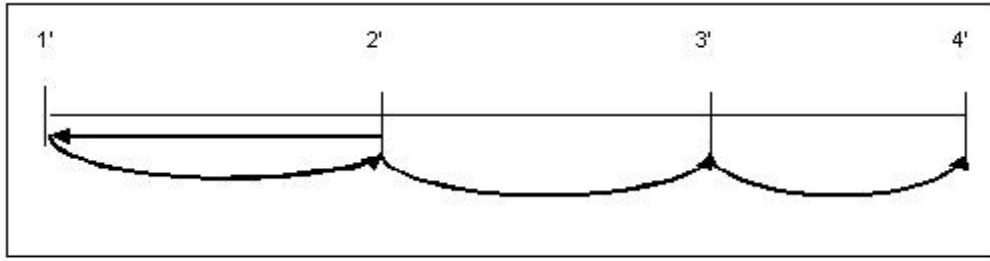
4 numara: 3 numaralı zaman diliminde sonuçlanan olaylar dizisi sonrasında anlatı kişilerinin son durumlarını sergileyen dilimdir.

Selim ölmüştür, Selim'in annesi ve Seyda düzenli aralıklarla mezarlık ziyaretinde bulunmaktadırlar. Seyda, sürekli kendi kendine konuşmakta ve çevresiyle iletişim kurmayı reddetmektedir.

Aysel ise Sulhi Gebzeli ile evliliği sonrasında çevreye uyum sağlamaya karar verir; içinde beslediği öfke ve kini içinde bulunduğu çevrenin erkeklerinden kadınlarına yönlendirerek yaşamını mutlu bir biçimde sürdürmeye karar verir.

- Öykü zamanı ile öyküleme zamanı arasında kurulan bağlar şu şekildedir:

Önce anlatıda seçilen noktaların sunum sırasına bakalım:

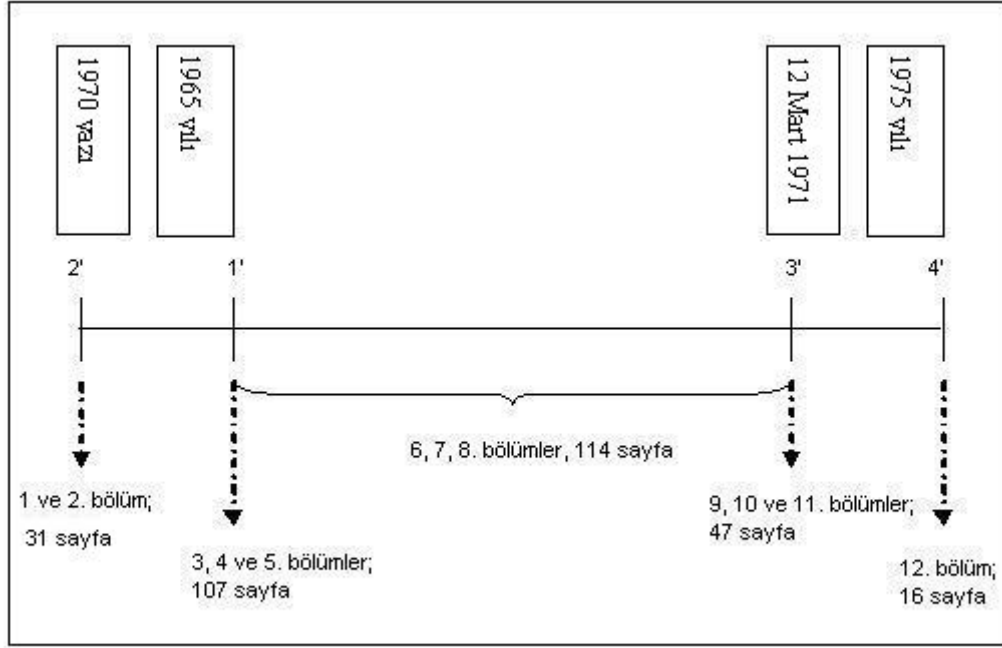


TABLO 2

Yukarıdaki tabloda da görüldüğü gibi 1 – 2 – 3 – 4 olarak sıralandığımız öykü zamanı, 2 – 1 – 3 – 4 olarak düzenlenmiştir. Öyküleme zamanının başlangıcının davet masasında bir araya gelme ve iletişime, etkileşime geçme; daha öncesinin geriye sapımla genişletme olarak kullanılması aynı çevreye ait farklı konum, eğitim ve düşüncedeki insanların ayrı ayrı süren yaşam biçimlerini bir bağlama oturtmuş ve okurun, farklı yönlere giden yaşam biçimlerini bir bütünlük içinde değerlendirebilmesini sağlamıştır. Zira, 2. zaman diliminde davet masasında buluşan anlatı kişilerinin anlatının son zaman diliminde de bir davet masasında toplanma hazırlığında olmasıyla anlatının başında oluşturulan bağlam tamamlanmıştır.

- Anlatıda ritim:

Öyküleme zamanı üzerindeki süre kullanımı şöyledir:



TABLO 3

2 numara olarak adlandırdığımız birinci anlatı noktasını oluşturan 1970 yılı davet günü bölümünde özetleme yöntemi kullanılarak her anlatı kişinin davete hazırlık süreci toplam 8 ara bölümde okura aktarılır. Buradaki amaç, her ana anlatı kişinin ana olayın başlangıcının gerçekleşeceği noktaya nasıl bir ruhsal durumla geçtiğini göstermek ve dolayısıyla, olaylar arasında sebep – sonuç bağları oluşturmaktır.

1 numara olarak adlandırdığımız ikinci anlatı noktası, anlatı kişilerinin geriye sapım yöntemiyle geçmişlerindeki anlatı açısından önem taşıyan noktaların anlatıldığı toplam 107 sayfadan oluşan bölümler bütünüdür. Bu bölümlerde her ana anlatı kişisine ayrı bölüm ayrılmış ve özetleme tekniği ağırlıklı olarak kullanılarak ana anlatı kişilerinin yaşamlarının değişmesine neden olan kırılma noktaları gösterilmiştir.

3. anlatı noktasına geçişi sağlayan 6, 7 ve 8. bölümler, toplam 114 sayfa olmakla birlikte geçmiş zaman anlatımının bitirilerek şimdiki zamandaki olaylara dönüldüğü ve bu olayların ilerletildiği bölümlerdir. Bu bölümlerde ağırlıklı olarak sahneleme tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Sahneleme tekniği, öykü zamanı ile öyküleme zamanının çakışmasını sağlayan bir tekniktir. Bu yüzden, geçen bölümlerde geriye sapım ile yavaşlatılan anlatı ritminin şimdiki zamana dönüş sonucu öykü zamanıyla eşdeğerde bir ritme girdiği görülmektedir.

3. anlatı noktası, toplam üç bölüm ve 47 sayfalık oylumuyla diğer bölümlere oranla kitapta daha az bir yer kaplamaktadır. Anlatının şimdiki zamanında gerçekleşen olayların bir sona bağlandığı (Selim'in ölümü, Seyda'nın sinir krizi geçirmesi, Aysel'in Sulhi Gebzeli ile evlenmek zorunda kalışı) bu bölümlerde, özetleme tekniği kullanılarak öyküleme süresinin hızlandırılmış olduğu görülmektedir.

4. anlatı noktası da öykü zamanı ile birlikte gitmesine karşın, yine, özetleme tekniği ile sunulmuş ve olayların bitiminden sonraki anlatı kişilerinin durumlarını sunmak işlevini üstüne almıştır, toplam 16 sayfalık oylumuyla en kısa anlatı noktasıdır.

Sonuç olarak;

1. Öyküleme zamanına genel olarak bakıldığında, öykü zamanında bir kez geriye sapım yapıldığı ve bu geriye sapımın anlatı kişilerinin yaşamlarının akışını değiştiren önemli noktaları göstermesi açısından işlevsel bir değere sahip olduğu görülmektedir.

2. Geriye sapımın yapıldığı bölümlerin oylumlarıyla diğer bölümlerin oylumlarına yetiştiği (anlatı kişilerinin geçmişlerinin anlatıldığı bölümler toplam 373 sayfa olan kitabın 107 sayfa ile yaklaşık 1/3'ünü kaplamaktadır), bu nedenle geriye

sapımdan dolayı anlatı ritminin düşürülmesi olarak değerlendirilmesi gereken bölümlerin diğer bölümlerle eşit derecede öneme kavuşturulduğu görülmektedir.

3. Öykü zamanı ile öyküleme süresinin eşitlendiği bölümlerde (6 bölüm ve sonrası) ise olay sayısı artmış ve ancak diğer bölümlerin oylumlarını geçen bir uzunlukta verilmiştir. Bu bağlamda, anlatı ritminin yavaş başlayıp şimdiki zamana yaklaştıkça hızlandığı görülmektedir.

4. Sahneleme tekniğinin kullanıldığı bölümlerde ara ve ana bölümlemelerle hem anlatı kişilerine tek tek odaklanılması hem de oylumun artırılması suretiyle özetleme tekniğinin anlatı ritmi üzerindeki hızlandırıcı etkisi kırılmıştır.

5. Tüm bunlarla yazar sahneleme tekniği, geriye sapım ve özetlemelerin anlatı ritmi üzerindeki etkisini eşitlemiş ve her anlatı noktasını okurun dikkatine aynı derecede bir etkiyle sunmuştur.

UZAM

Uzam anlatıya dekor oluşturma haricinde kişileri tanıtmaya, kişilerin ruhsal durumlarına ilişkin bilgi verme ve bulundukları konum ve çevreyi algılama biçimlerini gösterme işlevlerini üstüne almıştır.

İşçi sınıfından olan ve anlatı içinde işçi sınıfı çevresinin oluşturulmasında kullanılan anlatı kişileri arasında Memet ve eşi yaşadıkları çevreyle temsil ettikleri sınıfın yaşam standartlarını ortaya koyarlar. Bu anlamda Memet'in yaşadığı çevre aracılığıyla temsil ettiği sınıfın varoluşsal özellikleri uzamsal boyutta da tamamlamış olur.

Memet'in evine giden yol, asfalttan arnavut kaldırımına, arnavut kaldırımından toprak yola dönüşen bir güzergâhtır. Memet'in oturduğu mahalle,

eski ve derme çatma yapılmış binalarla yeni yapılan, ama kalite açısından eski evlerden hiçbir farkı olmayan, dar sokaklı, sinek dolu, lağımı dışarıya akan, çocukları bu lağım suyuyla oynayan bir yerdir. Bu mahalle, anlatıda işçi sınıfı olarak alınan çevre insanların içinde yaşadıkları kapsayıcı uzam olmasının yanı sıra açık uzam olarak da tanımlanmıştır.

Kapalı ve kapsanan uzam olarak ise ev içi seçilmiştir. İç içe iki odadan oluşan bu ev, beklenenden daha aydınlık ve dışarının pisliğine karşın aşırı temizdir. Koltuk, sehpa, somya, radyo ve masadan oluşan ev eşyaları lekesiz, bembeyaz, çiçeklerle, dallarla, yapraklarla bezeli eliş örtülerle örtülüdür. Bu ev, geleneksel bir yaşam biçimini yansıtıcı bir işlev gösterir. Dışarıda grevlerle, dayakla, kırılan kafalar, yaralanan gövdelerle koşturmaca içinde geçen yaşama karşın evde Memet ailesine kol kanat geren geleneksel bir baba, Memet'in eşi ise eve gelen konuklara dört dörtlük hizmet etmek gibi görevleri titizlikle yerine getiren bir kişi rolünü alır. Ev içi, ailenin tamamen güvende ve mutlu olduğu bir ortamdır. Ailenin dışarıdaki yaşamı ise Selim'in babasının fabrikası ile sınırlıdır. Ailenin fabrikadaki görünümü ise ev içi yaşantısının yarattığı davranış biçimlerinden tamamen farklıdır. Memet ve eşi fabrikadaki greve aktif biçimde katılan, görev ve sorumluluk alan, bu görev ve sorumlulukların getirdiği yükleri yiğitçe sırtlanan kişiler olarak özellik gösterirler.

Anlatının merkezindeki varsıl ve yoz çevrenin yansıtılmasında da uzamsal boyut ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Zira bu çevreyi oluşturan kişiler üçüncü dereceden kişilerdir ve işlenmemişlerdir, karakteristik değil, tipik özellikleri vardır. Onların taşıdığı tipik özellikler uzamsal boyutta sergilenir. Davetler, gazinolar, eğlence yerlerinde birbirlerini aldatan evli erkek ve kadınların âşıklarıyla bir araya gelmeleri, evli kadınlara sarkıntılık, kumar, aşırı içki, uygunsuz söyleşme ve şakalar

gibi davranışları sergileyerek ait oldukları sınıfsal – sosyal tabakanın genel dokusunu belli ederler.

Selim ana kişisi üzerinde biçimlenen uzamsal boyut, Memet ve ailesinin yerleştirildiği uzamsal boyutta olduğu gibi, kapsayıcı – açık ve kapsanan – kapalı bir özellik gösterir. Ancak, işlev olarak, değişim ve dönüşümlerin yaşandığı bir ortam olma özelliği vardır.

Selim'in Paris yıllarında Paris kapsayıcı – açık uzamsal boyut olarak karşımıza çıkar. Paris, Selim için ilk aylarda pahalı kafelerin, lüks otellerin, kalabalığın ve debdebenin olduğu bir yerdir. Selim bu aylarda Paris'te bir turist edasıyla, büyük paralar harcayarak zamanını geçirir. Kapsayıcı – açık uzamsal boyutuyla Paris Selim'in debdebeden, parlak ışıklardan, kalabalıktan, büyük ve lüks mekânlardan sıkılarak kendi içine çekilmesine neden olur.

Selim'in içine yerleştirildiği kapsanan – kapalı uzam ise Paris'te 57 Rue de Seine adresindeki Hotel Louis XV'tir. Selim burada düşünsel değişim ve dönüşümünü gerçekleştirir. Bu hotel gösterişsiz, küçücük bir tabelası olan, kısa bir antreden girilen, oldukça ucuz fiyatlı, telefonsuz, banyosuz, pis ve ama tarihî bir yerdir. Selim dışarıdaki yaşamdan sıkıldığından aylarca kendini buraya kapatır. Bir gün hotelin sahibi Madam Drevet ile bir söyleşmesinde, kaldığı odada daha önce Baudelaire'in kaldığını öğrenince çok heyecanlanır ve kaldığı odaya bambaşka bir bakışla görmeye başlar. Bu heyecanını Selim şu sözlerle ifade eder:

Çabucak içeri girip kapıyı kapadı – ozanla yalnız kalmak istercesine.

Bir süre yalnızca çevresine bakındı. Ozanın nerede; nasıl bir iz bırakmış olacağını çıkarmaya çalıştı. Üstünde kitapların yığılı durduğu ve başka hiçbir işe yaramayan (yanmayan yani) şöminenin

tozlu mermerine dokunmak istedi. Sonra Baudelaire'den beri kim bilir kaç kez değişmiş olan kirli duvar kağıdının üzerinde bir iki dize, bir şiir taslağı bulunup bulunamayacağını merak etti. (Kür, 1987: 148)

Selim bu andan sonra kendini bu odaya kapatmış olmayı anlamsız sayar ve dışarıdaki yaşamla, insanlarla kaynaşmaya karar verir. Bu kararın ertesinde tanıştığı Josette ile başlayan düşünsel değişimini bu oda içerisinde sürdürür.

Anlatıda uzamsal boyut, anlatı kişilerine ait duygusal ve düşünsel boyutun sergilemesinde de kullanılmıştır. Örneğin zamanla eşi Seyda'dan ve evinden soğuyan Oktay'ın ruhsal durumu evi görme biçimi aracılığıyla anlatılır:

Evinden olan hoşnutsuzluğu yeni değildi. Hiç mi hiç sevmemişti bu salonu, hiç mi hiç rahat edememişti içinde. Başlangıçta alışabileceğini sanmıştı. Alışamamıştı işte. Kendi evinde rahat edememek, konuk gibi uzaktan görmek her şeyi! Olacak iş miydi yani! (Kür, 1987: 24)

Seyda'nın kendi içinde hissettiği özgürlüğünü kaybetmişlik, sıkışmışlık duygusunu eşi Oktay ile olan kapalı uzam (ev)dan açık uzam (tekne ile denize açılmak)a çıkarak atlatmaya çalışması Seyda'nın duygularını doğrudan yansıtan bir davranış olarak görülür. Seyda, kendini huzursuz eden duygudan kurtulabilmek için bindiği teknenin hızını tatmin olana dek artırır ve içinde peyda olan uçmak duygusunu sonuna dek yaşamak ister. Seyda bu sırada kendini şöyle ifade eder:

Uçmak, uçmak böylece sonsuzluğa dek... Özgürlük bu olsa gerek. Kafam hep böyle hafaf, hep böyle havadan sarhoş. Yemek, yutmak, sindirmek rüzgârı... ve sonunda rüzgâr olmak. Rüzgâr gibi – hayır gibi değil, rüzgâr olarak – esmek, esmek, esmek... Özgürlük dedikleri... (Kür, 1987: 9)

Seyda'nın sıkıntı ve iç bulantısını içinde bulunduğu ortam ve bu ortamdan çıkamıyor olması da etkiler. Eşiyle gittiği davetler, gazinolar, katıldığı eğlenceler Seyda'nın sıkışmışlık duygusunu tetiklediği gibi oradaki insanlara olan nefretini de çoğaltır. İstemeksizin gittiği bir davetten kusarak çıkan Seyda'nın uzamsal boyutta huzur bulduğu tek yer oğlu Gil'in odasıdır. Zira her davet öncesi Seyda, Gil'i uyutmak bahanesiyle oğlunun odasında, onun başucunda ağlamakla zamanını geçirir. Bu nedenle Oktay ile Seyda her davete mutlaka biraz geç kalmış olarak giderler.

Okura Selim'in ölümü Gil'in odasında ve Gil'in ağzından doğrudan söylenir. Gil'in odası Seyda için masumiyetin ve kaçışın olduğu yerdir. Selim'in ölümü daha önceden radyodan duyurulmuştur ve gerçekleşen bu olayın bu odada, yani masumiyetin olduğu yerde tekrarlanmış olması, anlatının baş kişinin ölümünün kesinliği Seyda'ya ve Seyda nezdinde okura bildirilir.

Sonuç olarak anlatının uzamsal boyutlarına; 1. belli bir çevreyi yansıtmak (işçi sınıfından olan Memet'i işindeki ve evindeki eylemleriyle göstermek), 2. anlatı kişilerinin ruhsal durumlarını açıklamak, 3. anlatı kişilerinin düşünsel gelişimlerinin yansıtmak, 4. uzamsal boyuta simgesel değer yükleyerek anlam üretmek (Selim'in ölümünün Gil'in odasında ve Gil'in ağzından tekrarlanması) işlevlerinin yüklendiği görülmektedir.

OLAY ÖRGÜSÜ

Anlatıyı oluşturan olaylar bütünü önce kendi içlerinde bir gelişim ve ivme kazanan sonra birbiriyle kesişen ve birbirini etkileyen birden fazla gelişmeden oluşur. Bu gelişmeler, öncelikle, anlatı kişilerinin durumlarına bağlı olarak oluşan olay ve durumlardan meydana gelir. Tekil ve anlatı kişilerinin özel durumlarına bağlı olarak gelişen olaylar şunlardır:

a. Selim’e bağlı olaylar bütünü: Yazar Selim’in hikâyesini onun Paris’e gidişi, orada başına gelenler, tanıştığı kişilerden etkilenişi üzerine aldığı birtakım kararlar ve bu kararları Türkiye’de uygulamaya koyması sonucu başına gelenlerle çerçevelendirmiş ve bu çerçevenin dışına çıkmamıştır.

Selim, babası fabrikatör olan oldukça varlıklı bir kişidir. Selim, ileride babasının yerini alacak kişi olması nedeniyle Paris’e ekonomi – politik okumaya gönderilir. Selim burada yaklaşık bir ayını bir turist gibi en lüks yerlerde konaklayarak ve yiyip içerek harcar. Bir ay dolmadan hem gerçek Paris’i yaşamadığını hem de babasının gönderdiği aylığın yetmeyeceğini anlar. Kendine Paris’in daha sapa ve karanlık bir sokağında kalacak bir yer bulur, yemeklerini de öğrenci kantininde yemeğe başlar. Bu sırada, dışarı çıkarken bile cebine kitap koyma alışkanlığını edinmiş ve felsefe, politika, dilbilim gibi çeşitli alanlardan ne bulursa okumaya başlamıştır. Ancak bu okumalar düşünmeksizin, öğrendiklerini irdelemeksizin gerçekleşen okumalardır. Tek başına ve kendini bile isteye yalnızlığa ittiği ve otel odasından çıkmadığı bu süre, kaldığı odada eskiden Baudelaire’in de kaldığını öğrendikten sonra Selim, yaşama istek ve heyecanı ile dolar. Bundan sonra Paris’teki zamanını insanlarla daha çok iç içe geçirmeye karar verir. Bu karar ertesinde Josette ile tanışır. Onunla geçirdiği süre içerisinde, Paris’te okuduğu tüm

kitapları anlamaksızın ve üstlerine hiç düşünmeksizin okuduğuna pişman olur. Kalabalık bir ailenin kızı olan Josette Paris'in banliyölerinden birinde oturmaktadır. Babası ve büyük ağabeyi otomobil fabrikasında işçilerdir. Büyük ağabeyi sendikacıdır da. Ancak bir Troçkist olan Josette, ağabeyini ve çevresini sert bir biçimde eleştirirken Selim'i de hem kendine yabancı bir kültüre ait olması hem de kendiyse düşünsel bir iletişime geçemeyecek olmasına karşın Baudelaire'i çok iyi bilmesine karşın hem kendi kültürel değerlerinden olan hem de düşünsel birliktelik yakalayabileceği bir aydın olan Nazım Hikmet'i yarım yamalak bilmesinden dolayı kınar. Selim ise hem sevdiği hem de gerçekten kendinden daha bilgili birinden bu eleştirileri duymaktan utanır ve hem Josette'nin siyasal açıdan bağlı olduğu düşünceye yaklaşmaya hem de bu düşüncenin Türkiye'de, kendi ortamında uygulanabilirliğini sorgulamaya başlar. Bu sırada okulda bir yılını bitirmiş ve tatil için Türkiye'ye dönmüştür. Burada, babasına hem yeni öğrendiği üretici hakları, sınıf ilişkileri, işçi sınıfının hakları gibi konularda bildiklerini her fırsatta aktarır hem de babasından Moskova'da yapılacak olan ellinci yıl törenlerine katılmak için para ister. Ancak babasının fabrikasında başlatılan bir grevde işçilerden yana olduğu gibi onlara babasının aleyhinde işçilere yol gösterdiği için babası Selim'i evden kovar. Selim o yazı fabrikada çalışan işçilerden birinin yanında geçirir ve bilgilerini başkalarına aktarma fırsatı bulur. Bu aile ile konuştukları teoriye fazlaca bağlı olduğundan aile bireyleri Selim'i anlamakta güçlük çeker. Selim bu tecrübeler ve babası parasal desteği kestiğinden para sıkıntısı içinde Paris'e döner. Orada geçinebilmek için hamallık bile yapar. Paris'teki ilk yılında daha çok kitaba bağlı şeyleri öğrenmiş ancak bu düşünceleri yüreğinde hisseder duruma gelememiştir. Paris'teki ikinci yılında varsıl bir yaşamdan yoksul bir yaşama geçtiğinden varsılların gereksiz harcama, şaşaa ve kibirlerini görerek onlara kin beslemeye başlar. Böylece, artık

harekete geçmek ve işçi sınıfının eylemlerine destek verebilmek için gerekli inanç ve hırsı da kazanmış olur. Selim'in Paris'teki ikinci yılı 1968'e denk gelmektedir. Selim, Paris'teki 68 işçi olaylarına aktif olarak katılır. İkinci yaz tatili için dönüşünde ise yıllar önce görüp âşık olduğu Seyda ile karşılaşır. Bir yandan Seyda ile gönül bağı kurmaya çalışırken diğer yandan Türkiye'deki işçi hareketine destek vermeye çalışır. Babasının fabrikasında tanıştığı insanlarla bir grup oluşturur. Bu grup, Ankara'ya bağlı olarak işçi sınıfı çıkarları adına çalışan küçük gruplardan biridir. Birlikte, varıl insanlardan intikam adına çocuk kaçırma işine girerler. Kaçırdıkları çocuk Oktay'ın dâhil olduğu çevreden olan Sulhi Gebzeli'nin çocuğudur. İkinci eylem için ise Sulhi Gebzeli'nin çocuğundan daha küçük olan Gil'in kaçırılması önerisi gelir. Selim, bunu insanî nedenlerden dolayı reddeder ve tüm işçi sınıfının eylemlerini kontrol ettiği söylenen kişiyi eylemlerinin ölçsüzlüğünü eleştirmek üzere Ankara'ya gider. Bu sırada bir banka soygunu da gerçekleşir. Selim Ankara'dan döndüğünde ise 1971 askerî darbesi gerçekleşmiştir. Hemen Seyda'nın yanına gider ve onunla vedalaşır. Daha sonra ise ölüm haberi gelecektir. Vedalaşma sahnesi, Selim'in varlığının okura gösterildiği son sahnedir.

Selim'in hikâyesini oluşturan olaylar bütününde önem arz eden noktalar şöyle sıralanabilir :

1. Paris'e okumaya gidişi (Selim'in tüm bu olayların başına gelmesine neden olan ilk adım),
2. Josetta ile tanışması (Selim'in düşünce ve kişilik olarak değişmesini sağlayan ve ona bu yolda ilk adımı attıran kişi olması nedeniyle),
3. Babasının fabrikasında grev yapan işçilere yardım etmesi (böylelikle Josetta aracılığıyla öğrendiği bilgileri başkalarına nasıl aktaracağını tecrübe etmiştir),

4. Paris'e babasının parasını reddederek dönüşü ve geçinebilmek için çalışmaya başlaması (böylelikle aklıyla inandığı şeye, içine düştüğü zor durumdan dolayı, yüreğiyle de inanmayı öğrenmiştir),
5. Kulüpteki davete annesinin zoruyla gitmesi (bu sayede yıllar önce görüp âşık olduğu Seyda ile karşılaşmıştır),
6. İşçi sınıfı adına çeşitli eylemler yapan bir gruba katılması (Selim'in sonunu hazırlayan olaydır).

b. Seyda'ya bağlı olaylar bütünü: Seyda'nın hikâyesi onun psikolojik durumunu açıklayan çocukluk yılları, Oktay ile tanışması, Selim ile olan ilişkisi ve bulunduğu çevre ile olan iletişimi ile sınırlandırılmıştır.

Seyda anne babasının öğretmen olmasından dolayı kasaba kasaba gezmiş ve eğitilmiş, kültürlü bir ailenin çocuğu olma avantajıyla da bulunduğu yerlerde büyükleri tarafından hep övülmüş ve alkışlanmış, kendi özdeğerinden başka hiçbir şeyi umursamayacak bir biçimde yetiştirilmiş ve genç kızlığına da bu aşırı güvenle girmiştir. Bir arkadaşının partisinde tanıştığı Oktay ile kısa sürede kaynaşmış; üniversitedeki dersler dışındaki tüm zamanını ona ayırmaya, giderek dersler için gerekli olan zamanı da Oktay'a vermeye başlamıştır.

Seyda sınıfı geçebilmek için vermesi gereken derslerden birinin sınavına Oktay ile biraz daha fazla birlikte olabilmek için hazırlıksız gider ve bu dersten kalır. Seyda sınavdan aldığı sonucu kendine yediremez. Oktay'a sığınır. Bu olayın ertesinde Seyda ve Oktay evlenme kararı alırlar. Oysa birbirilerini çeken şey yalnızca cinsellik olduğundan birbirlerine alıştıkça Oktay'ın gözlerindeki ışıltı ve Seyda'nın içindeki heyecan giderek azalacaktır.

Seyda, evliliğinden beş yıl sonra Selim ile karşılaştığı kulüp davetine kadar olan süreyi mutsuz bir biçimde geçirir. Selim’in evlerine taşınmaları ile başlayan süreçte Seyda, Selim’le yakınlaşır. Selim’in fabrikadan tanıdığı eylem arkadaşlarıyla tanışır ve onlarla iletişim kurarak onların dünyalarına yaklaşmaya çalışır. Çünkü Selim’in ileride birlikte olma vaadi Seyda’yı yaşama tekrar bağlamıştır. Seyda’nın Selim’in katıldığı işçi eylemlerinden haberi yoktur ve Selim’den duyduğu “devrim” sözcüğünden oldukça ürkmüştür. Selim’in ölüm haberi geldiğinde sinir krizi geçirir ve eşi Oktay tarafından hastaneye yatırılır. Orada elektrik şoklu tedavi alan Seyda, ülkedeki koşullardan dolayı hastahanedен apar topar taburcu edilip İsviçre’ye Oktay ile birlikte götürülür. Orada bir yıl kadar tedavi görür. Üç yıl sonra ülkeye Oktay ile döner ve eski çevresindeki yaşamını sürdürür.

Seyda’nın hikâyesinde önem arz eden noktalar şunlardır:

1. Oktay ile zaman geçirmek için derslerini ihmal edişi ve okulu bırakması (bu nedenle kendisine olan saygı ve güvenini yitirmiştir),
2. Oktay ile evlenmesi (özgürlüğünü kaybettiği duygusunu tetikleyen ana durumdur),
3. Kulüpteki davette Selim ile karşılaşması,
4. Selim’i evine kabul edişi (böylelikle Selim ile arasında gelişecek olan ilişkinin temeli atılmıştır).

c. Aysel’e bağlı olaylar bütünü: Aysel’in hikâyesi, Seyda’nın ve diğerlerinin bulunduğu çevreye girmesine neden olan olaylar ve bu çevreye girdikten sonra yapıp etmelerinden oluşan gelişmeler le çerçevelendirilmiştir.

Üç kız kardeşten ortancası olan Aysel, o zamanki adıyla Deniz Alaylı, ilkokulu okuduktan sonra insan içine bile çıkarılmadan, babasının baskı ve kötü

davranışlarıyla büyür. On sekizine geldiğinde mahalleliden güzelliği üzerine pek çok övgü aldığından güzellik yarışmasına katılmaya karar verir. Babası oldukça katı yürekli ve tutucu olduğundan Aysel, yarışmaya katılmak için gerekli olan fotoğrafları gizlice çektirir. Ertesi gün güzellik yarışmasına katılacak olanların fotoğrafları gazetede yayınlanır. Kızının fotoğraflarını gazetede gören Dünder efendi Aysel'i döverek evden atar. Aysel, birkaç gün komşularında kaldıktan sonra fotoğraflarını çeken Ali'ye gider. Ali, Aysel'e güzellik yarışmasında birinciliği, onunla yatması karşılığında vaat eder. Aysel bu teklifi ancak vaat yerine geldiğinde değerlendirebileceğini söyleyerek Ali'den uzaklaşır. Ancak yarışmada birinci olacağı konusunda kuşkuya düşmez. Aysel yarışmada üçüncü olur. O gece tüm hayalleri yıkılmışken ünlü bir kadın terzisi olan Haluk, Aysel'e sahip çıkar ve onu evine götürür. Aysel Haluk'un yanında giyinmek, oturup kalkmak, masada uyulması gereken kurallar gibi çeşitli alanlarla ilgili görgü sahibi olur. Bu arada, Haluk'un aracılığıyla ilk kez para karşılığı cinsel ilişkide bulunur. Haluk, bunu Aysel'i belli bir çevreye sokmak, orada tutunmasını sağlamak ve çok da para kazanmasını sağlamak gerekçesi ile yapar. Aysel, Haluk'un giysilerine mankenlik yapar ve daha sonra sinemalarda oynayarak film yıldızı olur. Oktay ve Seyda'nın da bulunduğu çevreye, çok ünlü bir film yıldızı ve evli ya da bekâr erkeklerle çok yüksek fiyatlara yatan bir kadın olarak girer. Haluk'un öldürülmesinden sonra ünü, bir süre, daha da artar. Ünlü işadamı Sulhi Gebzeli ile de bir ilişkisi olur. Başlarda Sulhi Gebzeli'nin gözüne girebilmek için namuslu kadın rolü oynar ve ancak Sulhi Gebzeli'yi genç kızlığında ilk kez yattığı kaba adama benzettiğinden ondan ayrılmak ister. Sulhi Gebzeli bu girişimi engellemek için nüfuzunu kullanarak Aysel'in işlerinin durmasına neden olur. Aysel, hem Sulhi Gebzeli ile arasını iyi tutabilmek hem de onun işlerini engellemesini durdurabilmek için Sulhi Gebzeli'den eşinden boşanmasını ve onunla

evlenmesini söyler. Aysel'e göre bu hiç de olmayacak bir şey olduğundan bu teklifiyle hem Sulhi Gebzeli'yi sevdiğini gösterecek hem de işlerini düzene koyabilecektir. Ancak Gebzeli'nin eşi kısa süre sonra ölür ve Aysel Alsan, Sulhi Gebzeli ile evlenmek zorunda kalır. Bundan sonra ise rüyasını kurduğu varsıl ve şaşaalı dünyayı Gebzeli'nin yanında onun iş ortaklarının yemek masalarına katılarak yaşar.

Aysel'in hikâyesini oluşturan olaylar bütününde önem arz eden noktalar şunlardır:

1. Güzellik yarışmasına katılmak için Ali'ye fotoğraflarını çekertmek (Ali, Seyda'nın içindeki öfkeyi besleyen kişi olacaktır),
2. Güzellik yarışmasında üçüncü olmak (böylece Aysel yalnızca Haluk'a kalacaktır),
3. Haluk ile tanışmak (Haluk sayesinde düşünüy kurduğu dünyaya kavuşturmuştur),
4. Haluk'un öldürülmesi (Haluk'un ölümüyle Seyda akıl hocasını kaybetmiş olur ve hatalar yapmaya başlar),
5. Sulhi Gebzeli ile ilişki kurmak (Seyda herkesle geçici ve para üzerine kurulu ilişkiler kurarak varsıllığını artırıyor olmasına karşın Haluk'un yönlendirmesi de olmadığından, Sulhi Gebzeli'ye yakasını kaptırır ve onunla evlenmek zorunda kalır).

d. Oktay'a bağlı olaylar bütünü: Oktay, anlatının sosyal çevre olarak seçtiği toplumsal tabakanın içine doğmuş bir kişidir. Babası fabrikatör olan Oktay, Lozan'da ekonomi – politik okumuş ve Türkiye'de, genelde babasının fabrikasının ihtiyaçlarını karşılar bir konumda, ithalat ve ihracat yapan bir şirket kurmuştur. Ünlü

bir apkın olan Oktay'ın Türkiye'ye dönüşü, Seyda'nın da içinde bulunduğu evre içinde büyük olay yaratır. Seyda ile tanışmaları da bir arkadaşları aracılığıyla olur. Kısa süre sonra da evlenirler. Ancak Oktay, evliliğinde mutlu değildir ve eşini Aysel Alsan ile aldatmaktadır.

Amacı daha çok para kazanmak olduğundan eşi ve çocuğuyla ilgilenmeyen Oktay, sürekli yeni iş ilişkileri kurmak peşinde koşar. Muhtıranın ilan edilmesi sonrasında Selim yüzünden evinin aranması ve bir baskı makinesinin bulunmasından dolayı karakolda sorguya alınır, psikolojik baskıya uğratılır. Başına gelenlerden ve şirketinin geleceğinden korkuya kapılan Oktay, Seyda ve oğluyla  yıllığına İsviçre'e kaçar. Burada alışmaksızın yaşar. Türkiye'ye döndüğünde ise kendini iktidara yakın olmaya ve yeni iş ilişkileri kurarak hem şirketini genişletmeye hem de itibarını artırmaya adar.

Oktay'ın hikâyesini oluşturan olay bütününde önem arz eden noktalar şunlardır:

1. Lozan'da ekonomi – politik okumak (anlatının temelini oluşturan sosyal çevrede varlığını sağlayacak ilk adım),
2. Babasının fabrikasını gereksinimlerine de hitap edecek biçimde bir ithalat – ihracat şirketi kurmak (Oktay'ın, bahsettiğimiz sosyal çevrede varlığını devam ettirmesini sağlayan en önemli dayanak),
3. Seyda ile evlenmek,
4. Muhtıra sonrasında İsviçre'ye kaçmak ve her şey durulduğunda iktidar ile sıcak ilişkilere girerek kazancını artırmak (Oktay'ın bu davranışı, onun ait olduğu çevrenin ülkede olup bitenlere karşı verdiği tepkinin genel biçim ve niteliğini ortaya koymaktadır).

Tüm bu olayların örüntülenmesi ise şu biçimdedir:

1. adım: Anlatı kişilerinin tüm yapıp etmelerinin temelini oluşturan arayışlarının sonucu huzursuzluklarından birer sahne göstermek.
2. adım: Anlatı kişilerinin ilk kez bir araya gelişlerinin ve şimdiki zamandaki olayların başlangıcını göstermek.
3. adım: Anlatı kişilerinin söz konusu huzursuzluk ve arayışlarının başlangıç olaylarını ayrı ayrı anlatmak.
4. Anlatı kişilerinin birbirleriyle etkileşimleri sonucu gelişen olayları sergilemek.
5. Bu olayların son bulması ve ilk kez bir araya geldikleri biçimde – bir masa çevresinde – bir araya gelmeleri.

Olay örgüsünün şu adımlarla kurgulandığı ve şu etkileri yarattığı görülmektedir:

1. Anlatı kişilerinin arayış ve huzursuzluk içinde oldukları şimdiki zamanı göstermek ve okurda merak uyandırmak.
2. Anlatı kişilerinin geçmişlerine tek tek dönerek onların arayış ve huzursuzluklarının temelini açıklamak ve hem okurun merakını gidermek hem de olayların gelişimi sırasında okurun anlatı kişilerinin davranışlarını çözümleyebilmesini ve hatta onlarla duygudaşlık kurmasını sağlamak.
3. Anlatı kişilerinin birbirileri ve çevreleriyle girdiği etkileşimleri göstererek olayları yürütmek ve okurun anlatının içine girmesini sağlamak.
4. Anlatı kişilerinin birbirleriyle ve çevreleriyle girdikleri etkileşimler sonucu gelişen olay ve olayların sonuçlarını betimleyerek okuru anlatı üzerine düşündürmek.

BÖLÜMLENDİRME

On iki ana bölüm ve her bölümde çift satır aralığı verilerek oluşturulmuş farklı sayıdaki ara bölümler anlatıda, yazarın okurda bırakmak istediği etkinin niteliğine bağlı olarak farklı işlevleri üstlenmiştir.

Ana bölümlerdeki olay ve durumlar şöyledir:

Birinci bölüm; anlatının temel kişilerinin okuyucuya tanıtıldığı bölüm olma özelliğini taşır. Bu bölümde anlatının temelini oluşturan anlatı kişilerine ait sorunlar ortaya konur. Okuyucunun anlatı içinde hangi kişilere dikkat etmesi gerektiği ve anlatının hangi kişiler üzerinde temellendirildiği açık edilir.

Selim arkadaşlarının, o sınıfa ait olmamak bir yana, bu sınıfa hiç tanımadığını ve asla onları anlamadığını iddia ettikleri yoksul kesimi tanımak, onlarla tanışmak, sorunlarına yakından tanık olmak üzere İstanbul'un gecekondu semtlerini, ücra köşelerini dolaşır ve onlarla iletişim kurmaya çalışır. Eve döndüğünde annesinin kulüpte verilen davete gitmek üzere hazırlandığını görür ve bu çevreye ait olmadığını geçirir içinden. Selim için yapılan *kendi ait olduğu yere gitmek* ilk vurgusu, Selim'in anlatı boyunca davranışlarının ve içine girdiği tüm olayların temel açıklayıcısı olma niteliğindedir.

Seyda Cantürk ise Selim'in İstanbul'un gecekondu semtlerini gezerken bulunduğu noktadan rahatlıkla görebileceği bir bölgede, oğlu Gil'in korkmuş olmasına aldırmaksızın denizde tekneyle sürat yapar bir durumda okuyucu karşısına çıkarılır. Seyda, bu hareketle kaybettiğini düşündüğü özgürlük duygusunu yeniden bulmaya, içinde duyumsamaya çalışmaktadır. Anlatı boyunca Aysel'in davranış ve duygularını yöneten ana etmen de bu duygu olacaktır.

Aysel Alsan ile Oktay Cantürk, perdeleri kapalı ve serin bir odada birliktelerken görülürler ilk kez. Seyda çıırılçılak, aynanın karşısında saçlarını taramakta, Oktay ise odadan ayrılmak üzere giyinmektedir. Bulunduğu çevrenin erkekleriyle yüksek fiyatlara ilişkiye giren film yıldızı Aysel Alsan, ayna karşısında saçlarını tararken bulunduğu çevrenin erkeklerinin hiçbirinin kendi gözünde zerrece değerinin olmadığını içinden geçirmektedir. Oktay ise akşam kulüpte verilecek olan davete gelmeyi Aysel'i ikna eder etmez odadan ayrılıp evine gitmiş ve orada, elinde viski ile salonda oturup eşi Seyda'nın davet için hazırlanmasını beklerken evini ve eşini hiç sevmediğini içinden geçirmiştir. Oktay'ın bu duygusu anlatı boyunca devam edecektir.

Bu bölümde anlatı kişilerinin aynı olay üzerine – kulüpteki davet – sergiledikleri davranışlar aktarılır ama bu davranışların nedenleri ile ilgili hiçbir açıklama yapılmaz. Böylece okurun hangi anlatı kişilerine dikkat etmesi gerektiği vurgulanır.

İkinci bölümün ana işlevi ise anlatının kapsadığı sosyal çevreyi okura tanıtmak ve ilişki gruplarını göstermektir. Zira bu bölümde ilk bölümde okurun karşısına çıkarılan Selim, Seyda, Aysel ve Oktay aynı masada bir araya gelmişlerdir. Bu buluşmayla ortaya çıkan ilişki grupları, hikâyenin ilerleyen aşamalarında birbiriyle etkileşimde olacak olan ikili – üçlü gruplardır (Seyda – Selim, Seyda – Selim – Oktay, Aysel – Sulhi). Bu grupların oluştuğu anın, davet akşamının, bir bölüm hâlinde sunulmuş olması yazarın şu iki önemli etkiyi yaratmasını sağlar; 1. birinci bölümde anlatı kişileri üzerine çektiği ilgiyi, anlatının devamı açısından önem arz eden ilişkiler ağının oluşumuna kaydırmak ve böylece anlatıya giriş yapmak, 2. ilişkiler bütünü tanımlayabilmek için bulunulan çevreyi de tanıtarak okuru anlatı ile duygudaşlık kurabileceği düzleme çekmek.

Üçüncü bölüm; geçen bölümlerde içinde bulunduğu çevreye karşı düşmanca hisler besleyen, erkeklerin eşlerini aldattıkları varsıl film yıldızı olarak okura tanıtılan Aysel Alsan'ın geçmişine ayrılır. Aysel'in evine girdiği ve banyo yapıp aynanın karşısına geçtiği zaman dilimini kapsamakla birlikte geriye sapma tekniğiyle Aysel'in hikâyesi anlatılmaya başlanır. Bu nedenle anlatı ritmi en yavaş olan bölümlerden biridir bu bölüm.

Aysel'in ilk bölümde iç konuşma yöntemiyle okura doğrudan duyru lan öfke ve kininin kaynağını ve böylesine kötücül bir karaktere bürünmesine neden olan ilk olaylar bir bölüm hâlinde sunularak okurun Aysel Alsan'ın dünyasına yaklaşmaya ve anlatıda olumsuz özellikleriyle etiketlemeden önce onun davranış ve duygularını anlamaya yönlendirilir.

Dördüncü bölüm, üçüncü bölüme benzer bir biçimde, öyküleme zamanında tekrar geriye sapım yapılarak anlatı ritmi düşürülmüş ve bu kez, anlatı için varlığı önemli olan bir diğer anlatı kişisi olan Seyda'nın, tıpkı bir önceki bölümde Aysel'in bulunduğu noktaya gelişinin ilk adımı olan olay anlatıldığı gibi, eşi Oktay ile olan karşılaşması ve kısa süre sonra anlamsızlık duygusuna kapılışının ilk olayı verilmiştir. Bu sayede aile çevresi de tanıtılarak okur Seyda hakkında bilgilendirilmiştir.

Bu bölümde okurun bir önceki bölümde Aysel ve onun duygularıyla bütünleşmesi sağlandığı gibi bu kez de Seyda'nın duyguları ile bütünleşmesi sağlanmıştır. Buna ek olarak Seyda – Selim ve Oktay – Selim arasındaki gerilim başlatılarak olay örgüsünde bir adım daha atılmıştır (Seyda ile Selim'in karşılaşması – *ikinci bölüm* – , Selim'in yaz tatilini Oktay ile Seyda'nın evinde geçirme kararını vermesi – *dördüncü bölüm*).

Beşinci bölüm ise anlatı ritminin geriye sapım yöntemiyle tekrar yavaşlatıldığı, ama bu kez anlatının baş kişisi olan Selim'in bu anlatının oluşmasına neden olan dönüşümünün başlangıç noktasının ve asıl dönüşümünü sağlayan olaylar bütünüünün verildiği bölümdür. Böylelikle birinci bölümde Selim'in okura sezdirilen bulunduğu yere ait olmama, o çevreyi istememe, yadırgama ve oradan kopma isteğinin nasıl ve hangi olaylarla filizlendiği ortaya konulur. Böylelikle anlatının baş kişisi olan Selim'in hikâyesi okurun karşısına araya başka herhangi bir olay ya da kişi girmediğinden en yoğun hâliyle sunulmuş olur.

Altıncı bölümü Selim ve Seyda'nın konuşmaları kapsar. Bu bölümde Selim'in okuyucu tarafından geçen bölümde öğrenilen geçmişi, Seyda tarafından da öğrenilir. Ancak bu bölüm okurun geçen bölümde öğrendiklerinin üzerine yeni bilgilerin eklendiği bir bölümdür. Zira beşinci bölümde özetleme tekniğiyle anlatılan Selim'in Paris yılları anlatıcının dilinde bir olaylar manzumesi gibi görünürken Selim'in ağzından anlatılan aynı olaylar Selim'de yarattığı duygusal etkileriyle okurun önüne serilir.

Yedinci bölümde Seyda ile benzer bir anlamsızlık ve sıkıntı duygusuna kapılmış olan Aysel Alsan'ın hikâyesi tamamlanır. Önceki bölümlerde okur ile Aysel Alsan'ın duyguları arasında kurulmaya çalışılan duygu birlikteliği pekiştirilir.

Aysel Alsan'ın hikâyesine Aysel'in Sulhi Gebzeli ile birlikte geçirdiği gece sırasında gördüğü korkulu düş aracılığıyla devam edilmesi ve Aysel'in bu düş sonrasında erkeklere bir daha kesinlikle el sürmeme kararı almasıyla Aysel'in geçmişi hem şimdiye (çünkü bu düşü görmesine neden olan kişi Sulhi Gebzeli'dir) hem de geleceğe bağlanır (Aysel ileriki davranışları için yeni bir karar alır). Ayrıca bölüm sonuna, olay örgüsünü geliştirici bir olay (Sulhi Gebzeli'nin çocuğunun kaçırıldığı haberi) konmuş ve yalnızca bu haberin alındığı ilk anlar okura sunulur.

okurun merak duygusu uyandırılmış ve okurun okuma isteği bir sonraki bölüme yönlendirilmiştir.

Sekizinci bölümün diğer bölümlere oranla kitap içerisinde kapladığı oylum daha çok olmakla birlikte bu bölümü önemli kılan durum; anlatının ana kişisi olan Selim'in kendi içinde bulunduğu ortam ve koşullar üzerine net bir bakış açısı kazanması ve Seyda'nın ise Selim aracılığıyla arınma ve aydınlanmaya kavuşması, eşi Oktay ile evlendiğinden beri içine düştüğü amaçsızlık ve anlamsızlık duygularını edindiği yeni konum ve amaç doğrultusunda silip atmasıdır.

Selim'in hem kendi çevresi ve orada olup bitenlerden hem de Seyda ile olan iletişiminden kaynaklanan olaylar bütününe bu bölümde topluca ele alındığı ve hem Selim'in kendi işleriyle ilgili kararlarının hem de Seyda'nın Selim'le ilgili kararlarının netlikle ortaya konduğu görülmektedir. Bu bölüm, anlatının gerilim unsurlarını taşıyan tüm noktaları içinde barındırmaktadır. Bu noktaların okuyucunun dikkatini bölmeden ve yeni bir bölümle başka bir konu, zaman ya da mekâna geçiş yapmadan aktarılmış olması, anlatının taşıdığı gerilimin etki gücünü artırmıştır.

Dokuzuncu bölüm, bir önceki bölümün sunduğu unsurlar üzerine kurulu olup Selim ve Seyda cephesinde gelişen olayları aktaran bir bölümdür. Selim'in önleyemediği karmaşa muhtıranın okunmasıyla had safhaya varmıştır ve Selim, Seyda'yı olacaklar konusunda uyarmak ve Seyda ile vedalaşmak üzere Oktay ile Seyda'nın evine gitmiştir. Seyda ise bir arınma ve aydınlanma gerçekleştirmiş olmasına karşın Selim'in çevresine girebilmek konusunda pasif kalmış ve eşi Oktay'ın yeni ortağıyla verdiği kutlama yemeğine katılmıştır.

Bu bölümde okuyucuya gösterilen önemli bir nokta, muhtıranın olduğu öğrenildiğinde farklı çevreden insanların aynı olaya karşı takındığı tutumlardır. Oktay ve iş arkadaşı, muhtıra birkaç saat önce okunmuş olmasına karşın iş ortaklığını

kutlamak üzere sözleştikleri yemeği iptal etmemişler ve gelecek olan iktidarın ekonomik destek açısından iş adamlarına gereksinimleri olduğunu, ekonomik destek olmaksızın iktidarda kalmayı başaramayacaklarını, bu yüzden kendilerine kötü herhangi bir şey olmayacağını, aksine, varsıllaşacaklarını sohbet konusu yapmışlardır. Selim ise kendi ve pek çok toplum kesimi açısından yaklaşan tehlikeyi görmüş ve yurtdışına kaçmayı reddederek yalnızca bir süre ortalıktan kaybolmayı seçmiştir. Bu iki farklı çevrenin görünümünü ortaya koyan bu bölüm, vedalaşma sahnesi ile bitirilmesinden ve olayın devamının verilmemesinden dolayı diğer çoğu bölümde olduğu gibi merak ögesini canlı tutmak işlevini göstermektedir.

Onuncu ve on birinci bölümler, önceki bölümlerde en üst seviyeye çıkan gerilim unsurlarının sonuca bağlandığı bölümlerdir. Birinci bölümde okura tanıtılan dört anlatı kişinin akıbetinin ne olduğunu teker teker bildirilir. Aysel Sulhi beyle evlenir, Selim'in öldüğü haber gelir, bu haberi alan Seyda sinir krizi geçirir ve hastaneye kaldırılır. Seyda'nın hastaneden çıkarılması ardından aile yurt dışına kaçar.

On birinci bölüm, onuncu bölümün devamı niteliğinde olup çözüme ulaşan olaylar sonrasında anlatı kişilerinin bu olaylara ne tür tepkiler verdiğini gösterir. Selim, muhtıra ilanının sonrasında ortalığın karıştığını görmüş ancak, yurt dışına kaçmak olanağı olduğu hâlde kaçmayı reddetmiştir. On birinci bölümde ise karakola sorguya gece baskını ile evinden alınarak götürülen Oktay, başına gelenlerden çok korkmuş ve ailece İsviçre'ye üç yıllığına kaçmıştır.

On ikinci ve son bölüm olan bölüm ise ülkede her türlü karmaşanın bittiği, yani anlatının düğüm ve sonuç sonrasında başlangıçtaki sakin ve olaysız duruma tekrar dönüş sonrasında anlatının ana kişilerinin hangi durumlarda olduğunu betimler. Anlatı kişileri nasıl ki ilk kez bir davet masasında bir araya gelmişlerse son bölümde de yine bir yemek masası çevresinde bir araya getirilirler. Sulhi Gebzeli

istediği kadını elde etmiş, Aysel Alsan erkeklerle uğraşmaktan vazgeçip öfkesini daha eğlenceli olacağını düşündüğü aynı çevrenin kadınlarına yönlendirmiş, Oktay ülkedeki karmaşa ortamı sonrası iktidarla ilişkilerini sıkılaştırarak ve Sulhi Gebzeli ile yeni bir iş ortaklığına adım atarak ana amacı olan varsıllık ve güce ulaşmış, Aysel ise Selim'in ölümü sonrasında bulunduğu çevreyi reddedecek gücü kendinde bulamayarak Oktay'ın yanında kalmaya karar vermiş, ancak bu çevreyle iletişim seviyesini en alt düzeye indirgemıştır.

Sonuç olarak ana bölümlerin şu etki ve durumları ortaya çıkardığı görülüyor:

1. Bölümde anlatılan olaylara ilişkin soru ve sorunlar ortaya atılmış ve bölüm sonlarını yeni sorularla bitirerek okurun ilgi ve merakı diri tutulmuştur.

2. Bölümler anlatının serim, düğüm ve çözüm kısımlarını birbirinden ayırmıştır (1 – 5. bölümler anlatının serim kısmı, 6 – 9. bölümler düğüm kısmı, 10 – 12. bölümler çözüm kısmıdır).

3. Bölümlendirme ile anlatının ana kişilerinin yaşamları ayrı ayrı ele alınarak okurun her anlatı kişinin üzerine tek tek düşünmesi sağlanmış ve bu yolla okurun olay ve durumlara vereceği duygusal tepkinin yoğunluğu artırılmıştır. Çünkü birkaç olay ve durumu bir arada verilmiş olsaydı okur, bir kerede okuduğu birden çok olaya bir kerelik tepki verecekti. Oysa olayların tek tek sunulduğu bölümlerle okurun her yeni bölüm öncesi daha önce okuduklarını düşünme, hazmetme olanağı da olduğundan, her olaya tek tek ve tekrar duygusal tepki vermek zorunda kalır. Bu nedenle bir bölüm içine ancak ve ancak hedeflenen duygusal tepkinin oluşumuna hizmet edecek kişi ve olaylar o bölüme dâhil etmiştir. Örneğin anlatı kişileri arasında Aysel ve Seyda, bulundukları çevrede rahatsız olma duygularıyla birbirlerine benziyor olmalarına karşın ikisinin yaşam hikâyesi birlikte verilmemiştir. Çünkü Aysel'in geçmişi dayak, baskı, yalan ve tecavüz üzerine kurulu olup duygusal yıkım

ve travmalarla doludur. Yazar bu iki anlatı kişinin şimdiki zamanda duygudaşlıkları olmasına karşın okurda bu kişiler üzerine eksiksiz bir duygusal tepki yaratabilmek için onların üzerlerinde ayrı ayrı durmuştur.

4. Bölüm içinde hikâyesi anlatılan kişi dışında aynı bölüme dâhil olan kişilerin hedeflenen duygunun yaratılmasına yardımcı bir rol üstlendiği görülmektedir. Örneğin Aysel'in ilk kez para karşılığı cinsel ilişkiye girdiği sırada duyduğu tiksintiyi yıllar sonra tekrar içinde duymasının nedeni, geceyi birlikte geçirdiği Sulhi Gebzeli'nin tutum ve davranışlarıdır. Aysel'in geçmişteki bir olayı bugündeki bir durum aracılığıyla tekrar yaşaması, önceki bölümlerde anlatı kişisiyle zaten bir duygudaşlık kurulmuş olduğundan, okurun anlatı kişisine karşı olan duygusunu tekrarlamasını, yani yaratılan duygunun yoğunluğunun artmasını sağlar.

Ana bölümler içerisinde, çift satır boşluk bırakılarak oluşturulan ara bölümlerin ise ana bölümlerden farkı iki işlevi yerine getirdiğini görüyoruz:

Yer, zaman ve kişi değişikliği yapmak ve sahne değiştirmek: Ara bölümler, aynı bölümde yapılan yer, zaman ve kişi değişikliğini ifade etmektedir. Örneğin birinci bölümde ilk sahne Selim'e aittir. Sonra, sırasıyla; Seyda, tekrar Selim, Seyda ile Oktay, tekrar Selim ve tek başına olarak Oktay. Bu kişiler arasındaki geçişleri ara bölümler sağlamıştır. Ayrıca, değişen yalnızca kişiler değil; kişiler farklı yerlerde olduğundan sahne değişimiyle yerler de değiştiği gibi ana bölüm gündüz saatlerinden akşama kadar olan süreyi kapsadığından, zaman da değişmiştir. Bu değişimler, anlatıcının durumla ilgili anlatı kişilerine ilişkin toplu bir görüntü sağlamak istediği bölümlerde yoğunlaşmış (çünkü anlatı kişilerine ilişkin bilgi verebilmek için kişileri, bazen de kişilerle birlikte yer ve zamanı da değiştirme zorunluluğu ortaya çıkmıştır), anlatı kişilerinin geçmişlerinin anlatıldığı bölümlerde ise azalmıştır. Örneğin Aysel'in hikâyesinin anlatıldığı üçüncü bölümde birinci işlev olarak gösterdiğimiz

biçimde bir ara bölüm yoktur. Çünkü bu bölümün amacı yalnızca Aysel'in geçmişinden bir kesit aktarmak olduğundan ve bu durum kişi, yer ve zaman değişikliğini yalnızca bir kez gerektirdiğinden, ara bölüm kullanılmamıştır.

ÜSLUP

Anlatı kişilerinin konumları, ağırlıklı olarak ekonomik açıdan farklılık gösterir. Anlatı kişileri arasındaki farklılık bu çelişki üzerinden tanımlanır. Anlatı kişileri arasında ağız farklılığı yaratacak bölgesel bir ayrım yapılmadığından anlatının dili baştan sona bir bütünlük gösterir.

Anlatıcının açıklayıcı ve sorgulayıcı bir üslubu vardır. Bu üslup anlatı kişilerinin varoluşsal amaçlarının ortaya çıkmasını sağlayan bir işlev göstermektedir.

Anlatıcının üslubunda her ana anlatı kişinin kendini anlatabilmesi, davranış ve olaylara tepkilerinin biçimini bir altyapıya kavuşturulabilmesi için iç konuşma tekniğinin de kullanıldığı, çağrışımlarla ilerleyen, sorgulayıcı ve yargılayıcı tutum sergilenmiştir. Bu durum özellikle yansıtıcı bilincin kullanıldığı yerlerde çok daha yoğunur. Örneğin Aysel, güzellik yarışmasına fotoğraflarını çekerek katılmasını sağlayan Ali için olumlu ifadeler kullanmaz:

Şimdilerde viski sunuyordur elin kart karılarına. Gençlere gücü yetmez ki serserinin... Beni o aptallığımla beceremedikten sonra... Ulan ben de amma aptalmışım. Bayağı iyi bir bok sanmıştım o günlerde enayiye... Herkesin “palavra Ali” dediğini nereden bilebilirdim? Doğrusu bu ya, fotoğrafçılığına o zaman da diyecek

yoktu, şimdi de yok. Ama palavracılığı hastalık kertesinde. (Kür, 1987: 81)

Oktay, aile durumuyla ilgili yaşadığı mutsuzluğu doğrudan Seyda'ya bağlar; onun hakkındaki konuşmaları yanlı ve suçlayıcı bir üsluptadır:

Karı numarasıyla tavladı beni, en eski karı numarasıyla... Ne diye evlenmek istedi acaba? Ne istiyordu benden? Nasıl yuttum yüz yıllık karı numarasını? Nasıl düştüm çukurun en dibine? Anlamsızlık çukurunun en dibine? Anlamsızlık çukurunun en dibinde olmanın bir anlamı var mı acaba? (Kür, 1987: 93)

Seyda'nın iç konuşma tekniği ile okura sunulan duygularındaki ifadeler genellikle sorgulayıcı bir tavır gösterir:

Kötü olan Oktay'ı sevmiş olmak değil, sevgiyle cinsel isteği ayırtedememek... Ah, Melahat hanım, Mehmet bey, ne büyük özenle yetiştirdiniz beni, ama bu arada nasıl olduysa oldu, cinsel eğitimim unutuldu, değil mi? (...) Hayır suç Oktay'ı sevmek değil. Sevmemek. Şu duyduğum istekten, sabırsızlıktan, açlıktan öte, daha büyük ne olabilir, diyecek kadar bilgisiz olmak... Sırf aklım Oktay'da olduğu için matematik sınavını başaramadım diye, Oktay'ı matematikten önemli sayacak kadar şaşkın olmak. (Kür, 1987: 108)

Selim yaratılış ve varoluşsal amaç açısından kin ve nefretle dolu değildir. Bu yüzden Selim’in konuşmalarında ve yansıtıcı bilinç olarak anlatma işlevinin üstüne aldığı bölümlerde üslubu anlamaya, anlatmaya ve sorgulamaya yönelik bir özellik gösterir:

Anamı anlatmadım Doğan’a. Oysa anlatmalıydım. Anamı bilmeyen, benim gibi bilemez Paris’i. Yalnızlık dedim, sadece. Ama onun gibi bir ozanın bile kolay kolay anlayamayacağı bir yalnızlıktı benimkisi. O soğukta, insanın yüzüne çarpan, bir anda iliklerine dolan soğukta, ceketsiz dolaşırken sokaklarda, tanıyacak, konuşacak, bir tek kişi bulamamaktan öte, özleyecek kimsen bile olmadığı için derinleşen, dibi görünmeyen, uçurumsal bir yalnızlık... (Kür, 1987: 138-9)

Konuşmaların kullanıldığı bölümlerde ise, iç konuşmaların kullanıldığı bölümlerdeki kişilere ait üsluplarda sapma görülmez.

Aysel çevresindeki herkese karşı kin ve nefret doludur. Sulhi Gebzeli’nin *çekilmez bir hırt* olduğu (Kür, 1987: 231)nu düşünürken, Sulhi Gebzeli’nin oğlunun kaçırıldığı haberi geldiğinde “üç milyon senin için nedir ki, veriver gitsin! Sevgili oğluna öğlen olmadan kavuşursun o zaman (Kür, 1987: 230)” diyerek Sulhi Gebzeli ile dalga geçer. Erkeklerle uğraşmayı bırakmaya karar verdiğinde ise kadınları incitmeyi planlamaya başlar.

Seyda ve Selim’in diyalogları, çoğunlukla, birbirleriyle yaptıkları tartışmalardan oluşur. Bunlar Seyda’nın aydınlanmasını sağlayan bir işlevi üstlerinde taşıdıklarından, genelde, tartışmacı bir üsluba sahiptirler (Kür, 1987: 274-287).

Selim'in İstanbul'da birlikte eylemlere katıldığı gruptaki üslubu ise tartışmacı ve açıklayıcı bir özellik gösterir:

Ulan ne konuşuyorsunuz siz? İşiten geri zekâlılığınıza inanacak! Üç yaşında bir çocuğu kaçırmak ne demek be? Benim ailemle ne ilgisi var bunun? Babamı kaçıralım isterseniz, isterseniz anamı kaçıralım demiyor muyum size? Nasıl bakacaksınız el kadar bebeye? Hastalanırsa, elinizde ölüverirse ne olacak?

(...)

Yarın bizden hesap soracaklar var. bu paraları topluyoruz, köylü çocuklarını, işçi çocuklarını yetiştirmek için. Arkadaşlarımızı Filistin'e gönderebilmek için... Yarın bir gün demezler mi, bir bedenin yaşamını sorumsuzca tehlikeye atabilen adamın sözüne inanmayız demezler mi? Onu harcamayı göze alan bir adam bizi de harcar, insanlık dışı her şeyi yapar, demezler mi? (Kür, 1987: 235-6)

Sonuç olarak kişilerin dilsel kullanımlarına göre bir üslup oluşturulmamış, anlatının ana kişilerinin karakteristik özelliklerini yansıtacak biçimde üslup özellikleri oluşturulmuştur. Selim'in üslubu onun konum ve yaşadığı zorluklara bağlı olarak tartışmacı ve açıklayıcı, Seyda'nın üslubu içinde bulunduğu duyguya bağlı olarak sorgulayıcı ve suçlayıcı, Aysel'in üslubu ise duygularına bağlı olarak öfkeli ve kindar bir üsluptadır.

3.2. ÜST – KURMACA ÖĞESİ GÖZLEMCİ ANLATICI

Bu bölümde *Bitmeyen Aşk* romanının anlatıcısını ve ilerleyen bölümlerde diğer anlatı öğelerini anlatıcı ile olan bağları açısından inceleyeceğiz.

Bitmeyen Aşk (1986) Pınar Kür'ün dördüncü romanıdır. Roman; aşkın nasıl ortaya çıktığını, yaşandığı ve bittiğini yani aşkın hikâyesini yazmak isteyen bir kişinin Nilgün ve Sinan'ın aşkını gözlemleyerek bir roman yazmasını konu edinir.

Bitmeyen Aşk'ın kurmaca düzleminde Nilgün ve Sinan'ın gerçekleştirdiği iki iç odaklayımlı benöyüsel anlatıcı vardır. Kurmaca düzlemi kapsayan ve anlatının bütününe hâkim olan üst – kurmaca düzlemde ise sıfır odaklayımlı gözlemci anlatıcı vardır. Sıfır odaklayım, anlatıcının kendinden “ben” diye söz etmediği, üçüncü tekil kişi adlı “o”yu kullandığı ve anlatıcının her yer ve zamanın bilgisine sahip olduğu bir konuma işaret eder (Kıran, 2007; 142). Anlatıcının tipi nesnel tutumlu gözlemci anlatıcıdır. Bu tipteki bir anlatıcı anlatıya belli bir mesafeden, tarafsız ve yalnızca bir gözlemci olarak katılır. Okuru kişilerle baş başa bırakır, olay ve durumları olduğu gibi aktarır. (Çetin, 2009; 104)

Kurmaca ve üst – kurmaca düzleme bütün olarak bakarsak kurmaca düzlemde üst – kurmaca düzleme, anlatıya katılan anlatıcı tiplerini şöyle tanımlayabiliriz:

Kurmaca düzlemde Nilgün ve Sinan anlatı kişileri yalnızca kendi yaşamlarına ait olay ve durumların bilgisi dâhilinde anlatıya konu olan olayın öykülemesini bölüm bölüm gerçekleştirirler. Buradaki anlatım iç odaklama ile sınırlıdır ve benöyküseldir. Bu biçimiyle olaylar kişinin bilgisi kadar ve öznel olarak aktarılır.

Bu iki anlatı kişinin de anlatıları birbirine koşut bir sunum sırasındadırlar. Her bölümde aktarılan olay kesiti hem Sinan hem de Nilgün tarafından

gerçekleştirilir. Böylece o bölümde anlatılan olaya ilişkin birden fazla odaklama ortaya çıkmış olur.

Üst – kurmaca düzlemde anlatı kişilerinin anlatılarını çevreleyen, onların anlatılarını düzenleyen, yorumlayan ve açıklayan başka bir anlatıcı vardır. Bu anlatıcı gözlemci konumunda bir anlatıcıdır. Anlatıyı ve anlatı kişilerinin anlatılarını yorumlaması, açıklaması ve okura seslenmesi, olayın akışını keserek okur ve olay arasına girmesi ile meddah tipi anlatıcı kimliğini göstermektedir.

Üst – kurmaca düzlemdeki anlatıcı, kurmaca düzlemde Nilgün ve Sinan’ın yanında üçüncü bir anlatı kişisi olarak varlık gösterir. Bu düzlemde anlatıcı, Nilgün ve Sinan’ın karşısında sınırlı bir odakta iken Nilgün ve Sinan’ın yazdıklarını alıp bir kitap hâline getirdiği andan itibaren sınırsız bakış açısına, nesnel bir tutuma ve gözlemci bir bakışa kavuşur. Böylece nesnel tutumlu gözlemci anlatıcının *kişilerin iç dünyasına inemez, ne düşündüklerini bilmez* (Çetin, 2009; 105) özelliği aşılmış olur.

Üst – kurmacanın olanakları ile Nilgün ve Sinan’a ait duygusal ve düşünsel durumlardan da haber verebilen anlatıcı, kurmaca düzlemdeki olayların öncesine olduğu gibi sonrasına da hâkim olur ve gelecekte de haber verebilir duruma gelir. Örneğin anlatının ana kişileri Nilgün ve Sinan’ın ayrılmalarının gerçekleştiği ikinci bölümün sonunda anlatı zamanında geriye gidileceğinin haberini verir: *Soruların hepsini birden yanıtlamak olası belki... Ama birkaç ay öncesine dönülüp araştırmaya başlanabilir* (Kür, 2003: 104). Ayrıca üst – kurmaca ve kurmaca düzlemde var olan (*metalepsis*) yazar anlatı kişisinin kurmaca ve üst – kurmaca düzlemler arasında geçiş yapması sağlanır. Bu, iki biçimde olur:

1. Kurmaca düzlemdeki anlatıcı ile üst – kurmaca düzlemdeki yazar anlatı kişisi birbirlerinden ayrılmış bir varoluş gösterirler ve anlatıcı, Sinan ile Nilgün’ün

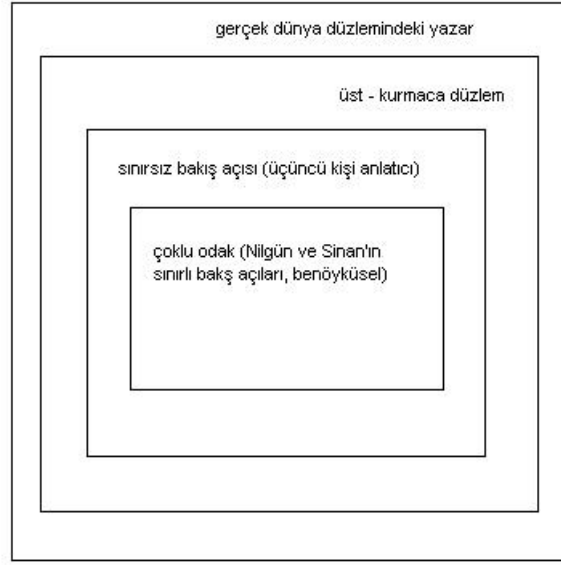
aşk hikâyesini yazmak için onları gözlemleyen bir yazarı anlatır. Bu hâliyle anlatıcı, üst - kurmacadaki yazar anlatı kişisinden bağımsızdır.

2. Üst – kurmaca düzlemde ise aşkın hikâyesini yazabilmek için Nilgün ile Sinan aşkını gözlemleyen ve her şeyi somut biçimde aşama aşama ortaya çıkarmak için anlatısının belli bölümlerini anlatının ana kişileri olacak kimselere yazdırarak kendini anlatıcı olarak geriye çeken bir yazar anlatı kişisi vardır. Yani üst – kurmaca düzlemdeki sınırsız odaklı yazar anlatı kişisi, kurmaca düzlemdeki sınırlı odağa sahip bir üçüncü kişidir. Kurmaca düzlemdeki anlatıcı, üst – kurmaca düzlemdeki yazarın temsilcisi olduğundan yazar anlatı kişisi, anlatıya müdahale edeceğinde anlatıcının sesini kullanır. Örneğin aşağıdaki kesitte anlatıcı ile yazarın sesleri birbirine karışmış durumdadır:

Sinan, anlattıklarına inanıyor muydu? Bu aşamada, yazar, henüz bilmiyor bunu. Aynı şeyleri, yitirdiği için bunca acı çektiği sevgilisini yeniden kazanmak, kendisini kendisine değil de ona bağışlatmak için Nilgün'e söyleseydi, o inanır mıydı? Büyük bir olasılıkla, evet. (Kür, 2003: 73)

Yukarıda alıntıladığımız kesitte, ilk cümlede anlatıcı ile yazar kişinin ayrıştığını görüyoruz. Ancak diğer cümleler ve devamındaki soru ve tespitler yazar anlatı kişisine aittir. Kurmaca düzlemdeki anlatıcı ile üst – kurmaca düzlemdeki yazar anlatı kişisinin birbirlerinin sesini kullanmaları, anlatıbiliminde de gerçek dünya düzlemindeki yazarın kurmaca düzlemdeki temsilcisi olarak tanımlanan anlatıcının yazar ile olan bağının kurmaca düzlemde metaforik olarak gerçekleşmesinin temsili hâline gelir.

Bu odakların yapılanışı şöyle ifade edilebilir:



Sonuç olarak kurmaca düzlemde yapılan çoklu odaklama üst – kurmaca düzlemdeki anlatı kişisine olayların tamamını görme olanağı vermiş ve anlatısını sıfır odak ile gerçekleştirmesini sağlamıştır. Bu odak ile üst – kurmaca düzlemdeki anlatı kişisi kurmaca düzlemde kendini üçüncü kişi anlatıcı olarak temsil ettirmiştir.

3.2.1. AKTARMA YÖNTEMLERİ

Bu bölüm, “anlatma” ve “gösterme” başlıklarında incelenecektir.

1. ANLATMA

Bu bölümde *Bitmeyen Aşk*'ta kullanılan betimleme, özetleme ve geriye dönüş aktarma yöntemleri incelenecek ve anlatıcı bağlamında bu yöntemlerin kullanımının anlatıda doğurduğu etkiler incelenecektir.

BETİMLEME

Anlatıcının varlığının en yüksek derecede görünürlüğe kavuştuğu anlatma yöntemlerinden biri olan betimlemelerin nitelikleri iki ana başlığa indirgenebilir:

a. Anlatının ana kişilerinin betimlemeleri: Ana anlatıcı kişilerinin betimlemeleri, sınırlı bakış açısına sahiptir ve yalnızca ilgilerini çeken kişiler üzerinedir. Örneğin Nilgün, Ankara'daki okul döneminde çıktığı erkekleri kendini çeken ya da iten yönleriyle betimler: Selim, *yeteneksiz ve kafasız bir güzel* (Kür, 2003: 254), Haşim *uzaktan gözlük camlarının parlaması ile* (Nilgün'ün) *yüreğini hoplatan* (Kür, 2003: 255) bir kişi olmasına karşın *sevecen, özverili sanatçı görünümünün gerisinde (...) kesin ve acımasız bencillik – bir yerde duygusuzluk –* (Kür, 2003: 257) taşıyan biridir.

b. Anlatıcının betimlemeleri: Anlatıcı betimlemeleri şu bağlamlarda ortaya çıkar:

1. Anlatıcı, anlatı kişilerinin değil, kendinin anlatma – gösterme görevini üstüne aldığı *karşılaşma* sahnesi (Yüksek Sesle Fiskos adlı bölüm), Nilgün ve Sinan'ın kavgalarının gerçekleştiği bölüm (Kür, 2003: 578 – 591) ve son sahnede olayların gelişim biçim ve yönünü aktarmak suretiyle betimleme yapar.

2. Anlatıcı Nilgün ve Sinan aşkı örneği üzerinden kendi kuramını betimler. Ortaya attığı ayna kuramının doğruluk ve işlerlik derecesini Nilgün ve Sinan'ın duygu, düşünce ve tavırları belirler. Yani okuyucuya Nilgün ve Sinan'ın aşklarının aldığı görünümünden anlatıcının ortaya attığı kuramın geçerliğini denetleme görevi verilmiştir.

ÖZETLEME

Özetleme yöntemi anlatının kapsadığı yaklaşık yirmi yıllık bir süreç içinden anlatıda yük oluşturacak, anlatının anlam katmanının gelişmesine katkı sağlamayacak ayrıntılar anlatı dışı bırakılarak gerçekleştirilmiştir.

Bu yöntemin kullanımı iki açıdan kendini gösterir: 1. anlatının ana olay ve durumları açısından sunuluşu, 2. anlatının ana kişilerinin başından geçen olay ve durumların sunuluşu.

1. 1964 – 1984 yılları arasında gelişen olaylar anlatının amacına uygun bir düzenlemeye sokularak yalnızca belli olay ve durumları anlatıya dâhil etmek ve bu bağlamda gereksiz, fazlalık olacak diğer olay, durum ve kişileri anlatı dışı bırakmak suretiyle özetleme yöntemi kullanılmıştır.

2. 1964 – 1984 yılları arasındaki süreçte özetleme yöntemi ile ortaya çıkarılan olaylar, Nilgün ve Sinan anlatı kişilerinin hem soyut hem de somut anlamda geçirdikleri değişimin saptanmasını sağlar.

Bu yöntemin kullanımıyla Nilgün ve Sinan aşkında önemli durakların tespit edilerek *aşkın öyküsünü* anlatmak ana amacına dolaysız yoldan katkı sağlandığı görülmektedir.

GERİYE DÖNÜŞ

Geriye dönüş yöntemi Nilgün ve Sinan'ın yıllar sonra karşılaşmaları sahnesi verildikten sonra iki aşamada genişletme yapılarak kullanılmıştır.

4 numaralı karşılaşma noktasından genişletme ile *ayrılık* ve ardından da *tanışma* sahnelerine geçiş yapıldığı, anlatı kişilerinin *karşılaşma* noktasına gelene dek hangi duygusal ve birikimsel altyapıyı edindiklerini açıklayabilmek ve ana

olaylar karşısında okura anlatının ana kişilerinin verdiği tepkilerin neden ve nasıllarını açıklayabilmek, anlatının ve daha sonra ortaya konacak aşk üzerine kuramın anlaşılabilirlik ve geçerliğini sağlayabilmek işlevlerini geriye dönüş tekniğinin karşıladığı görülmektedir.

Geriye dönüşler üst – kurmaca düzlemdeki anlatıcı ana kişinin aracılığıyla gerçekleşir. Kimi zaman üst – kurmaca düzlemdeki yazar anlatı kişinin *bu soruların hepsini birden yanıtlamak şimdilik olası belki... Ama birkaç ay öncesine dönülüp araştırmaya başlanabilir* (Kür, 2003: 104) gibi sözleriyle geriye dönüş yapılırken kimi zaman da geriye dönüşler bölümlendirmeler ve bölüm adlandırmaları ile okura duyurulur.

Anlatma yöntemlerine genel olarak bakacak olursak anlatı kişilerinin kullandığı anlatma ve betimleme yöntemi, anlatıcının kullandığı gösterme, betimleme ve geriye sapım yöntemi üst – kurmaca düzlemdeki yazarın aşkın öyküsünü anlatmak amacı doğrultusunda oluşan nesnellik koşuluna ve bu koşul bağlamında kurmaca düzlemdeki gözlemci tanrısal konumlu anlatıcının görev ve işlevlerini yerine getirmesini sağlayan yardımcı elemanlar gibi işlev gösterdikleri görülmektedir.

2. GÖSTERME

Gösterme yönteminin kullanım biçimi, anlatma yönteminin kullanılışıyla doğrudan ilgili olduğundan bu başlıkta anlatma ve gösterme yöntemlerini birlikte işleyeceğiz.

Üst – kurmaca düzlemdeki yazar anlatı kişisi, kendi varoluş kurgusu gereği, *aşkın öyküsünü anlatmak* amacı, gözlemci yaklaşım ve nesnel duruş koşulu nedeniyle kurmaca düzleme aktarılacak olayları üst – kurmaca düzlemindeki kişilere yazdırır. Bu yazılar, yazarın *Bitmeyen Aşk* adlı anlatısının kurmaca düzleminde yerini aldığı (yazar anlatıcıya, kişiler anlatı kişilerine dönüştüğü gibi) anlatı kişilerinin kendi ağızlarından yazılmış anlatılar niteliğine kavuşur.

Anlatı kişilerinin anlatıları; kendilerini, başlarından geçen olayları kendi bakış açılarından kendi yorumlarıyla anlatan ve kendi bakış açılarıyla sınırlandırılmış bir anlatma yönteminin (üst – kurmaca düzlemindeki yazarın kişilerden istediği tam da budur) özelliklerini gösterir.

Anlatma yöntemini ana anlatı kişileri Nilgün ve Sinan kullanır. Yazarın oluşturduğu anlatı noktaları dahilinde olay, durum ve yorumlarını ayrı ayrı bölümler biçiminde anlatan, aktaran anlatı kişileri yazarın ana amacı dahilinde anlatılarını gerçekleştirirler.

Bu anlatıların genel özellikleri şöyledir:

a. Anlatılar sınırlı bakış açısına sahiptir: Nilgün ve Sinan’ın anlatıları, ortak yaşadıkları olaylar üzerine kurgulu olmasına karşın anlatı kişileri gerçek dünya düzlemindeki gibi olay anında birbirlerinin duygu ve düşüncelerini, olay sonrasında ise birbirlerinin neler yaşadığını bilemeyeceklerinden yazdıkları yalnızca kendi dünya görüşleri, kendi duygu ve düşünceleriyle sınırlı kalmıştır.

b. anlatılar (sınırlı bakış açısından doğan bir durumla) yansız değil, yanlıdır: Üst – kurmaca düzlemde kişiler olay ve durumları yalnızca kendi açılarından görebildiklerinden olaylara ilişkin yaklaşımlarının yanlı olmasının yanı sıra kurmaca düzlemdeki anlatılarında Nilgün’ün (sınırlı olmasına karşın) çözümleyici ve sorgulayıcı, Sinan’ın ise kendini haklı çıkarmaya dayanan ve gerekiyorsa, bilgi

saklayan bir tutumu olduğu görülmektedir. Örneğin Sinan'ın ailesinin oturduğu kente gidişlerinde neler olduğunu anlatan bölümde (Uzak Bir Kentte Yalnızlık adlı bölüm) Nilgün, kendi anlatısını tüm olayı anlatmaya ve kendi duygularını çözümlemeye odaklarken Sinan, ailesi tarafından baba mirasından yararlanamayacağı tehdidini aldığını ve Nilgün'ü otelde yalnız bıraktığı süre içinde ailesinin dayattığı kızla evlenmek üzere tanışma, akşam yemeği gibi birtakım etkinliklere katıldığını anlatmaksızın kendi anlatısını, Nilgün'ün oteli terk edişi üzerine yaşadığı yalnızlık ve kederi odak alarak gerçekleştirir.

c. Anlatma yöntemi içinde konuşma yönteminin kullanımı: Anlatılar içinde konuşma yöntemi seyrek kullanılmıştır. Anlatma eylemini gerçekleştiren anlatı kişinin yaptığı doğrudan cümle aktarmaları, onun kendi anlatısında o an neye dikkat çekmek istediğini göstermektedir. Örneğin Nilgün ve Sinan'ın tanışmalarını sağlayan durumlardan biri Nilgün'ün okula konuşma yapmak üzere gelen şairi diğer kızlardan önce tavlama konusunda bahse girmiş olmasıdır. Nilgün kendi anlatısında bu olayı anlatırken bahse tutuşma ifadelerini dolaylı değil, doğrudan aktararak Sinan ile tanışmasındaki kilit role vurgu yapar:

Okula geldiği gün, Semra'ya “Bak bakalım, şiir defterini tutan şu ağzı açık kızlar mı tavlayacak bu yakışıklıyı, ben mi?” dediğimde, aklımın köşesinden geçer miydi, birkaç haftaya kalmadan koskoca şairin benim şiir defterimi tutacağı? (Kür, 2003, 124)

Gösterme yöntemi ise kurmaca düzleme anlatı kişilerinin yazdığı yazılar aracılığı ile olur. Üst – kurmaca düzlemdeki yazar anlatı kişisi, malzeme olarak kullandığında Nilgün ve Sinan'ın üst – kurmaca düzlemdeki anlatı bir *gösteren*

niteliğine bürünmüştür. Her ne kadar gösterme yöntemi anlatıdaki konuşmaların doğrudan aktarımı üzerinden tanımlansa da bu anlatıda anlatıcı, olayları anlatı kişilerine yazdırarak, anlatısını dolaysız yoldan gerçekleştirdiğinden, kurmaca düzlemde gösterme yöntemini kullanmış olmaktadır.

3.2.2. KURGULAMA YÖNTEMLERİ

Bu bölümde *Bitmeyen Aşk* adlı romanda kullanılan kurgulama yöntem ve stratejilerini çözümleyeceğiz. Çözümlememizi anlatı öğelerini (sırasıyla kişi, zaman, uzam, olay örgüsü, bölümlendirme, üst – kurmaca ve üslup) tek tek ele alıp sunulma biçimlerini, anlatı içindeki yer ve önemlerini irdeleyerek gerçekleştireceğiz.

KİŞİ

Bitmeyen Aşk'ın kişiler kadrosu, birinci derecede önemli kişiler ve bu kişiler çevresinde toplanan ikinci derecede önemli kişilerden oluşmaktadır.

Birinci derecede önemli kişiler kadrosunu üst – kurmaca düzlemde 'yazar' olarak nitelenen ve kimliği açıklanmayan bir kişi ve kurmaca düzlemde ise anlatının ana kişileri Nilgün ve Sinan oluşturur.

Üst – kurmaca düzlemdeki yazar anlatı kişisi, Nilgün ve Sinan anlatı kişilerini yakından tanıyan ve onları kendi anlatısı için denek olarak kullanmak isteyen bir kişidir. Bu kişi aşkın hikâyesini yazmak amacındadır ancak anlatısının dünyasını deneysel bir ortam gibi kullanmak ve öyle sunmak istemektedir. Bu nedenle Nilgün ile Sinan arasında geçen geçmişteki olayları kişilere verdiği konu ve zamanlar çerçevesinde yazmalarını ister. Anlatısında yakalamak istediği nesnelliği bu yolla

sağlamaya çalışır. Ancak yazarın şimdiki zamanında Nilgün ve Sinan’a ilişkin olaylar sürmektedir. Yazar, anlatısını doğrulukla gerçekleştirebilmek için Nilgün ve Sinan ile görüşmelerini ayrı ayrı sürdürür. Onları birlikte iken de onlara katılmaksızın takip eder ve gelişmeleri yorumlarını destekleyecek herhangi bir gelişme ortaya çıkmaksızın aktarmaz.

Yazar, anlatısını gerçekleştirebilmek için yaklaşık yirmi yıllık bir süreci titizlikle takip eder. İnatçı ve dikkatli bir kişidir. Anlatısına katkısı olacak tüm ayrıntıları toplar. Ortaya koyduğu kuramı, iddiaları, tespitleri Nilgün ve Sinan arasındaki gelişmelere bağlı olarak ortaya koyar. Böylelikle kendine nesnel bir ortam ve davranış biçimi yaratır. Öngörülerini de bu belirtiler ve gelişmelere göre belirler ve aşkın hikâyesini ortaya çıkaracak kuramını da bu bilgiler ışığında oluşturur.

Kurmaca düzlemde, üst – kurmaca düzlemdeki anlatı kişinin kendi anlatısına hizmet edecek kadar anlatı kişilerinin karakterlerinin aydınlatıldığı ve bu amaca hizmet etmeyen tüm ayrıntıların kişilerin duygusal ve fiziksel çevresinden silindiği, anlatı kişilerinin aralarında geçen aşk ilişkisine odaklanıldığı görülmektedir. Bu nedenle anlatının ana kişileri (Nilgün ve Sinan), üst – kurmaca düzlemdeki yazar anlatı kişinin amacına doğrudan katkıda bulunan birinci dereceden önemli kişiler hâline gelmişlerdir. İkinci derecede önemli anlatı kişileri ise birinci derecede önemli anlatı kişilerinin yaşadıkları aşkın herhangi bir aşamasında yer aldıkları kadar anlatıda yerlerini almışlardır.

Anlatının ana kişilerinin sunum ve işlenmesinde ön planda olan kişilerin (Nilgün ve Sinan’ın) yaşadıkları aşk ilişkisi birinci derecede önem taşır. Bu aşkı yaşayan kişiler de anlatının ana kişileridir.

Anlatının iki ana kişisinden biri olan Nilgün’ün on yedi yaşından otuz yedi yaşına dek izlenen yaşam kesitinde; lise dönemi, okul dönemi, çalışma yaşamı, özel

yaşımı ve Sinan’la karşılaşmasından sonra Sinan’la evliliği ve birlikte yaşamları önemli duygusal değişimlerin yaşandığı durak noktaları olarak işaretlenmiştir.

Nilgün, Sinan’la lisedeyken tanışır. Bir şiir söyleşisine konuk olarak gelen Sinan’ı tavlayıp tavlamayacağı üzerine arkadaşı ile *bak bakalım, şiir defteri tutan şu ağzı açık kızlar mı tavlayacak bu yakışıklıyı, ben mi?* (Kür, 2003: 124) diyerek iddiaya girer. Ancak aslında kendinden yaşça büyük ve konum olarak bambaşka bir yerde olan Sinan üzerine girdiği bu iddiada başarılı olamayacağını düşündüğünden bu hareketini kendi içinde ciddiye almaz ve içinden şunları geçirir:

“Bak bakalım, şiir defteri tutan şu ağzı açık kızlar mı tavlayacak bu yakışıklıyı, ben mi?” dediğimde, aklımın köşesinden geçer miydi, birkaç haftaya kalmadan koskoca şairin benim şiir defterimi tutacağı? O sözleri, herhangi bir niyetim ya da umudum olduğundan değil, şiir budalası kızlarla dalga geçmek için söylemiştim. Yoksa ben kim, ünlü Sinan Keçecioğlu’nu tavlamak kim? (Kür, 2003: 124)

Nilgün Sinan’dan karşılık bulunca çok şaşırır, buna hem sevinir hem de anlam veremez ama bu durumu sorgulamak da istemez. Nilgün, konuya ilişkin düşüncelerini şöyle ifade eder:

Hiçbir şey anlamıyorum, anlamak da istemiyorum. Çok sevdiğimi, çok sevildiğimi biliyorum yalnızca. Çok sevdiğimi, çok sevildiğimi biliyorum yalnızca. Yetmez mi? Bir de tüm aşk romanlarının, tüm şarkı sözlerinin doğru olduklarını biliyorum artık. Prens Andrey

dansa kaldırdığında Natacha'nın hissettikleri doğruymuş meğer.
(Kür, 2003: 125)

Ancak Sinan'ın aşkı karşısında kendini ezik hisseder, kendinin *zeki ve canlı olmasına karşın, küçük ve deneyimsiz* (Kür, 2003: 121) olmasından dolayı Sinan'a hak ettiği biçimde, ona layık bir karşılık verememekten korkar. Nilgün bu konuyla ilgili kendi kendine şöyle der:

Şair olmasa da sevecektim onu elbette... Bir de şu yazdıklarına layık olabilseydim...Böylesine büyük bir sanatçının beni bunca sevmesi, mutluluğun ötesinde bir de eziklik uyandırdı yüreğimde... Bu sevginin yüceliğine hiçbir zaman erişemeyecektim!.. (Kür, 2003: 136-7)

Nilgün her ne kadar kendine güvenmese de Sinan'ın aşkının gerçekliğinden kuşkuya düşmez ve bu konuyu düşünürken kendi kendine şöyle der:

Sinan beni seviyor, seviyor, seviyor. Hem de deli gibi seviyor, beni bir gün olsun görmemeye dayanamıyor. Hem de insan gibi seviyor, insanlığımla öğretiyor bana. Hem de çocuk gibi seviyor, el ele koştüğümüzde tüm sokak piçlerini geride bırakıyoruz. (Kür, 2003: 125)

Nilgün bu dönemde katışıksız ve güvenli, sonsuza dek sürecektir bir aşk yaşadığını, Sinan'la aralarında gelişen ilişkinin hiçbir biçimde bozulmayacağını düşünmekte ve ileride mesleği olacak oyunculuğu okuldaki tiyatro kolunun

etkinliklerinde, Sinan ile buluşabilmek için kimi zaman dersleri asmasına karşın, sürdürmektedir. Tiyatro ve oyunculuk Nilgün'ün tutkusudur. Zira Sinan'dan kendine evlilik teklifi geldiğinde tek düşündüğü şey, Sinan'ın oyunculuk yapması için Nilgün'e izin verip vermeyeceği olur. Nilgün'ün bu endişesini kendi kendine söylediği şu sözlerde görüyoruz:

*Daha liseyi bitirmediğim, liseyi bitirdikten sonra tiyatroya okuluna gidip
ünlü bir oyuncu olmak emelim, radyoda en sevdiğim müzik çalarken
araya parazit gibi geri planda cızırdadı bir an... Ama aynı an, onunla
evlenmek uğruna her şeyi feda edebileceğimin rahatlığını duydum.*
(Kür, 2003: 129-30)

Bir buçuk ay süren bu dönem Nilgün'ün yaşamının en güzel ve mutlu geçen dönemi olur. Herkesin kıskanacağı ve ulaşamayacağı bir insanla gerçekliğinden, derindiğinden ve samimiyetinden asla kuşkuya düşmediği bir aşk yaşadığını duyumsamakta ve mutluluktan ayakları yerden kesilmektedir. Onun bu duygularını aşağıda örneklediğimiz kendi anlatımından anlamaktayız:

*Onunla birlikteyken, saatlerce sıra beklemek bile keyifli, sevinçli,
hatta kaçırılmayacak kadar coşku verici bir şeydi. Bütün yalnız
kalmamız uzadı diye sabırsızlanmak aklıma bile gelmemişti. Sanki her
şey, tüm evren belki, bizim aşkımıza uygun bir düzene girmişti de
bütün zamanlamalar ona göre idi.* (Kür, 2003: 125-6)

Kendinden ve Sinan'dan oldukça emin olan Nilgün, Sinan'ın aile büyüklerinin yanına gitmesi gerektiği zamanda da hiçbir tereddüt etmeksizin Sinan'la birlikte yola koyulur. Ancak Sinan'ın akşama döneceğini söyleyerek onu otel odasında bıraktığı iki gece boyunca Nilgün'ün kendi davranışları üzerine yaptığı eleştiri, onun duygularının başka bir yöne evrilmesine neden olur. Bu nedenle bu olay Nilgün'ün duygularının dönüşümünde bir geçiş noktası oluşturma işlevi gösterir.

Sinan'ın otele akşama dönüşünü beklerken yalnız kaldığı iki gecelik süreçte Nilgün terk edildiğini ve hatta kandırıldığını düşünür. Sinan'la tanıştıktan sonra bu yana yaptığı tüm davranışları gözden geçirerek kendini şu biçimde sorgular:

İlk yola çıktığımızda, tanıdığım hiç kimsenin göze alamayacağı bir serüvene atılmanın çılgın coşkulu sevinci paldır küldür atıyordu yüreğimde. Ömür boyu unutulmayacak, çok güzel günler yaşayacağımızdan kuşku yoktu. Hiç mi korkmamıştım otel odasında yalnız kalıncaya kadar? Olur mu öyle şey? Olmadık bir iş yapıyorluğun korkusu da her an kıpırdamaktaydı içimde. Ama sevdiğime öyle güveniyordum ki... (Kür, 2003: 38)

Sinan'ın kendini terk ettiğini sezdiği an Nilgün, Sinan'a ve onun aşkının gerçekliğine Sinan'ın kendisinde ne bulduğu sorusunu yanıtlamaksızın inandığı için tüm yaptıklarından hem pişman olur hem de tüm bu olanlardan kendisini sorumlu tutar. Nilgün bu durumu şöyle açıklar:

Sıkı Sık pişmanlık nöbetlerine kapılıyordum. Neden sevdim onu? Neden seviştin onunla? Neden, ondan başkasını sevmeyeceğimi açık açık belli ettim? Tabii bıkar benden, tabii küçümser beni!.. Neden onunla kaçtım? Neden beni yalnız bıraktığı ilk saatte İstanbul'a dönemedim. Bunlara verilecek tek yanıt, aptallıktı. (Kür, 2003: 192)

Nilgün, Sinan'ın aşırı davranışlarından dolayı büyük umutlara kapılmış olduğundan bu olay onda büyük bir yıkım yaratır. *Gitmesinden, gidip de gelmemesinden korkunç olan, beni böyle hazırlıksız ve umutlu bırakmasıydı* (Kür, 2003: 28) diyen Nilgün, sürekli kendini sorgulamaya ve yargılamaya başlar; kendini, Sinan'a inandığı için, *budala* olarak niteler (Kür, 2003: 28).

Nilgün İstanbul'a dönüşü sonrası, acısını saklamaya ve olup bitenleri kimseye hissettirmemeye çalışır. İstanbul'a dönüşünde Sinan'dan hiçbir haber gelmez. Bu durum Nilgün'de zamanla kine dönecek bir öfkeye neden olur ve hayal kırıklığı artırmasına karşın İstanbul'a dönüşünü ve İstanbul'dan dönüş ertesinde kürtaj olmasını sağlayan, Sinanla ilgili durumu bilen ve Nilgün'e destek olan en yakın arkadaşı Semra'ya dahi duygularını tamamen açmaz. Herkese karşı başını dik tutmaya çalışır. İçinde yaşadığı büyük yıkımın verdiği hıncı derslerine ve oyunculığa çalışmaya yönlendirir. Çünkü Nilgün, *acılardan yararlanmasını bilen* bir kişiliğe sahiptir.

Nilgün İstanbul'a dönüşünü Semra'nın parasıyla yaptığı gibi hamile olması kuşkusu doğduğunda da Semra'nın parasıyla kürtaj olur. Bu olasılığın gerçekleşebileceği aklına geldiğinde korku ve çaresizlik hisseder. Ancak hamilelik olayı ortadan kalktığında sevinmesine karşın bu olayı, bir şeyleri – Sinan'ı – kaybetmiş olmanın somut kanıtı sayarak üzüntüsüne üzüntü ekler. Lise dönemini,

ayrılık acısıyla geçiren Nilgün, geceleri uyumazdan önce Sinan'ı öldürme planları kurarken uykuya dalar daima. Onun bu hâlini kendi anlatımında açıkladığını görüyoruz:

Onu nasıl öldüreceğimi kuruyordum her gece. Başka türlü uyuyamıyordum. Uyuşturucu alışkanlığı gibi bir şey bu. Onu şu ya da bu biçimde öteki dünyaya yollamadan uyku tutmuyor. (Kür, 2003: 213)

Liseyi bitirip Ankara'da bir üniversitenin tiyatro bölümüne gitmeye başladığı dönemde ise okulu bitirene dek Sinan'dan uykularında ve düşlerinde aldığı intikam yetmemeye başladığında Sinan'ı unutma istek ve terk edilmeyi hazmetme çabası somut düzleme taşınır. Nilgün, okulda kendine karşı ilgi duyan her erkekle yakın arkadaşlık kurmaya başlar. Tüm bunları yaparken aklından geçen tek şey, Sinan'ın onu terk etmiş olmasıdır. Nilgün duygularını şu sözlerle dile getirir:

Kimi kez partide, bir gece kulübünde, hatta yemekhanede, çevrede benimle ilgilenen çok kişi oldu mu, “Görüyor musun, Sinan?” diye içimden soruyorum ona. “Görüyor musun, herkes nasıl bayılıyor bana?” çok ateşli ya da duygusal birkaç aşk ilanı sırasında da “Duy bak, nasıl seviyor beni”, diye sanki nispet yapmışlığım var, hâlâ derinlerimde yaşayan o pis gâvura. (Kür, 2003: 214)

Okul döneminde pek çok erkek arkadaşı olan Nilgün, böyle yaparak her defasında Sinan'dan öç alır. Bir süre sonra *seilmekten hoşlandığını ayımsadığı*

(Kür, 2003: 217) için sürekli erkek arkadaş değiştirmeyi bir yaşam biçimi hâline getirir. Nilgün'ün bu duruma ilişkin duygularını kendi açıklamalarında görmekteyiz:

Bir süre sonra da beğenilmekten, âşık olunmaktan hoşlandığımı ayımsadım. Bundan her zaman hoşlanmış olduğumu ve her zaman hoşlanacağımı da... Sinan inanmamayı öğretmişti bana yalnızca... Aşka inanmamanın, âşık olmayı ille de engellemediğini ama insanı mutsuzluktan koruduğunu zamanla anladım. Bu da âşıklarımın sayısını çoğaltıyor sonuç olarak. Üstelik keyfimi de azaltmıyor. İş bir kez keyiflenmeyi öğrenmekte. (Kür, 2003: 218)

Nilgün okul dönemi boyunca pek çok erkeği kendine âşık eder. Pek çok çevrede adını hem oyunculuktaki başarısı hem de pek çok erkekle çıkmış olmasıyla andırır. Ancak bunların hepsinde Nilgün aşkı duygusal olarak değil, yalnızca fiziksel olarak yaşar. Nilgün'ün Sinan tarafından terk edilmiş bir kişi olarak, erkekleri kendi peşinden koşturmayı başarması, içindeki acıyı unutmalarına yardımcı olur. Nilgün bu duyguyu şu sözlerle açıklar:

En can sıkıcı ya da kılıksızının bile benim peşimde koşması, her dediğimi yerine getirmek için elinden geleni yapması hoştu bir kere... (Kür, 2003: 220)

Nilgün'ün bu tür ilişkileri sağlıklı ve uzun olmaz. Nilgün'e göre *beğenilmek, sevilmek, kıskanılmak iyiydi de, beğenenin, sevenin, kıskananın Sinan olmaması kötüydü* (Kür, 2003: 221) çünkü.

Okuldan, eşini sürekli öğrencileriyle aldatan hocasını zor duruma düşürerek ve bu yüzden iyi iş olanaklarını kaçırarak mezun olan Nilgün iş hayatında ancak küçük roller bulabilir. Tiyatrosunda konuk oyuncu olarak çalıştığı Ersin Güney ile evlenir. 12 Mart Muhtırası ertesinde Ersin'in işsiz kalmasından dolayı Nilgün de işinden olur. Duygusal dünyasında aradığı tatmini bulamayan Nilgün, kimi zaman Sinan'dan öğ almaya çalışarak kimi zaman Sinan gibi birini bulmaya çalışarak içinde büyüyen mutsuzluğa engel olmaya çalışır. Evliliğini ve Ersin'e olan tahammülünü sürdürebilmek için ara sıra eşini aldatmaya da başlar. Ancak aradığını hiç kimsede bulamadığından ve işsizlik de baş gösterdiğinden kendini içkiye verir. Bu durum, Nilgün'ün duygusal yaşantısında en derin mutsuzluğu yaşadığı dönemdir.

Sinan ile karşılaşması ise bu dönemin bitimini ifade eder. Bu karşılama sonrasında Nilgün kendini eve kapatıp ağlamış ve Sinan'ın aramalarına yanıt vermemiş olsa da içindeki öfke Sinan'a olan duygularını diri tuttuğundan, Sinan ile son kez buluşmayı kabul eder. Bu buluşmanın amacı aslında Sinan'dan on yedi yıl önce olan olayın nedenlerini öğrenmek ve Sinan'ı hemen affettir. Ki öyle de olur. On yedi yıl boyunca Nilgün'ün Sinan gibi birini bulmak amacı, Sinan'ı bulmasıyla son bulur.

Evliliklerine dek Nilgün'ün hem iş alanında hem de duygusal anlamda iyi geçen süreç, Sinan'ın maddi sıkıntıları ve buna bağlı olarak gelişen kıskançlık duyguları nedeniyle Nilgün'ün duygusal dünyasında tekrar inişe geçmesine neden olur.

Sinan'ın iş konusunda bir türlü dikiş tutturamaması ve yaşadığı ekonomik sıkıntıyı Nilgün'e söylemeyerek ailenin parasını müsrifçe harcaması, Nilgün'ü iş arkadaşlarından kıskanarak Nilgün'ün çalışmasını engellemeye çalışması, içkiyi fazla içerek çeşitli yerlerde Nilgün'ü küçük düşürmesi ve bunu bilerek yapması ve

Nilgün'ü aldatması Nilgün'de, yaşamak için beklediği aşkı bir sıkıntı ve o sıkıntıya katlanma zorunluluğuna dönüştürür.

Aldatıldığını öğrendiği an Sinan'ı ve evi terk eder. Ancak Sinan'ın kalp krizi geçirdiğini öğrendikten sonra, artık Sinan'ın gerek ekonomik anlamda gerekse sağlık açısından Nilgün'ü üzebileceği hiçbir şeye sahip olmadığını ve hatta ekonomik durumu ve sağlığı iyi olmadığından kendine muhtaç olduğunu düşünerek Sinan'a ve evine geri döner. Bu dönüş Sinan'a sahip çıkmak duygusuyla gerçekleşir, yani Nilgün'ün bir önceki dönemde ağır basan Sinan'a her yönüyle sahip olma isteğine karşın yeni olumlu – olumsuz gelişmeler karşısında Nilgün'ün duygularının bir şeye sahip olmak istek ve davranışlarından sahip çıkma duygu ve davranışlarına evrildiği görülmektedir.

Nilgün ana kişisiyle ilgili, sonuç olarak, kendini sürekli sorgulayan ve suçlayan bir karakter göstermesinden dolayı okur Nilgün'ün dünyasını netlikle görebilir. On yedi yaşından otuz yedi yaşına dek Nilgün'de Sinan'la yaşadığı aşkın ilk aşamasında sahip olmak istek ve duygusunun, ayrılık döneminde umut, hayal kırıklığı, kin ve öfke, Sinan ile evlendikten sonra ise yalnızca sahip çıkma duygusunun ortaya çıktığı gözlenmektedir.

Sinan ise üst – kurmaca düzemdeki anlatıcının *aşkın öyküsünü anlatmak* ana amacına hizmet etmesi için odağa alınmış ve yalnızca bu amaca hizmet eden yönleriyle işlenmiş anlatının iki ana kişisinden bir diğeridir.

Sinan Türkiye'nin güneyinde sıcak bir kentte, bölgenin en geniş topraklarına sahip bir ailenin üç oğlundan sonuncusu olarak doğmuştur. Ailesi toprak işlerinden ticarete, sonra da tekstil sanayisine geçerek çalışma alanını genişletmiş ve hâlâ genişlemeye devam eden bir ailedir. Tüm bireyleri ailenin varlığını artırmaya

yardımcı bir işte çalışır. Sinan ise bu ailenin asi ve kendi bildiğini ve istediğini yapan *kuraldışı* (Kür, 2003: 76) tek çocuğudur.

İki ağabeyi ziraat ve tekstil mühendisliğinde okumuş ve hemen çalışmaya başlamış olmalarına karşın Sinan, ilkokuldan itibaren Galatasaray’da okutulur, liseyi bitirdikten sonra da birkaç yılını Paris’te geçirir, otuzuna dek para kazanabileceği hiçbir iş yapmaz. Marksizm üzerine biraz kitap okuduktan sonra ailesinin varsılığından tiksindir, *feodal aile ilişkilerinin iğrençliklerini her fırsatta yineler, para kazanmak için – kendi deyimiyle – ‘küçülmeyi, aşağılanmayı göze alanlar’ ile dostluğu keser* (s. 76). Buna karşın İstanbul’da, adı *milyoner şair* (Kür, 2003: 77)dir. Aynı zamanda isyankâr ruhlu ve asi bir şair olarak çevresinde ünlenmiştir.

Sinan’ın bütün yaşamı şiire odaklıdır. Onun için şiir yazabilmek önemlidir ve onun için değerli olan şeyler, ona ilham veren şeylerdir.

Şiir Sinan’ı öylesine kuşatmıştır ki yazar anlatı kişinin kendinden Nilgün’le arasında geçenlere dair istediği metinleri şiirsel bir dille ve zaman zaman şiirlerle süsleyerek yazar.

Sinan’ın Nilgün ile birlikte olduğu dönemde üretkenliği en üst seviyededir. Öyle ki Nilgün’le her buluştuğunda Nilgün için tuttuğu şiir defterine bir kerede birkaç şiir yazar. Nilgün’ün adına uygun uyaklar arar, Nilgün için benzetmeler bularak onları şiirlerine katar.

Sinan için, özellikle de kadınlar, birer esin nesnesidirler. Sinan onlardan esin alabildiği ölçüde onlara âşıktır daima. Bu anlamda da bencildir, kendi şiirine ve esinine odaklıdır. Bu yüzden otuz bir yaşından elli bir yaşına dek izlenen Sinan, daima bir arayış peşinde olduğundan ve esini kadınlarda aradığından sürekli sevgili değiştiren, eşini, sevgilisini aldatan, sürekli yalan söyleyen bir karakter özelliği gösterir.

Nilgün’le birlikteyken Nilgün’e *seni sevmenin nasıl da tatlı, nasıl da yüceltici, nasıl da yürek yakıcı bir sevinç ve acı karışımı olduğunu sen ne bilirsin, küçük sultanım benim*” (Kür, 2003: 176) derken, Suna ile evlendikten sonra Suna’ya *Tanrı / hayır, hayır Sen / korudu /n/ beni bundan* (Kür, 2003: 284) diye seslenir, çocuğunun olacağını öğrendiğinde ise *dehamı bir çuvala tıkip o çuvalı yedi katı yerin dibine gömüp, gündelik dünyanın tüm gereklerini yerine getireceğim. Sırrımı yalnızca oğluma açacağım* (Kür, 2003: 291) diyerek kendini çocuğuna adamaya çalışır. Beceremez. Çocuğunun doğumunun gerçekleştiği sıralarda hastahane bir hemşireyle cinsel birliktelik kurar ve ona *gökten inmiş bir melek* (Kür, 2003: 298) der. Suna ile evliyken de pek çok kadınla birlikte olur.

Kendini şiir yazabilmek için kadınlara ve aşka adama gereksinimi içinde yaşamını sürdüren Sinan’ın aşkları ta küçüklükten başlar. Annesinin *uygunsuz kadınlara merak* (Kür, 2003: 89) olarak nitelendirdiği bu durum, henüz üç yaşlarındayken kendini göstermiştir. Ailede küçük bir krize neden olan olay, Sinan’ın odasında çıplak yakalanan Fransız mürebbiyenin kovulmasıyla sonuçlanmıştır.

Sinan’ın şiire ve esine adanmışlığı Nilgün’le verimli bir zemine oturur. Ancak Sinan’ın ailesinin araya girmesinden dolayı Nilgün’den ayrılmak zorunda kalır. Çünkü Sinan’ın aşk ve esinden başka hiçbir şeyi umursamayan bencilce davranışlarına ek olarak ailesine karşı çıkma gücü ve çalışmak, para kazanmak gibi azimleri yoktur. Bu yüzden Sinan, ailesinin onayladığı ve istediği bir kişi ile, Suna’yla evlenir. Sinan böylece esin perisini kaybeder ve Nilgün’den sonra durmaksızın kadınlara koşarak aşkı ve esini bulmaya çabalar. Nilgün’den ayrıldıktan sonra şiir yazamaz hâle gelir. Bu nedenle Nilgün’e *bana senin gibi tapabilecek, senin kadar tapmasını bilebilecek bir başkası daha olabilir mi şu koca dünyada* (Kür,

2003: 172) diyen Sinan için Nilgün, mutlaka ulaşılması ve sahip olunması gereken bir kişi olur.

Nilgün ile evlenmelerinden sonra ise Sinan tekrar şiir yazmaya başladığı hâlde bu durumun istikrarını sağlayan ekonomik rahatlık olmadığından Sinan yine sıkıntıya girer. Nilgün'e karşı kıskançlık göstermeye başlar. Yeterli paraları olmadığı ve Sinan kendi çalışmadığı hâlde Nilgün'ü çalışmaktan alıkoymaya çalışır. Yazar anlatı kişisi bu durumu aşkın bitiminin işareti olarak gösterir ki Sinan bu dönemde Nilgün'ü aldatır. Anlatının başından beri kişiliği yaşam biçimini etkileyen etmenlere karşı dayanıksız bir yapı gösteren Sinan, anlatının sonunda da kişiliğinin bu zayıf yönünü gösterir. Nilgün'le evlenmesini onaylamayan ailesinden para istemeye gider. Aldatma olayı sonrasında Nilgün evden ayrılır ve ancak aldatan taraf kendi olmasına karşın esin ve aşkı Nilgün'de bulduğundan kendini Nilgün'e bağlı sayar.

İkinci dereceden bir konumda olan diğer anlatı kişileri ise Nilgün ve Sinan arasındaki aşka etki ve / ya da olumlu – olumsuz katkıları kadar anlatıda yer bulan kişilerdir.

Nilgün'ün çevresinde toplanan ikinci derecede önemli anlatı kişileri, yakın arkadaşı ve sevgili sıfatıyla görüştüğü kişilerden oluşur.

Nilgün'ün yakın arkadaşı Semra'dır. Semra, Nilgün'ün Sinan ile gittiği kentten dönüşünü ve kürtaj olmasını, yaz için almayı tasarladığı elbisenin parasını karşılık beklemezsin Nilgün'e vererek sağlayan kişidir. Nilgün Sinan'dan ayrıldığında da ondan desteğini esirgemez. Nilgün'ün Sinan ile olan ilişkisi on yedi yıl sonra tekrar başladığında da Nilgün'ün davranışını akıllıca bulmasa da Nilgün'e destek olur. Nilgün ile Sinan'ın kavgalarında da arabuluculuk yapar. Sinan kalp krizi geçirdiğinde Nilgün'e haber vermek üzere yine Semra devreye girer.

Cemal Karan, Selim, Ateş, Tuğrul, Haşim ve Ersin Günay Nilgün'ün hayatına sevgili ve eş olarak giren kişilerdir.

Cemal Karan, Nilgün'ün tiyatro okulundan hocasıdır. Yönetmendir. Evli olmasına karşın okulda başrol oynayacak kadın oyuncularla aşk yaşamasıyla ünlüdür. Cemal Karan'ın bu davranışını bilen okul öğrencileri, Cemal Karan'ın yanında biraz fazlaca dolaşan birinci sınıftan bir kadın öğrencinin, okuldan çıkacak oyunda başrol oynayacağını bilirler. Bu durum anlatıda şöyle ifade edilir:

Yıllardır uyguladığı şaşmaz bir yöntem varmış. Sınav sırasında beğendiği kızı – ya da kızları – ilk yıl kendine göre birtakım başka sınavlardan geçirir, ufak ufak hazırlarmış. Doğrudan taaruza geçmezmiş hemen. Çünkü o sırada, bir yıl önce gözüne kestirdiği ikinci sınıf öğrencisini tavlama ve daha önceki yıl elde ettiği üçüncü sınıf öğrencisini başından savmakla meşgul olurmuş. (Kür, 2003: 216)

Cemal Karan, Nilgün'ün Sinan'dan sonra âşık olduğu ikinci kişidir. Ancak Nilgün'ün duyguları, Sinan'a hissettiği gibi coşkulu ve vazgeçilmez değildir. Nilgün bu konudaki duygularını şöyle anlatır:

Sinan'ın yarattığı coşkudan değişikti bu seferki, inanılmazlığıyla korku yaratmıyordu. Tam tersine, hakkım olduğuna inandığım bir keyif veriyordu bana. Havalarda uçtuğumda bile, düşüp bir yerimi incitecek kadar yükseklerde olmadığımı biliyordum sanki. Cemal Hoca'ya âşık olmak, çocukken kahramanlık filmi seyretmek gibi bir

şeydi. Hani, hangi tarafın kazanacağını baştan bilirsin bilmesine de, gene de aldatmacalara kısaca kanarsın, heyecanlı sahnelerde yüreğin ağzına gelir. (Kür, 2003: 266)

Nilgün, Sinan'dan ayrılmış olmanın acısını hafifletebilmek için Cemal Karan'a, en az Sinan'a olduğu kadar âşık olabilmek için kendini çok zorlar. Nilgün bu konudaki düşüncesini şöyle dillendirir:

Keşke Sinan'dan bin kat daha çok sevsem Cemal Hoca'yı... Birini Sinan'dan daha çok seversem ondan öcümün alınmış olacağını mı sanıyordum? (Kür, 2003: 264)

Nilgün'ün Cemal Karan ile ilişkisi cinsellik üzerine kurulur ve Nilgün bu durumun hoşuna gittiğini fark ederek *böylesine harika bir olayı yaşamak için ille de derin bir aşk gerekmediği* (Kür, 2003: 273) kararına varır. Ancak Cemal Karan ile ilişkisinin bitmeye yargılı olduğunu bilmesine karşın okul bittiğinde kural gereği ayrılmaları gerekirken Nilgün, Sinan ile yaşadıklarından dolayı terk edilmek istemez ve herkesin içinde Cemal Karan'a bir terk etme sahnesi oynayar. Tiyatro çevresinde etkili bir kişi olan Cemal Karan, onun bu davranışına mezuniyet sonrası onun iş bulmasını engelleyerek karşılık verir.

Selim, Ateş, Tuğrul ve Haşim Nilgün'ün tiyatro okulu sırasında kısa sürelerle görüştüğü kişilerdir.

Selim Nilgün'den iki üst sınıfta öğrenci olan yakışıklı ve okulun bütün kızları tarafından çok beğenilen ama okuduğu bölümün gerektirdiği yetenekten yoksun bir kişidir. Bir yıl kadar sürdürdüğü arkadaşlığı, Nilgün'ün Selim'in yüzüne bakmaya

dahi üşenmesi sonrasında biter. Kişilik ve konum olarak tanımı yapılmayan Tuğrul da Selim’le aynı sonu paylaşır.

Ateş ise Nilgün’ün, Selim kadar yakışıklı olmasa da, hoş bulduğu bir kişidir. *Kısaca boylu, tombulluğa yatkın gövdesi, al yanakları, küçücük gözleri, kırçılı sesiyle kimsenin içinde ürpertiler uyandırabilecek bir çocuk değil* (Kür, 2003: 221)dir ancak Nilgün onu, esprilerini beğendiği için hoş bulur.

Haşim, *çevresine göz gezdirdiğinde ancak şaşkınlıkla bakan, hep aklı başka yerdeymiş gibi dolaşan* (Kür, 2003: 225) bir adamdır. Piyano bölümünde okur. Gözü bestecilikten çok Türkiye’de bu alanda bir boşluk olduğundan ve yükselmesi daha kolay olduğundan orkestra şefliğindedir. Amacı yurtdışına açılmak, çok ünlü olmaktır. Piyanist bir sevgilisi vardır.

İnsan içinde durgun ve sessiz duruşu, Nilgün’e esrarengiz gelir ve Nilgün’ün Haşim ile ilgilenmeye başlamasına neden olur. Onu biraz da Sinan’a benzettiği için Haşim’e yaklaşmak ister. Onun bu hâlini Nilgün’ün şu sözlerinden anlıyoruz:

Sevgilisi olan kızla birlikteyken bir sevecenlik mi, bir kendini telсим ediş mi, bir beklenmedik gevezelik mi, üstüne tam parmak basamadığım bir şey vardı işte halinde. Aynı Sinan! (Kür, 2003: 225)

Nilgün, Haşim’i Sinan’a benzettiğinden Haşim’in sevgilisi ile olan ilişki biçimini bizzat Haşim’le kendisi yaşamak ister ve bu isteğini şöyle dillendirir:

Bu ciddi kemancının bana âşık olmasını, bana, o piyanist kıza baktığı gibi, daha da derin bir sevecenlikle bakmasını halde istiyordum. (Kür, 2003: 225)

Nilgün'ün keman bölümü öğrencisi Haşim'e ısrarlı ilgisine Haşim bir süre sonra dayanamaz ve piyanist sevgilisi Derya'yı bırakarak ve büyük dedikodulara neden olarak Nilgün'le görüşmeye başlar. Ama birlikteliklerinin yeterince yankı bulduğu bir dönemde Nilgün, Haşim'i birdenbire bırakır.

Nilgün'ün değerlendirmesiyle Haşim, *amacı müziğe varmak değil, müzik aracılığıyla bir yerlere varmak* (Kür, 2003: 258) olan bir kişidir. Nilgün onun bu yanını gördüğü an kendini dolandırılmış gibi hissettiğini ve Haşim'den soğuduğunu söyler (Kür, 2003: 258). Derya için ise asla suçluluk duymaz. *Onca yıllık beraberlikten sonra, kızı ortada bıraktığı için Haşim kendisi suçluluk duymuyordu da, benim duymamı olağan karşılıyordu nedense... Erkeklerin hepsi aynıydı galiba... Ve bencilliğin bölünüşüne dönüştüğü bir nokta vardı* (Kür, 2003: 259) diye düşünür.

Ersin Günay ise Nilgün'ün yirmi beş yaşında iken evlendiği genç bir yönetmendir. Nilgün, okuldan mezun olduktan sonra Ersin Günay'ın tiyatrosunda konuk oyuncu olarak çalışır. Provalar sırasında birbirlerine tutularak evlenme kararı alırlar. Ersin Nilgün'ün karşısında büyülenmiş gibidir ancak Nilgün, evlenme olayının getirdiği yeniliklerle bir süre oyandıktan sonra duygusal arayışları son bulamadığından evliliğinden de Ersin'den de sıkılır.

12 Mart Muhtırası'nın hemen ardından Ersin'in tiyatrosu kapatılır. Ersin bir süre tutuklu da kalır. Bu sıkıntılı dönemde Nilgün tekrar Ersin'e bağlanır, ona destek olur. Tutukluluk hâli ortadan kalktığı anda ise ona kimse iş vermek istemez. Para ve iş sıkıntısının olduğu bu sıralar Nilgün ve Ersin birbirlerine sert ve kaba davranırlar. Nilgün, evliliklerinin ikinci yılında Ersin'i aldatır ve bunalmışlığından, sıkıntısından

bu yolla arındığını hisseder. Ersin ile ilişkisini düzeltir ancak bunaldığını duyumsadığı anda yine Ersin'i aldatır.

Nilgün'ün Sinan ile tanışmadan önce lisede görüştüğü kişi olan Levent ise yalnızca ad olarak geçer. Kimi zaman eve geç gelen ve kimi zaman da bu sırada sarhoş olan Nilgün'e ailesi erkek arkadaşı Levent'in neden ortalıkta görünmediğini sorarlar hep. Bu sorular Nilgün'de ailesinin olan biteni öğrendiği, öğreneceği korkusunu yaratır daima.

Sinan'ın çevresinde toplanan ikinci dereceden anlatı kişileri ise annesi Afet hanım ve ailesi, evlendiği Suna ve eski sevgilisi Gül'dür.

Gül, Sinan'ın Nilgün ile karşılaşmadan önce ve Nilgün ile birlikte olmaya başladıktan bir süre birlikte olduğu kişidir. Yirmi yedi yaşında, *çok hoş ve havalı* (Kür, 2003: 121) olarak nitelendirilen başarılı bir gazetecidir. Sinan'la bir yıl kadar birlikte olur. Sinan'ın kendini aldattığını öğrendikten sonra ayrılırlar ve bir daha görüşmezler.

Afet hanım, *eski bir paşazade ailenin en son satılacak malı* (Kür, 2003: 76) olarak evlendirilmiştir. Anlatıda *ne istediğini, ne yaptığını çok iyi bilen bir kadın* (Kür, 2003: 76) olarak tanımlanır. Kocasını hayattayken dahi evin yönetimini yürütmüş ve iki oğlunu baba işine en uygun biçimde yetiştirmiş, küçük oğlu Sinan'ı ise diğer çocuklarının aksine oldukça serbest yetiştirerek Galatasaray lisesine göndermiş, liseyi bitirdikten sonra Paris'te aylarca gezmesini sağlamıştır.

Sinan'ı bu kadar serbest yetiştirmesine ve hiçbir zaman Sinan'ın hiçbir şeyine karışmamasına karşın Afet hanım, ailenin gönenci için stratejik hamleleri eksiksiz yerine getirir. Bu hamlelerden biri, Sinan'ı Suna ile evlendirerek Suna'nın aile şirketiyle iş ortaklığı gerçekleştirmektir. Afet hanım bu hamleyi otoritesini kullanarak yapar.

Suna ise hakkında Sinan ve Sinan'ın ailesinin oldukça fazla konuştuğu ve yorum yaptığı ama kendi hiç konuşmayan, kendini hiçbir zaman kendi diliyle ifade etmeyen bir kişidir.

Sinan'ın ailesine göre Suna, aile ile gerçekleştirilecek iş ortaklığından dolayı oğullarıyla evliliği gerçekleşmesi gereken bir kişi olmakla, çekingen olması ve Sinan'ın beğendiği kızlar gibi *yırtık olmaması* (Kür, 2003: 86) nedeniyle övülecek bir insandır. Sinan'ın karşısında suskun, içine kapanık, kendini, ne istediğini ifade etmeyen, Sinan'ın isteklerine, onu aldatmasına ve yalanlarına tahammül eden, itiraz etmeyen, başına gelen her şeyi kabullenen bir kişilik özelliği gösterir. Suna'nın bu suskunluğunu zorunlu bir kabulleniş değil, mutlulukla bir uyum sağlama sanan Sinan, Suna'yı anladığında onu *tutkusuz* (Kür, 2003: 292) olarak niteler ve ona çok kızar.

Sinan'ın yaşamında pek çok kadın olur. Örneğin bir tanesi, Suna doğum yaparken aynı hastahane de cinsel ilişki kurduğu bir hemşiredir. Ancak kim olduğunu, adını bilmez, önemsemez. Sinan için bu kişi yalnızca, *gökten inmiş bir melek* (Kür, 2003: 298)tir.

Birlikte olduğu kadınlardan biri olan Suzan ise Sinan'ın duygusal dünyasını paylaşabilmek istediği kadınlardan biri olmakla, Sinan'ın içki içtiği ve sayıklamaya başladığı anda adını unutup unutup hatırladığı bir kişidir yalnızca.

Sonuç olarak;

1. Ana kişilerinin sunumunda duygusal değişimler temel alınmış ve böylece üst – kurmacadaki yazar anlatı kişinin anlatısının aşkın öyküsünü anlatmak ana amacına hizmet etmeleri sağlanmıştır.

2. İkinci derecede önemli anlatı kişilerinin varoluşları anlatının ana kişilerinin duygusal değişimlerinde herhangi bir etkilerinin olup olmasının bağlıdır.

Bu nedenle ikinci dereceden önem gösteren anlatı kişileri, ana anlatı kişilerinin duygusal gelişimlerinin gözlemlenmesine yardımcı olur hâle gelmişlerdir.

3. Anlatının ana kişilerindeki duygusal değişimlerin bölümlendirmeyle oluşturulan duraklarla uyumlu olduğu ve böylece kişilerdeki aşk duygusunun gelişim eğrisinin takip edilebilir bir biçime sokulduğu görülmektedir. Örneğin Genç Kız Ve Şair üçüncü bölümü Nilgün'ün aşkının filizlendiği ilk aşamayı, Uzak Bir Kentte Yalnızlık adlı ikinci bölüm Nilgün'ün aşk heyecanının hayal kırıklığına dönüşünü, Yetişen Oyuncu Ve Uslanan Şair adlı dördüncü bölüm Nilgün'ün Sinan'dan ayrılmasının yarattığı yıkıcı etkiyi, Bunalım Yıllar Ve Unutulan Şair adlı beşinci bölüm Nilgün'ün yıpratıcı duygularıyla başa çıkamadığı, her açıdan dibe vurduğu ve alkole sığındığı dönemi, Mutlu Evlilik adlı yedinci bölüm ise Nilgün'ün aradığı mutluluğa ulaştığı dönemi işaret etmektedir.

ZAMAN

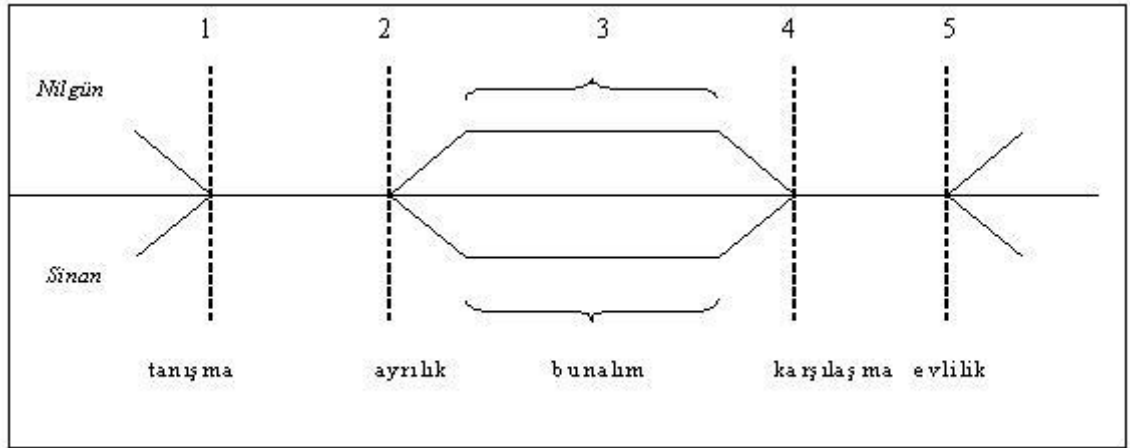
Bu bölümde *Bitmeyen Aşk* romanındaki zaman kullanımı incelenecektir. Yazarın zamanı kullanım ve sunum biçiminin anlatıcı ile ilişkilendirilebilmesi ve okurda etki yaratma yolunun ortaya çıkarılabilmesi için bu başlıkta, öykü zamanı ile öyküleme zamanı arasında kurulan bağlar (sıra) ve anlatının ritmi üzerinde durulacaktır.

- Anlatıda öykü zamanı ve öyküleme zamanı (sıra):

1964 yılı başından 1984 yılına dek süren bir zaman diliminden oluşan öykü zamanında okura gösterilmek istenen durum ve olayların seçildiği ve okurda

yaratılmak istenen etki bağlamında bu durum ve olayların sunum sırasında değişiklik yapıldığı görülmektedir.

1964'ten 1984'e dek geçen süre (öykü zamanı) içinde anlatının özünü ortaya çıkarmaya yönelik olarak şu olay ve durumlar anlatıda durak noktaları yapılmıştır:



TABLO 1

Numaralarla belirtilmiş önemli olay ve durumlar şöyledir:

1 numara: Bu anlatı noktası, anlatının anlatılma nedeni olan aşk duygusunun yazar anlatı kişinin denek olarak seçtiği kişiler olan Nilgün ve Sinan'da nasıl başladığını ifade eder.

2. numara: Nilgün ile Sinan'ın tanışmalarından üç – dört ay sonrasına denk gelen ayrılık dönüm noktası, Sinan'ın Nilgün ile gittiği kentte annesini yumuşatmak bahanesiyle Nilgün'ü bir otel odasında yalnız bırakıp bir daha geri dönmemesiyle gerçekleşir.

3. numara: Nilgün ve Sinan özel yaşamlarında mutluluğu bulamazlar. Bu durum, dünyaya bakışlarını ve tüm yapıp etmelerini etkiler. Gerek insanlarla ilişkilerinde gerekse iş yaşamında ikisi de bunalıma girer, dibe vururlar. Nilgün

Sinan gibi çok sevdiği, âşk olduğu bir insan tarafından terk edilmenin acısını çevresindeki erkeklerin aynı biçimde canını yakmaya çalışarak atlatmaya ve Sinan'ı unutmaya çalışır. İş yaşamını da duygusal yaşantısına karıştırdığından iyi rol tekliflerini kaçıır.

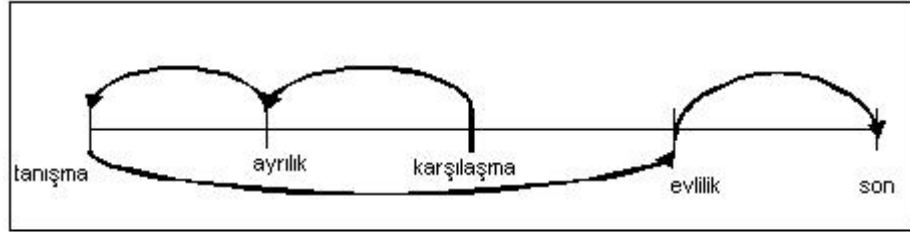
Sinan ise Suna ile evlenir, çocukları da olur. Sinan'a kayınpederinin yanında iş verilir. Ancak Sinan duygusal dünyasında tatmin bulamadığı için Suna'yı sürekli aldatır ve Nilgün ile yaşadığı duyguların benzerlerine ulaşmaya çalışır. İş yaşamında ise ancak kayınpederinin koruması altında bir konum sahibi olabilir ancak.

4. numara: Nilgün ve Sinan'ın karşılaşmaları ise iki anlatı kişinin de duygusal dünyalarındaki çöküşün sonu olur ve duygusal dünyaları farklı bir yönde ivme kazanır.

5. numara: Nilgün ve Sinan, kavuştuklarında eski duygularını ve özlemlerini doyasya yaşarlar ve birlikteliklerini evlilikle taçlandırırlar. Ancak Sinan'ın boşandıktan sonra elinden sahip olduğu tüm mal varlığı elinden alınır. Nilgün'ün yoğun çalışma temposu da evliliklerini kolayca yıpratır. Bu olumsuz duygular Sinan'da önce kıskançlık duygusunu yaratır, daha sonra da Nilgün'ü aldatmaya başlamasına neden olur. Çünkü Sinan Nilgün'e âşık olmasını ve öyle kalmasını sağlayan Sinan'a hayranlık, Sinan'ın yaptığı işleri takdir etmek gibi duygu ve davranışları Nilgün'de göremez olmuştur artık. İlişkilerinin geldiği noktaya Nilgün'ün tepkisi ise Sinan'ı terk etmek olur. Böylelikle, birbirlerinden ayrı kaldıkları süre içinde Nilgün ve Sinan, yalnızca birbirlerinde yaşayabildikleri duygulara ulaşabilmek için çabalamış olmalarına karşın bir araya geldiklerinde kendi istekleriyle birbirlerini terk etmiş olurlar.

- Öykü zamanı ile öyküleme zamanı arasında kurulan bağlar şu şekildedir:

Önce anlatıda seçilen noktaların sunum sırasına bakalım:

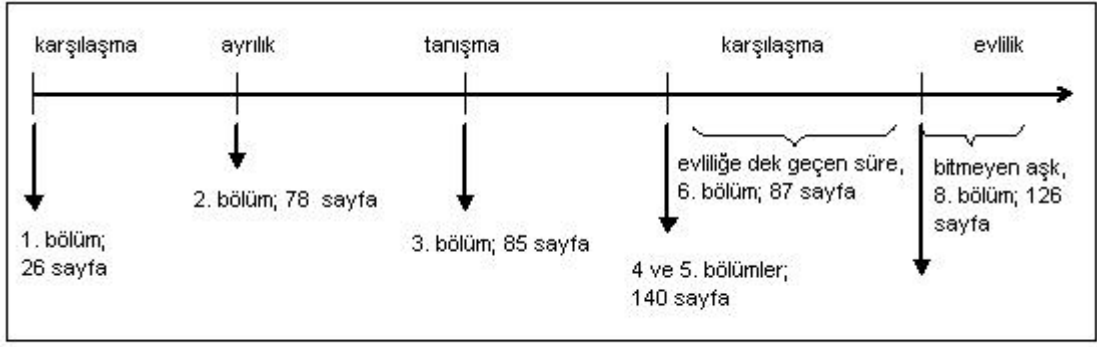


TABLO 2

Yukarıdaki tabloda görüldüğü gibi 1 – 2 – 3 – 4 – 5 olarak numaralandırdığımız öykü zamanını 4 – 2 – 1 – 3 – 4 – 5 olarak düzenlemiştir. 4 numara olarak adlandırdığımız *karşılaşma* durağı anlatının gerçekleşen olay ve durumların şimdiki zamanı olup kendinden önceki duraklar anlatının geçmiş zamanını, kendinden sonraki olay ve durumlar ise ilerleyen zamanı göstermektedir. Anlatıda *karşılaşma* ana durağından başlanıp önce *ayrılık*, ardından *tanışma* duraklarına gidilerek geriye genişletme yapılmış ve ardından, anlatının şimdiki zamanına dönülerek (*karşılaşma* durak noktası) anlatı şimdiki zamanda sürdürülmüştür.

- Anlatıda ritim:

Anlatının öykülenmesinde süre kullanımı şöyledir:



TABLO 3

Yukarıdaki tabloya göre anlatıda *karşılaşma* birinci ana durağı, anlatının şimdiki zamanında gerçekleşir ve esasında on yedi yıl, iki ay önceki bir olaya gönderme yapar. Anlatının bütünü açısından da önem taşıyan bu ilk bölüm, ait olduğu şimdiki zaman dilimi ile sahneleme yöntemi kullanıldığından anlatı zamanı ile denk bir akışa sahiptir.

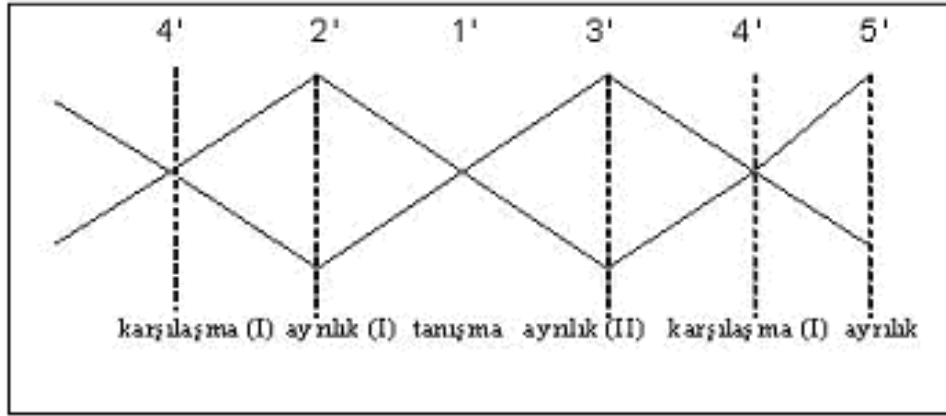
Anlatının tekrar şimdiki zamanına gelene dek geçen 2, 3, 4 ve 5. bölümleri, ana anlatı kişilerinin on yedi yıl, iki aylık geçmişlerini aşama aşama anlatan bir genişletmeyi ifade etmektedir. Anlatının kitap olarak yarısının oylumuna sahip bu bölümlerde eksiltme yöntemi ile ana anlatı kişilerinin anlatı açısından önemli olan yaşam deneyimlerine odaklanılmıştır.

6, 7 ve 8. bölümler ise anlatının şimdiki zamanını oluşturur ve öykü zamanı ile öyküleme zamanının birbirine denk olduğu zaman dilimini kapsar. Bu açıdan anlatının ritmi, 2. bölümden itibaren geri sapım ile düşürülmüş olmakla birlikte, 6. bölümden itibaren öykü zamanı ile denk duruma getirilmiştir.

Sonuç olarak;

1. Anlatı açısından önemli bir dönemeç, ana anlatı kişilerinin aşklarını yaşayabilmelerini sağlayan karşılaşma, öykünün ilk durağı yapılarak okurda bu aşkın nasıl başladığına ve nasıl biteceğine ilişkin merak uyandırılmıştır.

1 – 2 – 3 – 4 – 5 olarak numaralandırdığımız öykü zamanı 4 – 2 – 1 – 3 – 4 – 5 olarak düzenlenmiştir. Olay ve durumların sunum sırası değiştirilerek Tablo 2’de görüldüğü gibi algılanış biçimlerini de değiştirmiştir. Ayrılmak – kavuşmak ekseninde oluşturulan duygular, devingen gel – gitlerle anlatının temel gerilim noktası hâline getirilmiştir. Bu durum, ayrıca, okuru anlatıyı belli bir heyecan ve merak duygusuna itmiş ve anlatının şu biçimde algılanmasını sağlamıştır:



TABLO 4

2. Anlatının genişletme ve eksiltme yapılan bölümlerinde on yedi yıllık uzun bir kesit sunulmasına karşın bu kesitten önemli noktalar seçilerek okurun hangi durum ve olaylara dikkat etmesi gerektiği vurgulanmıştır.

3. Anlatının zaman kavramı, tarihlere bağlı değil, dönemlere bağlı bir yapılanma gösterir. Anlatıya konu olan Nilgün ve Sinan’ın aşklarında önemli olan tanışmaları, ayrılmaları, karşılaşmaları, evlenmeleri vs’dir ancak, bu aşamaların hangi tarihlerde yaşandığı önemli değildir.

UZAM

İstanbul, Ankara ve adı verilmeyen ve Türkiye'nin güneyinde sıcak bir kent olarak tanımlanan yer anlatının kapsayıcı uzamlarıdır. Kapsanan uzamlar anlatının ana kişilerinin olumlu ya da olumsuz duygularını temsil eden ve bu bağlamda anlatının ana kişilerinin mutluluklarını ya da mutsuzluklarını ifade eden ve simgesel değer gösteren uzamlardır.

Kapsayıcı uzamlar; Türkiye'nin güneyindeki sıcak kent Sinan'ın ailesinin yaşadığı yer, Ankara Nilgün'ün okul döneminde yaşadığı yer ve İstanbul anlatının ana kişileri Nilgün ve Sinan'ın yaşadığı yer olma özelliği taşırlar ve ancak, kapsadıkları uzamlar bakımından değerlendirilir.

Türkiye'nin güneyindeki sıcak kent olarak nitelenen uzam; Nilgün'ün iki gece bekledikten sonra aldatıldığı ve kandırıldığı düşüncesiyle tüm duyguları alt üst olarak eve döndüğü otel odasını ve Sinan'ın ailesine boyun eğdiği evi kapsamaktadır. Nilgün, otel odasında kapalı kaldığı iki gece boyunca korku ve endişe duygularıyla kıvrılır. Sinan'ın evine telefon edip de Sinan'ın sesini duyduğu andan itibaren Nilgün'deki duyguları farklı bir yönde ivme kazanır. Sinan ise Nilgün ile birlikte olmaya kararlıyken ailesinin isteklerine boyun eğmek zorunda kalır.

Ankara Nilgün'ün Sinan'dan ayrılmış olmanın hayal kırıklığı ve öfkesiyle Cemal Karan, Selim, Ateş gibi hocası ve arkadaşlarıyla duygusal bağ kurmaya, Sinan'a hissettiği duyguların benzerini yakalamaya çalışarak cinsel birliktelik kurduğu, bu duygusal arayışını sürdürdüğü okul ortamını ve Ersin Günday'la evlendikten sonra sıkıldığı, bunaldığı ev ortamını kapsar.

İstanbul ise;

a. Sinan'ın İstanbul'da kendisi için tuttuğu, kadınlarla birlikte olmak, insanlardan uzaklaşmak için gittiği ve ne Suna ile ne de Nilgün ile evlendikten sonra terk etmekten vazgeçtiği, okuma kitaplarının, kendi bastırdığı kitapların ve özel eşyalarının bulunduğu, bu ortamda yanında bir kadın olduğunda mutlu olduğu, yalnız kaldığı anlarda burada eski şair Sinan'ı andığı ve Sinan'ın kendi benliğinin ifadesi olan Ayazpaşa'daki evini,

b. Suna'nın kendi zevkine göre döşeyerek Sinan'ın karışmasını engellediği ve bu yüzden Sinan'ın kendini asla oraya ait hissetmediği, orayı kendinin, kendi benliğinin ait olduğu bir yuva olarak hiçbir zaman göremediği; Suna'nın ise kendine ait bir yuva olarak algıladığı ve ama Sinan'ın eve gelmediği zamanlarda çaresizce Sinan'ın dönüşünü beklediği Sinan ile Suna'nın evini,

c. Nilgün ve Sinan evlendikten sonra birlikte yeni bir yaşama başladıklarını ve bu yüzden de yeni bir mekâna gereksinim duyarak ve *sarhoş denizcilerin dikkatsizliğiyle para harcayarak* (Kür, 2003: 431) birlikte döşedikleri Nilgün ile Sinan'ın Çengelköy'deki evini kapsar.

Bu kapsanan uzamlardan Sinan'ın Ayzapaşa'daki evi, daima kendi kişisel sınırını çizdiğinin ve bunu koruyarak kendi benliğini de koruduğunun simgesel bir ifadesidir. Paris'ten geldikten sonra bizzat kendinin tuttuğu ve döşediği bu evi Sinan, eşleri kendi oturdukları evleri terk etmiş olmalarına karşın hiçbir durumda elinden çıkarmamış ve kendi başına kalmak istediği zamanlarda hemen buraya kaçmıştır. Sinan'ın uzamla ilintili olan kişiliğinin bir yönüne anlatıda şu sözlerle değinilir:

Yeni bir mekân yaratmak... Daha önceden var olmayan – en azından kendi açısından – bir yer bulmak, orası için eşyalar satın almak, yaşamında yaptığı her yeni atılımın kaçınılmaz bir gereği, neredeyse

simgesiydi Sinan için. Avrupa'dan ilk döndüğünde Ayazpaşa'daki katı satın alıp içini yıktırıp yeniden yapması... Yayınevi'ni kurduğunda aylarca bürosunun döşemesiyle uğraşması... Ozanlıktan vazgeçip reklamcılığa başladığında katını yeniden elden geçirmesi... Nilgün ile kuracağı yeni yaşama ille de yepyeni bir yerde adım atmak istemesi... Bütün bunlar rastlantı olmasa gerekti. (Kür, 2003: 430)

Sinan'ın bu tavrı kendine, kendi benliğine düşkünlüğünü göstermektedir. Nilgün ile tartıştıktan sonra ya da canı öyle istediği için, kafa dinlemek, şiir yazmak, çeviri çalışması yapmak gibi bahanelerle Nilgün'den kaçarak sığındığı Ayazpaşa'daki eve karşılık Nilgün, Sinan'la birlikte yaşamaya karar verdikten sonra kendi evini elden çıkardığı için kavga sonrasında hiçbir yere gidemez, sığınabileceği tek yer annesinin evidir. Kendine, kendi benliğine nefes alacak kadar yer bırakmayan Nilgün'ün kendine ait gidecek, sığınacak bir evinin olmaması onun bu durumunun simgesel göstergesidir.

OLAY ÖRGÜSÜ

Anlatıyı oluşturan olay örgüsü kurmaca düzlem ve üst – kurmaca düzlemde birbirini tamamlar.

Kurmaca düzlemde olay örgüsü, Nilgün ve Sinan'ın aralarında olup bitenlerin doğrudan etkisiyle gelişen olaylar bütününden oluşur. Bu gelişmeler hem Nilgün ve Sinan anlatı kişileri ekseninde tekil olarak gelişir hem de bu tekil gelişmeler anlatının her iki ana kişisini etkileyerek ortak ve tek bir olay meydana getirir.

a. Nilgün'e bağlı olaylar bütünü: Nilgün'ün hikâyesi Sinan ile tanışması, Sinan'a âşık oluşu, Sinan'dan ayrılışı sonrası tüm yapıp etmeleri ve Sinan'la tekrar bir araya gelmesi ile sınırlıdır.

Nilgün lisede okuyan, on yedi yaşında bir genç bir kızdır. Bir gün, okula davet edilen şair Sinan Keçecioğlu'nun söyleşisine yakın arkadaşı Semra ile şairi tavlamağ üzerine iddalaşarak gider. O gün Sinan'ın dikkatini çekmeyi başaran Nilgün'ü Sinan, evine kadar bırakır. Bir buçuk ay kadar bir süre Nilgün ile Sinan her gün görüşürler ve Sinan'ın ailesinin yanına gitmek zorunluluğu ortaya çıktığında Nilgün tereddüt etmeden Sinan ile birlikte oraya gitmeye ve belki de, ailesi ile tanışmaya karar verir. Sinan annesini yumuşatmak, Nilgün ile tanışmaya hazırlamak gerekçesiyle önden giderek Nilgün'ü gittikleri kentte bir otel odasında yalnız bırakır. Nilgün, akşama geleceğini söyleyen Sinan'ı iki gece bekler. İkinci gecenin sabahı Sinan'ın evine telefon eder ve Sinan'ın sesini duyunca Sinan'ın başına bir iş geldiğinden, kaza geçirdiğinden ya da hastalandığından Nilgün'ü bırakıp gitmediğini, Sinan'ın bunu bilerek yaptığını anlar. Kandırıldığını düşünen Nilgün apar topar İstanbul'a döner. Yakın arkadaşı Semra'nın maddi desteğiyle kürtaj olur ve Sinan ile sevgili olduklarını bilen okul arkadaşlarına karşı Sinan'ı umursamaz bir tavır takınır. Nilgün, liseden sonra üniversitede tiyatro bölümünü kazanır ve Ankara'ya gider. Ankara'ya gidişine dek Sinan'ın kendini aramasını, neden Nilgün'ü o otel odasında döneceğim deyip yalnız bıraktığını açıklamasını ve barışmayı beklese de Sinan, Nilgün'ü hiç aramaz.

Nilgün Ankara'da yeni bir çevreye girer ve yeni insanlarla tanışır. Okulunda başarılıdır ancak duygusal dünyasında sürekli Sinan ile kavga etmekte, onu nasıl öldüreceğine dair planlar yapmaktadır. Ankara'da okuduğu sürede Nilgün, Sinan'dan daha nitelikli insanlarla birlikte olabileceğini ve onlara Sinan'a duyduğu aşktan daha

fazlasını duyabileceğini kendine kanıtlamak ve içten içe Sinan'dan öç almak, Sinan'ı kıskandırmak için Cemal Karan, Selim, Ateş, Tuğrul ve Haşim gibi pek çok erkekle, sevgili sıfatıyla arkadaşlık kurar. Ancak Nilgün bu insanlara Sinan'a duyduğu öfkeyle yaklaştığından bu insanların hiçbiriyle ilişkisi uzun sürmez. Hocası Cemal Karan ile olan ilişkisinin bitmeye yargılı olduğunu bilir ve Sinan'dan sonra, tekrar terk edilmeyi hazmedemeyeceği için Cemal Karan ile olan ilişkisini tiyatro çevresine açık eder. Cemal Karan'ı küçük düşürerek herkesin ortasında onu terk eder. Tiyatro çevresinde oldukça etkili olan Cemal Karan ise Nilgün'ün bu hareketinin karşılığını, onun iyi rol teklifleri almasını engelleyerek verir. Nilgün bunun üzerine genç bir yönetmen olan Ersin Günday'ın tiyatrosunda konuk oyuncu olarak çalışmaya başlar. İkili bu süre içerisinde birbirlerine yakınlaşır ve evlenir. Ancak bu ilişkinin de okulda kurduğu diğer ilişkilerden bir farkı yoktur. Evlilik ve birbirine mecbur olmak sıkıntısını Nilgün birkaç kez sevgili edinerek atlatır. 12 Mart Muhtırası sonrası Ersin ve Nilgün'ün işsiz kalmasıyla ikili arasındaki gerilim artar ve boşanırlar. Nilgün bu dönemde alkole sığınır.

Sinan ile bir sergi davetinde karşılaştıklarında Nilgün otuz dört yaşındadır. Sinan, Nilgün'e hiçbir şey olmamış gibi davranıp aynı Nilgün'ün lise dönemindeki gibi, Nilgün'ü sürekli aramaya, ondan buluşma talep etmeye ve ona şiirler yazmaya başlar. Nilgün bu duruma başlangıçta kuşkulu yaklaşırsa da on yedi yıldır beklediği kişi Sinan ve onun davranışları olduğu için Sinan'a uzun süre karşı koyamaz. Tekrar bir araya gelirler. Sinan'ın boşanmasının ardından evlenirler. Nilgün bu dönemde işine sınıksız sarılır, tiyatro oyunlarında roller alır, televizyon dizilerinde oynar ve turnelere katılır. Nilgün'ün iş yoğunluğundan dolayı zamanının çoğunu başka insanlarla geçirmesi Sinan'ın kıskançlık yapmasına neden olur. Maddi sorunların da baş göstermesiyle Nilgün ve Sinan aşkı, başlangıcındaki ivmesini kaybeder. Bir gün

akşam, pencere kenarında yaptıkları bir tartışmada Nilgün'ün sırtı açık cama gelir ve Nilgün farkında olmaksızın bu açık cama geri adım atar. Bu sırada yazar anlatı kişisi Nilgün ve Sinan'ı başka bir pencereden izlemektedir. Olanları gören yazar anlatı kişisi kötü bir şeyler olacağını sezerek Nilgün ve Sinan'ı gözlemlemeyi bırakır, onların sonunu görmek istemez ve anlatısını bitirir.

Nilgün'ün hikâyesini oluşturan olaylar bütününde önem arz eden noktalar şöyle sıralanabilir:

1. Sinan ile tanışması (anlatıya konu olan aşkın başlamasını sağlayan ilk adım),
2. Sinan'dan ayrılması (Nilgün'ün yaşadığı aşkın önemli evrelerinden ilki),
3. Sinan ile karşılaşması (Nilgün'ün Sinan'a karşı beslediği duyguların tam tersine evrilmesine neden olan nokta),
4. Sinan'ın Suna'dan boşanma sonrasında maddi açıdan zorluk içinde kalması sonrasında başlayan alkolizm, kıskançlık, aşırı sinir gibi hareketleri (Nilgün ile Sinan'ı açık bir pencere önünde tartışmaları ve üst – kurmacadaki yazarın anlatısını sonlandırmasına neden olan olayın başlangıç noktası olma özelliğini taşır).

b. Sinan'a bağlı olaylar bütünü: Varsıl bir ailenin hiçbir işle uğraşmayan oğlu Sinan, otuz bir yaşında, beşinci kitabını çıkarmış ve “milyoner şair” diye anılan bir kişidir. Bir liseye şiir üzerine söyleşiye gider ve orada Nilgün ile tanışır. Bu sırada Gül adında başarılı bir gazetece kadınla görüşmektedir ancak Nilgün'ün onun şairliğini beslediğini görünce tüm ilgi ve zamanını Nilgün'e harcayarak Gül'den ayrılır.

Sinan'ın ailesi varsıl insanlardır ve tüm aile bireyleri bu varsıllığı artırmak odaklı çalışmaktadırlar. Ama Sinan, para getiren bir işte hiçbir zaman çalışmamıştır. Ailede otorite sahibi olan Sinan'ın annesi Sinan'ı, iş ortaklığının da gerçekleşeceği

bir ailenin kızıyla evlendirmeye karar verir. Sinan konuyu konuşmak üzere ailesinin yanına gider. Nilgün'ü de yanına alır ancak onu otelde bırakır. Sinan'ın annesi oğlunu kendine kalacak olan miras payını vermemekle tehdit ettiğinden Sinan, Suna ile evlenme kararını onaylamak zorunda kalır. Bu sırada onu otelde bekleyen Nilgün'ün yanına gitmez, ona hiçbir biçimde haber vermez. Nilgün'ün otelden ayrıldığı günün akşamı otele gider, ancak Nilgün'ün otelden ayrıldığını öğrenir.

İstanbul dönüşü Sinan, Suna ile evlenir. Sinan'a, Sinan'ın ısrarı üzerine bir yayınevi açılır. Ancak Sinan burada başarılı olamaz. Yayınevini döşemek gibi kendi zevk ve rahatına hitap eden şeylere fazla zaman ve para harcar. Yayınevini ihya edebilecek başarılı kitaplar yayınlamamaz ve yayınevini kuruluşundan bir yıl kadar sonra batırır. Bundan sonra Sinan'a, göstermelik olarak, Suna'nın babasının şirketinde reklam müdürlüğü işi verilir.

Sinan şiir yazamamaktan, istediklerini yapamamaktan ve aradığı tutkuyu eşinde bulamamaktan bunalıma girer. Paris'te bir intihar girişimi olur. Midesi yıkanarak zamanında müdahale ile kurtulur. Bu kurtuluşun ertesinde eşinin hamile olduğunu öğrenir. Bundan sonra kendini ve şairliğini yeni doğacak çocuğuna adamaya karar verir ancak bir süre sonra eşini yine aldatmaya başlar. Bundan sonra şairliğinin tamamen bittiğine inanarak her yalnız kalışında alkole sığınır ve Nilgün ile geçen zamanlarını yâd eder. Suna ve Sinan'ın ilk çocuklarından sonra iki çocukları daha olur ancak Sinan özlediği ve istediği yaşam biçimine asla ulaşamaz.

On yedi yıl sonra Nilgün ile bir sergi davetinde karşılaşır konuşmaya başladıktan sonra ise Sinan, tekrar şiir yazmaya başlar ve yeniden eski Sinan olduğunun farkına vararak Nilgün ile bundan sonra sonsuza dek birlikte olabilmek için onunla evlenmeye karar verir. Ancak eşi Suna'dan boşanabilmek için sahip olduğu tüm mal varlığını Suna'ya devretmek zorunda kalır. Küçüklüğünden beri

varsıl, sorumsuz ve rahat bir yaşam yaşamaya alışkın olan Sinan, içine düştüğü durumu Nilgün'e söylemez ve ona söz verdiği Paris gezisi için arabasını satar. Bu gezi, Nilgün'ün iş yoğunluğundan dolayı gerçekleşmez. Sinan da parayı gereksiz yerlere harcayarak eritir. Parasız kaldığında çevirmenlik işi yapmaya karar verir ama bir çalışma disiplini olmadığından üzerine aldığı işleri yarısına dahi gelmeden bırakır.

İçine düştüğü para sıkıntısı ve bu nedenle istediğini yapamama duygusunun verdiği rahatsızlıkla annesinden yardım istemeye dahi gider ama annesinden olumlu yanıt alamaz. Bu sıkışmışlık duygusu onu alkolizme yönlendirir ve Nilgün'e karşı kaba olmaya, zaman zaman onu aldatmaya başlar. Nilgün'e yakalandığı bu aldatma olaylarından birinde şiddetli bir kavga geçirirler ve Nilgün evi terk eder. Olanlara çok üzülen Sinan, kalp krizi geçirir. Nilgün'ün yakın arkadaşı Semra'ya sığınarak ondan Nilgün'ün eve dönmesi için arabuluculuk yapmasını ister. Sinan'ın kalp krizi geçirdiği haberini öğrenen Nilgün, bir süre düşündükten sonra Sinan'a geri döner. Ancak aralarındaki aşk ivmesi bu aşamadan sonra yön değiştirir.

Sinan, bir akşam tartışmasında açık cama sırtı dönük olan Nilgün'ün üstüne yürüyerek Nilgün'ün açık duran cama yaklaşmasına ve onları izleyen yazar anlatı kişisinin kötü bir şeyler olacağı korku ve heyecanıyla perdeyi kapatmasına ve anlatının bu noktada bitmesine neden olur.

Tüm bu olayların örüntülenmesi ise şu biçimdedir:

1. adım: Anlatı kişilerinin tüm hayatlarını etkileyen ayrılık durumunun son bulduğu sahneyi – sergi daveti – ve anlatı kişilerinin olaya verdikleri duygusal tepkiyi göstermek (Yüksek Sesle Fiskos adlı bölüm).

2. adım: Anlatı kişilerinin tekrar buluşmalarından bir önceki olaya gitmek, ayrılışlarının nasıl olduğunu açıklamak (Uzak Bir Kentte Yalnızlık adlı bölüm).

3. adım: Anlatı kişilerinin ayrılışlarının nasıl olduğundan bir önceki olaya gitmek, tanışmalarının nasıl gerçekleştiğini açıklamak (Genç Kız ve Şair).

4. adım: İkinci adım sonrasında, anlatı kişilerinin ayrılışlarından tekrar karşılaşmalarına dek geçen sürede anlatı kişilerinin neler yapıp ettiğini açıklamak (Yetişen Oyuncu ve Uslanan Şair adlı bölüm).

5. adım: Anlatı kişilerinin birbirlerinden ayrıldıkları dönemden tekrar karşılaşmalarına kadar geçen süre içinde anlatı kişilerinin duygusal olarak geldikleri aşamayı belirlemek amacıyla anlatı kişilerinin tekrar karşılaşmalarından beş yıl önceki durumlarını tespit (Bunalım Yıllar ve Unutulan Şair) edip betimlemek.

6. adım: Anlatının ana kişilerinden Sinan'ın, Nilgün ile karşılaştıktan sonra duygusal olarak yakaladığı ivmenin göz önüne sermek (Yeniden Doğan Şair).

7. adım: Evlendikten sonra aralarındaki aşkın gelişim çizgisinin göz önüne sermek (Mutlu Evlilik ve *Bitmeyen Aşk* adlı bölümler).

Olay örgüsünün şu adımlarla kurgulandığı ve şu etkilerin yaratıldığı görülmektedir:

1. Anlatı kişilerinin anlatıya konu olan aşk duygusunun ivme kazandığı anı göstererek okurda şimdiki zamanda gerçekleşen olayın öncesi ve sonrasına ilişkin merak uyandırmak.

2. Şimdiki zamana gelene dek her bölümde asıl olaya ilişkin tüm olup bitenlerin sergilenmesinde yalnızca bir adım geri giderek okurun merakın diri tutmak.

3. Anlatının ana kişilerinin çevreleriyle girdikleri toplumsal ilişkileri, anlatının ana kişilerinin aralarındaki aşk duygusu bağlamında ve eğer bu duruma

ilişkin herhangi bir durumları varsa anlatıya katarak anlatının ana amacının belirginleşmesini sağlamak ve okurun ilgisini yalnızca buna çekmek.

BÖLÜMLENDİRME

Sekiz ana bölüm ve kimi zaman romen rakamlarıyla numaralandırılarak birbirinden ayrılan çeşitli sayılardaki ara bölümler; gerek bölümlere verilen adlar, gerek her bir bölümde sunulan anlatı kesiti okurda yaratılmak istenen etkiler açısından farklı işlevler göstermektedir.

Bölümler ve başlıkları şöyledir:

1. Bölüm: YÜKSEK SESLE FİSKOS
2. Bölüm: UZAK BİR KENTTE YALNIZLIK
3. Bölüm: GENÇ KIZ VE ŞAİR
4. Bölüm: YETİŞEN OYUNCU VE USLANAN ŞAİR
5. Bölüm: BUNALIM YILLAR VE UNUTULAN ŞAİR
6. Bölüm: YENİDEN DOĞAN ŞAİR
7. Bölüm: MUTLU EVLİLİK
8. Bölüm: BİTMEYEN AŞK

Bölümler ve bölüm başlıkları, üst - kurmacadaki anlatıcının amacına uygun (aşkın öyküsünü anlatmak) bir düzenleme göstermektedir.

Bir sergi davetinde geçen konuşmaları sahneleyen **Yüksek Sesle Fiskos** başlıklı birinci bölüm, iki ana anlatı kişisini anlatının şimdiki zamanında sunma ve tanıtmaya işlevini üzerinde taşır.

Birinci bölümde, iki eski âşık olan anlatının ana kişileri on yedi yıl, iki ay sonra bir ressamın sergi davetinde karşılaşır. Nilgün sergi ortamının kalabalığı, gürültüsü vs. nedenlerle çok sıkılır ve yakın arkadaşı Semra ile eşi Metin'i bularak salondan ayrılmak üzere bir uçtan diğer uca yürümeye başlar. Bu sırada anlatının diğer ana kişisi olan Sinan, Nilgün'ü görür ve salonun uygun bir yerinden ona ulaşabilmek için onu gözleriyle takip eder ve onu, kapıdan çıkmak üzereyken yakalar. Kolundan tutarak yolundan çevirdiği Nilgün, Sinan'ı bir an için tanıyamaz ve ancak tanıdığı anda kendini çok kötü hisseder, bu karşılaşmaya sevinemez. Kısa süren bir selamlaşmanın ardından Nilgün, Semra ve Metin'le arabaya binip oradan hemen uzaklaşır. Semra'nın birlikte yemeğe gitme teklifini reddederek Sinan'ı tekrar görmüş olmanın uyandırdığı duyguların etkisiyle evine ağlamaya gider.

Bu bölümde, üçüncü kişi anlatıcının ağzından birbirine âşık olan anlatının iki ana kişinin karşılaşması ve anlatının ana kişilerinin ağızlarından, bu karşılaşmanın yarattığı duygusal tepkiler sergilenerek anlatının asıl konusu olan iki kişi arasındaki aşk ve aşkın gelişim eğrisini anlatmaya giriş yapılır.

İki âşığın on yedi yıl, iki ay sürecektir olan ayrılıklarına neden olan olayı işaret eden **Uzak Bir Kentte Yalnızlık** başlıklı ikinci bölüm, Nilgün ve Sinan'ın ayrılmadan önce en son görüştükleri zamanı ve bu zaman dilimi içerisinde olan olayları aktarır.

Anlatının iki ana kişinin tanışmaları ve aralarındaki aşkın başlangıcını işaret eden **Genç Kız Ve Şair** başlıklı üçüncü bölümde, Nilgün'ün Sinan'ın ailesiyle tanışmak için başka bir kente kendi ailesinden habersiz gidişi olayının hazırlayıcısı olan Nilgün ve Sinan aşkının başlangıcı ve büyümesi anlatılır.

Anlatının iki ana kişinin birbirlerinden ayrıldıktan sonra tek başlarına hayata hangi toplumsal rolleri seçerek tutunduklarını anlatan **Yetişen Oyuncu Ve Uslanan Şair** başlıklı dördüncü bölüm, üç yıllık bir kesiti içine alır.

Her iki anlatı kişinin kendi yaşamlarında bir düşüşü işaret eden **Bunalım Yıllar Ve Unutulan Şair** başlıklı beşinci bölüm, Nilgün ve Sinan'ın yaşamlarında düşen başarı ivmesine odaklıdır.

Anlatının ana kişilerinden olan Sinan'ın tekrar şiir yazmaya başladığı zamanı işaret eden **Yeniden Doğan Şair** başlıklı altıncı bölüm, Nilgün ile Sinan'ın sergi davetinde karşılaşmaları sonrasında gelişen olayların ilk kısımlarını ifade eder.

Nilgün ve Sinan'ın evliliklerini ve evlilik sonrası süreci işaret eden **Mutlu Evlilik** adlı yedinci bölüm, Nilgün ve Sinan'ın evlilikleri sonrası ilişkilerinin büründüğü niteliğe odaklıdır.

Bitmeyen Aşk başlıklı son bölüm ise Nilgün ve Sinan'ın aralarındaki aşkın biçim değiştirmesini ve birbirine tahammül üzerine kurulu bir ilişki biçimine evrilişini betimler.

Ana bölümlerin şu etki ve durumları ortaya çıkardığı görülüyor:

1. Her bölüm anlatının ana kişilerinin yaşamlarında önemli bir aşamayı ifade etmektedir. Bu düzenleme, yazarın anlatı üzerindeki müdahale gücünü göstermekle birlikte okurun da anlatı kişi ve olaylarını takip edebilmesini kolaylaştırmıştır.

2. Üst – kurmacadaki yazar anlatı kişinin aşkın öyküsünü anlatabilmek ana amacı bölümlendirme ile belli duraklara bölünmüş ve yazar anlatı kişinin ortaya çıkarabilmek istediği gelişim eğrisini işaretlenebilir noktalara dönüştürmüştür. Bu uygulama hem yazar anlatı kişinin amacının neliğine ilişkin anlatıya netlik vermekte hem de okur için anlatının takip edilebilirliğini kolaylaştırmıştır.

3. Anlatıya yazarın müdahalesinin en somut olarak görüldüğü bölüm başlıkları, bölümün odaklarını açıklayan adlardır. **Yüksek Sesle Fiskos** birinci bölüm başlığı, sergi davetinde Nilgün'ün aralarında dolaştığı insanların kimi zaman kulak misafiri olduğu, kimi zaman bizzat konuştuğu insanların aşırı davranış, yorum ve gürültü ile yaptıkları konuşmaları, **Uzak Bir Kentte Yalnızlık** ikinci bölüm başlığı Sinan'ın ailesiyle yaşadığı yerde Nilgün'ün içine düştüğü yalnızlığı, **Genç Kız Ve Şair** üçüncü bölüm başlığı Nilgün'ün bir lise öğrencisi kız, Sinan'ın ise şair olduğu dönemi, **Yetişen Oyuncu Ve Uslanan Şair** dördüncü bölüm başlığı Nilgün'ün liseyi bitirip oyunculuk üzerine eğitim almaya başlamasını ve Sinan'ın ise kendince yaşamının ailesinin boyunduruğuna girmesini, **Bunalım Yıllar Ve Unutulan Şair** beşinci bölüm başlığı Nilgün'ün içine düştüğü mutsuzluğu ve Sinan'ın ise şairlik iş ve niteliğinden uzaklaşarak başka bir toplumsal role bürünmesini, **Yeniden Doğan Şair** altıncı bölüm başlığı Sinan'ın Nilgün ile karşılaşması sonrası yeniden şiir yazmaya başlamasını, **Mutlu Evlilik** yedinci bölüm başlığı Nilgün ve Sinan'ın yıllardır bekledikleri evliliğin gerçekleşmesini, **Bitmeyen Aşk** sekizinci bölüm başlığı ise hem anlatının kesin değil, sezdirilen bir sonunun olmasından dolayı, olayın bitmemişliğine, hem de aşkın iki kişi arasında geldiği evreyi işaret etmektedir.

4. Sergilenmek istenen aşkın gelişim evresinin duraklandırıldığı, bölüm başlıkları ile ise bu durakların odaklarının belirlendiği görülmektedir.

Ana bölümler içinde kimi zaman yıldız işareti ile, kimi zaman romen rakamlarıyla, kimi zaman da çift satır boşluk bırakılarak oluşturulan ara bölümlerin ana bölümlerden farklı bir işlev gösterdiği görülmektedir. Üst – kurmaca düzlemdeki yazar anlatı kişisinin kendine amaç olarak belirlediği araştırma için nesnellik temel gereklilik olduğundan üçüncü kişi anlatıcı, aynı olay ve durumlara ilişkin yorum ve

değerlendirmeleri anlatının ana kişilerine ayrı ayrı anlattırmıştır. Bu nedenle, anlatı durağı olarak belirlenen her bir bölümün kendi içine aldığı olaylar bütünü üzerine anlatının ana kişileri olan hem Nilgün hem de Sinan yorum yapmış, olayı kendi gördüğü ve duyumsadığı biçimde anlatmıştır. Aynı olay ve durumun eksik kalan yerlerini üçüncü kişi anlatıcı tamamlamış, gerekli gördüğü yerlerde yorumlar yapmıştır. Bu nedenle ara bölümler, aynı bölüm içerisinde Nilgün'ün, Sinan'ın ve anlatıcının konuşmalarının birbirine karışmasını engellemek işlevini göstermektedir.

ÜST – KURMACA

Bitmeyen Aşk anlatısının kurgusu iki farklı düzlemde gerçekleşir:

Üst – kurmaca tarafından kapsanan ve kurmaca düzlemi oluşturan düzlem, okurun Nilgün ve Sinan'ın aşkını okuduğu düzlemidir. Bu düzlemde Nilgün ve Sinan kişilerinin arasındaki aşk ilişkisinin olaylarının tanrısal konumlu anlatıcı tarafından anlatılışı söz konusudur. Bu düzlem, kurmaca olması sıfatıyla gerçekliği sorgulanamaz bir konumdadır.

Kurmaca düzlemi kapsayan üst – kurmaca düzlemde ise Nilgün, Sinan ve yazar gerçek kişileri vardır. Kurmaca düzlemde kurmaca bir yazar ve kurmaca anlatı kişileri Nilgün ve Sinan varken üst – kurmaca düzlemde kurmaca düzlemin var olmasını sağlayan yazarı ve anlatısına konu olarak aldığı Nilgün ve Sinan gerçek kişilerini (kurmaca düzleme göre) görürüz.

Bu düzlemde yazar, *Bitmeyen Aşk*ın öyküsünü anlatabilmek için iyi birer denek olabileceklerini düşündüğü Nilgün ve Sinan'ı seçer. Kimliği açıklanmayan ve yalnızca 'yazar' olarak nitelenen anlatı kişisi, Nilgün ve Sinan'ı yakından tanıyan, belki de, onların ortak arkadaşlarından biridir ve asıl amacı Nilgün ve Sinan aracılığıyla anlatısını gerçekleştirebilmektir.

Üst – kurmacadaki yazarın nitelik, amaç, konum ve işlevleri şöyle sıralanabilir:

1. Yazar anlatı kişisi, aşkın ne olduğu üzerinde sürekli bir arayış ve çaba içerisinde. Bu yüzden kendinin baştan sona bildiği bir anlatı içinde değil, yeni gelişmelerle her an gelişen, devingen bir olaylar bütünü ve sonu henüz bilinmeyen bir anlatı içindedir. Bu durumu gözlemci anlatıcının şu sözlerinden anlıyoruz:

Tam bu sırada, yazar ilk kez duygusal bir tepki veriyor. Yani, gördükleri karşısında düpedüz sinirleniyor. Şeytana uyup aşk araştırmasına hemen buracıkta son verebilir... Aşk aptallıktır gibisinden kesin köktenci bir sonuca varabilir hatta... Ama bu yanlış olur elbette... (Kür, 2003: 352)

Ancak yazar, 'Aşk işte böyledir, ipe sapa gelmez, anlaşılmaz ve açıklanmaz... Ağlattığı kadar güldürür de...' gibisinden bir sonuca varmak için girişmedi bunca uzun – ve zaman zaman sıkıcı – araştırmaya... (Kür, 2003: 377)

2. Yazar anlatı kişisi, anlatısına belli bir amaçla yönelmiştir. Bu amaç aşağıya aldığımız kesitte gözlemci anlatıcı tarafından açıklanmaktadır:

Burada anlatılan ne bir aşk öyküsüdür, ne de Nilgün'ün, Sinan'ın yaşamları... Aşkın öyküsünü anlatmak gibi belki de olanaksız bir çabanın içine girmiş olan yazar, Nilgün ile Sinan'ın yardımını istemiştir yalnızca. Yani onların aşkı iyi mi sonuçlanacak, kötü mü,

mutlu mu olacak mutsuz mu, bu kalpsiz ve duygusuz ve cinselliği belirsiz yazarın umrunda bile değil. Bu iki şaşkın insanı kullandığı bile söylenebilir – hatta söylenmelidir! (Kür, 2003: 301)

3. Yazar, anlatısının ana amacına yönelik olarak anlatıyı oluşturacak olan birtakım sistemler bütünü geliştirmiştir. Bunlardan ilki nesnellik koşuludur. Yazarın bu amacını gözlemci anlatıcı şöyle açıklar:

Her temel gerçeğin bir açıklaması olduğuna göre, aşkın da evrensel olarak açılanabileceğini varsayan, bu açıklamayı bir tür denkleme dönüştürebileceğini savunurken, denklemin bilinmezlerinin her sefer başka olabileceğini kabul eden, ama bilinmeyenlerin farklılığının denklemi değiştirmeyeceğine inanan bir yazar bu. Olaya bilimsel olarak yaklaştığı için de varsayımlarını ille de doğrulamaya değil,, doğruluklarını araştırmaya çalışıyor. Bu yüzden, sözü uzun uzadıya ‘kahramanlar’a bırakmaktan çekinmediği gibi, yorum yapmaktan bile kaçındı bu aşamaya dek. Nesnelliğin kurallarını zorlamadı hiç. (Kür, 2003: 301)

İkincisi ise nesnellik koşulunu sağlayacak uygulamalardan oluşur. Yazar anlatı kişisi, anlatı kişilerinin kendilerini kendi cümleleriyle ifade etmelerini sağlayarak (bu anlatılar kurmaca düzlemi oluşturacaktır) olay, durum ve kişiler üzerine kendi kendine yorum yapmaktan kaçınır. Bu yöntem, gözlemci anlatıcı tarafından aşağıya aldığımız kesitte açıklanır:

Nilgün ile Sinan, yazdıklarında tümüyle serbest bırakılmışlardır. Belirli tarih noktalarından hareket etmeleri istenmiştir yalnızca. Başka bir kısıtlama, sınırlama konulmadığı gibi, yazdıklarının bir virgül bile değiştirilmeden kitaba geçeceği konusunda güvence verilmiştir kendilerine. (Kür, 2003: 302)

Yazar anlatı kişinin nesnelliğini denetleyecek bir diğer uygulama ise yazarın olay ve durumlara ilişkin tavrının olayın başında değil, olay ve durumlardaki gelişmelere göre belirmesidir. Yani yazar anlatı kişisi, olayı yalnızca gözlemlemiş, olay ve durumların niteliği belirginleşince yorum ve tespitlerini artırmıştır.

Üst – kurmacadaki düzlemdeki yazar anlatı kişisi kurmaca düzleme üçüncü kişi / gözlemci anlatıcı olarak girer. Böylelikle okurun algısında yazar anlatı kişinin diğer anlatı kişilerine karşı tamamen tarafsız olduğu algısı yaratılır. Örneğin 1. bölüm *karşılaşma* ana durağında anlatının ana kişileri Nilgün ve Sinan on yedi yıl, iki aydan sonra bir davet salonunda karşılaşırlar. Bu karşılaşmayı sahneleme tekniği ile aktaran ve varlığını kendi adına yaptığı konuşmalarla da okura duyumsatan yazar / üçüncü kişi anlatıcı, kendi konum ve sınırlılığını şöyle ifade eder:

Kamera olanaksızlıkları dolayısıyla, bu gruba egemen olan erkeğe zum yapılması söz konusu değil. Oysa bu adam da, olayın erkek denek hayvanı ve de tüm bu kalabalık arasında okuru ilgilendirmesi gereken tek iki kişiden biri. Gür bıyığı kumral, gür sakalı kırçilli, omuzlarına doğru dalgalanan gür saçları kır... Çevresindekilere ne anlattığı önemli değilse bile, her dediğinin bu kişilerce dikkatle izlenmesi önemli. Hele kendi dikkati – ya da bakışları – sürekli onların tepesi

üstünden Nilgün'e uzanırken... Aklı başka yerdeyken, sözleriyle çevresindekilerin ilgisini sürdürmesi, hatta onları güldürmesi, bu adamın da bir tiyatro oyuncusu olduğu izlenimini uyandırabilir uzaktan bakana. Hiç de öyle değil aslında...(Kür, 2003: 5)

Üçüncü kişi anlatıcı yorum yapabilmek için gerekli bilgileri, hem Nilgün'den hem de Sinan'dan olanları yazıp kendine vermelerini sağlamakla toplar. Olay ve durumlar okura da karşılaştırma olanağı yaratılacak biçimde sunulur. Böylece anlatı için önemli noktalar kendiliğinden tamamlanır. Örneğin, Sinan Nilgün'ü otel odasında bıraktıktan sonra gittiği ana evinde neler olmuştur, bu bilgiyi Sinan vermek istememiş ama yazar, bu konuyu aydınlatma gereği duymuştur. Ana evinde Sinan, annesinden buldukları kızla evlenip şirketlerin ortak olmasını sağlamazsa aile mirasından yararlanamayacağını öğrendiğinden aile içinde alınan karara boyun eğmiş ve Nilgün'ü de yanında getirmiş olmasına karşın Suna ile evlenmeyi kabul etmiştir. Ancak Sinan'ın Uzak Bir Kentte Yalnızlık başlıklı 2. bölümdeki konuya ilişkin kendi açıklamasında;

Nasıl yapardın bunu bana? Nasıl, nasıl? Ben sana onca güvenmişken... Burada beklemekteliğinin huzurunu yaşamayı sürdürmüşken iki gündür...Yoksa, iki gündür yanına çıkmadım, yüz yüze görüşmedik diye mi kızmıştın? Küsmüş müydün ban küçük sevgilim? Seni ne kadar sevdiğimi, sensiz bu lanet kentte soluk bile alamayacağımı bilmiyor muydun? Binlerce, yüz binlerce kez yinelememiş miydin bunu sana? (Kür, 2003: 65)

diyerek Nilgün'ün otelde Sinan'ı beklemeyişini bir hata ve ayrılıklarının nedeni olarak anlatır. Nilgün'ü yalnız bıraktığı iki gece boyunca aslında otele gelip onu kolladığını anlatır. Oysa Sinan, böyle bir şey yapmamıştır. Bu noktada yazar anlatı gözlemci anlatıcı, henüz olayların başında olduğundan ve anlatı kişilerinin karakter yapılarıyla ilgili ipuçlarının meydana çıkmamış olmasından dolayı Sinan'ın yalan söylemesiyle ilgili *Sinan anlattıklarına inanıyor muydu? Bu aşamada, yazar, henüz bilmiyor bunu* (Kür, 2003: 72) diyerek tarafsızlığının ve yaptığı şeyin yalnızca olanları izlemek olduğunun altını çizer.

Anlatıcı, anlatıda olaylar ilerledikçe giderek artan bir varlık ve yorum netliğine kavuştuğundan tahminler değil, tespitler yapmaya başlar. Ancak seçtiği kişiler üzerindeki durumlara bağlı kaldığından Nilgün ve Sinan arasındaki aşk gerçek bir düşüşe geçene dek Nilgün ve Sinan'ın bir araya gelmeleri, aralarındaki çekimin ne olduğuna ilişkin *yıllar önce çekilen acıların boşa gitmediğine, hiç değilse karşılıklı olduğuna inanmak, yeni bir mutluluğun temelini oluşturabilir mi?* (Kür, 2003: 356) ya da *insan, mutluluğu ya anımsadığı ya da amaçladığı için acı çeker... Ama ikisi birden de olamaz mı?* (Kür, 2003: 356) gibi sorular sorar önce. Nilgün ve Sinan'ın on yedi yıldır neden bu kadar çok birbirlerini istediklerini gerekçelendirmeye çalışır. Aile kurumuna katılma, sosyal yaşantıda başarı gibi durumları yaşamadıklarından mutluluğu ve huzuru kanıksayarak sevme yeteneklerini kaybetmedikleri, mutluluğu yaşamadıkları için bu duyguyu tüketmemiş olmaları gibi olasılıkları değerlendirir ve aşk üzerine *ayna kuramını* oluşturur. Yazara göre Nilgün ve Sinan birbirlerine âşıktırlar. Yazar bunu şöyle açıklar:

burada – ve aşkta – söz konusu olan, bir ayna ve o aynanın anında yansıttığı imge... aşkın konusu ne geçmiş, ne de gelecek aslında...

Geçmişten birtakım kaçınılmaz yansımalar olacaktır, gelecek içinse umutlar... Ama aslolan şimdi değil midir? Şimdi ne gereksiniyorsunuz, o işte, aşkı doğuran... Şimdi bakılan ayna... O aynada kendini güzel görüyorsa insan, eğilir, eğilir, Narcissus gibi yuvarlanır gider kuyunun içine...

Tüm aynalarda sakalı ağarmamış bir şair arıyordu Sinan. Sonunda, aklaşmaya yüz tutmuş bir sakalla da olsa, o aradığı şairi Nilgün'ün gözlerindeki aynada bulduğunda, yıllardır yazamadığı şiiri yazdı.

Tüm aynalarda masum bir çocuk arıyordu Nilgün. O çocuğu tanıyan – hayır, hayır, bilen! Masumiyeti kendi eliyle yok ettiği için en doğrusunu bilen – adamı bir kez daha bulduğunda, yıllardır gülemediği gibi güldü. (Kür, 2003: 382)

Anlatı kişileri arasındaki yeni gelişmeler, yazar anlatı kişisinin yeni tespitlere ulaşarak aşkın gelişim grafiğini sergilenmesini sağlayacak kuramını geliştirmesini sağlar. Yazar anlatı kişisi, Nilgün ve Sinan'ın birbirlerinde kendilerini, kendi istedikleri biçimde görebildiklerinden aralarındaki aşkın kaçınılmaz olduğunu öne sürer. Nilgün ile Sinan'ın bir araya gelmeleri sonrasında Sinan'ın kıskançlıklarıyla aralarında huzursuzluk çıktığında bu duruma yazar anlatı kişisi, aşkın ivmesinin düşüşü yorumunu yapar. Bu yorumu aşağıdaki kesitte görebiliriz:

Hastalık kertesine varmayan, yalnızca aşk nesnesine yönelen kıskançlığın, tıpkı aşk gibi bir eğrisi olduğunu ve bu iki eğrinin birbirine koşut olmadığını savunuyor tam tersine. 'İnsan ne kadar çok severse o kadar çok kıskanır' önerisine karşı çıkıyor. (...) 'Benden

önce şunu sevmiş, benden sonra kimi sevecek?’ sorusu beliriyor. Aşkın en güçlü olduğu dönem mi bu? Hayır... Bilincine varılmasa da azalmaya başladığı dönemdir... Kişi eski sevdiklerini hatırlamaya, başkalarını sevebileceğini algılamaya – ne kadar kendisinden de saklasa bunu – başladığında başlıyor karşısındakinden de kuşkulananmaya... Bilincine varılmamış olabilir ama çözülmenin ilk belirtisi bu işte. Kıskançlık bu çözülmeyi engellemek için belirmiştir belki de... Belki de kıskançlık duygusunun asıl işlevi budur... Aşkın eğrisi düşüşe geçtiğinde, kıskançlık eğrisi çıkışa geçiyor çünkü. Derken gün geliyor er ya da geç, kıskançlığın eğrisi de sıfıra iniyor... Yani kişi artık kıskanmamaya başlıyor... Olay sona ermiş de ondan. Sonuç olarak aşk eğrisi ile kıskançlık eğrisinin eşitlendiği yer, sonraki o sıfır noktası ama başlangıç ve yükseliş noktaları farklı... Kıskançlık duygusunun ne zaman tırmanışa geçeceği – yani, aşkın çözülmeye yüz tutması – ise aşkın eğrisi ile ilgili bir konu. (Kür, 2003: 529-31)

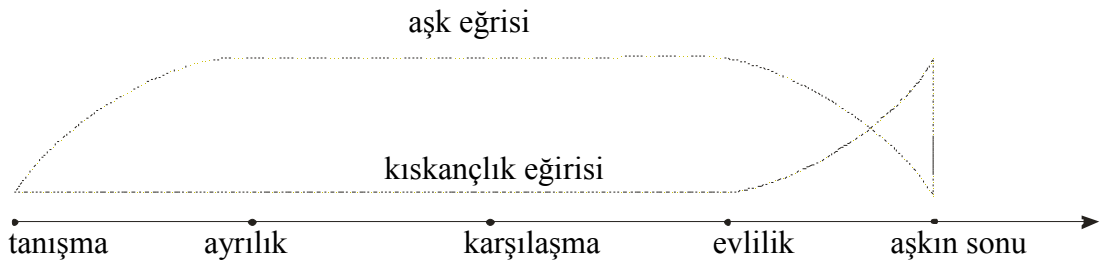
Keza yazara göre büyük özlemle hatırlanan ilk aşklar, yüzde doksan dokuz nokta dokuz mutsuz bir sona varmıştır. Ya ayrılık... ya ölüm... ya da birliktelik... (Kür, 2003: 378)

Nilgün ile Sinan’ın evlilikleri sonrasında Sinan Nilgün’ü aldatmaya başlar. Ama bu aldatmalar sürecinde de Nilgün’e karşı aşırı alıngan ve kıskanç bir tavır sergiler. Nilgün’de ise Sinan’ın davranışlarına tahammül etmek, onu ve kaba davranışlarını idare etmek duygu ve algısının oluştuğu görülür. Yazar anlatı kişisi Sinan’ın Nilgün’ü kıskanmasından ve Nilgün’ü aldatmasından, Nilgün’ün ise Sinan’a karşı kullandığı “çocuk gibisin” ifadesinde kendini göstermeye başlayan

bıkkınlık ve yılgınlık belirtilerinden aşkın ivmesinin yön değiştirdiğini tespit eder. Bu tespitin bir kısmını örnek olarak aşağıya alıyoruz:

Aşkın başlangıcında, belki de herkes sevdiğini kendi doğurduğu ya da bulutlardan ve umutlardan bir mucize gibi yarattığı sevimli bir çocuk gibi seviyor... Ancak zamanla, o mucizevi çocuk, komşusunun sinir oynatan arsız ve kabiliyetsiz, gene de kendini bir şey sanan yumurcağına dönüşüyor. Sözcüklerin kendi başlarına sabit bir anlam taşıdıklarına inanmanın yanlışlığını bir kez daha kavlıyor insan.
(Kür, 2003: 542)

Sonuç olarak yazar anlatı kişisi / gözlemci anlatıcı, kendi anlatısında Nilgün ve Sinan'ın aralarındaki aşkın bitimiyle gözlemlerini bitirmiş ve Nilgün ile Sinan denekleri üzerinden somut örneklerle kendi kuramını tamamıyla ortaya koymuştur. Yazar anlatı kişinin bu gözlem ve tespitleri şöyle ifade edilebilir:



Üst – kurmaca düzlemdeki yazar anlatı kişisine göre Nilgün ve Sinan'ın tanışma ile başlayan aşkları, ayrılıkları sonrasında azalmaksızın devam etmiş ve her

ne kadar her ikisi de başka başka insanlarla ilişki kurmuş olsalar da aslında başka insanlarda ancak birbirlerinde görebildikleri kendilerini aramışlardır. Bu arayışın sonuçsuz kalması ise hem içlerinde taşıdıkları aşk duygusunu harcamalarını engellemiş hem de yıllar sonra karşılaştıklarında aşkın aynı duyguyla devam etmesini sağlamıştır. Bu duygunun tükenmeye başlamasıyla da bu tükenişi durdurabilmek için kıskançlık duygusu devreye girmiştir. Ancak bu duygu, yapıcı değil, yıkıcı bir duygu olduğundan tükenişi engelleyememiş ve aşk duygusunun tamamen bitimiyle de ortadan kalkmıştır.

4. Üst – kurmacadaki yazarın kurmaca düzlemindeki temsilcisi ve yazarın kendini ifade etmesini sağlayan araç, kurmaca düzlemdeki gözlemci anlatıcıdır. Bu nedenle zaman zaman yazar ve anlatıcının sesleri karışmakta ya da birbirinden tamamen ayrılmaktadır. *Gelelim bu romanda ‘yazar’ kisvesi altında saklanan ukala yazara...* (Kür, 2003: 300) ifadesinde yazar anlatı kişisi ve anlatıcının kimliği birbirinden ayrılmış olmakla birlikte, *bu enerjinin bir bölümünü günlük yaşamında tasasız görünmek için kullanıyor, bir bölümünü ise ileride kullanmak için depoluyordu* ifadesinin anlatıcıya değil, yazara ait olduğunu cümlemin devamındaki *Yazarın yorumu, ya da ilerisi için bir kenara koyduğu bir varsayım* (Kür, 2003: 198-9) ifadesinden anlıyoruz.

5. Anlatıda üst – kurmaca düzlem gerçek dünyaya öykünür. Kurmaca düzlem ise gerçek dünyaya öykünmemesine karşın gerçekçi olmaya önem verir. Bu durum şu sonuçları ortaya çıkarır:

- a. Üst – kurmaca düzleminde olup bitenler *olay*, kurmaca düzleminde olup bitenler ise *anlatıdır*. Zira yazar da, anlatıcı aracılığıyla anlatısına *roman olmayan roman* (Kür, 2003: 379) der.

Kurmaca düzlemdeki anlatı aşkın bitimiyle sona ererken üst-kurmaca (gerçek yaşama öykündüğü için) düzlemdeki olay, yazar anlatı kişinin olayları aktarmaktan vazgeçmesiyle ve aslında, oradaki olay akışı hiç bitmeyeceğinden, yarım kalmıştır.

- b. Üst – kurmaca düzlemdeki yazar anlatı kişisi sınırlı bakış açısına ve dış odağa sahip olmakla birlikte, kurmaca düzlemdeki anlatıcı ise sınırsız bakış açısına ve tanrısal konuma sahiptir. Yazar anlatı kişilerini dışarıdan ve olan bitenleri gözlemleyen bir konumdayken anlatıcı, anlatı kişileri ile ilgili tüm bilgilere ulaşmış ve tüm olup bitenlerden haberli, anlatıya tamamen egemen bir konumdadır.

Üst – kurmaca ve kurmaca düzlemler anlatı açısından şu sonuçları ortaya çıkarmıştır:

- a. Üst – kurmaca düzlem gerçek dünyaya öykündüğü ve yaşayan kişilere ve yaşanan olaylara doğrudan gönderme yaptığı için, tıpkı gerçek dünyadaki yaşam gibi, akan, bitmeyen bir yapı gösterir. Kurmaca düzlem ise sonlu bir yapı gösterir.
- b. Üst – kurmacadaki yazar kurmaca düzlemde anlatıcıya, kişiler anlatı kişilerine, olaylar anlatıya dönüşmüştür.
- c. Üst – kurmacadaki yazarın varlığı netlikle görülebilirken kurmaca düzlemde (gösterme yöntemi kullanıldığından) görünürlüğü en alt seviyeye inmiştir.

ÜSLUP

Anlatıda kendini ifade eden, bir kişilik ve varoluş gösteren anlatının ana kişileri ve anlatıya yazar sıfatıyla dâhil olan kişinin üslupları, varoluşsal özellikleri yansıtıcı özellik göstermektedir.

Anlatının ana kişilerinden Nilgün acılarından, başına gelen kötü olaylardan dahi kendi yararına birtakım sonuçlar çıkarmayı başarabilecek kadar sağlam ve inatçı bir karakter yapısında olup bu aşamaya kendini sürekli suçlayarak, davranış ve duygularını denetleyerek ve kendiyle hesaplaşarak geldiği için üslubu da eleştirel üslup özelliği gösterir.

Nilgün'ün eleştirel üslubu tartışmacı, kendini ve başkalarını yargılayıcı bir özellik göstermekle birlikte Nilgün'ün üslubu olay ve durumlara ilişkin değerlendirmeleri betimleyici ve çözümleyici özellik gösterir. Örneğin, Nilgün evden kaçarak Sinan'ın peşinden gittiği kentteki otel odasında Sinan tarafından terk edilip kendi kaderiyle baş başa kaldığını anladığında Sinan ile olan ilişkisini ve davranışlarını gözden geçirir. Bu süreçte kendini haklı çıkarmaya çalışmaz. Onun bu tavrının aşağıda kendiyle konuşmasını örnek aldığımız kesitte görebiliriz:

Sıkı Sık pişmanlık nöbetlerine kapılıyordum. Neden sevdim onu? Neden seviştim onunla? Neden, ondan başkasını sevemeyeceğimi açık açık belli ettim? Tabii bıkar benden, tabii küçümser beni!.. Neden onunla kaçtım? Neden beni yalnız bıraktığı ilk saatte İstanbul'a dönemedim. Bunlara verilecek tek yanıt, aptallıktı. (Kür, 2003: 192)

Nilgün kendinin ve başkalarının tüm yapıp etmelerini değerlendirerek ve kendi içinde tartışarak sonuca varmaya çalışır. Örneğin Nilgün, Sinan tarafından terk edildiğini anladığında Sinan'ın bunu neden yaptığını kendine şöyle sorar:

Neden yaptı bunu bana? Diyelim ki sevmiyordu, o zaman ne diye haftalarca, aylarca beni bir an bile yalnız bırakmamacasına dolandı peşimden? Sakalından utanmadan neden okul kapılarında bekledi beni Allah'ın günü? Diyelim ki deneyimli erkekler, 'elde etmek' istedikleri aptal küçük kızlara hep böyle davranırlardı – ben nereden bilecektim? – ve 'muratlarına erdikten sonra' onlardan çabucak bıkip pat diye bırakırlardı. Peki, beni neden pat diye bırakmamıştı? (Kür, 2003:192)

Nilgün aynı zamanda. olay ve durumlara ilişkin yapıp etmelerini betimleyerek de kendini değerlendirir. Nilgün İstanbul'a döndükten sonra yaşadığı hamilelik korkusunu şöyle anlatır:

İstanbul'a döndüğümün yirminci günü müydü, daha mı önce, bir sabah kafama çekiçle vurulmuş gibi, güm diye hatırladım! Bir an yüreğim durdu. Kesinlikle doğru bu. Gözlerim karardı, vızıl vızıl bir şeyler dolanmaya başladı başımın çevresinde. Baş dönmesi değil... İlgi yok baş dönmesiyle... Yalın, çırılçıplak, çığlık gibi bir korku! Düpedüz hayvansı bir korku... Sonra yürek yeniden atmaya başlıyor, kafa da işlemeye... Parmak hesabı... Tam beş günlük bir gecikme... Korku ilk andaki niteliğini değiştirip çeşitli boyutlar kazanıyor. Bu

*kez, karadüşlerde olduğu gibi, tehlike karşısında avaz avaz bağırarak
istediğiniz halde, sesinizi çıkaramamanın tehlikeyi her an biraz daha
büyüten çaresizliği... (Kür, 2003:193)*

Diğer anlatının ana kişisi Sinan ise kendini ve yaşamını tanımladığı şiir gibi şiirsel bir üslupla hem konuşur hem de üst – kurmaca düzlemdeki yazarın kendinden istediği Nilgün ile arasındaki aşka ilişkin olay ve durumları anlatır. Örneğin Nilgün ile Çamlıca'ya gittiklerinde Sinan, Nilgün'e şöyle der:

*Al işte, tüm İstanbul önünde... Ben getirdim, ayaklarının altına
serdim, sevinesin diye... Üstüne basıp geçesin diye, küçük sultanım
benim... Kanadını çırptığın gibi, şöyle bir dolaniver payitahtını,
kırlangıcım... Hepsi senin... Benim sana armağanım... (Kür, 2003:
127)*

Sinan'ın yaşamı şiir odaklı olduğundan ve yanındaki kadınları da kendine şiir yazdırabildikleri sürece sevdiğinden onların adlarına uyak aramayı iş edindiği gibi, onlara taktığı adlarla seslenir. *Kırlangıcım* diyerek sevdiği Nilgün için *Sen güzeli benim gibi sevmek, ilk koşulumdur güzel şiir yazmanın. Gerisi ustalık, çaba, sabır... Kısacası, gönlüm bunu bilir, katlanır* (s. 178) diye düşünürken eşi Suna'yı hamileliğini betimlerken *Gittikçe ağırlaşan vücudunun, yemyeşil gözlerine yansıyan mahlurluğu... Seni kucağıma alıp bağrıma basmak isteğinin çok ötelere götürür, ta göğsümün içine sokmak özlemi uyandıran tatlı bitkinliğin... Adımlarını birbirinin önüne değil de birbirinin yanına atarak, tabanlarını bütünüyle yere basarak ağır, gevşek, bir yerde rahvan yürüyüşün... Yüzünden hiç eksik olmayan tembel,dalgın,*

aptalımı / ne kutsal bir aptallık yarabbim! / gülümsemen... (Kür, 2003: 286) diyerek sever. Eşi Suna'nın doğum yaptığı sıralarda aynı hastanede cinsel birliktelik yaşadığı hemşire için ise Bir tek söz söylememe gerek kalmadan bana elini uzatışındaki o yüce anlayış!.. Tanrısal bir yaklaşmaydı seninki... Hayır... Tanrı değil, ancak insan yapabilirdi senin yaptığını... Ve ben, sonsuz şükranımı senin içine akıtmaktan başka ne yapabilirdim? (Kür, 2003: 296) der.

Nilgün ve Sinan üzerinden aşk duygusunu inceleyen, bu duygunun gelişim seyrini ortaya çıkarmak isteyen ve anlatıda anlatıcı sıfatıyla varoluşunu gerçekleştiren, nesnel bir tutum sergilemek istek ve ısrarında olduğunu söyleyen, bu amaçtan dolayı kendi araya girmediğinden hakkında hiçbir bilgi olmayan üst – kurmaca düzeydeki yazarın üslubu ise anlatıyı kendi anlatmak yerine anlatı kişilerinin olay ve durumlar karşısında kendi görüşlerini aktarmalarına ve kendilerini kendi söz ve bakış açılarıyla ifade etmelerine izin verdiğinden dramatik üsluptadır.

Sonuç olarak;

1. Anlatının ana kişilerinin üslupları onların hem karakterlerini hem de duygularını yansıtıcı bir özellik göstermektedir.
2. Yazar anlatı kişisi, öyküsünü yazmak istediği aşkı yaşayan iki deneğin – Nilgün ve Sinan – duygularını gözlemleyebilmek ve doğrulukla anlatısına aktarabilmek için olay ve durumları onlara yazdırarak olayları onların dramatize etmesini sağlamış ve böylelikle kendi varlığını, kurmaca düzlemde yazar sıfatıyla bulunmasına karşın, geriye çekebilmiştir.

SONUÇ

İncelediğimiz yapıtlarda kurmaca ögesi olarak benöyküsel anlatıcı, tanrısal konumlu anlatıcı, çoğul anlatıcı ve gözlemci anlatıcı; üst – kurmaca ögesi olarak ise benöyküsel anlatıcı ve gözlemci anlatıcı kullanılmıştır.

Anlatıcılara ilişkin sonuçları şöyle özetleyebiliriz:

Yarın Yarın adlı romanda kullanılan tanrısal konumlu anlatıcı kullanılmıştır. Bu anlatıcı kişilerin duygu ve düşüncelerinin, olay ve durumların bilgisinin tamamına sahiptir. Bu durum anlatıda şu durumları ortaya çıkarmıştır:

1. Ara ve ana bölümlendirmeler ile zaman, mekân değişiminin yanı sıra öyküleme zamanındaki sapmalar anlatının akışını kesintiye uğratan uygulamalardır. *Yarın Yarın*'da bu uygulamalar kullanılmıştır ve okurun anlatıya doğrudan değil, bir anlatıcı aracılığıyla dâhil olduğu iletisi anlatıda oluşmuştur.

2. Okura iletilen anlatıcının varlığı, zaman zaman yansıtıcı bilinç kullanma, iç konuşma ve konuşma yöntemlerinin kullanımıyla geri çekilmiştir. Okurun anlatıya doğrudan dâhil olmadığı duygusunu güçlendiren ara ve ana bölümlendirmeler, zaman, mekân değişimi ve zamansal sapmalar okurun anlatının özünü kavramasına yardımcı olacak biçimde düzenlendiğinden bu kullanımlar okuru anlatıdan uzaklaştırmamış, anlatıcının varlığının görünürlüğüne karşın okuru anlatıya yaklaştırmıştır.

Bitmeyen Aşk'ta anlatıcı, üst – kurmaca ögesi olarak kullanılmıştır. Bu anlatıcı üst – kurmaca düzlemde olup kurmaca düzlemin tam bilgisine sahiptir. Üst – kurmaca düzlemde ise kurmaca düzlemin tüm bilgisine sahip ancak, gerçek dünya düzleminin bilgisine ulaşamayan bir varoluş gösterir. Bu durumun okur ve anlatı açısından şu sonuçları doğurduğu görülmektedir:

a. “Yazar” kimliğindeki anlatı kişisi üst – kurmaca düzlemin kişisi olarak kurmaca düzlemdeki olayların görünen ve görünmeyen tüm yönlerine tamamıyla egemendir. Bu nedenle “yazar” anlatı kişisi, anlatıcı sıfatı ile olayların iç yüzlerini ve kişilerinin duygu dünyalarını bilen bir kişi olarak sıfır odaklayıma sahiptir. Yazar, her şeyi bilen bir anlatıcının anlatısında okurda herhangi bir heyecan ve merak duygusu yaratacak gizlilik olmaması ve okurun anlatıya devam etmemesi riskini, anlatıda heyecan ve merak duygusunun yükseldiği ve okurun “şimdi ne olacak?” sorusunu sorduğu noktalarda anlatma görevini anlatıcının elinden alıp anlatının ana kişilerine vererek ortadan kaldırmıştır. Böylece okur, anlatının merak ögesinin arttığı durumlarda olan bitenleri olayı yaşayan kişilerden dinleyerek olayların etkilerine bir anlatı kişisiymiş gibi maruz bırakılmış ve olayların içine duygusal olarak da girmesi sağlanmıştır.

b. Kurmaca ve üst – kurmaca düzlemde varoluş gösteren “yazar” anlatı kişisinin geçişken varoluşu, kurmaca düzlemi “yazar” anlatı kişisinin kurgusu hâline getirmiştir. Böylelikle bu düzlem okur için kurmaca, gerçek olmayan bir düzlem olmuştur. Ancak üst – kurmaca düzlemde de aynı varoluşsal özellikleri gösteren “yazar” anlatı kişisi, kurmaca düzlem ile bir çatışma içinde olmadığından anlatı, ““yazar” adlı bir kişinin anlattığı bir hikâye” olarak yorumlanmaya açılmış ve “yazar” gerçek dünya düzlemine gönderme yaptığından anlatıyı kendi varoluşu ile okurun dünyasına öyküen bir varoluşa çekmiştir.

Sonuç olarak; üst – kurmaca düzlemin olay yapısı, kurmaca düzlemde anlatılan olayları kurgulamak istek ve amacıyla şekillenmiş olduğundan kurmaca düzlemde gerçekleşen olayların gerçeklik değeri korunmuştur. Böylelikle, okurun karşısına gerçek bir olayı anlatmak isteyen bir “yazar”ın hikâyesi ortaya çıkmıştır.

Çoğul anlatıcı *Asılacak Kadın*'da kullanılmıştır. Kullanılan üç anlatıcı benöyküsel olup iç odaklayıma sahiptirler. Bu nedenle a. anlatıya hâkimiyetleri kendi bilgi, duyum, duygu ve düşünceleri ile sınırlıdır, b. olay, durum ve kişiler karşısında öznel ve sınırlı bir bakış açısına sahiptirler.

Asılacak Kadın'da bu durumların şöyle kullanıldığı görülmektedir:

a. Anlatıcıların anlatıya hâkimiyeti kendi duygu, düşünce ve tanıklıkları ile sınırlıdır. Bu durum okurda, anlatıya konu olan olayın gerçekliğinin anlatıcı tarafından doğru ya da tam anlatılıp anlatılmadığı konusunda kuşku yaratır. Ancak bu anlatıda öncelikli amaç okura olanları tam ve doğrulukla anlatmak değildir. Asıl amaç, yaşlı bir adam aracılığıyla tüm mahalle erkekleri tarafından sistematik hâle getirilen bir tecavüz olayında suça maruz kalan kişinin yaşadığı duygusal çöküntüyü okura verebilmektir. Bu nedenle, hangi olaydan sonra hangi olayın gerçekleştiği ya da tam olarak ne olduğu sorusunun önemi ikincil bir değere düşer ve olayın tarafları olan kişilerin duygularının anlaşılabilmesi, anlatının amacına ulaşabilmesinin temeli hâline gelir. Okurun olayın mağduru ve olaya tanıklık edenlerin duygularını tam olarak görebileceği noktaysa benöyküsel anlatıcının tanıklığında olayları takip edeceği noktadır. Böylelikle kişinin mantıksız, değişken ve yoğun duygularının içine hapsedilerek okura olayın kişide yarattığı duygu ve düşünceleri doğrudan gözlemlene olanağı yaratılmıştır. Anlatıcıların iç odaklayımı kullanmaları ve benöyküsel olmaları anlatının sayıklamalar ve çağrışımlarla ilerlemesini sağlamış ve anlatının özünün okura aktarılması daha iyi bir yoldan gerçekleşmiştir.

b. Anlatıcılar olayı kendi dünya algıları, duygu ve düşünceleriyle yorumlayarak aktarırlar. Bu açıdan hepsi de olayı yalnızca bir bölümüyle ve kimi zaman çarpık ya da yanlış aktarmaktadırlar. Ancak okur açısından sorgulanamayacak

tek nokta, olayın anlatılma nedenini oluşturan tecavüz olayının gerçekten olmuş olmasıdır. Anlatıcıların zihinlerini de devindiren tek olay budur. Tecavüz olayı, her anlatıcının anlatısında ortak olan tek noktadır. Onların olay karşısında öznel olmaları ve olayı yalnızca kendi açılarından yorumlamaları okuru anlatılanların doğruluğu ve anlatıcının güvenilirliği konusunda düşündürmez; ona anlatıcıların yaşadıkları olaya duygusal dünyalarının nasıl bir tepki verdiğini gösterir.

Sonuç olarak *Asılacak Kadın*'ın iç odaklı benöyküsel anlatıcı ile anlatılmış olması olayın doğruluğu üzerine kuşku olmadığından okurun ilgi ve düşüncesi, anlatının özünü oluşturan vicdani boyuta çekilmiş ve okurun kişilerin durumu ve olayın neden ve sonuçları hakkında bir yargıya varması istenmiştir. Bu nedenle okur, anlatı içinde yalnızca bir gözlemci değil, anlatıya aktif biçimde katılan, kişiler hakkında olumlu ya da olumsuz bir yargıya varmak zorunda olan bir yargıç durumundadır.

Benöyküsel anlatıcı *Küçük Oyuncu*'da kullanılmıştır. Anlatıcı iç odaklayıma sahiptir. Bu nedenle; a. olay, durum ve kişilere ait bilgileri kendi tanıklığı kadar bilir, b. durum ve kişilere karşı öznel bakış açısına sahip olduğundan okur karşısında güvensiz ve yanlı bir durumdadır.

Benöyküsel anlatıcının yukarıda gösterdiğimiz iki durumu şöyle kullandığı görülmektedir:

a. Olay, durum ve kişilere ait bilgilerinin kısıtlılığı, anlatıcının bir başka anlatı kişinin günlükünden aynı olay ve durumları takip ederek anlatması ile aşılmıştır.

b. Anlatıcının durum ve kişilere karşı öznel bakış açısına sahip olması, anlatıcının okur karşısında güvensiz ve yanlı bir durumda gösterir. Ancak anlatıcının olay, durumlar ve kişiler karşısında nesnel olamaması, anlatıcının bir anlatı kişisi

olarak yaşadığı olaylar karşısındaki duygularının samimiyeti konusunda okurda inandırıcı bir etki uyandırır. Örneğin anlatıcı Beyhan Barlas hakkında olumlu nitelme ve açıklamalarda bulunmazken Özer’e karşı nitelme ve açıklamalarında dikkatli ve seviyeli davranır. Anlatıcının üslubunu dahi etkileyen bu yaklaşım biçimi okuru, anlatıcının güvenilmez olmasına rağmen içten olduğu düşüncesine yönlendirir. Okurun anlatıcının bu tavrından çıkaracağı sonuç, ona inanmamak değil, anlatıcının Beyhan Barlası sevmediği, Özer’i sevdiği olacaktır.

Sonuç olarak *Küçük Oyuncu*’nun benöyküsel anlatıcısının sınırlı bakış açısı anlatıya bir başka anlatı kişinin günlüğünün sokulması ile aşılmış ve bu yolla anlatıya getirilen bakış açıları genişletilmiş ve okur, anlatıcının olay ve durumları değerlendiren egemen söyleminden kurtarılmıştır. Anlatıcının benöyküsel olması anlatıcının güvenilirliğini zedeleyen bir durumdur ancak bu anlatıda anlatıcının verdiği duygusal tepkilerin yoğunluğunun anlatıcının olaylara bakış açısını dahi değiştirmesi durumu, okuru anlatıcının durumunu “içten” olarak yorumlamaya yönlendirmiştir. Böylece okur için güvenilmez olan anlatıcı, anlattıklarında “samimi” hâle gelmiştir. Bu durum ise okuru anlatıcıyı sorgulamaya değil, anlatılanlardaki duyguyu yorumlamaya yönlendirmiştir. Anlatıcının benöyküsel olması nedeniyle zedelenmesi olası olan güvenilirlik ve inandırıcılık sorunu bu biçimde aşılarak okurda bir gerçeklik algısı oluşturulmuştur.

Bir Cinayet Romanı, Sonuncu Sonbahar ve Cinayet Fakültesi’nden oluşan üçlemede anlatıcı hem benöyküsel hem de bir üst – kurmaca ögesidir. Bu nedenle anlatıcı; a. olay ve kişilere ait bilgileri kendi tanıklığı kadar bilmekte, b. durum ve kişilere karşı öznel bir gözle bakmakta ve okura da bu gözle düşüncelerini aktarmakta, c. üst – kurmaca ögesi hâline gelerek kurmaca düzlemin varoluş niteliğini değiştirmektedir. Bu durumların anlatıda şu etkileri yarattığı görülmektedir.

a. Anlatıcı olay ve kişilere ait bilgileri kendi tanıklığı kadar bilmektedir ancak anlatıcının üst – kurmacaya taşınması ile anlatıcının olay ve durumlar hakkındaki bilgisi, dolayısıyla okurun olay, durum ve kişilere ilişkin bilgisi artırılmıştır.

b. Anlatıcının hikâyesi kendine ait bir hikâyedir. Bu yüzden anlatıcının kendi duyguları, düşünceleri ve başına gelenlere karşı verdiği tepkilerin hepsi okura anlatının ana kişisi hakkında doğrudan bilgi vermektedir. Bu yüzden anlatıcının öznel ya da nesnel okura ilettiği her türlü etki okurda anlatıda gerçekleşen şeylere karşı gerçek birer duygu doğuracak ve böylece anlatı, okurun bulunduğu gerçeklik düzlemine yaklaşacaktır.

c. Anlatıcı; kurmaca düzlemde, olayların içinde yer alan bir anlatı kişisi, üst – kurmaca düzlemde ise kurmaca düzlemde olan olayları yazıya geçiren bir yazar olarak karşımıza çıkmaktadır. Kurmaca düzlemin olay örgüsünün gerçekliği üst – kurmaca düzlemde bozulmadığından okur karşısında kurmaca düzlem üst – kurmaca düzleme bağlı bir gerçeklik değerine sahiptir. Üst – kurmaca düzlem, okurun bulunduğu gerçeklik düzlemine öykündüğü için anlatıcı ve anlatısı okurun gözünde, gerçekliği sorgulanamaz bir dünya gerçekliği hâlini alır.

Sonuç olarak üst – kurmaca düzlemdeki anlatıcının oluşturduğu düzlem, anlatıcıya bağlı bir gerçeklik meydana getirirse de anlatıcı varoluşsal olarak okurun bulunduğu düzleme gönderme yaptığından okur karşısındaki gerçeklik değeri korunmuştur.

Tek tek anlatıcılara ilişkin bu sonuçlar bizi şu sonuçlara götürmektedir:

1. Anlatının öğelerinin yapılanması öncelikle anlatıcının odağı ve tipine bağlıdır. Odak ve tipin değişmesi diğer anlatı öğelerinin kullanım biçimlerinin değişmesini zorunlu kılar. Bu öğeler arasındaki tutarlılığı sağlayacak ve yazarın amaçları doğrultusunda kullanılmalarını sağlayacak tek öğe anlatıcıdır. Anlatıcı bu

öğeler arasında eşgüdümü sağlayan ve bir orkestrasyon oluşturan tek öğedir. Bu açıdan bakıldığında anlatıcının anlatının mantıksal tutarlılığını sağladığı ve metni *gerçekliğe* kavuşturmada başat öge olduğu görülmektedir.

2. Anlatıcı, anlatı öğelerinden bir ya da birkaçının ön plana çıkarılmasını sağlayarak anlatının iletisinin aktarılmasında öncelikli rol oynar. Örneğin *Asılacak Kadın*'da her bir anlatıcı kendi kişisel deneyimlerini bilinç akışı ile zaman zaman sayıklayarak, sorular sorarak, bazen kızgınlık, bazen çaresizlik gibi yoğunluğu yüksek duygularla aktarmışlardır. Bu durum anlatıda zaman, uzam ve olay örgüsünü geri plana itmiş ve olayın ne zaman, nerede ve nasıl olduğunu ikinci plana atarak okuru, tecavüz olayının kurbanlarının ve bu kurbanları yargılayanların duygularına daha da yaklaştırmakla vurguyu kişilere yöneltmiştir. Yazarın bu yönlendirmesi onun niyetini de ortaya çıkaran bir durumdur. Anlatının konusu bir tecavüz olayı iken okurun yönlendirildiği alan, olaya katılan kişilerin duygu, düşünce ve hareketleridir. Bu nedenle okurun bu anlatıdan alacağı ileti, suçlu ve mağdur olanların duygularını değerlendirerek vicdani bir sonuca varması ile ortaya çıkacaktır. Okurun böyle bir eyleme girmesi de yazarın bu anlatıdaki birincil niyetidir.

Ulaştığımız bu sonuçlara göre anlatının iç tutarlılığını sağlayan ve *gerçeklik* yanılgısının oluşumunu sağlayan öge öncelikle anlatıcının tipi ve odağıdır. Anlatıcının tipi ve odağı çerçevesinde diğer öğelere göre ön planda ya da arka planda kullanılan öğelerin yarattığı etkiler ise anlatının özüne ilişkin ipuçları verir. Bu nedenle bir anlatının özüne dair yapılacak her türlü araştırmada anlatıcının odağının, tipinin ve diğer anlatı öğeleriyle ilişkisinin doğru tespit edilmesi birincil önem taşır. Bu ilişkilerin doğru tespiti eleştirmeni hem yalnızca anlatıya bağlı hem de anlatıya bağlı ama yazarın niyetinin ne olduğuna ilişkin ipuçlarını gösterebilen tespitlere götürecektir.

Ulaştığımız bir diğer sonuçlar bütünü, yapıtlarını inceleme nesnesi olarak aldığımız Pınar Kür'e ilişkindir. Her yapıtı farklı bir yoldan yapılan romanlarındaki anlatım biçimi zenginliği, bizim çalışmamız için verimli bir kaynak oluşturdu. Ulaştığımız sonuçlar, bir yazarın anlatıcıları ve anlatıcıların anlatı öğelerini kullanma konusunda sundukları olanakları nasıl, ne şekilde kullanılarak nasıl etkiler yaratabileceğiyle ilgilidir. Bu ilgiyi yaratan ise inceleme nesnesi olarak seçtiğimiz anlatıların yazarıdır. Başka bir yazar bu ilgileri başka biçimlerde kullanabilir. Dolayısıyla biz, anlatıcı aracılığıyla gerçekliğin yapılanışını incelerken Pınar Kür'ün de romanlarının yapılanışını ortaya koymuş oluk. Ancak çalışmamız bir kurmaca ustası olan Pınar Kür'ün sanatının yalnızca tek yönünü göstermektedir. Bu nedenle Pınar Kür ve sanatı adına yapılacak bir çalışma için yeterli değildir. Çalışmamızın Pınar Kür'ün sanatının tüm yönleriyle hem yazar hem de Türk edebiyatı açısından ortaya çıkarılması gerektiği düşüncesini uyandırmasını dileriz.

KAYNAKÇA

1. Kitaplar

1.1. Çalışmaya Temel Olan Kitaplar

Kür, Pınar, **Küçük Oyuncu**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1977.

Kür, Pınar, **Asılacak Kadın**, İstanbul, Can Yayınları, 1986.

Kür, Pınar, **Yarın Yarın**, 9. Baskı, İstanbul, Can Yayınları, 1987.

Kür, Pınar, **Bir Cinayet Romanı**, İstanbul, 5. Baskı, Can Yayınları, 2002.

Kür, Pınar, **Sonuncu Sonbahar**, 4. Baskı, İstanbul, Everest Yayınları, 2007.

Kür, Pınar, **Bitmeyen Aşk**, İstanbul, Everest Yayınları, 2008.

Kür, Pınar, **Cinayet Fakültesi**, 6. Baskı, İstanbul, Everest Yayınları, 2009.

1.2. Diğer Kitaplar

AKTAŞ, Şerif, **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Ankara, Akçağ Yayınları, 1991.

AKTAŞ, Şerif, **Edebiyatta Üslûp ve Problemleri**, Akçağ Yayınları, 1998.

ARİSTOTELES, **POETİKA**, Çev. İsmail Tunalı, 1963.

ARSLAN, Nihayet, **Türk Romanının Doğuşu** Phoenix Yayınları, 2007.

AYTAÇ, Gürsel, **Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler**, Ankara, Gündoğan Yayınları, 1990.

AYTÜR, Ünal, **Henry James ve Roman Sanatı**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2009.

BARTHES, Roland, **Göstergebilimsel Serüven**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005.

BARTHES, Roland, **Yazı ve Yorum**, Çev. Tahsin Yücel, 3. Baskı, İstanbul, Metis Yayınları, 2009.

BELGE, Murat, **Edebiyat Üstüne Yazılar, İstanbul**, İletişim Yayınları, 2009.

CALVİNO, Italo, **Amerika Dersleri Gelecek Binyıl İçin Altı Öneri**, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007.

ÇETİN, Nurullah, **Roman Çözümleme Yöntemi**, Öncü Kitap, Ankara, 2009.

DEMİR, Yavuz, **İlk Dönem Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi**, Ankara, Akçağ Yayınları, 1995.

- İDİL, Ali Mümtaz, **Gerçeklik ve Roman**, Ankara, Dayanışma Yayınları, 1993.
- DİNO, Güzin, **Türk Romanının Doğuşu**, Agora Kitaplığı, 2008.
- DOLTAŞ, Dilek, **Postmodernizm: Tartışmalar ve Uygulamalar**, İstanbul, Telos Yayıncılık, , 1999.
- ECEVİT, Yıldız, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, 6. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009.
- ECO, Umberto, **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, Çev. Kemal Atakay, 4. Baskı, İstanbul, Can Yayınları, 2009.
- GÖKTÜRK, Akşit, **Okuma Uğraşı**, 2. Baskı, İstanbul, Çağdaş Yayınları, 1980.
- GRİLLET, Alain Robbe, **Yeni Roman**, Çev. Asım Bezirci, İstanbul, Yazarlar ve Çevirmenler Yayın Üretim Kooperatifi, 1981.
- İPŞİROĞLU, Zehra, **Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri 2**, İstanbul, Papirüs Yayınevi, 2001.
- KIRAN Zeynel, Kıran, Ayşe (Eziler), **Yazınsal Okuma Süreçleri**, 3. Baskı, Ankara, Seçkin Yayıncılık, 2007.
- ONEGA, Susan, **Anlatıbilime Giriş**, Çev. Yurdanur Salman, Deniz Hakyemez, Adam Yayınları, 2002.
- ÖZTOKAT, Nedret Tanyolaç, **Yazınsal Metin Çözümlemesinde Kuramsal Yaklaşımlar**, Multilingual, 2005.
- STEYICK, Philip, **Roman Teorisi**, Çev. Sevim Kantarcıoğlu, 2. Baskı, Ankara, Akçağ Yayınları, 2004.
- TEKİN, Mehmet, **Roman Sanatı 1**, 3. Baskı, İstanbul, Ötüken Yayınları, 2003.
- TODOROV, Tzvetan, **Poetikaya Giriş**, Çev. Kaya Şahin, Metis Yayınları, İstanbul, 2008.
- WARREN, Austin; Wellek, Rene, **Yazın Kuramı**, Çev. Yurdanur Salman, Suat Karantay, İstanbul, Altın Kitaplar Yayınevi, 1982.
- YETİŞ, Kazım, **Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları**, Alfa basım, 1996.
- YETKİN, Suut Kemal, **Edebiyat Üstüne Denemeler**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1972.

YÜCEL, Tahsin, **Yazının Sınırları**, İstanbul, Adam Yayınları, 1982.

YÜCEL, Tahsin, **Anlatı Yerlemleri Kişi-Süre-Uzam**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993.

YÜCEL, Tahsin, **Göstergeler**, 2. Baskı, İstanbul, Can Yayınları, 2005a.

YÜCEL, Tahsin, **Yapısalcılık**, İstanbul, Can Yayınları, 2005b.

YÜCEL, Tahsin, **Yazın Gene Yazın**, İstanbul, Can Yayınları, 2005c.

2. Süreli Yayınlar

2.1. Makaleler

AKATLI, FÜSUN, ““Bitmeyen Aşk” ve Anlatıcı Sorununa Yeni Bir Yaklaşım”, **Hürriyet Gösteri**, 1986, S. 69, s.27-29.

AKERSON, Fatma Erkman, “Bir Cinayet Romanı’nı Eleştirmek”, **Hürriyet Gösteri**, 1989, S.101, s. 62-64.

AKSOY, Nazan, ““HAYALET HİKÂYELERİ” ÜZERİNE”, **Varlık**, 2004, S. 1162, s. 26-27.

BARLAS, Şehsuvar, “Romanda Gerçekçilik Anlayışları Ve Tip Sorunu”, **Yazko Edebiyat**, 1984, S. 39-40, s. 115-126.

BUTOR, Michel, “Romanda Kişi Adıllarının Kullanılışı” Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, **Kitap-lık**, 2006, S. 100, s. 89-96.

FRİEDMAN, Norman, “Tanık Olarak Ben”, Çev. Şeyda Öztürk, **Kitap-lık**, 2006, S. 100, s. 126-128.

FRİEDMAN, Norman, çev. Bülent Aksoy, “Romanda Görüş Açısı”, **Çağdaş Eleştiri**, 1982, S. 7, s. 50-64.

GENÇ, Kaya, “Kendi Kaleminden”, **Kitap-lık**, 2006, S. 100,, s.134-136.

HAMBURGER, Kate, “Ben-öyküsel Anlatıcı”, Çev. Şeyda Öztürk, **Kitap-lık**, 2006, S. 100, s. 109-125.

KARASU, Bilge, “Ben Edebiyatı Üstüne”, **Kitap-lık**, 2006, S. 100, s. 129-131.

KORAT, Gürsel, “Tarihsel Romanda Edebîliğin Ölçütü Gerçekçilik değildir”, **Gösteri**, 1997, S. 197-8, s. .78-9.

- LEVİN, HARRY, ““Gerçekçilik Nedir?””, Çev. A.N. Akbulut, **Türk Dili Yazın Akımları Özel Sayısı**, 1951, S. 349, s. 119-124.
- MORAN, Berna, “Bir Cinayet Romanı ve Postmodern Polisiye”, **Çağdaş Türk Dili**, 1991, S. 45-46, s. 445-452.
- ONARAN, Mustafa Şerif, ““Ben Anlatıcı”yla Bilinmeze Yolculuk”, **Kitap-lık**, 2006, S. 100, s. 132-133.
- OPPERMANN, Serpil, “Postmodern Romanda Değişen Anlatım Biçemi Ve “Gerçeklik” / “Yazı” İkilemi, **Littera Edebiyat Yazıları**, 1992, C. 3, s. 246-259.
- ÖNEMLİ, İdil, “Beş Kör Kız Ve Bir Porselen Bebeğin Başından Geçenler”, **Varlık**, 2004, S. 1164, s. 53-55.
- ÖZDEMİR, Emin, “Gerçekçilik Üzerine Yargılar”, **Türk Dili Yazın Akımları Özel Sayısı**, 1951, S. 349, s. 97-119.
- RAİMOND, Michel, “Öykülemenin Sorunları”, Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, **Kitap-lık**, 2006, S. 100, s. 101-108.
- RİFAT, Mehmet, ““Ben”in Katmanları”, **Kitap-lık**, 2006, S. 100, s. 81-88.
- SAZYEK, Hakan, “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler”, **Hece**, 2002, S. 65-66-67, s. 493-509.
- TADIÉ, Jean-Yves, “Kim Konuşuyor Burada”, Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, **Kitap-lık**, 2006, S. 100, s. 97-100.
- WELLEK, René, “Edebiyat Tarihinde Realizm Kavramı”, Çev. Sıdk Yüksel, Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi, 2005, S. 2, s. 305-328.

2.2. Söyleşiler

- AKERSON, Fatma, “Durağandan Sürece Geçiş Pınar Kür’ün Bir Öyküsü Üstüne”, **Çağdaş Eleştiri**, 1982, S. 7, s. 40-41.
- CİRAVOĞLU, Öner, “Pınar Kür’e Sorular”, **Yazko Edebiyat**, 1981, S. 6, s. 114-119.
- DEMİRTEPE, Ülkü, “Aydın Dosyası Nasıl Yazar Oldular”, **Hürriyet Gösteri**, 1984, S. 40, s. 72-93.

ÖNEMLİ, İdil, “Hayalet imgesiyle üslubu yoğurarak farklı bir anlatıma ulaşabilirim diye düşündüm.”, **Varlık**, 2004, S. 1162, s. 22-25.

ÖZGÜVEN, Fatih, “Bizde mutlaka şöhret olmak isteği var”, **Varlık**, 1982, S. 22, s. 13-15.

ÖZGÜVEN, Fatih, “Pınar Kür ile Söyleşi”, **Hürriyet Gösteri**, 1982, S. 22, s. 13-15.

SÖĞÜT, Mine, “Ben hiçbir zaman okur ne istiyor diye düşünerek yazmadım”, **Hürriyet Gösteri**, 2006, S. 279, s. 5-11.

3. Tezler

ALTUĞ, ASYA, **John Barth’ın Eserlerinde Postmodernist Öğeler**, T.C. Ege Üniversitesi, Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2002.

GÖZCÜ, Sevim, **Ayaşlı ile Kiracıları’nda Anlatıcı Sorunsalı**, T.C. Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Bölümü Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2004.

ÖZCAN, Meltem, **Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Postmodernizmin Yeri**, T.C. Mersin Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Mersin, 2005.

YILMAZ, Basri, **Elif Şafak’ın Romanlarında Mekân Öğesinin Zaman-Kişi Ve Olay Bağlamında İncelenmesi**, T.C. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, 2007.

ÖZET

KESKİN, Funda, Pınar Kür'ün Romanlarında Anlatıcı – Kurmaca ve Gerçeklik, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2011.

Bu çalışmada anlatının temel ögesi olan anlatıcının tipinin ve düzleminin diğer anlatı öğelerini nasıl etkilediği ve bu etkileşimin okurda nasıl bir gerçeklik algısı meydana getirdiği incelenmiştir. Amacımız anlatının ana ögesi olan anlatıcıyı araştırmamızın merkezine alarak anlatıcının diğer öğelerle ilişkisini ortaya koymak ve bu ilişkinin okurda yarattığı gerçeklik ya da kurmaca algısını nasıl oluşturduğunu ortaya koymaktır. İnceleme nesnemiz Pınar Kür'ün romanlarıdır. Ayrıca bu çalışma, Pınar Kür'ün kurmaca ve üst - kurmaca düzlemi anlatıcı aracılığıyla nasıl kurguladığını ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Pınar Kür, Anlatıcı, Kurmaca, Üst – Kurmaca, Gerçeklik

ABSTRACT

KESKIN, Funda, The narrator in Pınar Kür's novels – Fiction and Reality, Master Thesis, Ankara 2011

In this master thesis, it is studied that how the narrator's type and the angle of view, which are the main element of narration effects the other narration elements and how this interactivity creates a reality perception in the readers. Our aim is to put forward the relation of narrator with the other elements while putting the teller, which is the main element of narration, to the center of our research and to put forward how this relation creates the perception of reality and fiction in the readers mind.

Our researchment element is the novels of Pınar KUR. Besides, this study states how Pınar KUR fictionalizes fiction and meta-fiction level via the narrator

Key Words: Pınar Kur, narrator, fiction, meta-fiction, reality