



**T.C.  
NEVŞEHİR HACI BEKTAŞ VELİ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**

**ZÜLFÜ LİVANELİ’NİN ROMANLARINDA BİR ANLATIM  
UNSURU OLARAK ZAMAN**

Yüksek Lisans Tezi

Aysun İLHAN

Danışman  
Prof. Dr. H. Abdullah ŞENGÜL

Nevşehir  
Temmuz 2018





**T.C.  
NEVŞEHİR HACI BEKTAŞ VELİ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**

**ZÜLFÜ LİVANELİ’NİN ROMANLARINDA BİR ANLATIM  
UNSURU OLARAK ZAMAN**

Yüksek Lisans Tezi

Aysun İLHAN

Danışman  
Prof. Dr. H. Abdullah ŞENGÜL

Nevşehir  
Temmuz 2018

## BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.



**Tezi Hazırlayan**

**Aysun İLHAN**

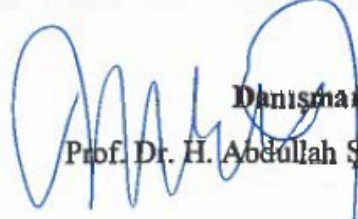


## TEZ YAZIM KILAVUZUNA UYGUNLUK

“Zülfü Livaneli'nin Romanlarında Bir Anlatım Unsuru Olarak Zaman” adlı Yüksek Lisans tezi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzu'na uygun olarak hazırlanmıştır.



**Tezi Hazırlayan**  
Aysun İLHAN



**Danışman**  
Prof. Dr. H. Abdullah ŞENGÜL



**Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Başkanı**  
Prof. Dr. H. Abdullah ŞENGÜL

## KABUL VE ONAY SAYFASI

Prof. Dr. H. Abdullah ŞENGÜL danışmanlığında Aysun İLHAN tarafından “Zülfü Livaneli'nin Romanlarında Bir Anlatım unsuru Olarak Zaman” adlı bu çalışma, jürimiz tarafından Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

19.03.2018

### JÜRİ

Danışman :Prof. Dr. H. Abdullah ŞENGÜL

Üye :Doç. Dr. Şahika KARACA

Üye :Dr. Öğr. Üyesi Şamil YEŞİLYURT

İMZA  


### ONAY

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun 11. / 10 / 2018 tarih ve 2018.46871 sayılı Kararı ile onaylanmıştır.

12.10.2018

  
Doç. Dr. Şahika KARACA  


## TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın belirlenmesinde ve oluşumunda bana yol gösteren, katkılarını esirgemeyen değerli danışman hocam Prof. Dr. Abdullah ŞENGÜL'e teőekkürlerimi sunarım.

Aysun İLHAN

Nevşehir 2018



# ZÜLFÜ LİVANELİ’NİN ROMANLARINDA BİR ANLATIM UNSURU OLARAK ZAMAN

Aysun İLHAN

Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı, Yüksek Lisans, Temmuz 2018

Danışman: Prof. Dr. H. Abdullah ŞENGÜL

## ÖZET

Edebî eserlerin estetik değerini belirlemeye yönelik olan zaman kurgusu, eserin biçim ve muhteva bakımından anlam katmanlarını zenginleştirir. Belirli süreçlere göre, olayların zamanını ve anlatım içindeki dizilişini gösteren zaman, olay örgüsü düzleminin aydınlatılmasına katkı sağlayarak metindeki duygu ve düşünce dünyasına yönelik oluşumları sergiler.

Bu bağlamda Zülfü Livaneli’nin romanlarını, bir anlatım unsuru olarak zaman bakımından çözümlenmeyi amaçlayan bu çalışmada, zamanın belirleyiciliği ölçüsünde, seçilen odak noktası metinler ayrıntılı olarak incelenmiştir. Çalışmanın sonucunda zaman unsurunun romanlar üzerindeki etkilerini göz önüne koymak amaçlanmıştır.

Bu tezin giriş kısmında çalışmanın konusu, amacı ve yöntemi hakkında bilgi verilmiş; tezin bölümlerine dair açıklamalar yapılmıştır. Çalışmanın birinci bölümünde, yazarın, romancı kimliğinin alt yapısını oluşturan süreç ele alınmış; genel olarak edebiyat eserleri hakkında bilgi verilmiş ve yazarın romancı yönü üzerinde durulmuştur. Çalışmanın ikinci bölümünde, tahkiyeli eserlerde zaman algısının tarihsel süreci takip edilmiş; bu eserlerdeki kullanım işlevi yansıtılmıştır. Bu bölümde, zaman kategorisinin alt başlıklarında kullanılan terminolojinin, adlandırma bakımından belirli bir uyumdan yoksunluğuna işaret edilmiş, çeşitli inceleme eserlerinden hareketle, bu farklı kullanımla ilgili örnekler sunulmuştur. Çalışmanın üçüncü bölümü, romanların incelenmesine ayrılmıştır. Zaman kavramı; olay zamanı, anlatma zamanı, zamanda ritmi sağlayan özet, tasvir, eksilti, sahne kullanımı, sosyal zaman ve yazarın eseri yazdığı zaman hakkında bilgi varsa yazma zamanı kategorilerinden yola çıkılarak değerlendirilmiştir. Sonuç bölümünde, yazarın zamana yaklaşımı ortaya konulmuş; elde edilen bulgular ışığında, zamanın akışının, hem kişisel ve toplumsal değişimin manzarasını gösteren bir nitelik kazandığı hem de kişisel, toplumsal zaman algısının ön plana taşındığı düşüncesi dile getirilerek zaman unsurunun kullanımına yönelik yürütülen tartışma, genel bir değerlendirmeye bağlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Roman, zaman, olay, tema, Zülfü Livaneli.



**TIME AS A NARRATIVE ELEMENT IN ZÜLFÜ LİVANELİ'S NOVELS**  
**Aysun İLHAN**  
**Nevşehir Hacı Bektaş Veli University, Social Sciences Institute**  
**Department of Turkish Language and Literature, M.A., July 2018**  
**Advisor: Prof. Dr. H. Abdullah ŞENGÜL**

**ABSTRACT**

Time setting which is for determining aesthetic value of literary works, enriches meaning layers of the work in terms of style and content. Time which shows time of the events and their sequence taking place in the narration according to certain processes, demonstrates formations in the text regarding the world of emotions and thoughts by making contribution to enlightenment of the plot.

In this regard, texts which are focused, are analyzed elaborately to the extent of decisiveness of the time in this study which aims to analyze Zülfü Livaneli's novels in terms of time as a narrative element. As a result of the study, it is aimed to reveal effects of time element on the novels.

In the introduction part of this thesis, information regarding the subject, purpose and method of the study was provided along with remarks regarding to the chapters of the thesis. In the first chapter of the study, the process creating a basis for the author's novelist identity is discussed; a general information is given about his literary works and author's novelist side is emphasized. In the second chapter of the study, historical process of time perception in narrated works is followed, and usage function in such works is reflected. In this chapter, it is pointed out that terminology used in the sub-headings of the time category is lack of a certain harmony in terms of naming and examples relating to this different usage are given with reference to various analysis works. The third chapter of the study is for the analysis of the novels. The concept of time is evaluated based on the event time, narration time, and abstract, description, ellipsis, use of stage, social time enabling the rhythm in time, along with the time of writing, if there is any information about the time when the author wrote the work. In the conclusion chapter, the author's approach to time is revealed, and in the light of the findings obtained, the discussion made regarding the use of time element is concluded through a general evaluation made by mentioning the following ideas; the course of time has a feature of showing the view of personal and communal change and personal and communal time perceptions are taken forefront.

**Key Words:** Novel, time, event, theme, Zülfü Livaneli

## İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK .....	ii
TEZ YAZIM KILAVUZUNA UYGUNLUK .....	iii
KABUL VE ONAY SAYFASI .....	iv
TEŞEKKÜR.....	v
ÖZET .....	vi
ABSTRACT.....	vii
İÇİNDEKİLER .....	viii
KISALTMALAR .....	x

<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
--------------------	----------

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### BİR ROMAN ANLATICISI OLARAK ZÜLFÜ LİVANELİ

1.1. Zülfü Livaneli ve Romanları .....	3
--	---

### İKİNCİ BÖLÜM

#### TAHKİYELİ ESERLERDE ZAMAN

2.1. Tahkiyeli Eserlerde Zaman .....	15
--------------------------------------	----

### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

#### ZÜLFÜ LİVANELİ'NİN ROMANLARINDA BİR ANLATIM UNSURU OLARAK ZAMAN

3.1. Engereğin Gözü.....	35
3.2. Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm.....	46
3.3. Mutluluk.....	60
3.4. Leyla'nın Evi.....	74
3.5. Son Ada.....	87

3.6. Veda .....	102
3.7. Serenad.....	120
3.8. Kardeşimin Hikâyesi .....	140
3.9. Konstantiniyye Oteli .....	157
3.10. Huzursuzluk .....	179
<b>SONUÇ .....</b>	<b>195</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>200</b>



## KISALTMALAR

C.	: cilt
çev.	: çeviren
s.	: sayfa / sayfalar
S.	: sayı
ss.	: sayfa sınırı
TDK	: Türk Dil Kurumu



## GİRİŞ

Bu tezde, Zülfü Livaneli'nin 1996-2017 yılları arasında kaleme aldığı on romanı, inceleme konusu olarak ele alındı. Yazarın romanlarına yaklaşımda, odak noktası seçilen zaman unsuru ışığında bir okuma gerçekleştirilerek zamanın kullanım işlevi ortaya konuldu.

Kurgusal metnin organik bütünlüğünü oluşturan biçim öğelerinden zaman kavramının, Zülfü Livaneli'nin romanlarındaki inşasına, metin çözümleme yönteminden hareketle yaklaşılacak bu çalışmada, yazarın eserlerinin anlam dünyasını belirlemeye, olayların biçimlenmesine, kişilerin oluşumuna katkıda bulunan bir sürekliliğin, yani zamanın, kullanılış biçiminin irdelenmesi ve işlevselliğinin ortaya konulması hedeflendi. Çalışmada, anlatıbilim disiplininin yararlanıldı.

Bu çalışma, giriş, üç ana bölüm ve sonuçtan meydana gelmektedir. Çalışmanın giriş bölümünde tezin amacı, yöntem ve çalışma planı hakkında bilgi verildi. Birinci bölümünde, Zülfü Livaneli'nin yaşam öyküsü, çok yönlü kişiliği, geniş konu yelpazesi ve düşüncelerini bütün yönleriyle aktarmak yerine, Zülfü Livaneli'nin *Sevdalım Hayat*, *Edebiyat Mutluluktur* kitaplarından yola çıkılarak romancı kimliğinin alt yapısını oluşturan süreç ele alındı; genel olarak edebiyat eserleri hakkında bilgi verildi ve onun romancı yönü üzerinde duruldu. Böylece yazarın, zamanı kullanım tekniğini çözümleme ve zamanın, incelenen metinlere katkısını tespit etme gerekliliğinden hareketle, ön bilgi sunumu yapılarak tezin birinci bölümü tamamlandı.

İkinci bölümde, tahkiyeli eserlerde zaman anlayışının tarihsel süreci takip edildi; bu eserlerde zamanın kullanım işlevi ortaya konulmaya çalışıldı. Zamansal bir akışın sonucunda gelişen anlatı esaslı bir metnin; olay, anlatıcı, bakış açısı, mekân, kahramanlar gibi diğer biçim unsurları ile organik bir bağ taşıdığı düşüncesi ışığında, bu bağın oluşturduğu bütünsellik yansıtıldı.

Ayrıca bu bölümde, zaman kategorisinin alt başlıklarında kullanılan terminolojinin, esasta aynı anlam dünyasına tekabül eden bir bağlamda olmasına karşın, adlandırma bakımından belirli bir uyumdan yoksunluğuna işaret edildi; çeşitli inceleme eserlerinden hareketle, bu farklı kullanımla ilgili örnekler sunuldu. Kuramsal çerçevenin oluşumunda Gerard Genette, Seymour Chatman, Şerif Aktaş, Nurullah Çetin, V. Doğan Günay, Ayşe Eziler Kıran, Zeynel Kıran ve Oktay Yivli gibi araştırmacıların çalışmalarına atıfta bulunuldu.

Üçüncü bölüm, yazarın; *Engereğin Gözü*, *Bir Kedi-Bir Adam-Bir Ölüm*, *Mutluluk*, *Leyla'nın Evi*, *Son Ada*, *Veda*, *Serenad*, *Kardeşimin Hikâyesi*, *Konstantiniyye Oteli* ve *Huzursuzluk* adlı romanlarının incelenmesine ayrıldı. İnceleme konusu romanlar, ikinci bölümde anlatılan teorik bilgiler doğrultusunda vaka zamanı, anlatma zamanı, zamanda ritmi sağlayan özet, tasvir, eksiltme, sahne kullanımı, sosyal zaman ve yazarın eseri yazdığı zaman hakkında bilgi bulunuyorsa yazma zamanı kategorilerinden yola çıkılarak değerlendirildi.

Sonuç bölümünde yazarın zamana yaklaşımı ortaya konuldu; elde edilen bulgular ışığında, zamanın akışının, hem kişisel ve toplumsal değişimin manzarasını gösteren bir nitelik kazandığı hem de kişisel, toplumsal zaman algısının ön plana taşındığı düşüncesi dile getirildi. Tezde yararlanılan kaynaklar, çalışmanın kaynakça kısmında belirtildi.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### BİR ROMAN ANLATICISI OLARAK ZÜLFÜ LİVANELİ

#### 1.1. Zülfü Livaneli ve Romanları

Kültürel birikimini eserlerine yansıtarak bireysel ve toplumsal sorunlar bağlamında insanı anlatan Zülfü Livaneli, eserlerinden dünyanın pek çok diline yapılan çevirilerle çağdaş Türk edebiyatı yazarları arasında yerini alır. Roman, öykü, senaryo, deneme, anı, inceleme-anı gibi türlerde eser veren Zülfü Livaneli; edebiyat, dil, müzik, sinema, siyaset, psikoloji gibi birçok farklı disiplinde kaleme aldığı yazıları ile geniş ve renkli bir konu yelpazesi sunmaktadır.

Ortaya koyduğu edebî eserler bakımından Türk edebiyatında yerini alan ve geniş okuyucu kitlesine ulaşan Livaneli'nin, romancı kimliğinin arka planını oluşturan kitap okuma tutkusu ve kendini geliştirme çizgisi ışığında, edebî yaşamına bakıldığında kültürel birikimini ve ideolojisini eserlerine yansıttığı görülmektedir. Bu bağlamda Livaneli'nin romancı kimliğinin oluşumuna yön veren sürece eğilmek gerekliliğinden hareketle, bu kısımda, yazarlık sürecine giden yol hakkında bilgi verilmiştir.

Günümüz romancılarından olan Ömer Zülfü Livaneli, çocukluğunda başlayan kitap okuma tutkusu ve gözlemleri ışığında kendini geliştirir. Okul döneminde öğrendiği yabancı dil, dünya edebiyatını tanımasına yol açar ve bilgi birikimini genişletir. İlkokul yıllarında *Çocuk Yuvası*, *Pekos Bill* ve *Köroğlu* dergilerine abone olan Livaneli, *Yeni Sabah* gazetesindeki çizgi roman kahramanı Sadık Demir'in maceralarına da ilgi duyar. Aynı dönem, Robinson Crusoe ve Sait Faik kitapları ile tanışır; bu okumalar onun çocuk dünyasında müthiş bir zevk yaratır. Ankara'da ortaokula giderken kitap tutkusunun aşırı bir hâl aldığını ve eline ne geçerse okuduğunu ifade eden yazar, Ernest Hemingway, Jack London, Erskine Caldwell, John Steinbeck gibi Amerikan romancılardan çok etkilenmiştir. Ancak bunlar arasında hayatını ve kariyerini büyük ölçüde etkileyen Hemingway tutkunluğu, ön planda yer alır. Macera duygusu uyandıran *İhtiyar Adam ve Deniz* romanını okuduktan sonra, “Yazar olmaya ve onun gibi maceralarla dolu bir hayat sürmeye karar verdim” (2016a: 30) diyen Livaneli, bu etki ışığında, on beş yaşındayken *Amarillo* adında düş ürünü bir boğa güreşçisini anlatan bir metin kaleme alır. Aynı süreçte Hemingway'in *Çanlar Kimin İçin Çalıyor* romanını, radyoda arkası yarın programına uyarlar. Milliyet gazetesinin açtığı bir yarışmaya, çocuk ıslahevlerini

gezerek elde ettiği veriler doğrultusunda, “Suçlu Çocuklar” adlı bir inceleme hazırlar.

1960 darbesinden sonra Nâzım Hikmet’in *Kurtuluş Savaşı Destanı* adlı kitabı yayımlanır. Kitaptan üç tane alan Livaneli, Nâzım’ın kullandığı dile hayranlık duyar. Livaneli, Yirminci yüzyılın önemli şairlerinden olan Nazım Hikmet’e yönelik, “Rus edebiyatı nasıl Gogol’un *Palto*’sundan çıktıysa, yeni Türk sanatı da Nâzım’ın güçlü nefesinde hayat buldu” (2016a: 172) sözleriyle, onun kuşaklar üzerindeki etkisini, aydınlar ve sanatçılar için bir milat olduğu düşüncesini dile getirir.

Aynı dönemde, Ankara Kızılay’da Kocabeyoğlu Pasajı’nın eski kitapçılarından edindiği kitap ve dergiler onun üzerinde derin etkiler bırakır. Bunlar arasında Maarif Vekâleti çevirileri, dergiler, eski Playboy sayıları, Rostand, Ibsen, Varlık Yayınları’nın sarı kapaklı baskıları, Arsene Lupin ve Zevaco ciltleri, Buridan, Pardayanlar bulunur. Hemingway’in *İhtiyar Adam ve Deniz* kitabı, özellikle önemlidir; Jack London’ın *Martin Eden* romanı ise başucu kitapları arasında yerini alır. Koleje gönderilmesinin ardından başlayan dil öğrenme tutkusuyla felsefe, edebiyat ve müzik gibi pek çok alanda okumalar yaparak gerçek kültür ortamını ve bilgiyi okul dışında bulur. O yıllarda okuldaki eğitimi; tekdüze, gereksiz ve zorunlu bir formalite olarak gören Livaneli, bu düşüncenin kaynağını, birçok sanatçı ve düşünürün kendi eğitim çizgisini okul dışında belirlediğini anlatan kitapların etkisine dayandırır. Örneğin Albert Camus, Stefan Zweig gibi filozof yazarlar; Georges Brassens, Yves Montand, Jacques Brel gibi kültürlü müzikçiler okulu reddetmişlerdir.

Gençlik yıllarında varoluşçuluk akımından etkilenen yazar, varoluşçu felsefe çerçevesinde kitaplar okur. Jean Paul Sartre, Albert Camus, Jaspers, Kierkegaard’ın kitaplarının moda olduğu bir eğilime yönelir. Aynı dönemde, “...İslam dinini ilgilendiren konularla epeyce uğraştığım için o yaz okuduğum Said-i Nursi kitapları ilgimi çekmişti. Ama bu arada varoluşçuluk ile Said-i Nursi ve Hemingway ile Âşık Sümmâni arasında gidip gelen iç dünyanın kargaşasını bitirecek olan akım ufukta belirmişti artık” (2015a: 73) diyen Livaneli, Rus Marksisti Plehanov, Hegel, Marx, Engels, Lenin kitapları ile tanışır ve Marksist literatürden haberdar olur. Bu dönemde 27 Mayıs 1960 tarihinde ordunun yönetime el koyması gerçekleşir. Bu tarihte on dört yaşında olan yazar, 27 Mayıs’ı, günahları ve sevapları ile birlikte karşılar. Kendi kuşağının entelektüel tarihinin başlangıcını 27 Mayıs ihtilali olarak görür; 1960’lı



yılları bir kültür aydınlanması olarak kabul eder. Edebiyat, tiyatro, dergi, müzik, şiir ortamındaki hareketlenmeler içinde kendisini bulur ve *Yön* dergisi ile tanışır.

Zülfü Livaneli, 1960'lı yılların sonuna doğru arkadaşı Akay Sayılır ile birlikte "Ana Dağıtım" adlı bir kitap dağıtım firması kurar. Livaneli'nin "Bir ihtilalle hediye edilen özgürlük ortamı, başka bir ihtilalle elimizden alınmıştı" (2015a: 123) ifadeleriyle işaret ettiği 27 Mayıs 1960 ihtilalinden sonra gerçekleşen 12 Mart 1971 süreci, yasaklar ve tutuklamaların karmaşasında sürer. Bu süreçte çeviri, yazı ve müzik çalışmalarına devam eden yazar, Çehov'un mektuplarını çevirir, hikâyeler yazar ve besteler yapar. Akay Sayılır ile birlikte "Ekim Yayınları" adlı yayınevini kurar. Burada ilk olarak John Reed'in Meksika iç savaşı anılarını anlattığı *İhtilalci Meksika*, Amerikalı ekonomistler Leo Huberman ve Paul Sweezy'nin *Sosyalist Küba*, William J. Poweroy'un Gerilla Savaşı ve Marksizm, Che Guevara'nın *Siyasal Yazılar*, Albay Haydar Tunçkanat'ın *İkili Anlaşmaların İçyüzü* adlı kitaplar yayımlanır. "Ekim Yayınları" başarılı bir dönemin ardından 12 Mart koşullarında varlığını koruyamaz; ancak onun yerine Livaneli'nin kardeşi Asım'ın sahipliğini üstlendiği "Babil Yayınları" adlı yeni bir yayınevi kurulur. Bu yayınevinin ilk kitabı Amerikalı yazar John Updike'ındır. Yayınlanan edebiyat kitapları başarılı olur ve Türkiye'de yeni bir hava uyandırır. *Kral'a Veda* romanının yayımlanması üzerine Attila İlhan, kendilerine bir tebrik mektubu gönderir. Ancak, daha sonra kitapların yayımı konusunda engellemeler ortaya çıkar. Bu süreçte, Milli Kütüphanede folklor araştırmalarına devam eden yazar, eski bir dergide İnce Memed türküsünün sözleri ve notaları ile karşılaşır; bu türkü üzerinde çalışır. Dededen öğrendiği geleneği geliştirerek oluşturduğu yeni saz tekniği ile söylediği İnce Memed'i, Yaşar Kemal'e dinletmek ister. Ona ulaşma fırsatını elde edince bu isteğini gerçekleştirir. Böylece Zülfü Livaneli'nin edebî kimliğini de etkileyecek olan ve kırk yılı aşan Yaşar Kemal ile dostluğunun temelleri atılır.

Yaşamının bir dönemini İsveç'te geçiren yazar, Stockholm'de felsefe ve müzik eğitimi alır. Burada yoğun olarak müzik çalışmalarına yer veren film müzikleri yapan ve üç plak ile birlikte profesyonel müzisyen olarak müzikle geçinebileceğini ifade eden Livaneli, buna rağmen "...ilk göz ağrım olan ve hiçbir zaman vazgeçemediğim yazma tutkusu ağır basıyordu" (2015a: 219) sözleriyle yazar kimliğini daima koruduğuna işaret eder. Bu kimliğin arka planını oluşturan okuma tutkusu, onu Stockholm'de daha çok İngilizce kitaplar satan Akademi gibi büyük

kitabevlerine yönelir. Hayatını biçimlendiren bu tutkuyu ve okuma yelpazesini şöyle anlatır: “Kitapçılarda saatlerce kalıyor, yeni çıkan öncü edebiyattan sinemayı öğreten kitaplara, sosyolojik araştırmalardan tarihe kadar her tür kitabı okuyup duruyordum” (2015a: 199).

Zülfü Livaneli, 12 Mart 1971 sürecinde, yayımladığı kitaplar, çeşitli suçlamalar ve siyasi görüşleri nedeniyle defalarca gözaltına alınır; bir süre tutuklanmasının ardından 1973 yılında İsveç’e gider; Stockholm’e yerleşir. İrfan Atalay, Livaneli’nin Stockholm’e gitme sebebini şöyle açıklamaktadır:

“Zülfü Livaneli, Stockholm’e, 12 Mart Muhtırasından sonra kimi siyasal etkinlik ve eylemleri nedeniyle bir süre tutuklanmasının ardından birçok solcu demokrat dünya görüşüne sahip kişi gibi, ülkenin içinde bulunduğu koşullarda yaşanacak ülke olmadığı düşüncesinden hareketle, siyasi sığınmacı olarak gitmek zorunda kalır” (2015: 88).

Zülfü Livaneli’nin romanlarına geçmeden önce, romanları dışında yayımlanan edebiyat eserlerine, tür ve tarih bakımından değinilerek kısaca şöyle tanıtılabilir:

Yazar, Stockholm yıllarında kaleme aldığı sekiz hikâyeden oluşan edebî eserini, Yaşar Kemal’in önerisi sonucu *Arafat’ta Bir Çocuk* adıyla 1978 yılında yayımlar. Halk arasında “araf” kelimesine “arafat” denilmesinden kaynaklanan bir hoşluğun yansıması olarak arafın kitaba Arafat olarak yansıtıldığını belirtir. Almancaya çevrilen kitap içindeki *Arafat’ta Bir Çocuk* hikâyesi kitaba adını vermekle kalmaz; İsveç televizyonu tarafından film yapılır. Bu süreçte *Düzen Düşkünü Bir Anarşist* adlı bir roman çalışmasıyla da baş başadır. Beş kez yazdığı bu romanı, 2001 yılında *Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm* olarak yayımlar ve Yunus Nadi Roman Ödülü’nü kazanır. Hikâye ve roman dışında, aynı dönemde, Türkiye’de yayımlanan *Politika* gazetesine yazı dizileri hazırlar. Bunlardan ilki, Uruguay’ın Tupamaro’sundan, Japon Kızılordu’dan, Cezayir’den ve Şili’den Stockholm’e gelen politik mültecilerin yaşamlarına yer verdiği “Devrimsiz Devrimciler” adlı yazı dizisidir. İkincisi, “Stockholm Mektubu” adlı haftalık yazılardır. Bir süre sonra ise “Dönemeyenler” başlığıyla Türk işçilerinin Avrupa’dan dönemeyeceği düşüncesini anlattığı yazı dizisini yayımlar.

Livaneli’nin kaleme aldığı 1988 yılında sinemaya da aktarılan *Sis* adlı senaryo; 1991 yılında *Sabah* gazetesinde “Dünya Değişirken” adını taşıyan köşesindeki yazılarından oluşan deneme kitabı *Orta Zekalılar Cenneti*; 1992 yılında *Diktatör ile*

*Palyaço* ve 1994 yılında köşe yazılarından derlenen *Sosyalizm Öldü mü?* adlı deneme kitapları yayımlanır. Deneme türündeki diğer eserleri, insana ve hayata dair düşünceler ekseninde oluşturularak 2010 yılında yayımlanan *Sanat Uzun Hayat Kısa* ve edebiyat üzerine düşüncelerin yazıldığı 2012’de yayımlanan *Edebiyat Mutluluktur* adlarını taşır.

1986 yılında Kırgızistan’da yapılan Issık Göl Toplantısı’nda Sovyet devlet başkanı Mihail Gorbaçov ile görüşen Zülfü Livaneli, bu tarihi izleyen yıllarda da onunla buluşur, röportajlar yapar. “2002 yılında Gorbaçov’la yirmi yılı aşkın bir süreye yayılan görüşmelerimizi, ilişkimizi anlatmak için bir kitap yazmaya karar verdiğimde internet üzerinde bir tarama yaptım ve beni hayretten hayrete düşüren şu gerçekle karşılaştım. Biz o gün farkında olmadan Perestroyka ve Glasnost’un fitilini ateşlemiştir” (2015a: 371) sözleriyle toplantının önemini vurgulayan Livaneli, *Gorbaçov’la Devrim Üstüne Konuşmalar* adını verdiği anı/röportaj türündeki eserini, 2003 yılında yayımlar. Kitapta, Sovyet Devrimi, Marksizm, Leninizm, Perestroyka, Yeni Dünya Düzeni, ABD hegemonyası gibi çeşitli konularda Gorbaçov’un düşüncelerine yer verilir.

2007 yılında kendi hayat hikâyesini kaleme aldığı *Sevdiğim Hayat*, anı türünde yazılan ikinci eseridir. Bireyden hareketle toplumsal yaşama ışık tutan Livaneli, eserde, yaşadığı çağın toplumsal boyutunu göz ardı etmez. “Her ömrün bir izdüşümü vardır; yerli yerinde durur, hep oradadır ama onu hiç düşünmeyiz. Hiç kimse kendi kendisine ömrünün izdüşümünü sormaz. Böyle bir soru, ancak geçmişi yazarken gündeme gelir” (2015a: 14) diyen yazar, bir insanın, bir kuşağın, bir ülkenin yakın tarihinin izdüşümünü kendi bakış açısından yazarak yansıtır.

Yazarın, *Veda* filminden uyarlanan muhteva ve biçim bakımından *Veda* romanıyla aynı doğrultuda geliştirilen *Arkadaşıma Veda* adlı kitabı, 2010 yılında yayımlanır. Çocuk kitapları kategorisinde ele alınan kitap, Mustafa Kemal Atatürk ve Salih Bozok’un arkadaşlığı çerçevesinde, Türkiye’nin tarihî geçmişine ve dâhi liderine ışık tutar. Tür bakımından birbirinden ayrılan *Arkadaşıma Veda* ve *Veda* da içerik olarak bazı nüanslar da söz konusudur. Her iki eserde, eksik bırakılan veya eklenen farklı bölümlere yer verilir.

Livaneli’nin çocuk kitapları kategorisinde ele alınan *Son Ada’nın Çocukları* adlı eseri, 2015 yılında yayımlanmıştır. Kitap, muhteva ve yapı bakımından *Son Ada* romanının yeni bir uyarlaması olarak okuyucuya sunulmuştur.

Yazarın Yaşar Kemal'in ölümünün birinci yılında, yani 2016'da yayımladığı *Gözüyle Kartal Avlayan Yazar Yaşar Kemal* adlı eser, inceleme-anı türünde kaleme alınmıştır. 1970'li yılların başından itibaren kırk dört yıl süren bir dostluğun penceresinden, "Yaratıcılık her yerde yaratıcılıktır ve bu dünyanın en büyük yaratıcılarından birisi, Yaşar Kemal adıyla Türkiye'ye nasip olmuştur" (2016c: 68) diyen Livaneli, onunla ilgili yazılarını ve anılarını bu eserde bütünleştirir; Yaşar Kemal'i ayrıntılı olarak anlatır.

Livaneli'nin, 2017 yılında yayımlanan *Elia ile Yolculuk* adlı anı türündeki kitabı, hem kendi yaşamından hem de Amerikalı sinema yönetmeni ve yazar Elia Kazan'ın yaşamından izler taşıyan bir dostluk yolculuğunu anlatır. Anne ve babası Kayserili, kendisi İstanbul doğumlu bir Rum olan Elia Kazan, dört yaşında gittiği New York'ta hayatını geçirmiştir. Zülfü Livaneli'nin Elia Kazan'la dostluğuna ilişkin kesitlerin verildiği kitapta, Kazan'ın Anadolu'ya yönelişi, yaşlılık döneminde Livaneli ile gerçekleştirdiği Kayseri yolculuğu, tarihî bilgiler ışığında okuyucuya sunulur. "Anneye Dönüş" olarak nitelenen yolculuğu Elia Kazan, şöyle tarif eder: "Anadolu'yu hissedebileceğim bir yolculuk olmalı bu, uzun sürmeli, yavaş yavaş yaklaşmalıyız gideceğimiz yere. Erciyes Dağı'nın başındaki karları uzaktan görmeliyiz" (Livaneli, 2017a: 81).

Zülfü Livaneli'nin 2018'de yayımlanan *Gölgeler* adlı kitabı, uzun hikâye türündedir. Eser, *Konstantiniyye Oteli* içerisinde yer alan "Edebi ve ebedi gölgelere dair" adlı bölümün genişletilmiş hâlidir. Çeşitli şair ve yazarların müstear isimler ile yer aldığı eserde, fizik olarak olmayan ama isim olarak İstanbul'da buluşan insanların hikâyesi anlatılır. Bu şair ve yazarlardan bazıları müstear isimleri ile birlikte şunlardır: Fatih Sultan Mehmet, Avnî; Mustafa Kemal Atatürk, Asım Us; Halide Edip Adıvar, Halide Salih; Yahya Kemal Beyatlı, Üsküplü Agâh; Nazım Hikmet, Orhan Selim. Çalışmanın bu kısmında, öncelikle Livaneli'nin romanları hakkında bilgi verilmiş; daha sonra romancı yönü üzerinde durulmuştur.

Zülfü Livaneli'nin 1996 yılında yayımlanan ilk romanı *Engereğin Gözündeki Kamaşma*, tarihsel bir dekor içinde okuyucuya sunulur. On yedinci yüzyılda Osmanlı sarayında görülen iktidar mücadeleleri ekseninde bir haremağasının bakış açısından yansıtılan eser, efendi-köle ilişkisi bağlamında anlatılır. 1997 yılında Balkan Edebiyat Ödülü'ne layık görülen roman, yabancı dillere çevrilir; Almanya, İspanya, Kore ve Yunanistan'da yayımlanır; geniş bir okuyucu kitlesine ulaşır.

Yazar, Stockholm yıllarında kaleme aldığı *Düzen Düşkünü Bir Anarşist* adlı bir roman çalışmasıyla da baş başadır. Çeşitli düzenlemelerle beş kez yazdığı bu romanı, 2001 yılında *Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm* olarak yayımlar ve Yunus Nadi Roman Ödülü'nü kazanır. Politik sürgünlerin yaşamına ışık tutan roman hakkında İrfan Atalay şunları ifade eder:

“*Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm* gelgitlerle gelişen bir roman. Türkiye ile Stockholm arasında zamanı parçalayan olaylar zinciri, bedenleri sürgünde ama gönülleri, kafaları Türkiye'de olan insanların trajedisinin ne kadar büyük olduğunu gösterir. Livaneli, dönemin saplantılı siyasal inançlarını, insanların teori ile pratik ikilemi arasında yitip gidişlerini, roman akışı içinde ustalıkla yedirerek anlatıyor” (2015: 101).

Yazarın üçüncü romanı olan *Mutluluk*, 2002 yılında yayımlanır. Yunanistan, Fransa, Amerika, İtalya, Hollanda gibi birçok ülkenin diline çevrilen *Mutluluk*, 2006 yılında Barnes & Noble'ın verdiği Yeni Büyük Yazar Ödülü'nü kazanır; aynı zamanda filme uyarlanır. Meryem, Cemal ve Prof. İrfan Kurudal adlı üç kahramanın hayatlarındaki değişiklikler sonucu kesişen yaşamlarının, “mutluluk” arayışları etrafında sürmesini konu edinen roman, kahramanların ruhsal gerilimleri ve psikolojilerini toplumsal durumun bir yansıması olarak verir.

2006 yılında yayımlanan *Leyla'nın Evi*, Livaneli'nin dördüncü romanı ve tiyatro sahnesine uyarlanan bir eserdir. Roman kahramanı Leyla Bosnalı'nın, kendisiyle bütünleşen bir mekân olarak yaşadığı evinden zorla çıkarılması sonucu başından geçenlerin anlatıldığı eser, Leyla'nın Evi'nin kahramanlar üzerindeki yönlendirici etkisini gösterir. Leyla'nın evden ayrılması ile başka bir görünüme bürünen mekân, ona yabancılaşırken yeni sahiplerinin hayat çizgileri ışığında yönlenir. Mekân, insan ve zaman ilişkisinin ön plana taşındığı roman, farklı yaşam biçimlerine sahip olan Osmanlı hanımefendisi Leyla Bosnalı, gazeteci Yusuf, Almanya'da yetişmiş hip-hopçü Rukiye/ Roxy ve bir İstanbul beyefendisi olarak görülen Ali Yekta Bey'in hayatları çerçevesinde ele alınır.

Yaşar Kemal'in kitabın ön sözünde, anlatım gücünü gösterme ve kahraman yaratma başarısından övgüyle söz ettiği *Son Ada*, Livaneli'nin 2008 yılında yayımlanan beşinci romanıdır. 2009'da Orhan Kemal Roman Armağanı ödülünü alan eser, düşsel bir adada kurulan sakin ve huzurlu yaşamın, adaya gelen emekli bir başkanın

topluma ve doğaya müdahale eylemleri aracılığıyla yavaş yavaş yıkıma uğratılması ve yok edilmesini konu alır.

2010 yılında yayımlanan *Veda*, Livaneli'nin aynı yıl sinemaya aktardığı filmin romanıdır. Mustafa Kemal Atatürk ve Salih Bozok'un dostluğu üzerine inşa edilen kurgusal yapı, Atatürk'ün, toplumsal yaşamla bütünleşmiş hayatının evrelerinden kesitler sunar. Romanda, Salih Bozok'un mektubu aracılığıyla 1880'li yıllardan 1938 yılına değin geçen tarihî süreçte yaşanan kişisel ve toplumsal olaylar kaleme alınmıştır.

Yazarın 2011 yılında yayımlanan yedinci romanı *Serenad*, kurgusal zeminini, İkinci Dünya Savaşı sırasında yaşanan Yahudi soykırımı sonucu Türkiye'ye gelen bilim insanlarının yaşadıkları, Struma gemisinin batırılması, Mavi Alay'ın yok edilmesi gibi tarihî olaylardan yararlanarak oluşturur. Maximilian Wagner'in Struma faciası sonucu kaybettiği eşi Nadia için 1826 yılında yapılan besteci Schubert'in serenad bestesinden esinlenerek oluşturduğu, kendi bestesi olan serenad, aşkının bir simgesi olarak romana adını verir. Roman, 1939-1942 yılları arasında iki yıl Türkiye'de yaşamış olan Profesör Maximilian Wagner'in, 2001 yılında yeniden İstanbul'a gelmesi ve kendisiyle ilgilenmek üzere görevlendirilen İstanbul Üniversitesi halkla ilişkiler sorumlusu Maya Duran'ın kişisel yaşamlarından hareketle, toplumsal olaylara tanıklık eden hikâyeleri üzerine kurgulanır.

2013 yılında yayımlanan *Kardeşimin Hikâyesi*, sakin bir balıkçı köyünde gerçekleşen ve hayatın sıradan akışını bozan bir cinayetin, insanlarda oluşturduğu şüpheler çerçevesinde kurgulanır. Cinayeti araştıran gazeteci Pelin Soysal'ın asıl kahraman Ahmet Arslan ile röportajları, olay örgüsüne ikinci bir boyut kazandırır. Ahmet Arslan ve ikiz kardeşi Mehmet Arslan'ın yaşam öyküleri etrafında kurgulanan olay örgüsünde, Mehmet Arslan kendi hikâyesini, "kardeşimin hikâyesi" olarak ortaya koyar. *Kardeşimin Hikâyesi*, geçmiş ve şimdi zaman dilimlerinde gerçekleşen vaka halkaları ışığında kurgulanır.

Livaneli'nin 2015 yılında yayımlanan *Konstantiniyye Otel*i adlı romanı, Zehra Ertan ve Emre Karaca adlı kahramanların aşk hikâyeleri ekseninde kurgulanmakla birlikte; İstanbul'un derinliklerine inilerek tarihî konumuna ışık tutar. Zengin kahraman kadrosu ile toplumsal değişim ve dönüşümleri gösterme amacı taşıyan *Konstantiniyye Otel*i, birbirinden bağımsız olay örgülerinin kurgusal zemine dâhil

edildiği geniş bir atmosfer yaratır. Romanda, bireysel hayat hikâyeleri, toplumun ve çağın ortak sorunları ile işlenerek Türkiye görünümü yansıtılır.

Yazarın 2017 yılında yayımlanan onuncu romanı *Huzursuzluk*, İstanbul'da gazeteci olan Mardin asıllı İbrahim'in, çocukluk arkadaşı Hüseyin'in ölüm haberini öğrenerek Mardin'e gelmesi ve onun hayat hikâyesi ekseninde yer alan Suriyeli mülteci Meleknaz'ın izini sürmesi ile kurgusal bir yapı kazanır. İbrahim, Hüseyin ve Meleknaz'ın kesişen kişisel yaşamları ışığında, toplumsal konuların altını çizen roman, dinler arasındaki ayrılık ve yorumlanmış biçimi, Suriye savaşı çerçevesinde Ortadoğu gerçeği, IŞİD vahşeti, Ezidi kampları, çocuk ve kadın mültecilerin maruz kaldığı olaylarla örülen bir insanlık dramına işaret eder.

“Tekin Sönmez'in Zülfü Livaneli'yle Bir Söyleşisi” başlıklı yazıda Livaneli, Avrupa'da yaşadığı yıllarda kendiliğinden gelen müziğin, hayatına girmesiyle müzisyen kimliğini kazandığını ancak, yıllardan beri düşündüğü şeyin, yazı çalışmalarıyla ortaya çıkmak olduğunu dile getirir. Dünyada müzik veya bir başka dalda tanınan kişinin edebiyatta da başarılı örneklerinin az olduğunu, bu yüzden çalışmalarına bir özentî, deneme, gelip geçici bir durum gibi kuşkuyla yaklaşılabilirliğini belirten yazar için önemli olan, yapılan işin kendini ortaya koyması ve süreklilik kazanmasıdır. Bu inancını desteklemesi bakımından o yılsonunda, yani 1978'de, *Arafat'ta Bir Çocuk* adlı yapıtının da aralarında bulunduğu üç kitabının hazırlanmış olacağını ifade eder (1978: 130). Nitekim ilerleyen zamanlarda, Livaneli'nin yazar kimliği kendini ortaya koymuş ve süreklilik kazanmıştır.

Türk edebiyatındaki roman yolculuğuna 1996 yılında yayımlanan *Engereğin Gözündeki Kamaşma* adlı eseri ile adım atan Livaneli, 2017 yılında son romanı *Huzursuzluk* ile okuyucu karşısındadır. Bu süreç içerisinde toplam on romanı yayımlanan yazarın, yurt içinde ve yurt dışında gördüğü ilgi büyüktür; Almanca, İngilizce, Fransızca, Farsça, Yunanca, Sırpça, Korece, Rusça gibi çok çeşitli dillerde de yayımlanan yazarın romanları, en çok satan kitaplar arasında yerini alır. Ulusal ve uluslararası alanda birçok ödüle layık görülür. Bu ödüller arasında *Engereğin Gözündeki Kamaşma* romanı ile 1997 yılında Balkan Edebiyat Ödülü; *Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm* romanı ile 2001'de Yunus Nadi Roman Ödülü; *Mutluluk* romanı ile 2006'da Barnes and Noble Yeni Büyük Yazarlar Keşif Ödülü; *Son Ada* romanı ile 2009'da Orhan Kemal Roman Armağanı bulunur.

Yazar, Paris’te 1996 yılında UNESCO (Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Kurumu) tarafından onursal büyükelçi ve genel direktör danışmanı olarak atanır. 2016 yılında UNESCO elçiliğinden istifa eder.

Zülfü Livaneli, kültürel birikimini romanlarına yansıtarak bireysel ve toplumsal konulara eğilir; muhteva ve biçim bakımından zengin bir kurgusal zemin oluşturan yazar, romanlarında tarihi bir dekor olarak kullanma ve kahramanların psikolojisine eğilme noktasından hareket eder. Bu bakıştan hareketle *Konstatiniyye Oteli*’nde kahramanın yazmak istediği roman, çeşitli kültürlerin içerisinde yer aldığı her kuşakta yeni görünümler atında karşılaşılan ancak, değişmeyen temalar doğrultusunda oluşur. Kahraman, İstanbul mekânına yerleştirdiği zihnindeki roman konusunu şöyle tarif eder: “...şehrin hem bugününü kapsamalı, hem de geriye giderek Osmanlı’yı, Roma’yı, Bizans’ı içine almalı. Tarihsel değil ama tarihi de içeren bir roman” (Livaneli, 2015c: 415) olmalı. İşte bu, Livaneli’nin romanıdır.

Eserlerinin kaynağını bireysel ve toplumsal yaşamdan alan yazar, insan odaklı bakış açısıyla birey ve toplum sorunlarına eğilir. Zengin muhteva dünyasıyla çeşitli konu ve temaları tutarlı bir bütünlük içerisinde romanlarına aktarır.

Livaneli’nin romanları tarihsel bir düzlemde gelişir. Dil, kültür, edebiyat öğeleriyle ortaya konulan kurgusal yapılarda, modern ve postmodern romanın tekniklerinden faydalanılır. Bu teknikler, kimi zaman tartışma üslubuyla kurgusal dünyanın muhtevasına da taşınır. Tarihî olmayan ancak, tarih içeren ve kahramanların psikolojilerini gösteren romanlarında kullandığı anlatım teknikleri bu yöndedir. Ayrıca romanlardaki tarihsel olayların örnekleri, yazarın gerçeklik algısı oluşturma ve inandırıcılık özelliğini önemli kılmaktadır.

Zülfü Livaneli, *Edebiyat Mutluluktur* adlı deneme kitabında, edebiyat üzerine düşüncelerini anlatır. Ona göre edebiyat, yazar ve okuyucu için bir zevk kaynağı olmalıdır. Bir yazarın temel görevini “okutma” başarısına bağlayan Livaneli, edebiyatın, anlattıklarını okuyucuda haz uyandırarak okumu tutkusunu artıran bir heyecanla biçime dökmesini gerekli görür. Zira Cervantes, Dostoyevski, Tolstoy, Dickens, Gogol, Stendhal, Flaubert gibi romancıları büyük yapan ölçüt, bunu başarmalarıdır (2016a: 11-13).

Ona göre edebiyat; hayatı algılamak, anlamak ve ona müdahale edebilmek için bir yoldur. “Yunus’un, Pir Sultan’ın Nâzım’ın, Âşık Veysel’in, Yaşar Kemal’in yoludur



bu” (Livaneli, 2016a: 12). Bu yolda ilerleyen sanatkâr, sadelik, derinlik ve zenginlik ölçütleriyle eserini oluşturur; halk tarafından kabul görür.

Büyük romanların ortak özellikleri sağlam bir konu, usta bir dil, sağlam bir psikoloji temeli ve unutulmaz karakterler oluşturma koşuludur (Livaneli, 2016a: 12-14). Bu özelliklere ilaveten romanın bütününe yayılan, insan ilişkilerinin ortaya çıkardığı bir “atmosfer” de gereklidir. Bu atmosfer romanın dil ve üslup özellikleri ile biçiminden kaynaklanmaz. İfade edildiği üzere, burada belirleyici olan insan ilişkileridir (Livaneli, 2016a: 49).

Yazarın romancı üslubunu oluşturan unsurlardan biri, okuyucuyu sözü tamamlamaya ve yeni anlamlar üretmeye davet etmesidir. O, Okuyucuyu yönlendirmek ve ona hazır duygular ileten anlatımlar sunmak eğiliminde değildir. Zira abartılı hareketler ve aşırı tarifler, okuyucuya bir nefes alanı bırakmaz; bunlar yapılmadan da anlatım, anlaşılır kılınabilir (Livaneli, 2016a: 86).

Zülfü Livaneli, Gamze Akdemir’e verdiği “Çoklu Kimlikler Çağındayız” adlı söyleşide, “Benim romanlarımda insanlar daha çok çevreleriyle, yaşadıkları toplumla birlikte var oluyor. Toplumsal olayların içine kişileri yerleştirmeyi seviyorum” (alıntılayan Onaran, 2014: 61) der. Zira bu romanlarda, bireyden hareketle toplumsal bütünlüğe ulaşıldığı için roman kahramanları, amaçları doğrultusunda mücadele eden, değişim ve dönüşüm geçiren boyutlu kişiler olarak sunulur (Aytaç, 2013: 223). Livaneli romanlarında olay örgüsünü, dünyadaki sosyal ve siyasal olaylar eşliğinde ele alır; bireyin hayatındaki dönüşümler bu çerçeveden ayrı düşünülmez. Olay örgüsü, sosyal bir sorun ve yalnız bireyin, bu sorun yumağındaki çatışmaları etrafında gelişir. İçinde bulunulan çağ, geçmiş, birey ve toplum birbirlerinin tamamlayıcısıdır (Seferoğlu, 2017: 288). Romanlarının, “Olay örgüsünde, nedensellik bağı güçlüdür. Şimdide yaşanan olaylar, geçmişin devamı/sonucu niteliğindedir” (Aytaç, 2013: 220).

Emrah Seferoğlu, Livaneli’nin romanlarının mekân kurgusuna ilişkin şunları söyler: “Sanatkârın eserlerinde anlattığı insan yaşamında mekân olgusu ister çevresel ister olgusal olsun her zaman önemli bir yer alır. [...] Anlatıların genelinde psikolojik unsurlara yer veren Zülfü Livaneli sosyal olmayan roman karakterlerinin yer aldığı mekânları, fiziksel anlamda açık tinsel anlamda kapalı mekânları tercih eder” (2017: 290-291). Aslıhan Aytaç’ın konuyla ilgili değerlendirmesi benzerlik gösterir: Mekân bireyin algısına göre şekillenen kurgusal kişilerin ruhsal durumlarını başlatan işlevsel

bir simgedir. Bireyin kendi olabildiği mekân, açık olarak nitelenir. Bireyin ben ve dünya ile iletişim kurmadığı mekânlar ise darlaşır (2013: 219).

“Yazarın dili akıcı ve sadedir. Romanlarda kullanılan diyaloglarda, sokağın diline, bazı yabancı kelime/cümle ve az da olsa ağız özelliklerine rastlanır. ‘Engereğin Gözündeki Kamaşma’da Osmanlıca söz öbeklerine ve ağız özelliklerine; ‘Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm’de İsveççe kelime ve cümlelere; ‘Mutluluk’ta ağız özelliklerine; ‘Leyla’nın Evi’nde Almanca kelime/cümle ve ağız özelliklerine; ‘Serenad’da Almanca kelime ve sokak diline ait özelliklere rastlanır” (Aytaç, 2013: 220).

Aytaç’a göre, Livaneli’nin romanlarındaki şahıs kadrosu, dünya algıları bakımından çözümlenir. Bireyden hareketle toplumsala ulaşıldığı için başkişiler, romanların temel izleğini ortaya çıkaran prototip olarak sunulur. Karşıt güçle mücadele ederek kendi olma edimini gerçekleştiren başkişiler, istedikleri unsur için savaşılabilen boyutlu kişilerdir (2013: 223). Seferoğlu’na göre ise romanların başkişileri; kimsesizleşir, sorumsuzlaşır veya dış etkenlerden dolayı apolitikleşir. Dolayısıyla içe kapanıp yalnızlık psikolojisine bürünen başkişiler, iç ve dış dünyalarında yaşadıkları çatışma neticesinde bir arayışa yönelirler; arayış, bireyin iç dünyasındaki yolculuğuna tutunabilmesiyle sonlandırılır (2017: 292).

Livaneli’nin romanlarında, bakış açısı ve anlatıcı kategorisi çeşitlilik gösterir. Anlatıcı genellikle roman kişilerinin eylemlerini olduğu gibi aktarır. Böylece anlatıyı oluşturan unsurların gerçeklik boyutu ön plana çıkar. Öte yandan kişilerin eylemleri, okuyucuya anlatıcının bakış açısından sunulur. Anlatıcı, kişilerin ruh hallerini sınırsız bakış açısıyla yansıtır (Seferoğlu, 2015: 1850).

Romanlarını insan ilişkileri, aşk, yalnızlık, benlik arayışı, sosyal adaletsizlik, özgürlük, tarih gibi temalar üzerine kuran Livaneli, metinlerarası ilişkiler bağlamında, Türk ve dünya edebiyatına ve kendi metinlerine göndermelerde bulunur. Gulshat Ziganshina, Livaneli’nin roman kahramanları olarak feminist edebiyat kuramı açısından kadınları incelediği çalışmasında, yazarın, kadını incelemekte ve ona önem vermekte olduğunu ancak, “cinsiyetçi bakış açısı” ile toplumsal cinsiyet kodlarından hareket ettiğini ifade eder. Romancı kimliğini ise iyi bir gözlemci ve kurgulayıcı sıfatları ile dile getirir. Ona göre, “Feedback” yani, zaman ve olay bakımından geriyi aydınlatma tekniğini kullanan Livaneli’nin eserleri, kolaylıkla okunur; ancak edebî değeri olan romanlarını popülist olarak yorumlamak yanlıştır (2015: 143, 150).

## İKİNCİ BÖLÜM

### TAHKİYELİ ESERLERDE ZAMAN

#### 2.1. Tahkiyeli Eserlerde Zaman

Tahkiyeli eserlerin temel özelliklerinden biri, kuşkusuz kurgusal olmalarıdır. Bu eserler muhteva, yapı, dil ve üslup unsurlarının sentezinden oluşan kurgusal bir dünyanın ürünüdür. Şerif Aktaş, kurmaca metinleri sezdirme, düşündürme ve ilişkilendirerek anlatma esasına bağlar. Kurmaca metin, sanatkârın dış dünyadan aldığı malzemeleri yeniden yorumlayarak oluşturduğu düşsel bir dünya sunar (2015: 18). Bu noktada sanatkâr, dış dünyadan aldığı malzemeleri, titiz bir seçme ve ayıklama yöntemine tabi tutar. Sonrasında, sanatın imkân ve sınırlarını göz önünde bulundurarak dünya görüşü, estetik beğenisi ve okuyucusuyla olan ilişkisi etrafında yeni bir varlık ortaya koyar; malzemesini kurgulayarak bir terkibe ulaşır (Çetişli, 2009: 369-370). Böylece yaşanmış bir gerçekliğin doğrudan yansıması olmayarak gerçeğin ötesine geçen eser, yaşanan hayatın dışına çıkar; düşsel bir özgürlüğün kapısını aralar. Nasıl ki, “Kurmaca olay ve olay örgüsü hayal dünyasına özgüdür” (Aktaş, 2015: 18) olay ve olay örgüsünün aydınlatılmasını sağlayan kurmaca zaman da hayal dünyasına özgüdür. Anlatılan olaya göre, sınırları çizilen kurgusal zaman ile gerçek zaman arasındaki benzerliklere de yer verebilen edebî eserde, olay örgüsü ve zaman etkileşimi, zamanın işleniş konusunda farklılıklara yol açar. Bu bağlamda çalışmanın bu kısmında, tahkiyeli eserlerde zaman kavramının işlevi esas alınmış; bir biçim ögesi olarak bu eserlerde nasıl sunulduğu üzerinde durulmuştur.

Tahkiyeli eserlerde zaman nasıl kullanılır? Geleneksel anlatının ve romanın zamana yaklaşımı, zaman algısı nasıldır? Zaman-olay, zaman-kahraman, zaman-anlatıcı, zaman-mekân arasındaki kurmaca ilişki nasıldır? Soruları ışığında zaman ögesi şöyle incelenebilir: Tahkiyeli eserlerin itibari dünyası, dış dünyada yer alan bir vakanın yeniden biçimlendirilerek bu eserlerde ana kurgu malzemesi olarak kullanımıyla oluşturulur. Anlatma esasına bağlı metinler olan destan, masal, efsane, halk hikâyesi, hikâye, mesnevi, roman gibi türler, kurgusal vakanın temel unsur olarak ele alındığı edebî türlerdir. Bu yüzden tahkiyeli eserlerin kurucu ögesi vakadır; ancak vakanın ortaya çıkması kurgusal bir zaman ihtivasına dayanır. Zira “Zamanın kendisi zihnin üzerindeki iz olduğu gibi, zaman dilimi de sürdürülen hayattan zihinde kalan iz olarak düşünülmelidir” (Aktaş, 2015: 43).

Bir olay etrafında biçimlenen tahkiyeli eserlerde biçim ögesi olarak yer alan zaman, olay örgüsünün ayrılmaz parçasıdır. Geleneksel tahkiyeli eserlerde, olayların gerçekliğini ve inandırıcılığını göstermek için ihtiyaç duyulan zaman kavramı, çok hızlı akıp giden bir seyir olarak ilerler ve kendisine yönelik ayrıntılı olarak işlenmez. Bu tür metinlerde, olayların ne kadar süre içerisinde gerçekleştiğinin ötesinde, kahramanların başından geçen eylemler önemlidir.

Destan, masal, efsane, halk hikâyesi, mesnevi, meddah hikâyesi gibi zaman tasarrufunda ilerleyen ancak, dikkatin olay üzerine yoğunlaştığı geleneksel anlatı türlerinde, zaman unsuru önemli bir işleve dayanmayan soyut bir çerçevede mevcuttur. Vakanın önemli olduğu bu tür metinlerde temel bir öge olmayan zaman, vakayı tamamlar; onun kalıcı biçimde okuyucu zihnine yerleştirilmesinde bir rol üstlenir. Bu anlatılarda uzun süren zamanı, kısa olarak ifade etmenin yolu kalıp cümlelerin kullanımınıdır.

Tahkiye unsuru etrafında biçimlenen bir edebî tür olarak destanlarda verilen tarihî bilgiler ışığında, olayların hangi yüzyıla ait olduğu hakkında bilgi edinilebilir; ancak tam anlamıyla zaman kavramı belirlenemez. Örneğin yiğitlik ve kahramanlık fikri etrafında gerçekleşen eylemlerin ön planda tutulduğu, kahramanın kuvvetini ve kimliğini ispatlaması amacıyla yapılan mücadelelerin önemli olduğu destan metinlerinden olan Oğuz Kağan'da zaman, hızlı bir biçimde geçer. Burada olayların zamanı “günlerden bir gün, günlerden ve gecelerden sonra, yine bir gün” (Sakaoğlu ve Duymaz, 2006: 220-221) gibi belirsiz zaman ölçütleriyle gösterilir. Mehmet Kaplan, Oğuz Kağan destanındaki zaman kavramını şöyle değerlendirir:

“Zaman, kuvvetin hareket haline gelmesidir. Oğuz'un zaman temposu son derece süratlidir. O âdeta çocukluk diye bir şey tanımaz. Doğduktan sonra anasının sütünü bir kere emer, bir daha emmez. Çiğ et, çorba ve şarap ister. Dile gelir, kırk gün sonra büyür, yürür ve oynar, at sürüleri güder, ata biner, av avlar. [...] *Oğuz Kağan destanı*'nda zaman bir at veya bir ok süratiyle geçer. Hiçbir an ebedî değildir. Burada 'sürat' ve 'hareket' hayatın esasıdır” (alıntılayan Sakaoğlu ve Duymaz, 2006: 92-93, 94).

Geleneksel tahkiye türlerinden olan masallar, “bir varmış, bir yokmuş; evvel zaman içinde kalbur saman içinde; zamanın birinde” gibi kalıp cümlelerle başlar ve zaman kavramını gerçeğin dışında tutarak belirsizleştirir; onu bilinmeyen bir sürece atfeder. Burada kahramanların başından geçen olayların zamanı belli değildir. Nitekim bir

anlatıda, zamanın belirsiz kullanımını destekleyen, ancak onu zihinsel sürecin akışında dolaştıran bir gizemden de bahsedilir: “Ne kadar zamandır? (quam diu)... uzun zamandır! (quam longo tempore)...deriz... İşte böyle şeyler söyler, böyle şeyler işitiriz. Bizi anlarlar, biz de onları anlarız.” (Augustinus’dan alıntılıyan Ricoeur) Ricoeur, “Bu nedenle, bilgi yokluğu değil, gizem (enigma) söz konusudur...” (2007: 42) der.

Nurullah Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*’nde, geleneksel anlatıda zamanın daha çok soyut ve genel bir planda kaldığını; yuvarlak, belirsiz zaman ifadeleri kullanıldığını belirterek bu anlatılarda gerçeklik boyutunun da göz ardı edildiğine işaret eder: “Mesela bir çocuk doğar doğmaz ya da kırk gün sonra yiğit bir kahraman oluverir. Masallarda adam, babasının ya da dedesinin beşiğini sallamıştır. Az gitmiş uz gitmiş bir arpa boyu yol gitmiştir. Dolayısıyla olayların akış gerçekliğiyle zamanın normal akış gerçeği arasında doğru orantılı bir paralellik yoktur” (Çetin, 2011: 127).

Klasik edebiyatta manzum hikâye anlatma biçimi olarak kullanılan mesnevilerde, belirsiz zaman ifadelerini görmek mümkündür. Olayların başlangıç ve bitiş zamanlarının belirsizleştirildiği mesnevilerde, zamansal kırılmalar, yani geriye dönüşler ve ileri atlamalar görülmez. Bu tür eserlerde gün, ay, yıl ifadelerine rastlanabilir; ancak bu ifadelerde ayrıntılara girilmez, reel bir zamanın karşılığı verilmez. Muhayyel ve olağanüstü bir zaman eşliğinde hareket edilir; örneğin altı aylık bir yol, altı günde gidilebilir.

“Geleneksel metinler olarak adlandırabileceğimiz mesnevilerde şairler, nesnel bir zamana bağlı kalmakla birlikte özellikle klasik sonrası Divan şiirinde zamana farklı bir fonksiyon yüklenir. Zaman, neredeyse bir ana sıkıştırılmış gibidir. O bir anda her şey başlar, gelişir ve sona erer. Tıpkı masallarda olduğu gibi ‘bir göz açıp kapayıncaya kadar’ ibaresinde şekil bulan zaman algısı, kimi mesnevilerde kahramanın çok değişik olayları yaşamasına, çok farklı mekânları dolaşmasına bağlı olarak geçmez” (Orhanoğlu, 2011: 150).

Zaman kavramı, fıkra türü için de belirsizlik içerir ve olayların zamanı bilinmez; ancak bunlarda tarihî kişilikler doğrultusunda bir saptamaya ulaşılabilir. Konuyla ilgili olarak Dursun Yıldırım’ın değerlendirmesi şöyledir:

“Fıkralarda zaman kategorisi gayri-muayyenlik gösterir. Vak’anın geçtiği zaman pek belli değildir. Türk fıkra kahramanlarından Nasreddin Hoca, İncili Çavuş, Bekrî Mustafa, Kemîne, Mirali ve Bektaşî’ye ait fıkraların bazılarında devre göre- yaşamış tarihî şahsiyetler göz önünde bulundurulursa – kısmen zaman mefhumu tespit edilebilir. Fakat bu durum, umumî kaideyi değiştirmez” (1999: 9).

Efsane, Karagöz, halk hikâyesi gibi diğer geleneksel tahkiye türlerinin de zaman kavramı konusundaki tutumu, ayrıntıya girilmeden soyut ve belirsiz düzeyde bir yaklaşım sunmasıdır.

Geleneksel anlatının zaman kullanımında takınılan tutumu, modern romanla kıyaslayan Mehmet Tekin, bu metinlerdeki anlatıcının, zamana yaklaşımı hakkında şunları söyler: “Onun zamana tasarrufu, modern romancının zamana tasarrufunun çok uzağındaydı. O, zamanı bir kurgu sorunu olarak görmüyordu; zaman, olayların ‘sahihliğini’ sağlamak için arada bir hatırlatılan soyut bir değerdi. Bu konuda ayrıntıya -aslâ- gidilmez, zaman ‘blok olarak’ hissettirilirdi ve yine zaman, çok hızlı bir seyir arz ederdi” (2006: 111). Bununla birlikte, zamanla bütünleşen bir dünyaya yaslanan anlatıya bağlı eserden, zamanı çıkarmak mümkün değildir. Zira “Zaman ancak anlatsal olarak eklemlendiği ölçüde insan zamanına dönüşür; buna karşılık olarak da anlatı ancak zamansal deneyimin özelliklerini gösterdiği ölçüde anlamlı hale gelir” (Ricoeur, 2007: 23). Norbert Elias’ın düşüncesine göre, insanlar arasında birtakım görevlerin karşılanması, insana dair hedeflere ulaşılması ve olay akışında kendi başına belirsiz olan durumlar, zaman ışığında açıklığa kavuşur (2000: 26).

Romanda bir anlatım unsuru olarak varlığını koruyan ve her dönemin algısına göre değerini sürdüren zaman, Bahtin’e göre, mekânda olduğu gibi karmaşık ve değişken bir tarihe sahiptir. Bahtin, “Gerçek tarihsel zamanın ve uzamın edebiyatta temellük edilme sürecinin, tıpkı gerçek tarihsel kişilerin böylesi bir zaman ve uzamda eklemlenmelerinde olduğu gibi karmaşık ve değişken bir tarihi var” (2014: 295) der.

Muhayyel bir zamandan beslenen geleneksel tahkiyeli eserlerin aksine, gerçek zamandan beslenen bir hikâye ve romanda anlatılan vaka, belirli veya belirsiz bir zamana tekabül eder ve zaman bu metinlerin sentezini oluşturan yapının bir parçası hâline gelir. Geleneksel tahkiyeli eserlerin soyut, belirsiz, muhayyel zaman anlayışı, romanda yerini somut, önemli ve organik bir sürekliliğe bırakır. Lukacs’a göre, “Romanın kapsadığı zaman süresi (ki insanları kuşaklara bölüyor ve eylemlerini tarihsel-toplumsal bir bağlama dahil ediyordur) soyut bir kavram değil, *İnsanlık*

*Komedisi*'nin bütünselliğindeki gibi olayın ardından kavramsal olarak kurgulanan bir birim değil, kendi içinde ve kendisi için var olan bir şeydir, somut ve organik bir sürekliliktir" ( 2014: 129).

Anlatma esasına bağlı bir tür olan romanın tarihsel sürecinde, zaman algısı değişiklik gösterir. Bu değişikliğin serüveni şöyle anlatılabilir:

Zaman kavramı, bilimin gerçeklik anlayışı ekseninde roman estetiğine yansırken on yedinci yüzyıla damgasını vuran Newton'un mutlak zamanı, yirminci yüzyıla değin etkisini korur. Newton, her türlü nesne hareketinin gravitasyon denilen kuvvete bağlı bulunduğunu, bu yüzden evrende aynı yasaların geçerli olduğunu ileri sürerek fizikte, bir zihniyet devrimi gerçekleştirmiştir. Çünkü Newton öncesi fizik anlayışında, nesnelere evrende farklı özelliklere sahip ve farklı yasalara tabidir. Bu bakımdan evrendeki tüm nesnelere aynı yasaya tabi olduğu ve aralarında içerik ayrımı olmadığı görülür. Aynı zamanda nesnelere hareketinin anlaşılması, mutlak bir zaman kabulü ile desteklenir. Nesnelere hareketinde, belli bir aralıkta geçen sürenin başlangıç ve bitiş noktasını tayin için bir başka zaman aralığı ile ilişkilendirilmesi mutlak zamanın varlığını zorunlu kılar (Uçar, 2014: 34-35).

Mutlak zaman, iki olay arasındaki zaman aralığının açık bir biçimde ölçülebildiği ve bu zamanın, saat kullanımı koşuluyla kim tarafından ölçüldüğüne bağlı olmaksızın hep aynı olacağı düşüncesine işaret eder (Hawking, 2016: 33).

Bu anlayışın klasik romana izdüşümü, olay örgüsüyle paralel akan çizgisel (kronolojik) bir zamana evrilir ve dış zaman seyrine göre yapılan anlatımda gerçeği yansıtma endişesi, belirleyici rol oynar. Bu bağlamda "Çağın romancısı olayları zamandizinsel bir akış içinde, *dün-bugün-yarın* sıralamasına sıkı sıkıya bağlı kalarak öyküler; A'dan başlar Z'ye değin sürdürür anlatmayı. Roman yapısında hiç bir kargaşa yoktur; okura yabancı gelmeyen bir öyküleme türüdür bu" (Ecevit, 2008: 23).

Rasim Özdenören, klasik romanın çizgisel düzlemde ilerlediğini ve roman örgüsü bakımından çok gerekli olmadığı sürece, zamanın akışına müdahale edilmediğini belirtir. Ona göre, mekanik düzeyde gelişen klasik romanın zaman algısı, zamanın üç hâline dayandırılır. Geçmişte başlayan entrika, hâle (şimdiki zaman) doğru belirir ve düğüm oluşur, entrikanın çözümü gelecek zamana bırakılır. Geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zaman kategorilerine ayrılan süreç, birbirleri arasındaki bağlantıyı kurallara bağlar. Olay örgüsünün zaman kayması gerekiyor ise bu, yazarın

okuyucuya açıklamaları doğrultusunda gerçekleşir. Yani, klasik romanda zaman, zihnin dinamik bir süreci olarak yer almaz, görünüş olarak durağandır ( 2016: 106-107).

Klasik gerçekçi romanlarda, gerçeğin olduğu gibi yansıtılması söz konusudur. Olay örgüsünün gelişimi doğrultusunda geleceğe yönelen zamanın işlevi, kurgu dünyasının içinde, okuyucunun yaşadığı dış dünya ile örtüşmesini sağlamaktır. Olayın gerçekliğini yansıtma bağlamında, zamanın mutlak bir bütün olarak algılanması ve kesintiye uğramadan geleceğe yönelmesinin söz konusu olduğu bu romanlarda, zaman olayların sırasını tayin eder. Çünkü olayın gerçekleşmesi belli bir zaman dilimine bağlıdır. Zira “Romanın temeli öyküdür ve öykü olayların zaman sırasına dizilerek anlatılmasıdır” (Forster, 2001: 68).

Modern romanda değişime uğrayan zaman algısı, “...klâsik romanda olduğu gibi bağımsız kesitlerle değil, konunun seyrine göre bağımsız veya iç-içe kullanma cihetine...” (Tekin, 2006: 114) bürünür. Böylece zamanın çizgiselliğinin kırıldığı bu metinlerde, “Modern anlatı kuramının gerek tarih yazımındaki gerekse anlatıbilimdeki ana eğiliminin, anlatının ‘zamansal dizilişini bozmak’ olduğu doğruysa, zamanın çizgisel olarak temsil edilmesine karşı sürdürülen mücadelenin tek çıkış noktası anlatıyı ‘mantıksallaştırmak’ değil, ama ondaki zamansallığı derinleştirmektir” (Ricoeur, 2007: 70). Bu durum, mutlak zamanı sekteye uğratan Albert Einstein fiziğinde zamanın eşit aralıklarla değil, ışık hızına göre değişmekte olduğu görüşünün yansımasıdır. Yirminci yüzyılda Einstein’ın görelilik kuramıyla mutlak zaman algısı, parçalı bir zamana dönüşür ve bireyin konumuna göre kişisel zaman ölçütü belirlenir.

Buna göre Einstein’ın görelilik (rölativizm) kuramında, hızdan bağımsız olmayan, doğuştan gelen ve değişmeyen bir zaman söz konusu olmaz. Zaman, fizik dünyasının sahip olduğu özelliklerin bir sonucu olarak hareketin/hızın bize yansımasıdır. Rölativist fizikte zaman, gözlemcinin referans sisteminden bağımsız değildir; ancak diğer taraftan zamana nesnellik katan durum, gözlemci aracılığı ile değil ‘ışık hızı’ ile mümkün olur (Uçar, 2014: 120-121).

Stephen Hawking, konuyla ilgili şu ifadelerde bulunur: “Görelilik kuramında biricik bir mutlak zaman yoktur, bunun yerini her bireyin nerede olduğuna ve nasıl hareket ettiğine bağlı olan kendi kişisel zaman ölçümü almıştır. [...] Uzay ve zaman konusundaki bu yeni yaklaşım sonraki on yıllarda evren hakkındaki görüşümüzü



temelden değişikliğe uğrattı. Esasen değişmeyen bir evrenin var olduğu ve var olabileceği yönündeki eski düşünce, yerini bir daha geri dönmemesine dinamik, genişleyen, sonlu bir zaman önce başlamış gibi görünen ve gelecekte de sonlu bir zamanda sona erebilecek bir evren düşüncesine bıraktı” (2016: 51-52).

Jale Parla, modern romanın zaman kurgulaması ve kişileştirme biçiminde, sürekliliği muhafaza eden değişimi, akıl ve bilhassa sezgiyle etkinliğe dönüştürmeyi gerekli kılan Bergson anlayışının, roman alanına yansımaları şöyle açıklar:

“Bergson ekolüne göre, insan aklı (intellect) sürekli değişim içindeki bir dünyada etkinlik göstermeyi olanaklı kılar. Ama insanın bu yeteneği ancak kuru akılcılıktan sıyrılıp sezginin (intuition) öne çıkarılmasıyla, hatta sezgiye teslim olmakla ortaya çıkar. Bu fikir modernist romanda gerek kişileştirmede gerekse zaman kurgulamasında önemli yeniliklere esin kaynağı olmuştur. [...] Zaman da modernist romanın vurguladığı yeni bilince göre temsil edilir. Yaşanan zaman, yani an, ancak anımsanan zamanla bir köprü oluşturduğu için önemlidir; çaya batırılmış bir *madelaine*, eğer kişiyi geçmişin gömülü esrarına taşıyabiliyorsa, yaşanan an’ın gerçekliğine kanıtlanmış olur” (2015: 264-265).

Psikolojinin bir kavramı olan bilinç akışı ve sinema sanatından alınan geriye dönüş teknikleri, biçimin önemli olduğu modern romanın zaman kurgusuna belirleyici özellikler sunar. Çizgiselliğin kırıldığı modern romanda, bilinç ve bireyin iç dünyası, zamandaki atlamalarla odak noktası konumundadır. Geriye dönüş tekniği, içinde bulunulan zaman dilimini kesintiye uğratarak ilerleyen zaman akışını geçmişe yöneltir. Geçmiş, bilinç ve bilinçaltının soyut zamanıyla genişleyen çok katmanlı bir zaman algısına dönüşür.

Postmodern romanda zaman anlayışına bakıldığında dağınık, belirsiz, iç içe geçmiş olayların, takvimsel zamanın dışındaki pencereden ele alındığı bir tutum söz konusu olur. Zamanın sınırlarında bağımsız hareket eden postmodernizmde, geçmiş ve gelecek ayrımı bir kenara bırakılarak, ‘şimdi’ zaman parçası önem kazanır. “Bu metinlerde geçmiş ve gelecek hep şimdide bir adımda geçilecek ve içinden çıkılacak bir algı çerçevesinde ifade edilir” (Karaburgu, 2008: 365). Postmodern yaşam biçiminin postmodern metne yansımaları olarak nitelenebilen zaman anlayışı, mekanik, belirli, ölçülebilir vasfının dışında; dağınık, sınırları belirsiz, birbirine girişik ve rasyonel düşüncenin belirlediği zamanla örtüşmeyen bir görünüme bürünür (Emre, 2006: 170).

Zaman algısının romanda geçirdiği evrimi, Jale Parla şu cümlelerle ifade eder: “On dokuzuncu yüzyıl anlatılarında pozitivist felsefeye uygun olarak daha çok düz-çizgisel zaman şemaları ve sebep-sonuç ilişkilerine yaslanan kurgulamalar egemen olurken, modernist anlatılarda zaman birey psikolojisiyle, postmodernist anlatıda ise dille bağlantılı olarak kurgulanır” (2015: 248).

Romanda zaman algısına bakışa ilaveten yazarların da zaman konusuna yaklaşımının çok çeşitli ve karışık olduğunu belirten Ahmet Uysal, genel bir sınıflandırma yapmaktan geri durmayarak belirli bir yazarın, bu gruplardan birine veya bir kaçına dâhil olabileceği gibi hiç birine girmeyen özellikler de taşıyabileceğini ifade eder. Ancak muhakkak olan şey, özellikle 20. yüzyılda zamana karşı gösterilen ilginin artmasıdır. Bu yüzyıl insanı için zaman çok önemlidir ve onun zamana olan hassasiyeti, yani hayatını ‘daha iyi ve daha dolu yaşama arzusu’, edebiyatta da ‘zaman’ konusunun didaktik ve moral bir anlam kazanmasına yol açar (1959: 183-184). Yazarların zaman hakkındaki fikir ve tavırları bakımından tabii tutulduğu bu gruplamayı Uysal, şöyle belirtir:

“1. Zamanın tahripkâr ve aşındırıcı tesirlerini aksettiren ve onu insanın en büyük düşmanı olarak kabul eden yazarlar.

2. Zamanı bir tekâmül ve terakki vetiresi olarak kabul eden yazarlar.

3. Zamanı bir kurtuluş vasıtası olarak kabul eden yazarlar.

4. Yalnız geçmiş zamanın reel olduğuna inanan ve bu realiteyi tesbite çalışan yazarlar.

5. Realite olarak yalnız 'hali' tanıyan ve 'Zaman' kelebeğini iğnelemeye çalışan yazarlar.

6. 'Gelecek Zamanı' ve insanlığın mukadderatını konu olarak ele alan yazarlar” (1959: 183).

Sonuç olarak anlatıya dayalı metinlerde zaman algısı, tarihsel süreç içerisinde değişiklik göstermektedir. Vakanın başat öge olduğu geleneksel anlatı türlerinin zaman boyutu; belirsiz, soyut ve olay akışını hızlandıran bir nitelik taşır. Klasik roman, dün-bugün-yarın çizgiselliği içinde işlenirken modern roman, bu çizgiselliğin kırıldığı, insan zihninin karmaşık dünyasının yansımasına paralel olarak geriye dönüş ve ileriye atlamaların yoğunluk ve işlev kazandığı bir görünüme kavuşur. Modern romanda olduğu gibi kronolojik zaman kullanımını benimsemeyen postmodern romanda, kronolojinin göz ardı edildiği karmaşık, belirsiz bir zaman kullanımı söz

konusudur. Ayrıca postmodern romanda, kurgusal zaman ve metnin yazılma zamanı koşut kılınabilir.

Zaman unsuru tahkiyeli eserlere nasıl katkı sağlar? Sorusu bu çalışmanın gündemine getirildiğinde, cevap olarak verilen, olay örgüsü akışını düzenlemek, olay sırasını okuyucu zihnine yerleştirmek, geleneksel anlatılarda aranmamakla birlikte, klasik romanda gerçeklik boyutunu ön plana çıkarmak gibi yukarıda işaret edilen hususlara ek olarak, tahkiyeli eserlerin diğer biçim unsurları ile zaman ilişkisine yönelmek gerekir. Bu bağlamda zaman unsurunun tahkiyeli eserlere yüklediği anlamın, diğer yapısal unsurlarla (olay, kahraman, mekân, anlatıcı vd.) ayrılmaz bir bağ içerisinde olduğu görülür. Zamansal bir akışın sonucunda gelişen anlatı esaslı bir metin, bu bağın ortaya koyduğu bütünselliğin sonucudur. Bu akış içerisinde ortaya çıkan, gelişen ve sonlanan olay örgüsü, kurmaca anlatının oluşumuna katkı sağlar. Olay saptamasına ilişkin olarak zamanın önemine değinen Norbert Elias, konuyla ilgili şunları söyler:

“...olayların sürekli akışının oluşturduğu silsile içinde birbirinin ardından gelen durumların ve süreçlerin, aynı andaymış gibi yan yana konmalarının ve birbirleriyle doğrudan karşılaştırılmalarının mümkün olmayışı nedeniyle, zaman belirleniminin verilerine muhtacı” (2000: 22).

Zamanın, olay ve karakterler ile organik bir bağ içinde bulunması gerekliliğine işaret eden Alemdar Yalçın şu ifadelerde bulunur:

“Zaman, yalnızca kurguyla organik bir bağ içinde değildir, aynı zamanda olaylar ve karakterlerle de organik bir bağ içinde olmak durumundadır. Çevreyle zaman faktörü arasında hem yakın zaman (gün, saat ve an) hem de uzak zaman (hafta, yıl yüzyıl) olarak doğrudan bir ilgi bulunmaktadır. Çünkü zamanın karakterleri belirleyici özelliği, toplumsal değer yargılarını, gelenek, görenek ve kültür unsurlarını oluşturduğu gibi, bu unsurlar da karakterlerin tutum ve davranışlarını ortaya koymaktadır” (2011: 54).

Yazarların, olay ve eylemin süresini ‘yayma’ veya ‘yoğunlaştırma’ edimlerine bağlı olarak oluşturdukları bir ‘sanatsal zaman’dan söz edilebileceğini ifade eden Pospelov, edebiyat üretiminin zaman içinde yaratıldığını vurgular (2014: 93-94). Ayrıca olayların birbirleriyle bağıntısı sonucu oluşan süje kavramı, çeşitli işlevleri yerine getirirken zaman konumunu da dikkate alır. Buna göre, olaylar arasında sadece zamansal bağın ağırlıkta olduğu süjelere zaman-sıralı (kronikal) süje; olaylar

arasında nedensel bağıın ağırlıkta olduđu sűjelere, birlikli bir eylemi (aksiyonu) olan sűjeler ya da yoęunlařtırılmıř (konsantrik) sűjeler denir.

Zaman sıralı sűjeler; kahramanların eylemlerinin bűtűnleniři, kırılma noktası olan olayların bir gruplanması olabileceęi gibi, toplumsal yařam biçimlerini ve kiřilerin i dűnyalarını sergileyerek kiřilerin çatıřmaları ve olayların akıřı arasındaki ilintiyi ortaya koyar. Yoęunlařtırılmıř sűjeler yani nedensel (sebe-sonuç) baęıntılarının esas alındıęı olaylar ise bir bařlangıcı ve bir sonu olan bűtűnlűklű dűzenleniři içerir. Çoęunlukla her iki tűr, eserin olay dűzenleniři içinde birlikte yer alarak kiřilerin geliřimlerini ve eylem alanını yaratır (Pospelov, 2014: 234-238).

Zaman sűrecinin karakter çizimine etkisi, romanın bűtűnlűęűne katkı yapan bir durum olarak karřılařılan ‘bilinç akıřı’ romanlarında, daha sık gűrűlűr. Roman, karakterlerin zaman içindeki geliřimiyle ilgilendir. Sonuçta gűnlűk yařamın ayrıntılı olarak anlatılması da zaman űzerindeki hűkimiyetine yaslanır (Watt, 2007: 24-25). Karakterlerin űzerinde varlıęını koruyan zaman hűkimiyeti, Lukacs’ın sűzlerine řoyle yansır:

“Zaman insanların hayatlarının kaosuna bir dűzen getirir ve kendilięinden çiçeklenen organik bir varlık gűrűnűřű kazandırır; gűrűnűřte hiçbir anlam tařımayan karakterler ortaya çıkar, birbirleriyle iliřki kurar, bu iliřkileri yıkar, ortaya çıktıkları gibi anlamsızca tekrar kaybolurlar. Ama karakterler, insandan űnce gelen ve ondan sonra da sűrecek olan bu anlamsız oluř ve yok oluřun içine űylece bırakılmıř deęillerdir. Olayların űtesinde, psikolojinin űtesinde, zaman onlara varoluřlarının űzsel nitelięini kazandırır: Bir karakterin beliriři pragmatik ve psikolojik açıdan ne kadar rastlantısal olursa olsun, bu karakter var olan ve deneyimlenmiř bir sűreklilięin içinden gelir ve bűylece hayatın benzersiz ve tekrarlanamaz akıřına ait olmanın atmosferi de karakterlerin deneyimlerinin rastlantısallıęını ve anlatılan olayların yalıtıklıęını geçersiz kılar” (2014: 128-129).

Zamanın kullanımı, roman kiřilerinin karakter űzelliklerinin aydınlatılmasına yűnelik olabileceęi gibi, içinde yařanılan ortamı belirginleřtirmeye yűnelik de olabilir. Tahkiyeli eserlere zaman-mekűn iliřkisi açısından yaklařıldıęında, kurgunun temel űgelerinden olan bu kavramlar arasında genellikle bir bűtűnlűk gűrűlűr. Bahtin, bu iki űgenin i içe geçtięi durumları kronotop terimiyle karřılar. Ona gűre, zaman ve mekűn, edebiyatın kurucu kategorileri olarak birbirinden ayrılmazlıęı ifade eder (2014: 296).

Gaston Bachelard'a göre ise mekânın peteklerinde bulunan zaman, onunla bir bütünlük içerisindedir. Zamanın akışını durduran mekân, ona bir derinlik de katar. "Geçmişin tiyatrosu olan belleğimizin dekoru, kişileri baskın rolleriyle korur. İnsan bazen zaman içinde kendini tanıdığını sanır, oysa tanıdığını sandığı şey, varlığın durağanlık kazandığı mekânlar içindeki bir dizi bağlanmalardır yalnızca; geçip gitmek istemeyen varlığın, geçmişte bile, yitirilen zamanın peşine düştüğünde, zamanın akışını 'durdurmak' isteyen varlığın. Mekân, peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar. Mekân bu işe yarar" ( Bachelard, 1996: 36).

Zaman-anlatıcı ilişkisi bağlamında tahkiyeli eserlerde, anlatıcının eseri anlattığı süreci, anlatma zamanı söz grubu ile ifade eden Mümtaz Sarıçiçek, anlatma zamanı ve anlatıcı kategorisine odaklanır. Buna göre hâkim/tanrısâl/3. şahıs anlatıcının kullanıldığı bir anlatımda, bu anlatıcı tipinin doğası gereği zaman ve mekân dışında bir varlık olarak tasavvuru söz konusu olduğundan, anlatma zamanını belirsiz bir süreç olarak niteler. Olayların ortaya çıkması ile anlatımı arasındaki süre, anlatıcının her türlü zaman/şekil kategorisini kullanımına elverir. Ancak, ben/kahraman/1. şahıs anlatıcının kullanıldığı anlatımlarda, durum böyle değildir. Burada anlatma zamanı, anlatıcının objektif olmamasına bağlı olarak daha özel bir anlam yüklenir. Anlatıcının olayları ne zaman anlattığının öneminden kaynaklanan bakış açısı, aktüel zaman (olay zamanı) ve anlatma zamanı arasında geçen sürenin uzunluğunu önemli kılar. Çünkü olaylara bakış açısının anlatma zamanına ait olduğu bu sürenin mesafesi, anlatıcının objektifliğinin ölçüsünü belirler (2009: 49).

Görüldüğü üzere edebî metnin yapısında önemli bir unsur olan zaman kavramı, biçimsel bakımdan metnin kurucu kategorilerindedir. Olayın gerçekleşmesinde belirli bir zamana duyulan ihtiyaç, olay örgüsü düzleminin aydınlatılmasına katkı sağlar. Bu bağlamda vakanın akış düzeni içerisinde, roman kişilerinin kurgusal zamandaki konuşmaları, eylemleri görünür kılınır; aralarındaki ilişkiler ve çatışmalar ortaya konulur. Kahramanların hangi zamanda yaşadıklarının bilinmesi onların kişilik özelliklerini ve üsluplarının belirlenmesine katkı sağlar. İnsan ve eşya ile bütünleşen zaman kavramı, metindeki duygu ve düşünce dünyasına yönelik oluşumları sergiler. Bu durum, farklı anlam katmanları yaratarak eserin arka planını açıklığa kavuşturur.

Anlatıya dayalı edebî metinlerde bir anlatım unsuru olarak incelenen zaman, beş ayrı (vaka zamanı, anlatma zamanı, sosyal zaman, yazma zamanı, okuma zamanı) anlam

katmanı bakımından ele alınabilir. Bunlar farklı terimsel söylemlerle ifade edilebilir; ancak temelde aynı anlam dünyasına tekabül eden bir bağlamda değerlendirilir. Olay zamanı ve anlatma zamanı kurgunun bir parçası; sosyal zaman, yazma zamanı, okuma zamanı ise dış dünyaya ait, var olan gerçek zaman dilimleridir. Bu bağlamda çeşitli teorik inceleme eserlerinde karşımıza çıkan terimsel ayrılıkların varlığı, bunlar arasında adlandırma bakımından belirli bir uyumun yoksunluğuna işaret eder. Bu durumu gösteren bazı örnekler, aşağıdaki açıklamalarda belirtilmiştir.

Bir romanda zaman kurgusu, temelde iki düzeyde ele alınır: Vaka zamanı ve anlatma zamanı. Seymour Chatman, (2009: 57-77 ) bu terimlerin karşılığı olarak öykü zamanı ve söylem zamanı ifadelerini kullanır. Gerard Genette, *Anlatının Söylemi*'nde, olay zamanı ile anlatma zamanı kavramlarını, "hikâye zamanı" ve "anlatılama zamanı" terimleri ile karşılar. Burada Hikâye zamanı, "Olaylar dizisinin zamansal düzeni; anlatılama zamanı ise olayların, anlatı içinde dizilişlerinin sözde zamansal düzeni olarak açıklanır (2011: 23). Eserin "düzen" bölümünde, bu zaman kategorileri arasındaki uyumsuzluk ve kronolojik sapmalar, yani zamansal ardışıklığın bozulması "anakroni" terimiyle ifade edilir. Olay ile anlatının düzenlenişindeki bu uyumsuzlukların biçimleri olan, zamanda geriye dönüş ve ileri gidişler anakroniyi oluşturur.

Geriye dönüş için "analepsis", ileriye gidiş için "prolepsis" ve "öngörü" terimlerini kullanan Genette, bunları anakroninin iki türü olarak kabul eder. Genette'in konuyla ilgili açıklamaları şöyledir:

"Sonra yer alacak bir olayı şimdiden anlatılamak ya da çağrıştırmaktan ibaret olan anlatı manevralarını *prolepsis*, hikâyede verili bir anda bulunduğumuz noktaya göre önce olan bir olay meydana geldikten sonraki çağrışımı ise *analepsis* olarak adlandıracağız ve hikâye ile anlatının zamansal düzeni arasındaki uyumsuzlukların tüm biçimlerini karşılamak için *anakroni* genel terimini yedekte tutacağız" (2011: 28).

Analepsis ve prolepsis terimlerinin işlevi konusunda Genette'e katılan Umberto Eco'nun değerlendirmesi de şöyledir:

"...Anlatı zamanı (anlatılan zaman; bu, iki saat öncesi de bin yıl öncesi de olabilir) göndermede bulunan bir öykü anlatıldığında, gerek anlatıcı (birinci ya da üçüncü tekil şahıs) gerek kişiler, anlatılan zamandan önce olmuş bir şeye göndermede bulunabilirler. Ya da anlatı zamanında henüz olmamış, ancak olması gereken ve

öncelenen bir şeye değinebilirler. Genette'in dediği gibi, analeks adeta anlatıcının herhangi bir unutkanlığını giderme işlevini görmektedir, proleks ise anlatısal sabırsızlığın bir göstergesidir" (2013: 47).

Doğan Günay, olayların geçtiği dönemi öykü zamanı, olayların sunulduğu ya da anlatıldığı zamanı ise anlatma zamanı terimleri ile karşılar ve her iki kavramın tanımlamalarını şöyle yapar: "Öykü zamanı kurmaca dünyaya aittir, anlatıdaki kişiler tarafından yaşanılan zamandır. Anlatma zamanı ise, kurmaca dünyayı aktaran söylemin zamanıdır. Anlatıcıya ait bir zamandır" (2013: 160).

Kurgunun bir parçası olan iki temel zaman (olay zamanı, anlatma zamanı) arasındaki farkları, "düzene, süreye, sıklığa" bağlı olarak değerlendiren Günay, düzene göre zaman farkını, kronolojinin çizgiselliğinin kırılmasına bağlı olarak kullanılan anlatım teknikleriyle ifade eder. Buna göre olayın kronolojik seyrini takip etmeden, geçmişte olmuş bir olayın anlatımını içeren geriye dönüş tekniği, "erken anlatım, artgörümlülük, geriye sapım" terimleri ile de ifade edilir. Geriye dönüş, açıklayıcı bir işlev yüklenir; geriye sapım ise anlatıcının unutkanlığını önlemeye yönelik, geçmişteki olayın anı yoluyla aktarımına dayanır. Bu hususta kullanılan diğer bir anlatım tekniği, gelecekte olacak olayları haber veren ya da oluşabilecek durumlarla ilgili bazı belirtileri önceden gösteren zamanda ileri gidişlerdir. Günay, zamandaki ileri gidişlerin "önceleme, önleme, gelecekte haber verme" ifadeleri ile adlandırıldığını belirtir (2013: 162-165).

Anlatma esasına bağlı metinlerde, olayların meydana geldiği zaman dilimini "olay zamanı" olarak nitelendiren Şerif Aktaş, olayların anlatıcının hâkimiyetinde anlatıldığı zamanı ise "anlatma zamanı" söz grubu ile karşılar. Ona göre, bir müddet zarfında oluşan olay zamanı, metinde karşılaşılan ve zaman bildiren unsurlar arasındaki ilişki ağı ile metin ve olay münasebetinin tespitine dayanır. Anlatma zamanı ise anlatıcının, olayı idrak edişine ve kullandığı söyleyiş biçimine bağlı olarak, olay ve anlatma arasındaki ilişkileri ortaya koyar. Anlatma zamanı, kurmaca bir varlık olarak, karakterlerin sözlerine ve eylemlerine tanık olan anlatıcının, gözlemlerini metnin kurmaca dünyasına özgü bir ortamda aktarımını içerir. Olay zamanı, anlatma zamanı tarafından sınırlandırılır. Yani, bir bütünün tamamını içermeyen, dikkat çekilecek özelliklerin ön planda olduğu bir ölçü söz konusudur. Bu ölçü ise metnin mesajına, okuyucuda bıraktığı izlenime, dili kullanma biçimine ve anlatıcının vakaya bakış tarzına göre biçimlenir.

Aktaş, anlatma yöntemi bakımından, metin halkalarının ve onları oluşturan anlam birimlerinin zamana dayalı kullanımını, “art zamanlı” ve “eş zamanlı” terimleri ile ifade eder. Anlatma zamanının merkezinde yer alan kurgusal anlatıcı, hem kronolojinin belirlediği bu anlatma yöntemleri bakımından hem de bakış açısından bağımsız değildir. Zira zamanda görülen kopmalar, geri dönüşler, ileri gidişler gibi teknikler bakış açısı ve anlatıcıyla birlikte ele alınır; bütün bunların anlatıcıyla olay örgüsü arasındaki ilişkinin tezahürü olduğu açıktır (2015: 49-64). Sonuç olarak bu ilişkiler ağı, zaman unsurunun, olay örgüsünün aydınlatılmasındaki etkisini ve metnin bir bütünlük içerisinde anlaşılmasını gösterir.

Hilmi Uçan, olay zamanı ve anlatma zamanını, kurgusal zaman ve öyküleme zamanı terimleri (2006: 54-56) ile karşılar. Ayşe Eziler Kıran ve Zeynel Kıran, kurmaca zamanı ve öyküleme zamanı adlandırmalarını kullanarak şu tanımlamalarda bulunurlar: “Kurmaca zamanı kahramanların yaşadığı olayların geçtiği zamandır ve bu zaman dakikalar, saatler, günler, haftalar, aylar ve yıllar ile ölçülür. Öyküleme zamanı ise, öykünün anlatılması için belirlenen zamandır, bu da paragraflar, bölümler ile kısacası sayfalarla ölçülür. Bazen bir paragrafla on yıl anlatılır, bazen de 150 sayfada iki gün anlatılır” (2011: 227).

Mehmet Narlı “Romanda Zaman ve Mekân Kavramları” adlı makalesinde, kurgusal zamanı, vaka zamanı ve anlatma zamanı olarak adlandırır. Bu temel zaman bölümlenmeleri içerisinde başka zaman adlandırmaları olduğunu ifade eden Narlı, anlatıcının dili kullanma imkânından yola çıkarak farklı zaman düzenlemelerine değinir. Gerçek zaman ve kurgusal zaman arasındaki sürenin belirleyici kabul edildiği bu adlandırmalar şöyledir: ‘Art zaman’ (artsürümsel öyküleme), ‘eşzaman’ (eşsürümsel öyküleme) ‘ön zaman’ (önsürümsel öyküleme). Vakanın sunulduğunda zamanda yapılan bu düzenlemeye, ilerleyen satırlarda, okurun dâhil edildiği “zamanda katılım” kategorisini de ekleyen Narlı, anlatıcının inisiyatifinde oluşan belirleyici ölçütü, bu kez gerçek zaman-kurmaca zaman arasındaki süreye değil, her ikisi de kurmaca olan vaka zamanı ve hikâyenin düzenlenen zamanını karşılayan anlatma zamanının süresine bağlar (2002: 91-96).

Romanda zaman kavramını nesnel, vaka ve anlatma zamanı dilimleri ile niteleyen Nurullah Çetin, nesnel zamanı, romanın dışında da var olan, herkes tarafından paylaşılan, takvime bağlı olarak olayların ortaya çıktığı geniş bir dış zaman olarak niteler. Vaka zamanı, bu gerçek zamanın tamamını içermeyen, bazı aylar, bazı yıllar



gibi bölümlenmelerin yapılarak romandaki olayların geçtiği zamandır. Anlatma zamanı ise olayların anlatıcı tarafından okuyucuya anlatılmasını veya aktarılmasını içeren süreçtir.

Çetin, vaka zamanındaki olayların sunuluşunu aynen aktarma, özetleme ve genişletme olarak adlandırdığı üç biçime dayandırır: Aynen aktarma, olayların nesnel zaman sıralamasına uygun olarak kısaltma veya genişletmelere yer vermeden zamandizimsel aktarımıdır. Klasik romanda giriş, gelişme ve sonuç bölümleri, dış zaman akışına aynen uyar. Özetleme, nesnel zamana ait olan olayların, bütün ayrıntılarıyla verilmemesi, önemine göre seçme ve eleme yöntemiyle aktarılmasıdır. Böylece nesnel zamandaki olaylar özetlenir; vaka zamanında daraltılmış olarak verilir. Genişletme ise anlatıcının nesnel zamandan önceki ya da sonraki zamanlara ilişkin olayların, hatırlama ve hayal ettirme biçiminde vaka zamanına ilavesi ile gerçekleşir. Buna bağlı olarak genişletmede, art zaman sunumu olarak da nitelenen geriye dönüş ve ileriye gidiş yöntemleri uygulanır.

Vaka zamanı ve anlatma zamanı arasındaki süre farkına bağlı olarak anlatıcının tutumu belirlenir. Buna göre anlatma zamanı, anında aktarma ve sonradan aktarma biçimlerinde ortaya konur. Anında aktarma, olaylar henüz olup bitmekteyken yapılır; genellikle şimdiki zaman kipi kullanılan bu tür aktarmalarda, anlatıcının olaylara ve zamana müdahalesi kısıtlıdır. Sonradan aktarma ise olaylar gerçekleştikten sonraki ileriki bir tarihteki aktarımları içerir. Burada vaka zamanı ve anlatma zamanı arasındaki süre farkına bağlı olarak, anlatıcının olaylar üzerindeki müdahalesi etkilidir. Genellikle belirli veya belirsiz geçmiş zaman kipi tercih edilir. (2011: 126-132)

Genette, anlatılama zamanını, sonradan anlatılama (klasik geçmiş zaman anlatısı), önceden anlatılama, eşzamanlı anlatılama ve araya giren anlatılama olmak üzere dört kısma ayırır:

Sonradan anlatılama, dönemin anlatılarında hâkim anlatı türü olarak anlatma zamanının öncesine işaret eder. Olaylar bittiğinde üzerinden geçen zaman sonrasında anlatma gerçekleşir.

Önceden anlatılama, Çoğunlukla gelecek zamanın bazen de şimdiki zamanın kullanıldığı bu öyküleme, öngörüye dayalıdır ve henüz gerçekleşmemiş olayları sezdirir.

Eşzamanlı anlatılama, ilkesel olarak en basit anlatma yöntemidir; olay ve anlatma zamanlarının denk düştüğü ve paralel ilerlediği anlatımlardır.

Araya giren anlatılama, mektuplu romanlar ve günlük biçimindeki anlatılarda kullanılır ve olayın gerçekleştiği bir anda anlatım söz konusu olur. Anlatılamanın, hikâye üzerinde doğrudan bir etkisi söz konusu olabilir. (2011: 232-239)

Anlatma zamanını kategorize ederken bunlar için Ayşe Eziler Kıran ve Zeynel Kıran, artsüremsel, önsüremsel, eşsüremsel ve katılımsal öyküleme terimlerini (2011: 220-226); Oktay Yivli ise art zamanlı, erken zamanlı, eş zamanlı, katılımcı öyküleme terimlerini (2013: 93-105) kullanır.

Bir anlatıda, vaka zamanı ve anlatma zamanı arasındaki ilişkinin sonucu olarak anlatının ritmi değişkenlik gösterir. Bu değişkenlik, zamanın çizgisel akışının kırılması ve tekdüzeliğin bozulmasıyla sağlanır. Her iki zaman kategorisinde yapılan uzatmalar ya da kısaltmalar, zamanın ritmiyle ilgilidir.

“Bir anlatı *anakroniler* olmadan yapabilir, ancak, *anisokroniler* ya da *ritmin* etkileri [...] olmadan yapamaz ” (2011: 85) diyen Genette, anlatı sistemindeki ritmik etkileri ifade eden bir terim olarak anisokroniyi kullanır ve bunun gerçekleşmesi için anlatının hızında rol alan özet, ara, eksilti ve sahne anlatım tekniklerini gerekli görür (2011: 83-114).

“Hikâyede özetleme, bir zaman süresi içinde çeşitli yerlerde olan bir seri olayı genel çizgileriyle okuyucuya ileten bir tekniktir” (Stevick, 1988: 110). Benzer biçimde özet, şöyle de ifade edilebilir: Bir zaman aralığında olayların ve kişilerin önemli özelliklerini anlatan, gereksiz ayrıntılara yer vermeyen bir anlatım biçimidir. Olayın tamamını içermeyen özetle, anlatma zamanı, olay zamanından daha hızlıdır ya da “...anlatının süresi öykünün süresinden daha kısadır” (Kıran ve Kıran, 2011: 229).

Genette’in bir anlatım biçimi olarak kullandığı ‘ara’ ifadesi, tasvir aralarına denk düşer. Tasvir için duraklama terimini kullanan Chatman, modern anlatıların, “... göstere göstere duraklamaktan kaçın[dığını], dramatik bir mod tercih...” (2009: 68) ettiğini söyler. Duraklama, olay akışının kesintiye uğratıldığı, anlatıcının yorum ve tasvirleri ile portrelerin anlatımına dayanır. Burada olay zamanı durur; anlatma zamanı devam eder. Anlatım imkânı olgusunun yapı taşlarından biri olan bu teknik, Oktay Yivli tarafından tablo kavramıyla karşılanır. Yivli, tabloyu şöyle açıklar:

“Sahnenin tersine olarak hareketi durdurduğu ve belli bir panorama sunma kaygısı taşıdığı için tablo demeyi uygun bulduğumuz bu anlatım imkânı; eylemin olmadığı,

yatay düzlemde ilerleyen zamanın durduğu, dikey bir genişlemenin, yani mekânda bir yayılmanın olduğu betimleyici bir tekniktir” (2013: 119).

Eco, anlatıda çeşitli ayrıntılara yer verilmesini ve betimlemelerin bolca kullanılmasını, okuma süresini yavaşlatma işlevine bağlar. Böylece okurun metinden zevk alması için gerekli görülen ritim yakalanır (2013: 82).

Genette (2011: 106-110) ve Chatman’ın (2009: 65-66) eksilti (ellipsis), Kıran ve Kıran’ın (2011: 230-231) eksilteli anlatım, Günay’ın (2013: 169) eksilteli anlatma, Yivli’nin (2013: 125-130) ise eksiltme terimleri ile karşıladıkları teknik, olay örgüsünün akışı içerisinde gerçekleşen zamansal atlamaları ifade eder. Bu durum, “ertesi gün”, “beş yıl sonra” gibi zamansal bir boşluktan ya da eksiklikten kaynaklanan, okurun ilgisine tabi olmayan ve anlatıcının gereksiz addettiği kısımların anlatılmamasıdır. Eksiltide, olay devam ederken anlatma durur.

Anlatının ritmini çeşitlendiren unsurlardan sonuncusu olan “Sahne öyküleme zamanı ile kurmaca zamanın çakıştığını gösterir. Kişiler arasındaki söyleşimlerin, kişilerin birbirleriyle ilgili düşüncelerinin yer aldığı bir bölümdür. Anlatıcı, belli bir sürede olup biten her şeyi söylediğine inanır. Kısacası, sahne anlatımının en ayrıntılı bölümünü oluşturur, burada kişilerin sözleri, hareketleri ve olaylar ‘doğrudan’ büyük bir açıklıkla anlatılır” (Kıran ve Kıran, 2011: 228).

Öykü zamanı ve öyküleme zamanının eşitlendiği, yani eşzamanlı anlatımın söz konusu olduğu sahne, drama sanatından ödünç alınmıştır. Sahne, dramatik ve anlatımlı olmak üzere iki kısma ayrılır. Dramatik sahne, monolog ve diyaloglarla düzenlenir. Anlatımlı sahne ise konuşmalara fazla yer vermeyen anlatıcı hâkimiyetinin korunarak okurun eylem içine çekildiği anlatım türüdür (Yivli, 2013: 109). James B. Hall, sahenin işlevi konusuna şöyle değinir. “...sahne işlev bakımından çok yönlü bir tekniktir; olayı geliştirir, mekânı açıklar, atmosfer yaratır, karakter ve güdüleri araştırır, diyalogda bulunan gizli ve ince anlamlar konusunda yazarın duyarlı olduğunu kanıtlar” (alıntılayan Yivli, 2013: 109-110).

Olay zamanı ve anlatma zamanı arasındaki ilişki, yani öncelik sonralık durumunun yol açtığı kategorilerle ilerleyen kurgusal yapıda, dış dünyaya ait olan sosyal/ tarihi/ nesnel zamanın esere yansımalarını görmek mümkündür. “...evrenin anlayışından etkilenen zaman anlayışı...” (Narlı, 2002: 93) olarak nitelenen, romanın dışında da var olan, takvimsel olarak ilerleyen, herkes tarafından algılanan bu tarihî zaman veya

“...nesnel zaman, romana göre canlı olan, gerçek olan ya da yüzey yapıda, ön planda yer alan zaman dilimidir” (Çetin, 2011: 127).

Boris Tomaşevski, romanda anlatılanların zamana bağlanması hakkında üç yol belirtir: Bunlardan ilki, yazarın olayın kesin tarihini (saat, gün, ay, yıl, mevsim vd.) vermesi ya da olaya ait belirsiz ifadelerin kullanılması (o sırada, iki yıl sonra vd.) biçiminde gerçekleşir. İkincisi, romanın bütünlüğünü sağlamak amacıyla olaylar arasında kurulan bağlantı sonucu zamanın ne kadar sürdüğüne işaret edilmesi; sonuncusu ise olayların sunuluşunda yaşanan süreyi hissettirmek biçiminde gerçekleşir (aktaran Tekin, 2006: 125-126).

Eserin yazıldığı zamanı ifade eden yazma zamanı, kurgunun bir parçası olmayıp dış gerçeklikle alakalı bir nitelendirme değildir. “Edebî eser, doğası gereği bir iletişim aracıdır. Her iletişimde bir göndericinin, bir de alıcının olması doğaldır. Yazma zamanı, gönderici durumundaki sanatkarın eserine vücut vermek üzere harcadığı süreye verilen addır. Bunun kurmaca zamanla alakası yoktur, takvim ve saatle ölçülebilen cinstendir” (Aktaş, 2015: 50).

Mehmet Bakır Şengül, yazar ve yazma zamanı arasındaki ilişkiyi şu eksende değerlendirir: Yazarın yaşadığı dönem ve hayata bakışı yazma zamanında rol oynar. Vaka zamanı ve yazılma zamanı arasında sanata bakış açısından kaynaklanan mesafenin uzunluğu, yazma zamanının estetik bakışını vaka zamanına yansıtır. Yazarların hayata bakışı, toplumsal ve siyasal olayların hızı ve çeşitliliği içinde de değişkenlik göstereceğinden aynı vaka zamanına, farklı yazma zamanlarında eğilen yazarların, birbirlerinden bağımsız tutum sergiledikleri ve bu tutumun da yazma zamanı ile ilgili olduğu aşikârdır (Bakır Şengül, 2011: 433).

“Anlatma esasına bağlı bir metinde yazma zamanı, eserde edebî olma vasfını veren unsurların bütün hâlinde ilk defa bir araya geldiği andır. Yazar, yarattığı anlatıcının naklettiği olayı, ona bağlı olarak kişileri ve mekânı dil vasıtasıyla tespit ederken bir haz duyar. İşte bu, eserdeki edebîliğin ilk tezahürüdür” (Aktaş, 2015: 64). Böylece edebî tutumun başlangıcı yazma zamanında şekillenir.

Kültürel hayatın yoğunluğu, fikirlerin hareketliliğini artırır ve geçerliliğini değiştirir. Roland Barthes’a göre, “Yazar, içinde yaşadığı zaman birimine, maceranın cereyan ettiği zaman biriminden daha fazla önem verdiği anlamda ve derecede yazıya geçirme zamanı önem kazanır. [...] Ayrıca roman tekniğinin kendisini de yazıya geçirme zamanından ayrı tutmak mümkün değildir, çünkü yazar, benimserken veya

reddederken bile yaşadığı devrin modasına ve yöntemlerine bağlıdır” (aktaran Bourneur ve Quillet, 1989, 134).

Özellikle sosyolojik ve otobiyografik incelemelerde önem teşkil eden yazma zamanı, Mehmet Narlı tarafından üç boyut altında şöyle değerlendirilir: “1. Yazarın eseri meydana getirene kadar harcadığı süre. 2. Yazarın eseri yazdığı zamanda içinde bulunduğu şartlar ve sahip olduğu imkânlar ve kullanabildiği hürriyetler 3. Yazma zamanındaki edebî ekol ve tekniklerin yazara tesiri” (Narlı, 2002: 96).

“Okuma zamanı ise, eserin kodunun okuyucu tarafından çözülmesi için harcanan süredir. Bir süre zarfında okuyucu, eserden hareketle ayrı bir kurmaca dünyası yaratır. Yoruma dayalı yaratma işinden kendince bir zevk duyar. Bu da, eserdeki edebîliğin yeniden tezahürü demektir ve her okunuşta tekrar edilir. Kısacası eser, okuma zamanı süresince okuyucunun muhayyilesinde ve gözleri önünde yeniden tecessüm eder. Okuma zamanı da, tekrar edilme imkânını beraberinde getirdiğine göre, eser okuma işine bağlı olarak kendi kendini zenginleştirerek devam etme imkânına sahiptir” (Aktaş, 2015: 64).

Yazma zamanı ve okuma zamanı arasındaki mesafenin değişkenliği, romanın içeriğini etkileyerek anlam dünyasının zenginleşmesine katkı sağlayabileceği gibi anlam daralmaları ve boşlukları doğurabilir. Bunun nedeni, zamanın değişmesiyle kuşaklar arası düşünüş tarzının farklılaşmasıdır. Yazarın okuyucu ile olan etkileşimi, roman tekniğini, mesajlarını, dönemindeki okurun estetik zevkini belirlemesine yansır (Narlı, 2002: 97-98).

“Roman okuyucusu, uzun bir zaman şeridi içinde hareket eder. Onun romanı okuduğu zaman da, bu zamanın sınırları içindedir. Romanın okunuş tarihi ile romandaki olayların olduğu tarih, birbirinden farklı olabilirler. Tarihî romanlarda olduğu gibi, bu fark epeyce çok ise, okuyucunun, romandaki geçmiş zamana girebilmesi ve onun ruhunu anlayabilmesi için hayal gücünü zorlaması gerekebilir. Okuyucu, konu ve üslûp bakımından bir zamanlar çağdaş sayıldığı halde, zamanla eskimiş olan bir romanı okurken, daha büyük bir gayret sarf etmek zorunda kalabilir” (Stevick, 1988: 232).

Dolayısıyla yazma zamanı ve okuma zamanı arasındaki mesafenin artması, okuyucunun romanın geçmiş zaman dünyasına girebilmesi ve onu doğru algılaması için hayal gücünün sınırlarını genişletmesini gerekli kılar. Nitekim bakış açısının ve kültürel durumun değişkenliği bu çabaya ışık tutar. Bu durum, *Roman Dünyası ve*

*İncelemesi*'nde okuyucunun eseri okuduğu zaman ile vakanın öykülediği zaman arasındaki mesafe olan lektür zamanın değişkenliğiyle şöyle dile getirilir:

“Okuyucunun hikâye ile karşılaşp tanıştığı zaman ile hikâyedeki maceranın cereyan ettiği veya anlatıldığı zaman arasında her zaman bir kopukluk vardır. Yıllar geçtikçe maceranın kendisi ile yazıya aktarılması arasındaki zaman kopukluğu ölçüsü aynıdır, ancak yazıya aktarma zamanı ile lektür zamanı arasındaki mesafe, bir kitabın anlamının veya muhtevasının kuşaktan kuşağa değiştirilmesine göre farklılık arzeder” (Bourneur ve Quillet, 1989: 135-136).

Sonuç olarak çalışmanın bu kısmında, zaman kavramının tahkiyeli eserlerde nasıl kullanıldığı ve bu eserlere katkısı incelenmiş; kurgusal bir yapı ögesi olarak diğer kurgusal ögeler olan olay, kahraman, anlatıcı ve mekânla oluşturduğu birleşimin, tahkiyeli eserlerin organik bütünlüğüne yansıması dile getirilmiştir. Bunun yanı sıra tahkiyeli eserlerde incelenen zamanın alt başlıklarına yaklaşımda, aynı anlam dünyasına ışık tutan farklı terimlerin kullanımına işaret edilerek bazı araştırmacıların eserlerinden örnekler sunulmuştur.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### ZÜLFÜ LİVANELİ’NİN ROMANLARINDA BİR ANLATIM UNSURU OLARAK ZAMAN

#### 3.1. Engereğin Gözü

Zülfü Livaneli’nin, birinci baskısı 1996’da yapılan *Engereğin Gözündeki Kamaşma* adlı bilinen ilk romanı, 1997 yılında Balkan Edebiyat Ödülü’nü kazanır. Kitabın söyleşi bölümünde belirtildiği üzere yazarın, tarihsel roman kategorisine dâhil etmediği ve tarihi dekor olarak kullanarak insan psikolojisinin derinliklerine inebilme amacını güttüğü roman, on yedinci yüzyılda Osmanlı Sarayı’ndaki iktidar mücadeleleri ile saray hayatını konu edinir. On sekiz bölüm olarak kurgulanan romanın her bölümü, olay örgüsü doğrultusunda farklı adlarla anılır. Yazar, *Engereğin Gözündeki Kamaşma* olarak yayımlanan romanın adını, daha sonra okurların, bu ismin akılda kalmadığı, zor söylendiği yakınmaları sonucu kısalttığını (*Engereğin Gözü*) belirtir (Livaneli, 2016ç).

Romanın vaka zamanı, on yedinci yüzyılın bir dönemini kapsayan bir ağustos ayında, asıl kahraman ve ben anlatıcı konumundaki Habeşistanlı Haremağası Süleyman’ın, uğursuzluk alametlerinin başlamasına paralel gelişen olaylarla bağdaştırdığı, Osmanlı padişahının tahttan indirilerek harem dairesinin çinili odasına hapsedilmesi ve daha sonra boğularak ölümünü içeren süreci içine alır. Vaka zamanı, Padişah’ın hapsedilmesinin ardından kendisinin yerine tahta çıkarılan yedi yaşındaki oğlunun, vaka zamanı sonunda da aynı yaşta olmasına bağlı olarak genel anlamda bir yılı geçmeyen bir zaman dilimini içerir. Ancak, zamansal süreklilik, olayların sunulduğunda yaşanan süreyi hissettirme biçiminde kullanılan “o gün, o akşam, günlerce” gibi belirsiz zaman ifadeleri ile desteklenirken olay örgüsünde yer yer telaffuz edilen ağustos ayının, yaşanan olaylarla bir ikilem içinde sunulduğu olay zamanı, bir aylık süreyi vurgular. Bu yüzden bu zaman dilimi, ağustos ayı sınırlarına bağlanabilir. Saraydaki hayatın olumsuzluğu ile sembolize edilen olaylar, mekân temelinde olduğu gibi zaman boyutunda da bir ikilemin tezahürü olarak yansır. Halk, Padişah’ın durumuna tepkisini gösterir; halkın bir kısmı onu yeniden tahta görmek isterken diğer kısmı, yüzünü yeni padişaha dönmüştür. Bu ikilem şöyle ifade edilir: “Uğursuzluk alametlerinin görüldüğü bu acayip ağustos ayında bir yandan yakıcı samyelleri eserek ortalığı kavuruyor, öte yandan buz gibi kuzey yelleri insanın

ciğerini söküyordu. Halkın bir bölümü sıcak samyelinin duyuyor, öteki bölümüyse zemheri soğuşunda inliyordu. İstanbullular sızı içindeydi. Rutubet, kemiklerine sızı salmıştı” (Livaneli, 2016ç: 30).

Ben anlatıcının içten odaklanması, yani sınırlı bakış açısıyla sunulan olaylar çerçevesinde sözü edilen alametlerden ilki; Haremağası Süleyman’ın, on iki yaşında Habeşistan’dan getirilirken hadım edilmesi sonucu cinsel organını sakladığı kavanozun kırılmasıdır. Onun, Afrika’dan gelirken hadım edilen bir başka çocuğun organını sahiplenmesi, kendi eksikliğini gidermesini ve ölümünden sonra cenneti garantileyeceği inancını sağlam tutar. Haremağası, bu durumun Yahudi ve Hıristiyanların “Eski Ahit” ve “Yeni Ahit” adını verdikleri kutsal kitaplarda savaşa giden erkekler arasında yapılan yeminin konusu olduğunu da belirterek önemli olduğunu vurgular (Livaneli, 2016ç: 77-79). Öte yandan kavanozun kırılması, huzursuzluğun göstergelerini şöyle yansıtır:

“İlk işaret, bedenimin en değerli parçasını sakladığım kavanozun yere düşüp parçalanmasıydı. Kavanozun somadaki mermerler üzerinde tuz buz olup zavallı et parçalarının mecalisizce ortalığa saçılması bile felaketin ön habercisi değilse, ne uyarabilirdi bizi?” (Livaneli, 2016ç: 17).

“Yaklaşan mutlak ölümden çok, eksik bir adam olarak öleceğim ve cennete gidemeyeceğim için kaygılanıyordum. Organları tam olmayan biri cennete nasıl girebilirdi ki!” (Livaneli, 2016ç: 77).

Bunun yanı sıra başkent İstanbul’da iki ay boyunca devam eden depremlerin, bilginler tarafından İklim-i Rum’da kan döküleceğine dair delalet olarak algılanması; İstanbul’un büyük yangınlarının küllerini saraya savurması; Mevlevi dervişinin rüyasında güneş tutulması; bazı ulu kişilerin rüyasında ise “ ‘Vezir katlolundu, şimdi sıra büyüğünde!’ ”(Livaneli, 2016ç, 18) diye bağırarak kimseler görmesinin hâsılı; bilginlerin yıldızların durumunun büyük felaketi haber verdiğini söylemeleri ve bir bakirenin fil yavrusu doğurduğu hikâyesi; cihan padişahının hazin sonunu, diri diri gömülüşünü işaret eder. Zira anlatıcı, vaka zamanını başlatan olayın vahametini şu cümlelerle dile getirir:

“Allah beni affetsin! Çılgınlıkları atan Padişah Efendimizdi; iki kolundan tutmuş asesler, mübarek bedenini sürükleyerek onu hareme doğru götürüyorlardı. Gördüklerime uzun zaman inanmadım. Kimselerin gözünü kaldırıp da yüzüne bakmaya cesaret edemediği Padişah, Allah’ın yeryüzündeki gölgesi, Peygamber



Efendimizin halifesi, boğazlanmaya götürülen bir dana gibi debeleniyor, iki kolundan kavramış mengene gibi levent pençelerinden kurtulmaya gayret edip can havliyle, ‘Beni öldürüyorlar! Ekmeğimi yemiş bir sadık kulum yok mu bu zalimleri durdursun!’ diye feryat ediyordu” (Livaneli, 2016ç: 26).

Olay örgüsünün dramatik hamlesi, yukarıdaki alıntıda görüldüğü üzere Padişah’ın hapsedilmesidir. Bu olay, onun tahta çıkışının sekizinci yılına tekabül eder. “Kimilerinin üşüyüp kimilerinin yandığı bu garip ağustos ayında, ...” (Livaneli, 2016ç: 43) ifadesi, seçilen mevsim ve vaktin olayların muhtevasına uygun bir çizgide ilerlemesini gösterir. Padişah’ın durumu, sarayın sessizliğe gömülüşünün göstergesidir. Anlatıcı, bunu şöyle ifade eder:

“Saraya bir kuşun kanat çırpımışının bile duyulacağı bir ölüm sessizliği çökmüştü. Bu sessizlikte sadece Efendimizin gittikçe zayıflayan hıçkırıkları ve inlemeleri duyuluyordu. Ortalıkta kimse kalmamış, herkes köşesine saklanmıştı. Hasbahçe’deki tavus kuşları bile durumun korkunçluğunu anlamış gibi birer kuytu köşeye sinmiş, kıpırdamadan duruyorlardı” (Livaneli, 2016ç: 28).

Korkuya kapılan cariyelerin ağlamaları ise yeni Padişah’ın tahta çıktığında diğer şehzadeleri boğdurmasından ve kendi kaderlerinin de bir çuvala konulup Sarayburnu akıntılarına bırakılmasından kaynaklanan ölüm gerçeğidir. Anlatıcı, onların bu kaygısını şu cümlelerle verir: “Padişah’ın kaderinden çok, içine düştükleri dehşet duygusundan ağladıklarını biliyordum. Yürekları dağlanıyordu. Ne olacaktı şimdi? Allah’ın yeryüzündeki gölgesi nasıl adi bir cariye gibi hapsedilirdi? Bunu bir türlü akılları almıyordu” (Livaneli, 2016ç: 42).

Vaka zamanında, “ertesi gün, öğleye doğru, ikinci vakti, akşam karanlığı, o ağustos gecesi” gibi belirsiz zaman dilimleri ile ilerleyen ve “sabah namazından sonra, akşam ezanı okunuyordu, sabah namazına kadar, yatsı namazından epey sonra” gibi ibadet vakitleri belirtilerek gün içerisindeki zamansal bölünme gerçekleştirilir. Genellikle Valide Sultan’ın belirleyici olduğu olay halkalarının zamandizinsel gelişimi şöyledir: Padişah’ın, cariyesi Gülbeden’le birlikte zindana hapsedilmesi, yedi yaşındaki yeni padişahın tahta çıkışı ve katledilmek istenmesi, Padişah’ı hapseden sadrazamın öldürülmesi, Haremağası Süleyman’ın zindana atılması ve buradan kurtuluşu, hapsedilen Padişah’ın öldürülmesi, Gülbeden’in ölümü, tahta çıkan şehzadenin sultan olmasının törenle kutlanması.

Kronolojik seyirli olmayan bir vaka düzeninin hâkim olduğu *Engereğin Gözü*'ndeki analepsisler, yani geriye dönüş unsurları, karakter ve mekân değerlendirmelerinde daha çok açıklayıcı bir işleve sahiptir. Zira uğursuzluk alametleri ile Padişah'ın tahttan indirilmesine işaret edilmesi romanın başlangıcını geriye dönüş tekniğine bağlar.

Vaka zamanında, altmış yedi yaşında olan Süleyman'ın, on iki yaşında başka çocuklarla birlikte, Habeşistan çöllerinden Osmanlı sarayına getirilişi sırasında başından geçenler, geriye dönüşlerle verilir. “Bu ölüm gemisiyle ne kadar yolculuk ettiğimizi bilmiyorum. Bir ömür boyu denizde kalmışız gibi geliyordu bana” (Livaneli, 2016ç: 22) analepsisi, asıl kahraman konumundaki Süleyman'ın geçmişine ışık tutmakla birlikte, psikolojisi hakkında değerlendirmeler sunması bakımından önemlidir. Onun zaman algısına sirayet eden gemideki mutsuz yolculuğu, tanık olduğu zamana yüklediği bireysel anlamı gösterir; bu, geçmek bilmeyen bir süreçtir. İçinde buldukları harem yaşantısını cariyeler bakımından “mutsuz kadınlar cenneti” olarak niteleyen anlatıcı, İstanbul'da kadınların sokağa çıkmasını yasaklayan bir padişahın ilahi kararını dile getirir. Sarayın bu önemli merkezi hakkında bilgi vermek için yapılan zamansal süreklilikteki kesintiler, metne dışsal bir geriye dönüş olarak yansır:

“Çocuk yaşta getirdiği karanlık koridorları ömür boyu terk etmeyen; günlerini nakış işleyerek, konuşarak, Rusya, Fransa, Ceneviz, Viyana, Venedik, gibi küffar diyarında geçmiş çocukluk günlerinin silinmeye yüz tutmuş bulanık anılarıyla geçiren mutsuz kadınlar cennetiydi burası. [...]

Kadın görmeye dayanamayan bu padişahın hüküm sürdüğü otuz yıl boyunca, önceleri yasağa uymayıp sokağa çıkan birkaç kadın idam edilmiş, sonra da idamların dışı yüreklere saldırdığı dehşetle bir tek kadın bile sokakta görülmemiş, evlerde, kafes arkalarında geçirmişlerdi yaşamlarını” (Livaneli, 2016ç: 38).

Yedi yaşındaki oğlunun tahta çıkışından habersiz olan eski Padişah'a bunu bildirme konusunda sıkıntı duyan Haremağası, Padişah'ın, oğlunun dünyaya gelişini eğlencelerle kutladığını ifade eder. Olay zamanından yedi yıl öncesine dönülerek Şehzade'nin doğumu ardından yapılan etkinlikler, yine geriye dönüşle verilir. Böylece Padişah'ın itibarı ve çevresi hakkında bilgiler verilirken görkemli bir atmosfer yaratılır:

“Şehir meydanlarında cambazların, hokkabazların hünelerini seyreden halk, kırk gün kırk gece, kuzu etli pilavları, helvaları doyasıya yiyip içtikten başka, yemek kaplarını da alıp götürmüşlerdi.

Şehzade'nin doğuşu şerefine altın ve gümüşlerden yapılan nahıllar öylesine büyük olmuştu ki, şehrin birçok sokağında geçememişti de, evlerin cumbalarını yıkarak yolu genişletmek zorunda kalmışlardı” (Livaneli, 2016ç: 52).

Haremağası Süleyman'ın bakış açısından sunulan olaylar, eski Padişah'ın geçmişini aydınlatması maksadıyla tarihî köklere inerek mazideki yaşanmışlıklarla bağlantı kurar. Olayların seyri bakımından, zindana atılan Padişah'ın tahta çıkışının sekizinci yılında, ağustos ayına denk düşen olay zamanının bağlamı, çocukluğuna inen geriye dönüşlerle desteklenir. Bu tür bir kronolojik sapmanın (anakroninin) varlığı, zamanda bölünmeler oluşturarak heyecan unsurunu canlı tutan entrik bir yapı oluşturur:

“Efendimin talihsizliği doğumuyla başlamış olmalıydı, çünkü dünyanın belki de en zalim hükümdarının küçük kardeşi olarak doğmak bahtsızlığına uğramıştı. Tahta geçen herkesin kardeşlerini boğdurduğu bu dünyanın ne mene bir yer olduğunu anlamaya fırsat bulamadan, neredeyse saray celladının elinde can verecekti” (Livaneli, 2016ç: 83).

Anakroninin geleceğe uzanan eylemlerin anlatımını içeren veya çağrıştıran biçimi olan prolepsis ya da ileriye atlama tekniği, Efendisinin hazin sonuna ve İmparatorluğun, padişahın yedi yaşındaki şehzadeye geçmesine inanamayan Haremağası'nın, bu durumun sosyal hayata yansımaları verdiği örnekle şöyle sunulur:

“Meğer bu bir şey değilmiş. O akşam sür borusunun vurulmasıyla başlayan kıyameti, saray duvarları dışında, Asitane'nin sokaklarında, yaşlı minarelerin koyu gölgelerinde görmek de varmış kaderde” (Livaneli, 2016ç: 52).

Haremağası Süleyman'ın, Padişah ile birlikte zindana atılan cariye Gülbeden'in akıbeti hakkındaki öngörülerini, entrik bir hava uyandırır. Olayların gelişiminde merak unsurunu celbeden zamanda ileri gitmeler (prolepsisler), olay zamanının etkisini artırır:

“Belki de şimdi karanlık odanın bir köşesinde incecik boynu mosmor kesilmiş olarak nefes almadan yatıyordu ve süt bebeği, tarçın, akasya kokan bedeni çürümeye başlamıştı bile” (Livaneli, 2016ç: 97).

“ ‘Söyleyin bana Gülbeden hayatta mı?’ Der demez de pişman oldum. Çünkü böyle bir soru Gülbeden’in yaşamı ve ölümü gibi önemli bir konuyu aklıma getirebilir, şimdiye kadar bir zararı dokunmadıysa bile onu çılginca davranışlara sürükleyebilirdi, içimden kendime lanet ettim, ...” (Livaneli, 2016ç: 106).

Anlatıcının vaka zamanından, aylar sonra öğrendiğini belirttiği ve anlatma zamanına taşıdığı; Valide Sultan’ın, Padişah’ı çinili odaya kapattırdığı gece, yemek düşkünlüğü ile bilinen şişman gözdesine de saltanat günlerinin bittiğini söyleyerek “ ‘Ya bir çuval içinde Sarayburnu akıntılarını boylarsın ya da burada gece gündüz, durup dinlenmeden yemek yersin’ ” (Livaneli, 2016ç: 115) seçimine sevk edip üç gün sonra ölümüne neden olduğunu aktardığı zamanda ileriye gidiş tekniği, Valide Sultan’ın ölümünü içeren vaka halkasında sunulur. Anlatıcı, “Biz bütün bunları, aylar sonra, Büyük Valide’nin feci bir şekilde öldürülüşünü izleyen günlerde öğrenecektik” (Livaneli, 2016ç: 116) der.

*Engereğin Gözü*’nde anlatma zamanı, vaka zamanının sona ermesiyle artzamanlı olarak gerçekleşir. Sonradan anlatılamaya dayalı bu anlatma biçimi, olayın zamansal niceliğini gösteren ağustos ayından daha sonraya işaret eder. Roman kişisi Safiye’nin yaşından hareketle verilen bir örnekte, bunu göstermek mümkündür. Vaka zamanı öncesinde “...on beş yaşında Kafkasya’nın sert rüzgârlarından koparılıp alınmış ve saraya getirilmiş yay gibi bir Çerkez kızı...” (Livaneli, 2016ç: 36) tanımlamasında belirtilen on beş yaşındaki Safiye, vaka zamanında haremde bir cariye, Süleyman’ın kadını ve ona, padişahın kendi sarayında tuzağa düşürülmesi, tutuklanması hakkında bilgiler elde eden kölesidir. Anlatma zamanında ise “Böylece, şimdi on yedisini süren Çerkez kızı Safiye’nin, zenci efendisine koşulsuz, ölümüne bağlılığı anlatılmış oluyor” (Livaneli, 2016ç: 37) cümlesinde değinildiği üzere on yedi yaşındadır. Vaka zamanı ve anlatma zamanı arasındaki bu aralık, ben anlatıcının ifadelerinden hareketle boyut ve anlam kazanır. Bu anlatıcının içten odaklanma bakış açısıyla anlatılan olaylar, geçmiş zaman kipleri ile ifade edilen cümleleri içerir. Anlatma zamanında ise şimdiki zaman kiplerine yer verilir. Ancak, sonradan anlatmanın ipuçlarını veren örneklerin dışında, okuyucuya seslenme biçiminde yapılan eşzamanlı öyküleme şimdisinin kullanımı söz konusudur. Ben anlatıcı, yer yer vakadan uzaklaşıp okuyucuyu, kurgusal yapıya dâhil eder; vakanın anlaşılması konusunda okuyucuyu yönlendirir; bir nevi telkinde bulunur:

“Artık anlamaya başladığınızı ummak istiyorum. Eğer, parşömen üzerine nesih harfleriyle yazdığım bu notları okuyan sizler de anlayışsız ve cahil çıkarsanız, elimden hiçbir şey gelmez. Çünkü ne yazık ki, size ulaşabilecek bir sopaya sahip değilim” (Livaneli, 2016ç: 17).

Romanda, anlatımı gerçekleştiren ve anlatının ritmini belirleyen özetleme, tasvir, eksiltme, sahne tekniklerinin varlığı örneklerle belirtilir:

“...Padişah Efendimizin keyifsiz bir zamanında gözüne ilişmek, seferdeki ordularla ilgili tatsız bir haber aldığı anda yakınında olmak, gereksiz bulduğu bir soruyu sormak ya da onun soru sorulmasını istediği anda suskun kalmak, fazla bilgili ya da hepten cahil görünmek, huzurunda esnemek, gözünü rahatsız eden bir yüze ya da buruna sahip olmak, hemen kapının dibinde duran bostancılar tarafından ve daha kelime-i şahadet getirmeye fırsat bile bulamadan boğuluvermek demektir” (Livaneli, 2016ç: 34-35).

Yukarıdaki parçada, Padişah’ın tanıtımına katkı sağlamak amacıyla geçmişe yapılan yolculukta, “gözüne ilişmek, yakınında olmak, suskun kalmak, görünmek, esnemek, sahip olmak, boğuluvermek” eylemleri, olay örgüsünde birden fazla gerçekleştiği hâlde, anlatımda bir defa belirtilerek özetleme yapılır. Bu özetlemede, öykü zamansallığı bakımından bir olayın anlatımdaki tekrarını niteleyen anlatı sıklığı türü, “n kere olmuş bir şeyi bir kere anlatılama” şeklinde tezahür eder. Genette, bu tür bir sıklık için, “n kere olmuş bir şeyi bir kerede anlatılama” veya “yinelemeli anlatı” terimini kullanır. “Tek bir anlatı ifadesinin, aynı olayın birbirinden farklı tezahürlerini topyekûn (başka bir deyişle, bir kez daha yalnızca analogileri açısından dikkate alınan birbirinden farklı olayları) dile getiriyorsa, bu anlatıya *yinelemeli* anlatı adını vereceğiz” (Genette, 2011: 118-119) der.

“...eylemin olmadığı, yatay düzlemde ilerleyen zamanın durduğu, dikey bir genişlemenin, yani mekânda bir yayılmanın olduğu betimleyici bir teknik...” (Yivli, 2013: 119) olan ve Genette’in ara ve ara verme terimleri (2011: 98-106) ile karşıladığı tasvir, aşağıdaki parçada anlatıcının öznel tutumuyla konunun seyri içerisinde mekânın anlatımını ve algılanışını gösterir. Burada cihan hâkimiyetinin imparatorluğu, görkemli görünüşünden ödün vermez:

“Görkemli sarayın kubbeleri, ahşap pencereleri, gülle işlemez muhkem kale duvarları ve bahçelerindeki akasya, sümbül, çam, servi, erguvan ağaçları... Kapı girişlerini süsleyen mor salkımların arasında ve duvarların dışında salınıp duran kırmızı

serpuşlu, beyaz sarıklı, mücevveze kavuklu kalabalık; her dinden, her milletten kişinin harman olduğu bir panayır yeri...” (Livaneli, 2016ç: 25).

Aşağıda sunulan parçada, “günün birinde, o gün” ifadeleriyle zaman içindeki atlamalara tanık olunur. Varlığı söylenmeyen, kapalı, kronolojik bir boşluktan kaynaklanan bu kullanımlar zımnî eksiltmenin sonucudur. Romanın genelinde belirli zaman belirteçlerinin olmayışı aşikârdır; ancak anakroninin seyrinde bu olaylar, eski padişahın zindana atılması ve yeni padişahın tahta çıkış sürecine denk düşer. Çok açık olmayan, süresi belirtilmeyen bu eksiltmeler, vakanın seyri içerisinde merak unsurunu öne çıkaran zamanda ileri gidiş kullanımıyla aktarılır:

“Mutluydum ve ömrüm böyle sona erecek sanıyordum, ama yanılmışım. Çünkü günün birinde uğursuzluk alametleri başlayıverdi ve bununla birlikte de yalnız benim değil, bütün imparatorluğun huzurunu kaçırarak olaylar baş gösterdi” (Livaneli, 2016ç: 17).

“O gün İstanbul’un üzerine hışım gibi bir yağmur çöktü” (Livaneli, 2016ç: 48).

Valide Sultan’ın, yeni padişah olan torununu öldürme girişimini ifşa eden Haremağası Süleyman’ın, zindanda cezalandırılması sonucu, buradaki muhafızla olan dramatik sahnesi, anlatıcının “dedim, hoş ederim, dedi” gibi aktarma eylemleri ile araya giren açıklama cümleleri dışında kalan sözler, karşılıklı konuşma biçiminde, dramatik sahne olarak düzenlenmiştir.

“ ‘Kapıyı aç!’ dedim. ‘Açarsan gönlünü hoş ederim. Ben saraydan Habeş Ağa!’ Dışarıda bir sessizlik oldu. Belli ki Türk muhafız kapıyı açıp açmamayı düşünüyor, mahzurlarını ve yararlarını tartıyordu.

Bir süre sonra, ‘Ben kapı falan açmam!’ dedi. ‘Vakti gelince açılır burası!’

‘Peki’ dedim. ‘O zaman Allah rızası için nerede olduğumuzu söyle! Burası neresi!’ Kapının dışındaki bekçi kaba kaba güldü ve ‘Hem saraydanım diye övünüyon, hem de sarayın mahzenini bilmiyon!’ dedi” (Livaneli, 2016ç: 74).

Haremağası Süleyman’ın, Gülbeden’i merak etmesinin yol açtığı sahne, mekân ve ortam hakkında verilen ayrıntılarla atmosfer oluşturmaya yönelik anlatımlı sahnenin kurgusunu gösterir. Ardından gelen konuşmaları ise eylemler, yorumlar ve açıklamalar paranteze alındığında dramatik olarak düzenlenmiştir.

“Uzun süre kokluyor ve onun tarçın, akasya, süt bebeği karışımı kokusunu duymak istiyordum, ama bir türlü böyle bir esinti gelmiyordu, özlediğim kokuyu duyamıyordum.

Bunun yerine odadan boza, yüklükte saklanmış kaftan ve kâfuru karışımı ağır ve ekşi bir koku sızılmaktaydı.

Şimdi son çareye sığınacak ve eski Padişah'ın ağzından laf almaya çalışacaktım. 'Efendimiz' dedim, 'Gülbeden cariye orada mı?' Cevap yoktu.

'Orada olduğunuzu biliyorum' dedim. 'Söyleyin bana, Gülbeden hayatta mı?' ” (Livaneli, 2016ç: 104-106).

Romanda, net bir tarih verilmemesi ve belirtilen adlandırmaların yetersizliği, sosyal zaman sürecini anakronilerin eşliğinde yüz yıllara bağlar. Osmanlı devletinin kuruluşu ve genişlemesi romana yansır; kurgusal yapı ile birleşir:

“İster istemez hepimiz, Padişah'ın ulu soyunu ve İsa Peygamber'in doğumundan bin üç yüz, Peygamber'in hicretinden yedi yüz yıl sonra hanedanı kurmuş olan büyük dedesi Osman Bey'i düşündük.

Söğüt'te başlayan devlet kurma macerası, Konstantiniyye'nin alınışı ve imparatorluk ordularının dört kıtada at koşturmasıyla cihan egemenliğine dönüşmüştü, ama şimdi bu görkemli atalar, idam hücrelerinin önünde gururla bekleyen genç Padişah'ı kurtarmaya yetmiyordu” (Livaneli, 2016ç: 143-144).

Romanın vaka zamanının on yedinci yüzyıla tekabülü, aşağıda ifade edilen tarihî olay üzerinden geçen zaman dilimi ile ortaya konur. Haremağası Süleyman'ın, Padişah'ın konuşmalarından hareketle yaptığı yorum, bunu dile getirir: “...Süleyman Han'ın, karısı Hürrem'in aklına uyararak boğdurduğu Şehzâde Mustafa'dan söz ettiğini anlıyorum. Padişah'ın yüz yıl önce geçmiş bir olayı düşünmesine anlam veremiyorum” (Livaneli, 2016ç: 131).

On yedinci yüzyıl ortalarının yoğunluk kazandığı sosyal zamanda, olaylar ve ayrıntılardan hareketle zindana atılan Padişah'ın IV. Murat'ın kardeşi İbrahim, tahta çıkan Padişah'ın ise oğlu IV. Mehmet olduğu kanısına ulaşılabilir.

XVII. yüzyılı konu edinen romanlarda kurmaca yapı, Osmanlı tarihinde bozulmanın başladığı bir dönem olarak ele alınır. Dönemin önemli ismi Kösem Sultan ile Turhan Sultan arasında yaşanan rekabet, Deli İbrahim, Genç Osman ve IV. Murat dönemi olaylarını işleyen bu romanlarda gündeme gelmiştir (Eraydın Argunşah, 1990: 393).

*Engereğin Gözü*'nde anlatıcı, Valide Sultan'ın güç ve iktidar savaşını şöyle dile getirir:

“Efendimizin annelerinin ikamet ettiği dairenin önüne geldim ve bir süre bekledikten sonra Ana Sultan'ın, Büyük Valide'nin huzuruna girdim. İnsanın içine işleyen

soğuktan korunmak için samur kürklere bürünmüştü. Mübarek yüzünden, ne düşündüğünü anlamak mümkün olmuyordu. Kimilerinin üşüyüp kimilerinin yandığı bu garip ağustos ayında, Valide Sultan üşüyenlerdendi demek ki. [...] Katlanamadığı tek şey, büyük gücünü ve iktidarını bir başka kadınla paylaşmak zorunda kalmasıydı. Hayatı boyunca buna karşı mücadele etmiş, bu nedenle büyük oğlunu kadınlardan özenle korumuş, onun bir gözde edinerek etkisi altında kalması ve anasına karşı çıkması tehlikesini böylece önlemişti. Kocasının, oğullarının ve dolayısıyla imparatorluğun hayatında kendisinden başka güçlü kadın bulunması onu çıldırtabilirdi” (Livaneli, 2016ç: 42-43).

Romanda, geriye dönüşlerle sosyal zamana dair verilen bilgiler, vaka zamanının altyapısını zenginleştirir. İstanbul’un İskender ile kesişen tarihi, IV. Murat’ın iktidar dönemi, I. İbrahim’in tahta geçmesi ve ölümü arasındaki süreci, devrin sosyal yaşantısı ve Osmanlı geleneği ile dokunur. Dini inançlar, devlet yönetimi, gelenekler, harem hayatı, sosyal hayatın düzenlenişi ve imparatorluğun bünyesindeki unsurların yaşamı, tarihsel bir dekor içinde sunulur. Zira bu dekor, “...bir devrin dokusu, rengi, üslubu...” (Çetindaş, 2006: 89) ile biçimlenir. Vaka zamanında anlatıcı, İstanbul sokaklarında gördüğü manzarayı, imparatorluğun bütün unsurlarının dinî düzenini yansıtan bir anlatım olarak şöyle sunar:

“Orta Cami’ye akan kalabalığın içine düştüm. Rumelili, Afrikalı, Asyalı, Arap, Türk, Çerkez, Arnavut, Habeşli ne kadar insan varsa, yatsı namazı için, ulu minaresinde Ezan-ı Muhammedi okunan Orta Cami’ye akıyordu. İstanbul camilerinin dolduğu, müezzin seslerinin semaya yayıldığı bir huzur anıydı bu. Şehrin Rumları Ortodoks Kilisesi’ne, Yahudileri havralarına, Ermenileri de Katolik ve Protestan kiliselerine giderler; istavrozlar, günlükler, buhurdanlıklar arasında ibadet ederlerdi” (Livaneli, 2016ç: 124).

*Engereğin Gözü*’nün yazma zamanı, 1993-1996 sürecini içeren üç yıla tekabül eder. Bu zamanın kullanımı yazarın cümlelerine şöyle yansır: “Bu romanı yaklaşık üç yıl önce yazmaya başladım. O dönemde *Sabah* gazetesindeki köşemde, XVII. yüzyılda geçen bir roman yazmaya başladığımı duyurmuştum, işte o zamandan beri bu çaba sürüp gidiyor” (Livaneli, 2016ç: söyleşi). Romanın konusunu ise yedi sekiz yıldır kurguladığını belirtir.

Romanı, Yeni Tarihselci yöntem doğrultusunda inceleyen Bedia Koçakoğlu, toplumun sosyal ve kültürel alt yapısını; halkın yaşayış biçimi, inançları, adetleri,



gelenek ve görenekleri bağlamında göz ardı etmeyen bir bakış açısıyla sunan metnin, dikkat çeken özelliklerinden birinin, halkın muhayyilesinde yer eden efsanelere ve masallara değinmesine bağlı olduğunu dile getirir. Düş-gerçek, hal-gelecek çatışması etrafında kurgulanan bu efsaneler, bağlamın zaman boyutuna işaret eder. Aynı zamanda on yedinci yüzyılın bir döneminin anlatıldığı roman; dönemin yaşayış, inanç ve kültür sistemine yönelimindeki bakış açısıyla, bu yöntemin sınırlarına girer. Yeni Tarihselci yöntemde, olguların değil, olayların önemli olduğu parçalanmış bir tarihi ortaya koyan eserler dikkate değerdir. Bu bağlamda *Engereğin Gözü*, birbirinden bağımsız birçok tarihî olaya yer verir. Örneğin 1640-1648 yıllarında hükümdar olan Sultan İbrahim ve annesi Kösem Sultan'ın yaşadıkları olaylar, tarihî gerçeklikten uzak ve ironik bir dille, genellikle Naima ve Evliya Çelebi'nin aktardıkları ışığında anlatılır. Bu tarihî olaylar gerçektir, ancak tarihinin yaklaşımı ister istemez sübjektiflik taşır, anlatım tam olarak gerçeği yansıtmaz, kurgudur. Romancının yorumu ise nesneliliği tamamen ortadan kaldırarak kişisel birikim ve yeteneği doğrultusunda kurguya eklediği soyutlukla “gerçek”ten oldukça uzaklaşmış bir metin ortaya koymasına yol açar (2012: 147-160).

Sonuç olarak *Engereğin Gözü* ile ilgili zamana ait temel yönelimleri şu şekilde sıralamak mümkündür:

Romanda vaka zamanı, bireysel ve sosyal zamanla koşut kılınan bir aylık dar bir zaman dilimini ihtiva eder. Bu zaman dilimi, sarayda ve halk arasında kaosa neden olan, iktidarı elde etme hırsları, ekseninde gelişen olayları sergilemektedir. Vaka zamanı, kahramanların öyküsünün gerçekleşmesi için gereksinim duyulan bir süreç olmakla birlikte, tarihi bir dekor olarak arka planda tutan, siyasi ve sosyal olaylara uzanan bir kullanıma sahiptir.

Zamanın akışı anakronik bir seyir gösterir. Vaka zamanı geriye dönüşle başlar; burada asıl kahraman ve vakaya ön hazırlık olan gelişmelere dair bilgiler sunulması geriye dönüşle sağlanır. Kahramanların geçmiş yaşantılarının aydınlatılması, kişilik özelliklerinin ortaya konulması ve yaşanan olayların arka planının gösterilmesi amacıyla geriye dönüş (analepsis) yöntemi kullanılarak geçmiş zamana dönülür. Bu geri dönüşlerde, bireysel ve sosyal zamana dair bilgiler elde edilir; vaka zamanı ve geçmiş arasında sürekli bir gidiş geliş söz konusu olur.

Romanın vaka zamanında daha sonra gerçekleşecek bir olayı çağrıştıran herhangi bir manevra veya bir olayın anlatımını içeren zamanda ileri gidiş (prolepsis) yöntemi söz

konusudur. Vakanın gelişen seyrine yönelik karşılaşılabilecek olaylarla ilgili bu kullanımlara yer verilir.

Romanda artzamanlı bir anlatma tekniği kullanılmakla birlikte anlatıcının okuyucuyu kurgusal yapıya yerleştirdiği anlatma zamanında, eşzamanlı bir tutum da benimsenir. Vakanın düzenlenişi ve anlatıcının bakış açısı anlatma zamanının çerçevesinden yansıtılır.

Zamanın kronolojik olarak geçmediği vaka kurgusunda özetleme, tasvir, eksiltme, sahne teknikleri kullanılarak hem öyküleme gerçekleştirilir hem de zamanda ritim oluşturularak anlatının hızı değiştirilir. Zamanın kullanılışında yer alan bu teknikler, gerek mazide, gerek hâlde karşılaşılan örneklere bağlanır.

Anakronik unsurlar eşliğinde gelişen sosyal zamanın yüzyıllara dayandırılmasının söz konusu olduğu romanda, yoğunluk kazanan dönem on yedinci yüzyıldır. Sosyal zamanın yansımaları olarak tarihî, siyasi ve kültürel olaylar vaka zamanını zenginleştirmeye yönelik bir çizgide ele alınır.

### **3.2. Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm**

Yazarın ilk baskısı 2001 yılında yapılan ikinci romanı, *Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm* aynı yıl Yunus Nadi Roman Ödülü'ne layık görülür. *El yazıları* başlıkları ve numaralandırma sistemi ile oluşturulan kurgu, toplamda yirmi dört bölüm olarak sunulur. *Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm* ismiyle kurgulanan roman, Türkiye'den İsveç'e politik mülteci olarak giden "bir adam" ekseninde, özdeşleşme ve ötekileşme arzusunu sembolize eden Sirikit adlı "bir kedi" ve intikam duygusu eşliğinde eski bir bakanla hesaplaşma durumunun ortaya konduğu, "bir ölüm" kavramlarının bütünleşik hikâyesini sunar.

Kurgusal olarak hem romanın merkezinde yer alan hem de olayları anlatan ben anlatıcının içten odaklanması, yani sınırlı bakış açısının yanı sıra, hâkim/tanrısal/üçüncü şahıs anlatıcının, sınırsız bakış açısı esas alınarak anlatılan olaylar çerçevesinde, kronolojik bölünmelerle iki boyutlu bir anlatım söz konusu olur. Birden on üçe kadar numaralandırılan bölümler, hâkim anlatıcının üstten odaklanması ile sunulurken bu bölümlendirmelerin genellikle her birinin ardından gelen ve ben anlatıcının bakış açısından anlatılan *El yazıları* başlığı altındaki anlatımlar, kimi zaman bir önceki bölümü açıklayan, yorumlayan, ona eklemeler yapan, yanlışlara dikkat çeken, düzeltmelerde bulunan birer şerh niteliğine sahiptir.

Bu önemli nokta, romanın finalini de iki ayrı bakış açısından iki ayrı sona ulaştırarak oyunsu bir kullanım ortaya koyar.

Romanda çoğul anlatıcı ve çoğul bakış açısı kullanımına bağlı olarak öne çıkan iki boyutlu bir anlatımın, olay örgüsüne etkisi, Fırat Yıldız tarafından çoklu anlatı tekniği ışığında değerlendirilmiştir. Ona göre, on üç bölümden oluşan romanın, her bölümünden sonra gelen *el yazıları* başlığındaki kısımlar, anlatıcı ve bakış açısı farklılığı ile birlikte anlatım tutumundan kaynaklanan yaklaşımla, okuyucunun; anlatılanlara ilişkin heyecan ve merak duygusu içinde olması, sorgulama geliştirmesi ve olayların farklı yorumlanabileceği gerçeğinden hareketle, kendi yorumlarını yapabileceği bir alan sağlamaktadır (2014: 40-47).

Romanda vaka zamanının kullanımı şöyledir: Olay, Sami Baran'ın Stockholm'deki bir hastanenin psikiyatri servisine yatmasından yedi gün önce, iç çöküntüsüyle gelen kriz sonucu, kendini ferahlatmak için şehrin dışında araba kullanarak yaptığı yolculuklardan sonuncusunu içeren bir kış günü başlar. “Kışın hiçbir zaman aydınlanmayan hava, öğleden sonranın etkisiyle daha da koyulaşmaya başlamıştı ve iki yanındaki sık, yüksek ağaçlar karanlığı artırıyordu” (Livaneli, 2016b: 16-17) cümlesi, bu zaman dilimini ifade eder.

1. bölümde geriye dönüşle anlatılan bu yolculuk, Stockholm'de dokuz yıldır politik mülteci olarak yaşayan Sami Baran'ın hastalığına işaret eder; iç çözümlemeler ve hayalindeki geyik kazası ile psikolojisi yansıtılır. Ayrıca yedi gün öncesine gidilen bu geçmiş yaşantı, kurgusal bakımdan kendi içinde anakronik bir düzene sahiptir. Mazinin geçmişine dönülerek Sami Baran'ın Stockholm'e geldiği günün izlenimleri, hakkında soruşturma yapıldığı sürede hapisanede geçen günleri ve mülteci pasaportunu almasıyla aylarca göçmenlerle bir arada yaşadığı zor şartlar anlatılır. Bu bölümün ardından *El yazıları* başlığı ile anlatılanlar, Sami Baran'ın, komşusunun ölümü üzerine kendisine sığınan Sirikit isimli kedinin hayatındaki önemine değinmesini içerir. “Ben ömrüm boyunca bir köpek olarak yaşamıştım ama artık kesin kararım, bir kediye dönüşmekti” (Livaneli, 2016b: 31-32) söylemiyle Sami Baran, kendisinde topladığı, bütün saf köpeklerin sevgi, bağlanma, merhamet dilenme gibi vasıflarını terk eder; uzak, soğukkanlı ve güçlü bir kedi olmak ister. Sirikit, onun içindeki kedileşme yeteneğini hissetmiş; bu yüzden ona gelmiştir.

2. bölüm, vaka zamanının dramatik hamlesini başlatır. Sami Baran, bir salı günü hastaneye alınmış ve günün akşamı Gunilla adlı hemşirenin verdiği haber

doğrultusunda, kendisiyle aynı katta bulunan bir başka Türk hastanın olduğunu öğrenmiştir. Bu bölümde, geçmişe dönülerek Stockholm'e geldiği ilk kış tanıştığı mülteci arkadaşlarıyla göl kıyısında bir eve taşınması ve burada geçirdiği üç yılın ardından Kungshamra'daki öğrenci odalarına yerleşmesi anlatılır.

3. bölümde, vaka zamanının anlatımı yoğunluk kazanır. Sami Baran, hastanede yatan yaşlı adamın, Ankara yıllarından tanıdığı, hayatını altüst eden bir bakan olduğunu anlar ve bunu göl evinde yaşayan arkadaşı Adil'e haber verir. Bununla birlikte, zaman unsuru dikkate alınmayarak salı günü başlayan vaka zamanı, “ertesi sabah, her gece, haftada üç kez, bir öğleden sonra, bir gün” gibi belirsiz zaman ifadeleri ile sürdürülür.

4. bölüm, hüzünlü bir akşamda Sami Baran ve yaşlı adamın konuşmasını içerir.

5. bölüm, “sıkıyönetim döneminin kudretli kişisi” (Livaneli, 2016b: 88) olan ve politik sürgünlerin hayatlarının hiçe sayılmasında sembol hâline getirilen Eski Bakan'ın, öldürülmesi amacıyla yapılan planları, tartışmaları ve toplantıyı içerir. Nitekim Bülent ve karısı Necla'nın karşı çıktığı cinayet fikrinin, öncülüğünü yapan Adil'le birlikte, bu planlara sadece Nihat, İbrahim gibi Türkler değil, diğer ülkelerden İsveç'e gelen mülteciler de dâhil olur. Anlatıcı, onları şöyle ifade eder:

“Politik mülteciler genellikle ülke grupları içinde yaşamıyor, birbirleriyle sık sık görüşüyor ve böylelikle, kendilerini anlamayan İsveçlilere karşı bir dayanışma içine giriyorlardı. Türk politik mültecilerin de Clara gibi Şilili, İranlı, Uruguaylı, İspanyol, Faslı arkadaşları vardı. Hepsi aynı kaderi paylaşıyorlardı” (Livaneli, 2016b: 91). Ayrıca Stockholm'e lapa lapa kar yağan Noel'in yaklaştığı bir kış mevsimine işaret eden bu bölümde, Sami'nin Türkiye'deki hapis hane yaşamı ve işkenceler geriye dönüşle anlatılır.

6. bölüm, hastanenin kitaplığında bir kedi afişini seyretmek ve çözmekle meşgul olan Sami'nin, doktoru Nils ile konuşması; ‘gün boyu, her gün’ gibi belirsiz zaman ifadeleri ile eylemlerine değinilen süreci içerir.

7. bölüm, aralık ayındaki toplantıdan bir sonraki gün, göl evinde gerçekleşen ikinci toplantının anlatımını ve yaşlı adamı öldürme kararının verildiği ertesi gün olan pazar sabahını kapsar. Adil, göl evindeki bu toplantıya diğer ülkelerden gelen mültecilerin de katıldığını görür:

“Dün geceki toplantıya da katılan Necla, Bülent, Nihat dışında, Uruguay Tupamaro’larından Juan Perez, Faslı İbrahim, Japon Yoriko, İranlı Rıza, İspanyol Garcia gelmişlerdi” (Livaneli, 2016b: 122).

8. bölümde vaka zamanı içinde maziye dönülür, seçilen olaylar özet olarak sunulur. Şilili mülteci Clara’nın babası, annesi ve sevgilisi Göran ile ilişkileri; Japonyalı diğer bir mülteci Yoriko’nun İsveç’teki hayatı ve ölümü anlatılır.

9. bölümde vaka zamanının olay örgüsüne katkısı bakımından geriye dönüşlerle Adil’in ailesiyle birlikte, Bülentlerin evinde kaldığı iki aylık süreçte yaşadıkları ve vaka zamanında Adil’in cinayet fikrine bağlantısı anlatılır.

10. bölüm aktüel zamanda, İbrahim ve Rıza’nın yaşamına ayrılır. İbrahim, bir mağazada hırsızlık yapmış polis tarafından tutuklanmış ve serbest bırakılmıştır. Bu süreçte de cinayet eylemine katılmama kararını Adil’e bildirerek içsel rahatlığına kavuşur. Rıza ise Tahran’dan gelen anne ve babasını havaalanından alır; annesini doktora götürür ve sevgilisi Nermin’i onlarla tanıştırmak için uygun bir ortam kollar. O da cinayet planını unutmuştur.

11. bölümde Sami, Noel’den bir gün önce hastaneden taburcu edilir.

12. bölümde, bir başka politik mülteci olan Juan Perez’in, Noelin geçtiği bir akşamüstü iş çıkışında başından geçenleri, orkide kursuna başlamasını ve Bakan ile ilgili cinayet planlarını bir kenara bıraktığını anlatılır.

13. bölümde soğuk bir 3 Ocak günü Sami ve Clara, yaşlı adamı hastaneden çıkararak Kungshamra’da donmuş bir göl kıyısına getirirler. Yaşlı adamı, buzun iyice incelmış olan kısmına doğru yürümeye yönlendiren Sami ve Clara, buzun kırılması sonucu onun ölümüne neden olur. 3 Ocak tarihi önemlidir; çünkü vaka zamanı öncesinde 5. ve 6. bölümlerin *El yazıları*’nda anlatılanlar, Sami’nin nişanlısı Filiz’in, bir asker tarafından yanlışlıkla öldürülmesi ve olayı gizlemeye çalışan Bakan’ın, Filiz’e yönelik örgüt üyesi olduğu suçlaması baskıları sonucu Sami’nin yaşadığı işkencenin ve travmanın intikamı, bu tarihi sembolleştirir. Sami, Eski Bakan’ın öldürülme zamanını, Filiz’in ölüm tarihi ve ölüm saatiyle denk düşürmeye çalışır: Eğer cinayeti kendisi işleyecekse “Koşulum, adamın 3 Ocak günü öldürülmesiydi. Mutlaka 3 Ocak akşamı olmalıydı bu iş. Hatta mümkünse belli bir saat ve dakikada. Akşam saat 7 ile 8 arası. Koşulum buydu” (Livaneli, 2016b: 101) der. Ayrıca ülkelerini bırakıp Stockholm’e gelen birçok siyasi mültecinin yaşadıkları olumsuzlukların sorumlusu olarak dikkatlerini yönelttiği, hastalığın verdiği acı içinde ölümü bekleyen Eski

Bakan, bir semboldür; bu yüzden göl evindeki toplantılarda bakanı cezalandırma kararına katılırlar.

Tanrısal/hâkim anlatıcının bakışından yansıyan olay örgüsü, ana kahraman ve ben anlatıcı Sami'nin anlattıkları ile paralel bir çizgide ilerlemesine karşın, kimi zaman birbirini destekleyen kimi zaman çelişen olayların sunumu, romanın sonunda keskin bir ayrılıkla neticelenir. 13. bölümün ardından gelen *El yazıları*'ndaki anlatımlar, yaşlı adamın öldüğünü dile getiren hâkim anlatıcının gerçeğini, oyunsu bir yaklaşımla ortadan kaldırır. Çünkü hastaneden çıkarılan yaşlı adam, Sami'nin banyosundaki uyku ilaçları ile intihar ederek vicdanını susturma çabasında bulunsa da Sami onu ölümden kurtarır; hastaneye gönderir. Böylece vaka zamanında olay örgüsü hâlde son bulur. Ayrıca bu durum, öldürme ve bağışlama ikilemi arasında yükselen muhtevanın çarpıcılığını ortaya koyar.

Aralık ayında bir salı akşamı hastanede başlayan ve 3 Ocak günü Sami Baran'ın evinde son bulan yaklaşık bir aylık bir sürece denk düşen vaka zamanı; bu tarihin parantezinde kalan “ertesini sabah, haftada üç kez, bir öğleden sonra, bir gün” gibi belirsiz zaman ifadeleri ile zamansal akış sürekliliği göstermiştir. Vaka zamanı, olayların ortaya çıkması için gereksinim duyulan süre olmanın ötesinde, Eski Bakan ile ilgili cinayet planı etrafında hemfikir olan mültecilerin birkaç günlük zaman dilimini içeren vaka halkalarını kesitler halinde sunar. Bu vaka halkaları, mültecilerin mazilerini ve Stockholm'deki durumlarını yansıtmakla birlikte, cinayetten vazgeçme fikri etrafında olay örgüsüyle birleştirilir. Clara, Yoriko, İbrahim, Rıza, Juan Perez gibi politik mültecilerin hikâyeleri ışığında sunulan birkaç günlük kesitler, örneklerin çoğullaştırılması yöntemiyle olay örgüsünü güçlendirir. Bunun yanı sıra vaka zamanı, ana kahraman Sami Baran'ın, zamanın niceliği içinde, ‘geçmiş’ ve ‘şimdi’ye özgü durumunu yansıtır; onun karşılaştığı olaylar karşısındaki duygusal, düşünsel değişimini göz önüne serer:

“Eski yıllarımda böyle bir şey görsem kediden nefret eder ve ondan kurtulmanın yollarını arardım. Çünkü bir canlının öldürülmesi midemi bulandırıyor, beni hasta ediyordu. Kan göremez, kasap dükkânlarına bakamazdım bile; ama uzun zaman önceydi bunlar. Değişime uğramadan önce. Şimdi tavşanın ölümünü kayıtsızca seyretmişim. Daha doğrusu seyretmeye çalışmışım. Çünkü içimde bir şeyler yine kanat çırpıyordu ama bu duyguyu yatıştırmışım hemen. Mademki ben yavaş yavaş Sirikit'e benzeyecektim, o zaman bu davranışları benim de benimsemem

gerekiyordu. Sadece kediler değil, bütün dünya böyleydi. Ya av oluyordun ya avcı. Ya kedi ya tavşan. Ya ölen ya öldüren” (Livaneli, 2016b: 50).

*Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm*'de anakronik unsurların kullanımı, kurguyla oynanan bir özelliktedir. “Stockholm’de dokuz yıldır politik mülteci olarak yaşamakta olan Sami Baran, cinayet tohumunun ilk kez içine düşeceği o salı akşamından yedi gün önce, karanlık ormanların içinde kıvrıla kıvrıla giden buzlu yolda araba sürmekteydi” (Livaneli, 2016b: 13) geriye dönüşü ile başlayan roman, kronolojik bir seyrin takibini delen ilk örnek olarak sezdirilir. Burada, “cinayet tohumunun ilk kez içine düşeceği o salı akşamı” ifadesi ise olay zamanındaki bir vakayı çağrıştırmaları bakımından uyandırdığı entrik hava ile merak duygusuna yol açan zamanda ileri gidiş oluşturur. Bu bağlamda geçmişin anakronik yapısı belirtilmiştir.

Sami Baran’ın, yazar olarak söz ettiği üçüncü kişi anlatıcı olan kurgusal roman yazarının, kendisiyle ilgili anlattığı olayların eksik ve yanlış taraflarını düzeltmeye yönelik aktarımlarında, okuyucuya seslenme ve olay örgüsüne müdahale bağlamında değerlendirilen ifadeleri bulunur. Sami Baran, gerçekte var olmayan ancak, gerçeğimsi bir görünüme büründürdüğü Sirikit adlı bir kediyi yaşamına dâhil eder. Böylece ruhsal değişiminin sembolik göstergesi bakımından sevgi, bağlanma, merhamet ve saflığın kanadı olan köpek hissiyatından; denetimli, soğukkanlı, güçlü bir kediye dönüşen bakış açısı, Filiz’in ölümü vakasına bağlanır. Mazide gerçekleşen ancak, anlatma zamanında henüz bir sır olarak nitelenen ve Sami Baran’ı yönlendiren bu olaya dair heyecan unsuru oluşturan ipuçları, acı çekmemek için hiç kimseye bağlanmamayı doğal kabul eden aşağıdaki zamanda ileri gidiş örneğine şöyle yansır:

“Doğal olan buydu. Çünkü öteki türlü insan çok ama çok acı çekiyor. Ben, yıllar önce buna benzer...

Yoo! Bunu yazara anlatmadım, size de anlatacak durumda değilim. Şimdilik beni bağışlayın. Sizi küçük yalanlarla avlamaya çalışan yazarı düzeltmek için kaleme sarılan ben de gerçeği saklıyorum. Beni değiştiren, başka bir insan yapan, neşeli ve sadık bir köpekken, soğuk ve uzak bir kediye dönüştüren sırrı anlatmıyorum. Belki ilerde...” (Livaneli, 2016b: 35).

Filiz’in, Sami Baran’ın hayatına girmesi ve öldürülmesi olayı, onu yönlendiren bir kırılma noktasıdır. Sami Baran, Filiz’i kaybettikten ve hapisanede gördüğü işkencelerden sonra Türkiye’den ayrılır; İsveç’e gelip siyasi mülteci statüsü alır.

Oysaki o, siyasi bir sürgün değildir. Hayatının dönüm noktasına işaret eden prolepsis, yani gelecekte haber verme örneği şöyledir:

“Dediğim gibi ben politik bir sürgün değildim, hiçbir zaman da olmadım. Stockholm’de herkes beni öyle sanıyor. ‘Zamanın ruhu’na uygun bir durum bu, ama değilim. Peki, nasıl politik mülteci kimliği edindin dersiniz, o ayrı bir konu ve henüz size anlatmadığım o dönüm noktası ile ilgili. Çünkü politikayla uğraşan ben değildim, oydu ve o, benim hayatımdı” (Livaneli 2016b: 36-37).

Adil ve ailesinin, Bülentlerin evine yerleştiği iki aylık zaman diliminde, evdeki yaşamla ilgili aktarılanlar ve kahramanların başından geçenler hakkında verilen bilgiler, geriye dönüşle sağlanır. Adil’in, yeni bir eve taşındıktan sonra Eski Bakan’ı öldürme eyleminin coşkusuna kapılması ise vaka zamanına ait olan bir durumdur. 9. bölümde vaka zamanı ile öncesinde yaşananların katmanlaştığı bir olay halkasının işlenişini örneklemek mümkündür:

“Minik evin içinde çocuk gürültüleri, salona serilip kaldırılan yataklar, hep bir ağızdan konuşmalar, mutfak tıngırtıları ve televizyon sesinin birbirine karışıp yoğunlaştığı bir şamata vardı artık. Üst üste yaşamının, tuvalet sırasının, hep burun buruna olmanın getirdiği tatsızlık ve sinir harbiyle geçiyordu günler” (Livaneli, 2016b: 156-157).

“O sıralarda kendini bu eylemin coşkusuna kaptırmıştı ve hayatının en büyük fırsatı önüne gelmiş gibi durmadan cinayet fikrini savunuyordu” (Livaneli, 2016d: 161).

Eserde, vaka zamanından geriye dönüldüğünde Sami Baran’ın geçmişi, kişiliği, hastalığını yorumlama biçimi aktarılır. Kişiliğini temellendiren olaylar, maziye dönülerek sunulur. Çocukluk günlerinde, başından geçen bir olay şöyledir:

Çocuklarla maç yaparken arkadaşı Mehmet’le kafa kafaya tokuşmaları sonucu yere düşen Sami, bunu fırsat bilerek diğer çocuklara kendini kanıtlama güdüsüne yönelir. Bu amaçla marketlerinde çalışan Mehmet’in babasını işten attırma tehdidini öne sürer; Mehmet’i sindirir ve diğer çocukların önünde onun yüzüne yumruk atar. Daha sonra bu durumun iç dünyasında yarattığı yankılar, aynı geriye dönüşün bir parçasıdır. Ayrıca diğer çocuklarla olan ilişkilerinde hissettiği ve bütün ömrüne yansıtacak olan yabancılaşma duygusunu şöyle anlatır:

“O anda yine kendimi onlardan çok ayrı, çok yalnız ve zavallı hissettim. Neden diğer çocuklar gibi olamıyordum bir türlü? Neden onlar gibi saldırgan, neşeli, vurdumduymaz ve oyuncu değildim. Ömrüm boyunca peşimi bırakmayacak içe



dönüklüğün ve diğerlerinden ayrı olduğumu duyumsamanın ilk belirtileriydi bunlar” (Livaneli, 2016b: 82).

Sami Baran’ın; Filiz’le tanışma hikâyesi, birliktelikleri, Filiz’in öldürülmesi, kendisinin hapisanede maruz kaldığı eziyetler, buradan çıktıktan sonra İsveç’e gitme kararı, politik mülteci statüsü elde etmek için Stockholm polis merkezine gitmesi gibi olayları anımsama biçiminde anlatması geriye dönüş tekniği ile sunulur. Clara’nın, çocukluğundan itibaren, tüm zamanlarına yansıyan annesiyle gerçek bir insan ilişkisi kuramaması durumu, onun ruh hâlini ve babasına yönelimini ortaya koyar. Geriye dönüşle anlatılan bu durum şöyledir: “Clara’nın çocukluk yıllarını siyah bir dantel örtülmüşçesine karartan bu anne öfkesi, babayla kızın yakınlaşması ve ortak bir cephe oluşturması sonucunu doğurmuştu” (Livaneli, 2016b: 136).

*Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm*’ün vaka zamanında yaşanan olayların düzenlenmesi ve anlatılması iki ayrı anlatıcının tercihine göre yapılır. Anlatıcı ve bakış açısı çoğulculuğu, kurgusal yapıda ben anlatıcının sözlerine şöyle yansır: “Neden onun yazdıklarıyla benim yazdıklarımı bir arada yayımlamıyorduk ki? Çok daha zengin ve derin olurdu kitap böylece. Hem dıştan hem içten bakış kurmuş olurduk” (Livaneli, 2016b: 31). Ancak, burada ifade edildiğinin aksine, romanda ikinci bir anlatıcının dıştan değil, üstten bakışının söz konusu olduğunu belirtmek gerekir.

Vakanın anlatma zamanı, sonradan anlatmaya dayalıdır. Anlatma zamanının süresini belirten ya da sınırlarını çizen kesin zaman ifadeleri kullanılmaz Olayların düzenlenişinde kullanılan fiil kipleri büyük oranda, geçmiş zamanın değişik kategorilerindedir. Üçüncü kişi anlatıcının kullandığı fiil kategorisi geçmiş zamanı esas alır; ben anlatıcı, hatıralarını anlatan bir tutum içinde geçmiş zamanla birlikte, özellikle romanın sonuna doğru şimdiki zaman kullanımına yer verir. Burada vaka zamanı ve anlatma zamanının birbirine yaklaştığı eşzamanlı bir anlatım izlenimi uyandırılır. İçinde bulunulan hâli belirten şimdiki zaman cümleleri, vakanın okuyucu üzerindeki etkisini canlı tutar. Ben anlatıcı, bu eşzamanlı biçimi şöyle ifade eder:

“Fazla paramız yok, ama geçim sıkıntısı da çekmiyoruz doğrusu. Hangi işi bulursak orada çalışıyoruz; yardımsever, insancıl İsveç devleti kiramızı veriyor, işsiz kalırsak maaşımızı da ödüyor. Büyük mağazaların mevsim ucuzluklarını izleyip giysiler alıyoruz” (Livaneli, 2016b: 203).

Aynı zaman diliminde ve aynı anlatıcı tarafından sunulan vaka halkasında, hikâye/rivayet birleşik zamanlarının yanı sıra görülen/öğrenilen geçmiş zaman kiplerinin karma bir biçimde kullanıldığı görülür:

“Bir cumartesi akşamı, göl evine gelen konuklarla birlikte yemek yeniyordu. Bazıları nedense çok neşeliydi o akşam. Durmadan fıkralar anlattılar ve çok güldüler. Clara başının ağrıdığını söyleyip yemeğe gelmemiş, odasında kalmıştı ama gecenin sonuna doğru o meşhur öfke krizlerinden biri patlayıverdi.” (Livaneli, 2016b: 144)

Romanda, kahramanların başından geçenler anlatılırken özetleme tekniğine başvurulur. Sami'nin çocukluk arkadaşı Mehmet ve ailesi hakkında verilen bilgiler, dört sayfada özet olarak sunulur:

“İlkokulda en yakın arkadaşımды; hani can ciğer derler ya, öyleydik işte. Babası, bizim markette çalışan kambur bir adamdı. [...] Bir yıl sonra kambur adamcağız ne olduğunu anlayamadığım bir hastalıktan öldü. [...] Adam öldükten sonra Mehmet'le annesi, uzak bir ildeki akrabalarının yanına gittiler. Onları bir daha görmedim...” (Livaneli, 2016b: 81,84).

Aşağıdaki parçada bağlamın belirli bir zamana yerleştirildiği “o günden sonra” ifadesi, Bakan ile hesaplaşmanın sona erdiği 3 Ocak gününden sonrasına işaret eder. Burada Sami Baran, Clara ve Sirikit'in arasındaki ilişkinin belirginleştirildiği özetleme dikkat çekmektedir:

“O günden sonra birlikte yaşamaya başladık: Clara, ben ve Sirikit 'in hayali. Çünkü onu bazı akşamlar yine radyonun üstünde görüyor ama bunu Clara'ya söylemiyorum. Tahmin edeceğiniz gibi Sirikit, Clara'ya çok tepeden bakıyor ve hiç yüz vermiyor. Clara ise onun varlığının farkında değil. Sirikit'in mevcut olmadığını sanıyor” (Livaneli, 2016b: 201-202).

Romanda olayların akışıyla bütünleşen ve roman kişilerinin ruh hallerini yansıtan portrelerin varlığına yönelik tasvirler bulunur. Sami Baran'ın, yıllar sonra hastanede karşılaştığı Eski Bakan'a yaklaşımı, onun duygu dünyasından göz önüne serilir:

“Bu kaim ve isyankâr kaşları, ağzıyla burnu arasındaki olağandan büyük mesafeyi, tıraş olduğu halde yüzüne lacivert bir gölge gibi düşen sık sakal ve bıyığını bir yerden hatırlayacaktı.

Kahverengi yaşlılık lekeleriyle dolu iki çaresiz elin, yorganın üstünde iki küçük hayvan gibi kıpırtısız duruşuna bakıyor, bir yandan da bu kadar heyecanlanmasına ve yüreğinin güm güm vurmasına şaşırıyordu” (Livaneli, 2016b: 51).

“Çok hasta olduğu belliydi. Gözlerinin altındaki torbalar mordan da öte siyaha dönüşmüş ve yanaklarına kadar sarkmıştı. Resmen kararmıştı adamın yüzü, iğrenç bir surattı bu ve saçları da dökülmüştü” (Livaneli, 2016b: 55).

Anlatımda, bütün olayların anlatımını içermeyen belirli bir sürenin verilmemesi ve kapalı kronolojinin varlığına bağlı olarak ortaya çıkan zımnî eksiltmenin kullanımı söz konusudur. Bu eksiltmelerde, zamansal boşluğun süresi belirgin olarak verilmez; ancak bağlamdan hareketle anakronik birleştirmeler yapılabilir. Sami'nin olay zamanında hastanede kaldığı günleri içeren eksiltmeler ve bu zaman öncesine, yani geçmişe ait olan Yoriko'nun Stockholm'de yaşadığı dört yıllık süreç, bir cumartesi akşamı göl evi yaşantısı, Bülent ve Adil'in üniversiteyi bitirdikten sonra ayrı kaldıkları zaman ve Bülent'in Stockholm'e yerleşmesi örnekleri, geriye dönüşle oluşan eksiltmelerdir. Aşağıda belirtilen, “bir gün, dört yıldır, bir yılbaşı ertesi, bir cumartesi akşamı, üniversiteden sonra, araya yıllar girmiş, birkaç yıl sonra” zaman ifadelerinin kullanımı, öncesinde yapılan eksiltmelere işaret eder:

“Sami bir gün adamı sedyeyle asansörden çıkardıklarını gördü” (Livaneli, 2016b: 62).

“Ayakta kahveler içilirken Yoriko'ya sorular sordu kral. Onun adını ve dört yıldır Stockholm'de yaşadığını öğrendi. Belli ki bir yılbaşı ertesi, karlar arasındaki saray bahçesinde hava alırken rastladıkları, İsveççe konuşan bu Japon kızı onların da ilgisini çekmişti” (Livaneli, 2016b: 142).

“Bir cumartesi akşamı, göl evine gelen konuklarla birlikte yemek yeniyordu. Bazıları nedense çok neşeliydi o akşam” (Livaneli, 2016b: 144).

Bülent üniversiteden sonra Adil'in adını hiç duymadı. Düşünmedi de. Araya yıllar girmiş ve üniversitedeki tanışıklık kopup gitmişti. Birkaç yıl sonra Stockholm Üniversitesi'ne doktora için gelmiş, karısı ve kızıyla Kuzey'in Venedik'i denilen bu kente yerleşmişti” (Livaneli, 2016b: 156).

Olay örgüsünün işleyişinde bir katalizör görevi yüklenen cinayet planı, Sami ve Clara'nın bu girişimi gerçekleştirme aşamasında, üçüncü kişi anlatıcının mekânla zamanı birleştirdiği bir sahnede sunulur. Yaklaşan gerilimin ritmi, soğuk bir 3 Ocak günüyle bağdaştırılarak verilen anlatımlı sahnede sembolik bir tutum izlenir:

“Önlerinde donmuş göl uzanıyordu. Soğuktan titreyen yaşlı adamın kollarına girerek gölde yürümeye başladılar. Ayaklarının altında ince buzların çıtır çıtır kırıldığını duyarak yürürken bir ada çıktı önlerine. Ay ışığında bir hayalet gemi gibi görünen

küçük adacığın üstündeki sık ağaçlar, karanlık ve gölgeli bir yeri andırıyordu. Ay ışığında çeliklenen göl, karşı kıyıya kadar parıltısını sürdürüyor, daha sonra kayın, sedir ve çamların oluşturduğu yüksek koyuluklar başlıyordu” (Livaneli, 2016b: 191). Romanda, anlatı ritminin göstergelerinden biri olarak sunulan sahnenin kullanımı, daha çok anlatımlı ve dramatik olan bir sentez biçiminde de ortaya konulur. Örneğin Sami ve Filiz’in aşağıda alıntılanan konuşmaları, ben anlatıcının, araya girmesiyle oluşturulur; kahramanların eylem ve düşünceleri açıklanır:

“ ‘Merhaba!’ dedim.

Büyük bir doğallıkla ‘Merhaba!’ diye yanıtladı beni.

Sonra aramızda şöyle bir konuşma geçti:

‘Üniversitenin sinema kulübü için danslarınızı çektim. Ama bu oyunlarla ilgili bilgiye ihtiyacım var.’

‘Tamam. Şefimiz Turgut Abi her türlü bilgiyi verir. Şuradaki uzun boylu... Görüyor musunuz!’

Görüyordum tabii ama işime gelmiyordu.

‘Yok canım’ dedim. ‘O kadar ciddi değil. Benim soracağım bir iki ufak şey sadece. Son oynadığınız Bitlis miydi?’

‘Evet!’ dedi ‘Bitlis’ti.’

Bu arada yürümeye başlamıştı ben de yanında yürüdüm” (Livaneli, 2016b: 73).

Romanın sosyal zamanı 1960’lı yıllardan, 1980’li yıllara uzanan sürece tekabül eder. Bu tarihsel süreçte, Türkiye’de 12 Mart 1971 öncesinde yaşanan siyasi ve sosyal hayat hakkında bilgiler verilerek toplumsal olayları yansıtan sosyal zamana ışık tutulur. 3. bölümün ardından gelen *El yazıları*’nı içeren anlatımlarda, anlatıcının işaret ettiği sosyal zaman ifadelerinin olay örgüsü, bir taraftan kurgusal zamanda gelişirken diğer taraftan tarihî sürece bağlanmaktadır. Bu ifadelerden bazıları şunlardır:

“Ülke gerilim içindeydi. Üniversitede sağcılarla solcular birbirlerini öldürüyorlardı [...] Her gün en az otuz kişinin öldürüldüğü ve bir iç savaş yaşandığı günlerde nasıl sakin kalabilirdi ki insan? Her gece kahveler taranıyor, otobüs duraklarında bekleyen insanlara ateş ediliyor, yazarlar, üniversite hocaları, emekli politikacılar, gazeteciler katlediliyordu. [...] Sağcılarla solcuların ülkeyi bir arenaya çevirmelerine fena halde içerliyordum. Okulda bu gruplardan uzak durmaya özen gösteriyordum. Bazen önlerinden geçerken ‘Diskocu, burjuva piçi!’ falan gibi küfürler duymuyor değildim

ama aldırımıyordum. Sadece sokakta dikkatli olmaya çalışıyor, serseri bir kurşuna kurban gitmemek için özen gösteriyordum. İşte bu yüzden, bir sabah ihtilal olduğunu öğrenince sevinmedim desem yalan olur. Askerler idareye el koydu ve sıkıyönetim ilan edildi” (Livaneli, 2016b: 70-71).

Toplumsal yaşamda kullanılan kıyafetler aracılığıyla simgelenen kimlik anlayışı, siyasi çatışmaların nedenleri arasında yerini alır: “O sıralarda parka giymek tehlikeliydi ama çok pratik olduğu için vazgeçemiyordum. Yoksa parka, polis sizi tartaklaması, saçıcıların öldüresiye dövmesi için yeterli olan bir kimlik yerine geçiyordu” (Livaneli, 2016b: 70).

Sıkıyönetimle birlikte toplumsal hayata yönelik uygulamalardan biri güvenlik için gece sokağa çıkma yasağının getirilmesidir. Ben anlatıcı, “ Gece 12’de sokağa çıkma yasağı başlayacaktı ve benim o saatten önce eve dönmüş olmam gerekiyordu” (Livaneli, 2016b: 75) der.

Bu dönemin siyasi ve sosyal manzarası, korku üzerine kuruludur. Sami, Filiz’in solcuların bir araya geldiği üniversite toplantılarına katılması, onlara yakın durması, rejime muhalif bir ailenin mensubu olması gibi nedenlerle korku ve endişe içindedir. Ülkedeki tutuklanmalar, onun Filiz için bu duyguya kapılmasına yol açar. Zira bu konuda şöyle der:

“Filiz zaman zaman folklor kulübüne, bazen de dergi mergi gibi hiç aklımın ermediği, hatta tehlikeli bulduğum toplantılara gidiyordu. Ona bir şey olacak, diye aklımı kaçıırıyordum. Sıkıyönetim hepsini toplayıp götürse ben onu nerede, nasıl bulabilirdim ki? Ülkenin en önemli politikacıları hapisteydi. Her gün tutuklamalar yapılıyor, insanlar sabaha karşı evlerinden alınıp götürülüyorlardı” (Livaneli, 2016b: 78).

Tarihsel sürecin 1970’li yıllardan 80’li yıllara uzanan zaman dilimini gösteren ipucu, Bülent’in politik mülteciler hakkında hazırladığı doktora tezi doğrultusunda, Sami Baran’a anlattıklarıdır. Ben anlatıcının bakışından vaka zamanında ifade edilen bu durum, 70’li yılların aşıldığını gösterir:

“70’li yıllarda politik sürgünlerin durumu daha iyiymiş: Avrupalılar el üstünde tutmuş bu insanları. Çünkü kendi ülkelerinde demokrasi mücadelesi vermiş, acı çekmiş, işkence görmüş insanlar olarak karşılanmışlar; ama sonra sayıları o kadar artmış ve içine girdikleri topluma o kadar uyumsuzluk göstermişler ki çevrelerinde yavaş yavaş bir nefret çemberi oluşmaya başlamış” (Livaneli, 2016b: 131).

Romanda sosyal zamanın en önemli yansıması politik mülteci yönüyle açığa vurulur. Çeşitli ülkelerden İsveç'e gelen mültecilerin meseleleri ele alınır. Bu bakımdan vaka zamanının İsveç'te geçmesi, mekânın tarihî süreçle uyumunu gösterir. Ayrıca vakanın ortaya çıkması ve gelişmesi ile insan ilişkileri sosyal zamanla uygun olarak dile getirilir.

Bireysel yaşam hikâyelerinden hareketle toplumsal çatışmaların verildiği olay örgüsünde, Sami Baran'ın, güvenlik güçleri tarafından kız arkadaşı Filiz'in vurulması, sosyal yapının bireyi hiçe sayan durumuna tepkisi ve Japonlu Yorika'nın ülkesinde tutuklanmasını takiben serbest kalmasının akabinde, İsveç'e gelmesi örneklerinde olduğu gibi, yaşadıkları olumsuzluklarla siyasi mültecilerin yaşamları göz önüne serilir. Ancak, politik mülteci kimliğini edinse de kendisinin politik bir yönü olmadığına dikkat çeken ve kişisel meselesinin politik bir mecraya dökülmesinden hoşnut olmayan Sami Baran, niceliksel zamanın gereği olan politik kimlik algısına dâhil olmaz. “Dediğim gibi ben politik sürgün değildim, hiçbir zaman da olmadım. Stockholm'de herkes beni öyle sanıyor. ‘Zamanın ruhu’na uygun bir durum bu, ama değilim” (Livaneli, 2016b: 36-37) sözleriyle kişisel bir zaman algısının etkisinde olduğu kanısını oluşturur. Onun, ruh hâlini yansıtan kişisel zaman algısı, geçmişini ve vaka zamanı şimdisini kesin bir biçimde birbirinden ayıran iki döneme evrilir: “Aynen benim eski halim gibi... Köpek yıllarım gibi” (Livaneli, 2016b: 101) sözleriyle işaret ettiği yumuşak başlı, saflık ve bağlanma duygusuyla hareket eden köpek yılları, geçmişi; “Oysa şimdi bir kediyim ben: Uzak, denetimli, soğukkanlı ve güçlü bir kedi” (Livaneli, 2016b: 32) ifadesiyle dile getirdiği kedi yılları ise vaka zamanını yansıtır.

Ayrıca vakanın sunulduğunda kullanılan o yıllar, kış, ilk gün, o dönem gibi kozmik zaman ifadeleri, kimi kez aynı rolü üstlenir. “Stockholm'e ayak bastığı ilk gün, ıslak, yapışkan ve soğuk havada, yağmur altında parlayan otomobiller ve iki yanında akan insanlar arasında, zaman ve mekân duygusunun değişmesini yaşamıştı” (Livaneli, 2016b: 15) cümlesinde kahramanın hayatındaki değişim zaman ve mekân yönüyle yansımıştır.

Livaneli'nin, cümlelerinden hareketle *Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm*'ün 1974 yılında başlayan yazma zamanı, uzun bir sürece tekabül eder. Kitabın birinci basımı 2001 yılıdır. Yazarın, romanda yaptığı değişiklikler sonucu bu tarihlendirme ile ilgili ifadeleri, 2003 yılında yazdığı önsözde şöyle belirtilir:

“Romanın başlangıcı 1974 yılına kadar uzanıyor. O yıllarda Stockholm’de orman kenarına kurulmuş öğrenci evlerinde yaşıyorduk, geceleri harıl harıl bu romanı yazıyordum. Ama epeyce yazdıktan sonra bu işe ara verdim. Bunun nedeni, olaylara ve karakterlere fazla yakın olduğumu düşünmem ve ‘gerçeğe gerçekt dışından ulaşmak’ için gerekli mesafeye sahip olmadığımı inanmamdı. Roman, büyük bir topar halinde koyduğum rafta, gün ışığına çıkacağı günü bekleyerek epeyce yattı. Birkaç yıl sonra bu işi tekrar ele aldım. Romana yeni bölümler ekledim. Eski metinden, beğendiğim bölümleri tutup beğenmediklerimi attım. Bu atıp ekleme işlemi yıllarca devam etti. [...] Bu roman benim için şimdi bitti, yani yazılmaya başlanmasından yirmi dokuz yıl sonra” (Livaneli, 2016b: 9, 11).

Sonuç olarak *Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm* romanında bir anlatım unsuru olarak yer alan zaman kullanımı hakkında şu bulgulara ulaşılır:

*Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm* romanı, aralık ve ocak ayı başlarına tekabül eden yaklaşık bir aylık bir zaman dilimini ihtiva eder. Olayların yaşanması için gereksinim duyulan vaka zamanı, anakronik bir seyir ışığında ilerler. Vaka zamanından yedi gün öncesine dönülen geçmiş yaşantı romanı, geriye dönüş tekniği ile başlatır. Birinci bölümdeki geriye dönüşlü görünüm, kurgusal olarak kendi içinde de anakronik bir düzen taşır; burada asıl kahraman Sami Baran odağında biçimlenen olaylar mazinin geçmişini yansıtır.

Gelecekle ilgili bilgiler ışığında vakanın entrik gücünü arttıran ve kurgunun düzenlenişini sağlayan zamanda ileri gidiş tekniği ise vaka zamanında sonra gerçekleşecek bir olaya değinme biçiminde olabildiği gibi, olay örgüsünü yönlendiren ve geçmişte olmuş bir olayın sezdirilmesi ve anlatımının ertelenmesi ile merak ve heyecan ögesini canlı tutmaya yönelik de olabilir.

Romanda süresi ve sınırları kesin olarak belirtilmeyen anlatma zamanı, vaka zamanından sonraki bir süreçtir. Bununla birlikte ben anlatıcının bakış açısından anlatılan bölümlerde, her iki zaman kategorisinin eşzamanlı olduğu izlenimi verilir. Bu bölümlerde kullanılan fiiller şimdiki zaman kipine yöneliktir. Hâkim anlatıcının üstten odaklanması ile anlatılan olaylar ise daha çok basit ve birleşik geçmiş zamanı ifade eder.

Romanda vakanın düzenlenişi ve özellikle ben anlatıcının bakış açısı anlatma zamanını yansıtır. Çünkü vaka zamanı ve öncesinde yaşanan olaylar, anlatma zamanındaki algılamaya biçimiyle sunulur. Sami Baran’ın yıllar önce çocukluğunda

yaşadıkları, Filiz’le ilişkisi ve Filiz’in ölümü sonrası başına gelenler gibi olaylar, aradan geçen zamanın ardından yorumlanır.

Zamanın hızını gösteren çeşitli örnekler anlatının imkânları doğrultusunda kullanılır. Okuyucuyu metne bağlama amacını ortaya koyan özetleme, tasvir, eksiltme, sahne tekniklerine başvurulur.

Romanın sosyal zamanı tarihsel sürecin 1960’lı yıllardan 80’li yıllara uzanan zaman dilimini kapsar. Sosyal ve siyasi manzara ışığında sıkıyönetim, siyasi çatışmalar, politik mülteci konusu gibi dönemin belirgin özellikleri kurgusal yapıya taşınır.

### 3.3. Mutluluk

İlk baskısı 2002 yılında yapılan *Mutluluk*, Livaneli’nin yayımlanan üçüncü romanıdır. Geniş bir okuyucu kitlesine ulaşan, sinema filmine uyarlanan ve birçok dile çevirisi yapılan eser, 2006 yılında Barnes & Noble’ın verdiği Yeni Büyük Yazarları Keşif Ödülü’nü alır. Farklı adlandırmalarla otuz iki bölüm olarak kurgulanan romanda, Güneydoğulu on yedi yaşında bir genç kız olan Meryem, askerlik geçmişiyle öne çıkan Meryem’in kuzeni yirmili yaşlarındaki Cemal ve kırk dört yaşındaki Profesör Dr. İrfan Kurudal’ın, bireysel yaşamlarından hareketle, toplumsal çeşitliğin ve çelişkilerin ortaya konularak mutluluğu arama çabası söz konusudur.

*Mutluluk* romanının vaka zamanı, açık bir zaman belirlemesine dayanmaz. Olayların sunulduğunda geçen süreyi hissettirme biçiminde gerçekleşen zaman kullanımı, bahar mevsimi ve yaz başlangıcını kapsayan iki üç aylık bir süreci içerir. Bu süreçte, olaylar arasında bağ kurulması ve vaka zamanındaki boşlukların doldurulması işleviyle kullanılan zaman ifadelerinden bazıları şunlardır:

“ertesi gün”(s. 13), “O günden beri” (s. 19), “bu gece” (s. 39), “Bazı günler” (s. 65), “Her gece” (s. 71), “onca sıkıntılı gün” (s. 77), “o sabah” (s. 87), “ertesi hafta” (s. 97), “o nisan akşamında” (s. 106), “Ertesi sabah” (s. 121), “Akşam çökerken” (s. 130), “haftalar boyu” (s. 141), “bir şafak vakti” (s. 160), “sabah olduğunda” (s. 171), “iki gün önce” (s. 225), “on gün kadar önce” (s. 285), “İki hafta içinde” (s. 312), “İki gün” (s. 347), “O gün”(s. 370) “O gecenin sabahı” (s. 371).

Doğanın yeniden canlanması, mutluluk ve yenilenmenin belirtileri olan ilkbaharla uyanışın, sembolik olarak kahramanları etkisi altına alması durumu, vaka zamanıyla örtüşür. Mevsimin özellikleri, yaşanan olayların ortaya konulmasında sembolik bir



değer yüklenir. İrfan Kurudal, nisan ayında, son zamanlardaki korkularından arınmak ve buhranlarına son vermek için hayatını yenileme kararı alır. Meryem ve Cemal için de aynı dönemde yaşamlarında değişiklik söz konusudur. Her üç kahraman, yaz aylarına tekabül eden olay örgüsünün sonunda, fiziksel ve ruhsal yaşamlarında değişime ve gelişime uğramış; üzerlerindeki toplumsal irade, egemenliğini daha çok özgür iradeye bırakmıştır. Zaman insan ilişkisi açısından değerlendirilebilecek bu durumun yansıması, esasen mekân insan ilişkisinin ve vakanın bir sonucu olarak daha etkin ve vurgulayıcıdır.

Kronolojik bir düzen içermeyen olay zamanı, kahramanların geçmiş yaşantıları hakkında bilgi verme, onların duygu ve düşünce dünyasını belirtme ve içinde bulunulan sosyal zamana göndermeler bakımından anakronik bir yapı kazanır. Romanın asıl kahramanı Meryem'in, Profesör İrfan Kurudal'ın ve Meryem'in amcasının oğlu Cemal'in aynı zaman diliminde, birbirinden bağımsız olay halkaları çerçevesinde ilerleyen kurgusal yapı, bu üç kahramanın yaşamlarının kesişmesiyle birbirine bağımlı olaylar silsilesini doğurur. Önce Meryem ve Cemal'in bir araya gelmesiyle iki ayrı kanala evrilen olay örgüsü, onların Profesör ile tanışması sonucu yeni bir yön alır.

Vaka zamanının başlangıcı, Van gölünün kıyısında Suluca kasabasında yaşayan Meryem'in, içinde bulunduğu izbede, rüyasından uyanarak "...kendisini kara düşüncelere kaptırdığı saatlerde..." (Livaneli, 2015b: 24) Profesör Dr. İrfan Kurudal'ın İstanbul'daki evinde "...hafif bir çılgılık atarak uyan[ması]" (Livaneli, 2015b: 24) ve Gabar Dağı eteklerinde karakolda asker olan Cemal'in, düşünden "...büyük bir zevkle titreyerek" (Livaneli, 2015b: 35) uyanmasıyla başlayan bir gece vaktidir. Aralarında mesafeler bulunan kahramanların bu durumu, eşzamanlı bir kurgunun vaka zamanına yansımasıdır. Ayrıca üç kahraman da uykudan uyanıklığa geçişin eşiğini aşmıştır.

Olay örgüsünün başında Meryem, tarikat şeyhi amcası tarafından tecavüze uğramış; aile kararıyla karanlık ve soğuk bir odaya hapsedilen on yedi yaşında bir kızdır. "Kendisinden dört yaş büyük olan..." (Livaneli, 2015b: 16) amcasının oğlu Cemal, iki yıl süren askerliğinin ardından kasabaya gelir ve töre kuralları gereği olarak babasının isteği üzerine, Meryem'i öldürme görevini yüklenir.

Tanrısal anlatıcının, günler ve haftalarla ifade ettiği izbe yaşantısından sonra Meryem ve Cemal, "Yaklaşan bahar, karları erittiği için yerler vıcık vıcık çamurdu" (Livaneli,

2015b: 123) cümlesinden anlaşılacağı üzere kış sonu, iki günlük bir tren yolculuğu sonrasında İstanbul'a gelirler. Bu esnada kırk dört yaşındaki sosyoloji profesörü İrfan Kurudal, onların olay örgüsüyle eşzamanlı olarak bir ay öncesine kadar zengin bir kadın olan Aysel'le evli, üniversitede hoca, televizyon programlarında konuşmacı ve rahat bir yaşamın sağladığı rutinliği sürdüren bir adamdır. Ancak, aylar önce başlayan metanoya, yani kendinin ötesine geçmek, kendini aşmak, kendi olmaktan çıkmak durumu, görünüşte hiçbir problemi olmayan Profesör'ü, yaşadığı hayattan uzaklaştırır. "Parçalanmış kişiliği ve bölük pörçük düşünceleri arasında..." (Livaneli, 2015b: 307) "kimim ben?" sorunsalının yol açtığı bir kimlik bunalımına sürüklenir. Anlatıcı, onun vaka zamanındaki ve bu zamandan birkaç ay önce başlayan korku yüklü durumunu şöyle ifade eder:

"Oysa şimdi bahçe lambalarından vuran ışıkla karanlığı biraz kırılmış olan odada, bir fare gibi korkarak yatıyor ve yanındaki karısını uyandırmaktan çekinerek kıpırdamamaya çalışıyordu ama bu işin sonu da yoktu. Diğer gecelerinde biliyordu ki yatakta yatmaya devam ederek korkuyu yenemezdi. İlaç almalıydı.

[...] Bunları düşünüyordu ama ölesiye de korkuyordu; yüreği ağzında atıyordu. Sanki kendisi Profesör Dr. İrfan Kurudal değil de onun gövdesinde yaşayan bambaşka biriydi. Birkaç aydır kendi hayatını dışarıdan seyrediyor gibiydi" (Livaneli, 2015b: 25-26).

İrfan Kurudal, çocukluk arkadaşı Hidayet'le otuz yıl önce yaptığı bir yelkenden esinlenerek, o günlerden öğrendiği ve anılarında canlı tuttuğu Hidayet'in etkisiyle bir bahar mevsimi nisan ayında, yaşam biçimini değiştirme kararı alır. Böylece ruhsal olarak arınmanın, kendini gerçekleştirmenin mutluluğuna kavuşur:

"...yıllardır ilk kez içine çöreklenmiş olan buz gibi korku rüzgârının esmediğini, soluğunu kesmediğini, yüreğini daraltmadığını hissederek rahatlamıştı. Havuzun başında otururken ertesi günü planlıyordu. Bugün, ömründe ilk kez korkaklıktan ve başkalarının koyduğu kurallara göre yaşıyor olmaktan kurtulma şölenu olacaktı.

Deniz dibinde ayakları yosunlara takılıp da soluksuz kalmış, sonra dibe vurduğu bir tekmeyle yukarıya yükselip ışığa ve temiz havaya kavuşmuş bir insan gibi temizlenecek, arınacaktı. Bütün zayıflıklarından, korkularından arınacak, hayatını değiştirmenin o hiçbir şeye benzemeyen zevkini tadacaktı" (Livaneli, 2015b: 84).

Ertesi gün, karısına bir elektronik posta mesajı gönderir; üniversitedeki işinden ayrılır; bankadaki yetmiş iki bin dolarını alıp önce annesinin yanına İzmir'e gelir; bir gün sonra da kiraladığı yelkenli gemiyle Ege Denizi'ne açılır.

“Bir ay, bir ay öncesine kadar, birkaç ay önce, birkaç aydır veya son zamanlara kadar” gibi zaman ifadeleri ile nitelenen İrfan Kurudal'ın ruhsal değişimindeki sürecin, yukarıdaki alıntıda yıllara uzanan bir zamansal niceliği de ortaya konur. Dolayısıyla onun kişiliğindeki bölünmüşlük hâli, anlatıcının zamansal ifadelerinde çelişkili bir görünüme yol açar. İrfan Kurudal'ın zayıflığı ve korkuları ile yaşama hâli, vaka zamanından birkaç ay önce mi başlamıştı yoksa yıllardır içinde hissettiği bir durum olarak mı yansıma bulmuştu, çelişkisi kurgunun oluşumundan kaynaklanır.

Profesör'ün nisan ayında denize açılmasından sonra, Meryem ve Cemal'le birlikte yaşamasına değin geçen süre, açıkça belirtilmez. Onun ruhsal değişimini de yansıtan bu zaman diliminin, aşağıdaki ipuçlarından hareketle bahardan yazaya evrilen bir iki ay olduğu söylenebilir:

“Denize açılalı kaç gün olduğunu bilmiyordu; günleri saymıyordu çünkü.[...] Hayatından zaman ve mekân duygusu kaybolmuştu sanki” (Livaneli, 2015b: 161).

“Kaç gündür yalnız başına dolaşıyor ve yavaş yavaş ilk günlerin deniz coşkusunun yerini alan tuhaf bir hüzne büründüğünü hissediyordu” (Livaneli, 2015b: 228).

Ve Profesör, denizde geçen haftaların onu ne kadar derinden değiştirdiğini bu gazeteleri görünce kavradı. Bambaşka bir insan olmuştu” (Livaneli, 2015b: 272).

Uzun süredir Ege'deydi...” (Livaneli, 2015b: 274).

Meryem ve Cemal, iki gün süren tren yolculuğunun ardından İstanbul'da, Cemal'in ağabeyi Yakup'un evinde kalırlar. Dört beş gün sonra, Cemal'in askerlik arkadaşı Selahattin vasıtasıyla iki haftalık bir çalışma için Ege kıyılarında, Çeşme yakınlarındaki bir koyda bulunan balık çiftliğine giderler. İstanbul'da geçirdikleri son geceden on gün sonra İrfan Kurudal ile karşılaşılırlar. Anlatıcının, “Ege Denizi'nin bu kaybolmuş koyundaki ilginç buluşmadan on gün kadar önce...” (Livaneli, 2015b: 285) ifadesi, vaka zamanını anakronik bir kurgunun ışığında yapılandırır. Balık çiftliğindeki kulübede geçen iki hafta sonrasında, Meryem ve Cemal, Profesör'ün yanına gemiye yerleşirler. Dolayısıyla kasabadan ayrılımlarının ardından geçen süre üç haftadır. Meryem ve Cemal'in Profesör ile birlikte, teknede ve emekli bir büyükelçinin evinde birlikte yaşadıkları süre bir aydır. Bu sürenin

ortaya konmasında, etrafındaki değişiklikler sonucu, başındaki yemeniyle bütünleşik bağını koparmak isteyen Meryem'in, Profesör'ün de yardımıyla yemenisinin denize uçtuğu gün yani, gemiye yerleşmelerinin ilk gününden, vaka zamanının sonunu haber veren kahramanların ayrılmaları arasındaki zamanın bir ay olduğu tespitine aşığıdaki alıntıdan ulaşılır. Bu alıntıda, vaka zamanından sapma gösteren, yani ileriye atlama manevrasıyla belirtilen zamansal kullanım, vaka zamanının sonuna yaklaşıldığına işaret eder:

“Yemeninin denize uçtuğu o neşeli, pırıl pırıl günden bir ay sonra Profesör, yelkenlide tek başına, kırık dişlerinin ve kan oturmuş sağ gözünün acısını duymasına bile olanak tanımayan derin bir umutsuzluğun pençesinde, rüzgârın önüne katılmış durumda sürüklenip duruyordu” (Livaneli, 2015b: 306).

Romanın anakronik yapısı, kahramanların ve olayların geçmişine yönelik geriye dönüşler ile vaka zamanının şimdisini açıklama eğilimi taşır. Meryem'in, Profesör'ün ve Cemal'in geçmiş yaşantılarına dönülen olay halkalarında, asıl vakanın tamamlanışı söz konusudur. Meryem'in kaldığı izbede, rüyasından uyanmasıyla başlayan vaka zamanı; amcası tarafından tecavüze uğraması, çocukluğu, ailesi ve çevresi hakkında verilen bilgilerle kesilir; maziye dönülür. Profesör'ün, olay zamanında denize açılma fikrine kaynaklık eden çocukluk arkadaşı Hidayet'le ilişkisi ve eşi Aysel'le evliliği hakkında anlatılanlar geriye dönüşle sunulur. Cemal'in vaka zamanının bir bölümünde, askerlikte geçirdiği sürede iki yıla tanıklık eden olay halkaları, PKK ile çatışmaları sırasında gazi olan, şehit olan arkadaşlarının başından geçenler, geriye dönüşle anlatılır.

Kahramanlar, denizde geçen günlerin ardından bir balıkçı köyüne gelerek emekli bir büyükelçinin evine yerleşirler. Böylece Profesör, Meryem, Cemal ve aralarına katılan emekli Büyükelçi burada günlerce birlikte otururlar. Ancak bu ev, bir süre sonra yolları ayrılacak olan kahramanların birlikte yaşadığı son yerdir. Meryem, Profesör ve Cemal'in ileride birlikte yaşamalarını sonlandıracak olan hayatlarındaki değişimi gösteren zamanda ileri gidiş örneği şöyle haber verilir: “Ne var ki Profesör'ün onları yemeğe davet ettiği akşam olaylar çığırından çıkacak ve evdeki gidişatla birlikte onların yaşamları da kökten değişecekti” (Livaneli, 2015b: 358).

Zamanda ileri gidişler, yani prolepsis kurgulamanın oluşturduğu entrik unsurlar açısından, vaka zamanını sona erdiren İrfan Kurudal'ın içinde bulunduğu durum hakkında aktarılanlar, ana öykünün bitmesiyle meydana gelen olayları önceden haber

verir. Böylece vakanın seyri bakımından merak unsuru canlı tutulur. “Şimdi okuyucunun izniyle bir süre için bu hikâyenin sonuna, yani İrfan Kurudal’ın Meryem’den ve Cemal’den ayrıldığı güne gidelim” (Livaneli, 2015b: 306) der anlatıcı. Aynı zamanda ana öykünün bitmesiyle annesinin yanına, yani İzmir’e dönecek olan İrfan Kurudal, sonunun paranteze alındığı bu günde, yani “Beceriksiz bukalemun” bölümünde, teknesinin güverteye savrulduğu, korkunç gürültüler çıkarıp kâğıt gibi yırtılması ve kendisinin korkuyu yenen teslimiyet ruhu ile bir başka final çağrışımına yol açan olaya zemin hazırlar. Aşağıdaki ileri gidiş tekniğinde, şaşırtıcı bir hava uyandırılır. Zira burada ölümü karşılama söz konusudur.

“İçinde hiç korku hissetmiyordu. Yerli yersiz gelen korkuları ve içinde bir kuşun kanat çırpmaları, yerini büyük bir teslimiyete bırakmıştı. Biraz sonra yüzüne deniz suyu değdi; Ege’nin büyük, soğuk ve muhteşem karanlığını hissetti. Gülümsedi” (Livaneli, 2015b: 321).

Oysaki olay örgüsünün son bölümünde İrfan Kurudal, bu gecenin sabahına uyanır. Anlatıcı, hem karakterin kendisini hem de okuyucuyu onun ölmediğine inandırır:

“O gecenin sabahı Profesör, sabah güneşinin ustura keskinliğindeki ilk ışınlarıyla gözleri yaşarmış olarak uyandı. Uyanır uyanmaz da ilk düşüncesi ölüm oldu; gece kendisini kucığına terk ettiği ve büyük bir iç huzuruyla kabul ettiği ölüm” (Livaneli, 2015b: 371-372).

*Mutluluk’ta* eşzamanlı birden fazla olaydan söz edilir; anlatma zamanı hem eşzamanlı hem de sonradan anlatma biçiminde, yani vaka zamanından sonraki bir süreç olarak belirir. Geçmişte meydana gelen olaylar, anlatma zamanının bakış açısından sunulur. Hikâyenin dışında, kavramsal bir dünyaya ait olan tanrısal anlatıcının, üstten odaklanma bakış açısıyla gerçekleşen anlatım, olaylar meydana geldikten sonra yapılmıştır. Olayların aktarımında kimi zaman kahramanların bakış açısı da esas alınmıştır. İrfan Kurudal’ın denize açıldığı ilk gece, yaşadığı iç çatışma, onun vaka zamanındaki bakış açısıyla yansıtılmıştır. Anlatma zamanında, kullanılan fiil kipleri geçmiş zaman formlarına yöneliktir; konuşmalar da ise daha çok şimdiki zaman etkindir.

Romanda Profesör’ün, Meryem’in ve Cemal’in hayat öyküsüne dair özetlemeler bulunur. Bu özetlemelerde, kimi zaman eylemler, vaka zamanında birden fazla gerçekleştiği hâlde anlatımda bir kez belirtilir. Yani n kere olan bir durum, bir defada anlatılır. Roman kişilerinin geçmişte sürekli yaptıkları eylemleri içeren ve alışkanlık

kazanan durumların özetlerinde, onların okuyucuya tanıtımı, içinde buldukları ruhsal ve fiziki atmosferin anlatımı söz konusudur. Bu eksende İrfan Kurudal'ın içinde bulunduğu durum şöyle yansıtılır:

“Bazı günler üniversitedeki küçük odasında oturuyor, çok da uzun olmayan ömründe nasıl bu kadar düşman edinebilmiş olduğuna şaşırıyordu. Bu kadar nefreti hak etmek için ne yaptığını da bilemiyordu ama kendi kendine acıma seansları olarak geçen bu saatlerden sonra, belki bininci kez sorunun sadece kendisiyle ilgili olmadığını, bu ülkedeki herkesin birbirinden nefret ettiğini düşünüyordu” (Livaneli, 2015b: 65).

Yukarıdaki pasajda Profesör'ün, ‘oturuyor’, ‘şaşıyordu’, ‘bilemiyordu’ ‘düşünüyordu’ gibi içinde bulunduğu durumun yol açtığı tekrarlanan eylem ve hisleri, anlatımda bir defa belirtilerek özetleme yapılmıştır.

Vaka zamanında Büyükelçi, Profesör ve Cemal'in içinde buldukları durum üç günlük zaman diliminde şöyle özetlenir:

“Üç gün boyunca, rutubetli havada neredeyse yapışkan hale gelen, bayıltıcı portakal çiçeği kokularıyla içleri yıkandı. Yalnız buza dönüşmüş viski içen Büyükelçi ile Profesör'ün değil, bazen teknede, bazen bahçede vakit geçiren, tembel tembel uyuklayan Cemal'in de başı dönüyordu” (Livaneli, 2015b: 345).

Cemal'in askerliği, Gabar Dağı eteklerindeki karakolda iki yıl sürer. Bu süre zarfında orada yaptıkları, karşılaştığı olaylar ve kişiler geriye dönülerek ana hatlarıyla anlatılır. Yapılan özetleme, anlatma zamanının ritmini hızlandırır. Askerlikte geçen iki yıl içinde, Cemal ve arkadaşlarının zamana yayılan yani, yaz-kış dağların zirvelerinde hissettikleri geçici rahatlık ile üstünlük duygusunun özeti şöyledir:

“Ömrünün son iki yılını geçirdiği uçsuz bucaksız mor dağlar, Cemal ile arkadaşlarının sonsuz cesaretinin ve sonsuz korkaklığının ölçüsüydü sanki. Uzun tırmanışlar sonunda, kan ter içinde bir dağın zirvesine ulaştıklarında yazın yemyeşil olan vadiler, gümüş nehirler, kışın da donmuş uçsuz bucaksız bir beyazlık ayaklarının altında uzanıyor ve kendilerini Tanrı gibi hissetmelerine yol açıyordu” (Livaneli, 2015b: 42).

Romanda, portre ve mekân tasvirlerinin kullanımına dair örnekler bulunur. Vaka zamanının hızını yavaşlatan bu tasvirlerde, kahramanların öznel algısı ve mekânın anlatımıyla birlikte algılanış biçimi sergilenmektedir. Nitekim Meryem'in portresi kendi bakış açısından; ilk bakışta köy izlenimi yaratan Ege kıyılarındaki kasabanın görüntüsü ise İrfan Kurudal'ın bakışından şöyle yansıtılır:

“Meryem bir de kendi zavallı haline baktı. İzbede haftalar boyu üstünde olan eski püskü giysiler içinde pek perişan ve pisti. Ayağına şalvar, onun üstüne mavi çiçekleri solmuş bir entari geçirmiş, izbeden çıkarken Döne'nin getirdiği yeşil hırkayı giyip başını da örtünce, her zamanki ‘sokak kılığı’na bürünmüştü. Ayaklarındaki kara lastikler de kasabanın çamuruna batmıştı” (Livaneli, 2015b: 141).

“Bir burnu döner dönmez karşılarına çıkan koy ve kıyıda evler Profesör’ü biraz şaşırttı. Çünkü hiç de beklediği gibi turistik otellerle dolu bir yer gibi görünmüyor, kendi halinde bir balıkçı köyüne benziyordu. İki katlı beyaz evler pembe, beyaz ve mor begonvillerle kaplanmıştı; asırlık zeytin ve servi ağaçları göze çok hoş görünüyordu” (Livaneli, 2015b: 334).

*Mutluluk*’ta zaman içindeki atlamaların göstergesi olan eksiltmeler, genellikle sürenin belirtilmemesine bağlı olarak kronolojik bir boşluk oluşturan zımnî eksiltme biçiminde vardır. Olayın devam ettiği anlatmanın ise durduğu bu teknikte, “ertesi sabah, birkaç gün, bir sabah” gibi çok açık olmayan, zaman aralığı belirtilmeyen zamansal ifadelerin yanı sıra, “iki yıl önce” gibi sürenin verilmesiyle yapılan açık eksiltmeler söz konusudur. Aşağıdaki parçalarda, Cemal’in askerliği sonrası kasabada karşılaşması ve Meryem’in portakal bahçesi içindeki evde iyileşmesi, zaman ifadelerinin oluşturduğu boşlukla eksiltme anlatımına yol açar:

“Ertesi sabah kasaba sokaklarına çıktığı zaman, herkesin gelip kutladığını ve kendisine, ‘Aslanım!’ diye hitap ettiklerini gördü. Kasaba yeni bir kahramana kavuşmuştu. Gerçi bu kahraman iki yıl önce davullu zurnalı törenlerle askere uğurlanan ve hiç izin yapmadığı için o tarihten beri görmedikleri ve çok değişmiş buldukları bir adamdı;” (Livaneli, 2015b: 115).

“Şefkatli portakal çiçeği kokusu ve lacivert kanatlı kelebekler onu birkaç gün içinde kendine getirdi. Doğruldu; halsizlikten kırılıyor da olsa Profesör’ün o uyurken getirip bıraktığı yemekleri yedi.

Ve bir sabah içinde müthiş bir yaşama coşkusu ve çıldırtıcı bir enerjiyle uyandı” (Livaneli, 2015b: 345).

Romanda vaka zamanının ve anlatma zamanının eşzamanlı olduğu sahne kullanımını, anlatımlı ve dramatik olarak görmek mümkündür. Bunlarda, eylemler ve konuşmalar duraksamadan anlatılmıştır. Meryem’in izbede kaldığı sürede, dış dünyada olup bitenler ve bunların iç dünyasına yansması onun zihninden sunulur. Böylece karakterin düşünceleri vasıtasıyla anlatımlı sahne şu biçimde gerçekleştirilir:

“Şimdi, ekmek günlerinde bile dışarıdan ses gelmiyordu. Bir ölü evi gibi sessizliğe bürünmüşlerdi. Yalnız evden değil, kasabadan da ses gelmediğini fark etti Meryem. Koskoca kasaba atlarıyla, eşekleriyle, horozlarıyla, tavuklarıyla, minibüsleriyle, insanlarıyla, çarşısı pazarıyla susmuştu. Arada bir duyulan bir iki ses; kısık bir sesle ezan okuyan müezzin, bir traktör gürültüsü, bir at arabası şakırtısı da bu büyük ve koyu sessizliği artırmaktan başka bir işe yaramıyordu” (Livaneli, 2015b: 55).

Aşağıdaki örnekte Büyükelçi ve Meryem arasında gerçekleşen dramatik sahne, anlatıcının araya giren sözleriyle gerçekleştirilmiştir. Karşılıklı konuşmaların sonunda, anlatıcının varlığının belirip kaybolması söz konusudur:

“ ‘Ooo’ dedi. ‘Bakıyorum her şeyin yerini bulmuşsun.’

‘Bulurum!’ dedi Meryem. Sonra demlikten ince belli cam bardaklara çay oldurdu. Kahvaltı ederken, ‘Deniz mi tuttu seni?’ diye sordu Büyükelçi.

Meryem, ‘Herhalde!’ dedi.

‘Daha önce hiç tekneye binmiş miydin?’

‘Hayır! Bizim Van Gölü’nde bir iki kere kayığa binmişim ama bunun gibi değildi.’

‘Beni de deniz tutar. Bu yüzden evi ve bahçeyi bırakıp da denize çıkmam’ ” (Livaneli, 2015b: 346).

Romanda sosyal zamanla ilgili bir olgu olarak ele alınan kadın-erkek ilişkileri ve töre cinayetleri, olay örgüsünün ana damarlarından birini oluşturan Meryem’in hayatından hareketle işlenir. Kadın erkek ayrımının katı kurallarla çizildiği geleneksel rollerin, esere yansıyan örneklerine değinmek mümkündür:

“Akşam namazından sonra yere kurulan ve kadınların hizmet ettiği sofrada sadece erkekler yemek yiyor, bu arada kadınlar ayakta bekliyor, onların yemeği bittikten sonra sofradan artakalanları göturdükleri mutfakta yemeye başlıyorlardı” (Livaneli 2015b: 22).

“Oysa kendileri erkeklerin yanında konuşamaz, yemek yiyemez, tuvalete gittiğini belli edemez, hatta gebeliklerini bile saklıyorlardı” (Livaneli, 2015b: 172).

“Zülfü Livaneli’nin Mutluluk Romanı Karakterlerinin Toplumsal Cinsiyet Bağlamında İncelenmesi” adlı çalışmada, toplumdaki kadın ve erkeğin rollerinin ve konumunun, toplumun töre, namus gibi kavramlara bakışının, karakterlerin söylemleri ve yaşantıları aracılığı ile vurgulandığı belirtilir. Toplumsal cinsiyet rollerinin hem kadın hem de erkek üzerinde baskı oluşturduğu düşüncesi, Meryem ve Cemal örneklerinde somutlaşır. Romanda; tecavüz, töre, namus gibi kavramlar



konusunda toplumsal cinsiyetin, kadın ile erkeğin rol ve konumunu nasıl etkilediği ve her iki cinsle yüklenen ağır bedellerin sonucu ortaya konulmaktadır (Haskan Avcı, Koç ve Bayar, 2016: 27).

Erkeğin egemenliği ve baskısı altında aşağılanan kadının, değersizleştirilmesine yol açan uygulamalar bir yana; töre cinayetlerinin kadının yaşamasına imkân vermeyen yok edici etkisi, onu ya intihar yoluyla ya da cellat eliyle hayattan koparır. Nitekim tecavüze uğrayan Meryem'e biçilen birinci yöntem, onu Cemal'e teslim etmeden önce, intihara sürüklemektir:

“Demek ki ailesinin ona uygun gördüğü ceza buydu, Meryem'in izbede sessiz sedasız kendisini asıp bu işi temizlemesini istiyorlardı. Sonra da unutulur giderdi her şey. Zaten buralarda kim kalkar da ölen ya da intihar eden bir genç kızın hesabını tutardı ki? Daha önce kendisini asan iki kızın hikâyesini, sahte bir üzüntü maskesiyle ve bütün ayrıntılarıyla anlatır dururlardı her zaman” (Livaneli, 2015b: 15).

“Zülfü Livaneli'nin Mutluluk Adlı Romanındaki Kültürel Ögelerin Kaynak Metin, Erek Metin ve Sinema Bağlamında İrdelenmesi” adlı çalışmada, *Mutluluk*'taki kültürel ögeler kavramına, kadın dil ve dilsel unsurlar bağlamında yaklaşılr. Bu yaklaşımla romanın teması şu sözlere bağlanır: “Öncelikle eserin teması, günümüz toplumu ve bu toplumda kadının konumu, kadının bazı sözde değerler arasında sıkıştırılıp kalınması ve çağımızda bile hala yaşanmakta olan töre cinayetleri ile alakalıdır” (Albiz Telci, 2012: 199).

Romanda, geriye dönüşlerle sosyal zamana göndermelerde bulunulur. Bunlardan biri, Doğu Anadolu'da Van Gölü kıyısındaki yarı kasaba yarı köy olarak betimlenen bölgeden, Ermenilerin ayrılımlarına dair anlatılan rivayetlerdir. Vaka zamanında, Ermenilerin bölgeyi terk etmelerinin üzerinden on yıllar geçtiği belirtilir. Zira Meryem ve ailesi onlardan kalan iki katlı bir evde yaşamaktadır; burada yaşanan kadın erkek ilişkileri sosyal hayatın ipuçlarını verir:

“Evin ahşap kapısına, biri büyük biri küçük, iki tokmak konmuştu. Eve gelen ziyaretçi eğer erkeğe büyük tokmağı, kadınsa küçük tokmağı çalıyor, böylece evdeki kadınlar duruma göre önlem alabiliyor, eğer erkek gelmişse kaçışacak ya da örtünecek fırsatı buluyorlardı” (Livaneli, 2015b: 11).

Vaka zamanında Cemal'in askerlik yaptığı Gabar Dağları eteklerinde kurulmuş olan askerî karakolda, PKK terör örgütüyle yapılan mücadelelere ve çatışmalara göndermelerde bulunulur. Bu durum, “Cemal'in Gabar Dağları'nda komando

birliğinde olduğu ve PKK'lılara karşı çarpıştığı biliniyor, ..." (Livaneli, 2015b: 22-23) ifadesinde belirtilmekle birlikte, askerlerin başından geçen çeşitli olaylarla da örneklendirilir. Türk ordusunun ülkesine zarar veren bir terör örgütünü imha etme durumu, bir savaş algısı ile sunulur; Türklerin ve Kürtlerin sosyal, ekonomik, kültürel alanda bütünlük içinde olduğu belirtilir; ayrıca Alevi ve Sünni mezhepleri arasındaki ilişkilere temas edilir:

"Güneydoğu'da PKK ile Türk ordusu arasında on beş yıldır bir savaş devam ediyor ve on binlerce kişi ölüyordu ama bu durum Türklerle Kürtlerin bir arada oturmasına, kız alıp vermesine, çalışmasına ve eğlenmesine engel olmuyordu. Ne garip bir işti bu böyle! Mesela Alevi ve Sünni mezhepleri arasında savaş yoktu şimdilerde ama onlar birbirlerinden kız alıp vermiyorlardı. Bu uğurda birçok cinayet işleniyordu. Türklerle Kürtler ise sadece dağlarda birbirlerini öldürüyorlardı" (Livaneli, 2015b: 193).

Vaka zamanında, İrfan Kurudal'ın sosyolog kimliğiyle İstanbul'un kültürel yaşamına, ülkedeki çürümenin göstergelerinden biri olarak arabesk müziğin kullanımı ve bu müziğin arka planına yerleştirilen olumsuz yaşam biçimine dair gözlem ve değerlendirmeleri, tarihsel zamanın romana yansımalarıdır:

"Adına arabesk denen bu, kente göç müziği, yaralı bir adamın haykırışı değil, yaralanmış taklidi yapan bir adamın sahte çığlığıydı. En ünlü arabesk sanatçılar, kıllı göğüslerini açıkta bırakan ipek gömleklerle geziyor ve pırlantalı Rolex saat takarak, spor Mercedes otomobile biniyor ve 'Ben ölüyorum, bitiyorum!' diye hıçkırıklara gömülmüş şarkılar haykırıyorlardı. Bu müzik, sadece bir müzik olarak değerlendirilemezdi. Bu seste, Ortadoğu'ya özgü bir kaypaklık, bir kandırmaca, bir yalan, güçsüz olanı ezme, güçlünün önünde ise el etek öperek riyakârca eğilme demek olan bir yaşam üslubu vardı" (Livaneli, 2015b: 103).

İrfan Kurudal'ın lise dönemi, dünyanın '68 kuşağı etkilerine girdiği bir dönemdir. Geriye dönüşle anlatılan bu yıllardaki sosyal zaman, üniversite işgallerinin, gösterilerin, protestoların, bildirilerin, polisle çatışmaların olduğu; sağcı-solcu, dincimilliyetçi gruplamalarının yapıldığı Türkiye'nin, siyasi ve sosyal olaylarına değinilerek işlenir:

"Lise döneminde solculuk modaydı. Dünyanın '68 kuşağı etkilerine girdiği o dönemde, üniversite işgalleriyle başlayan öğrenci birlikleri, birer solcu örgüte dönüşmüştü. İrfan'ın hiçbir şeye inanamama sorunu, onun solcu olmasını da engellemişti ki o yıllarda, pek garip bir durumdu bu. Ortalık gösterilerden,

protestolardan, bildirilerden, polisle çatışmalardan geçilmiyordu. Bu grupta yer alabilmek için biraz kendisini zorlamıştı ama olmuyordu işte. Solcuları da aynen sağcılar, milliyetçiler ve dinciler gibi fanatik buluyordu; ne yapsın, elinde değildi” (Livaneli, 2015b: 163).

Yukarıdaki parçadan anlaşılacağı üzere kahramanın, niceliksel zamanın sosyal ruhuna ters düşen kimlik algısı, aktüel zamanda da vuku bulur; İrfan Kurudal’ın, dikkatini kendi içindeki bölünmüşlüğe yönelten kişisel zaman algısı ön planda tutulur. Zaman-insan ilişkisi bağlamında, onun denize açılması ile “Hayatından zaman ve mekân boyutu kaybol[ur]...” (Livaneli, 2015b: 161). Günler geçtikçe hayatını değiştirme kararının doruluğuna inanır; buhranları azalır. Ancak, denize açıldıktan bir süre sonra bu durum tersine çevrilir; ruh hâlindeki bu değişim şöyle aktarılır:

“İlk günlerde kıyılardan mümkün olduğunca uzak kalıyor ve geceleme için en ıssız koyuları seçiyordu ama şimdi kendisine bile hissettirmeden içindeki gizli bir ayar onu kıyılara, sahil kasabalarına, derme çatma iskelesi olan köylere doğru çekiyordu. [...] Profesör, o gece ilk kez geri dönmeyi düşündü. Daha doğrusu düşünmedi de - düşünce denemezdi buna- bastırmaya çalıştığı duyulur duyulmaz bir ses gibi hissetti ve bu, ona müthiş bir huzursuzluk verdi” (Livaneli, 2015b: 228-229).

Vaka zamanında, İstanbul’daki kaçak yapılanma, belediye ekipleri ve ev sahipleri arasında yaşanan gerilim, sosyal zamanın yansıyan örnekleridir. Sivas, Van, Malatya, Diyarbakır, Bayburt gibi illerden, “ ‘Bir umut işte. İstanbul’un taşı toprağı altınmış ya; biz de biraz nasıplanelim diye geldik’ ” (Livaneli, 2015b: 221) düşüncesiyle hareket eden insanların, yüzde yetmiş beşi kaçak olduğu söylenen yapılarda yaşaması ve ekonomik mücadele vermesi, romanın sosyal zaman boyutuna işaret eder.

Sosyal zamanın esere yansıyan örneklerinden biri de 1996’da Türkiye ve Yunanistan arasında ortaya çıkan Kardak krizi olayıdır. Ayrıca vaka zamanında gazete haberlerinde verilen Türkiye’nin panoraması, Profesör’ün eleştirel bakış açısından şöyle aktarılır:

“Politik atışmalar, böbürlenmeler, Türkiye’yi güllük gülistanlık gösterme gayretleri, bilmem hangi Türk modacısı New York’u kendine hayran bıraktı, bilmem hangi Türk şarkıcısı Avrupa’da kapışılıyor, bilmem hangi Amerikan politikacısı Türkiye dünyanın en önemli ülkesidir dedi, bilmem hangi Hollywood starı Türkiye’de film

çevirecek, *shish kebab* yiyecek gibi, masum moral tazeleme yalanları ve bir de son yıllarda gündemden hiç düşmeyen başörtüsü eylemleri” (Livaneli, 2015b: 272).

1960, 1970, 1980, 1990 ve 2000’li yıllara uzanan sosyal zamanda, milliyetçilik fikri, sol söylemleri, açlık grevleri, terör hareketleri, başörtülü kızların özgürlük ve düzene başkaldırma sloganları gibi sosyal yapı ile bağlantılı gelişmelerin, vaka zamanında bölünmelerle özetleme şeklinde verildiği romanda, kurgusal dünyanın dışında kalan gerçek zaman ve olaylar ön plana taşınmıştır.

Sonuç olarak *Mutluluk*’ta zamana ait temel yönelimleri şu şekilde ifade etmek mümkündür:

Olayların ortaya çıkması için gereksinim duyulan vaka zamanı, ilkbaharla başlayan ve yaz aylarına evrilen iki üç aylık bir süreçtir. Kronolojik bir seyir göstermeyen kurgusal yapıda, vaka zamanında sapmalar, yani geriye ve ileriye gidişler mümkün kılınır. Kahramanların geçmiş yaşantılarına dair bilgi sunma, onların duygu ve düşünce dünyasını belirtme, kişiliklerini temellendirme, olay zamanı şimdisini açıklama eğilimi ve sosyal zamana göndermeler bakımından geçmişe dönüşler yapılır. Bunun yanı sıra romanda, daha sonra gerçekleşebilecek bir olay hakkında bilgi verme, anlatıcının davranışlarının nedenini açıklama veya geleceğe ait olaylarla ilgili sezdirici bir tutum sergileme gibi nedenlerle, zamanda ileri sıçrama örnekleri de kullanılır.

Vaka zamanında kahramanlar ile zaman ilişkisi sembolik olarak birbirine bağlanır. Vaka zamanı kurgusunun bahar ve yaz aylarına tekabülü sonucu kahramanlarda oluşan değişim ve gelişimlerin bu zaman dilimi ile örtüştürüldüğü söylenebilir. Mevsimlerin özellikleri, kişilerin ve olayların ifade edilmesinde yankılanır.

Yukarıda ifade edildiği gibi İrfan Kurudal’ın korkuları, kendini aşma, kendi olmaktan çıkma, yabancılaşma, yaşadığı hayata uyumsuzluk isteği ile baş gösteren bölünmüşlük hâlinin ortaya çıkış süresi, kişiliğinin bir parçası olarak yansıtılırken zaman bakımından bir çelişkiye yol açılır. Kahramanın ruhsal değişimindeki süreç, vaka zamanından birkaç ay önce mi başlamıştı yoksa yıllardır içinde hissettiği bir durum olarak mı yansıma bulmuştu; ikilemi, anlatıcının ifadelerinde zamanın niceliğini farklılaştıran bir kurgusal zemin yaratır.

Meryem, İrfan Kurudal ve Cemal’in aynı zaman dilimine ait olan birbirinden bağımsız olay halkaları doğrultusundaki kurgusal yapı, eşzamanlı olarak verilir. Aralarında mesafeler bulunan farklı mekânlardaki üç kahramanın bir gece vakti

içinde buldukları durumla başlayan vaka zamanı, bunun yansımasıdır. Aynı süreçte oluşan birbirinden bağımsız olaylar silsilesi, önce Meryem ve Cemal'in bir araya gelmesiyle iki ayrı kanala evrilir; onların Profesör ile tanışması sonucu ise yeni bir yön alır. Bu bağlamda eşzamanlı birden fazla olayın yer aldığı *Mutluluk*'ta, anlatma zamanı, hem vaka zamanıyla eşzamanlı hem de sonradan anlatma biçiminde, yani vaka zamanından sonraki bir süreç olarak belirir. Geçmişteki olayların, anlatma zamanının bakış açısından aktarıldığı olay örgüsünde, anlatım, olaylar meydana geldikten sonra yapılmıştır. Süreci belli olmayan ve hâkim anlatıcının bakış açısından oluşan anlatma zamanında, kimi zaman kahramanların bakış açısı da kullanılmıştır. İrfan Kurudal'ın denize açıldığı ilk gece yaşadığı iç çatışma, onun vaka zamanındaki bakış açısıyla yansıtılmıştır. Anlatma zamanında kullanılan fiil kipleri geçmiş zaman formlarına yöneliktir; konuşmalar da ise şimdiki zaman etkilidir.

Anlatıcı, olayları aktarırken zamanın düz bir çizgi olarak akmasının önüne geçen özetleme, tasvir, eksiltme ve sahne tekniklerini kullanır. Profesör, Meryem ve Cemal'in vaka zamanı ve geçmişleri hakkında anlatılan olaylarda, bazı kısımların genel bir sunumunu içeren özetlemeye başvurulur. Vaka zamanında birden fazla gerçekleşen eylemlerin, anlatma zamanında bir defa ifade edildiği anlatımlar da söz konusudur.

Olay örgüsü akışında başvuru portre ve mekân tasvirlerinde, kahramanların öznel algısını yansıtan örnekler bulunur. Bunlarda, Meryem'in fiziki görünümüne yönelttiği dikkat ve Profesör'ün kıyıdaki balıkçı köyü karşısındaki izlenimi, kendi bakış açılarından sunulur; olay akışının bütünlüğü bozulmaz.

Olayların gelişiminde bazı kısımların atlandığı eksiltmeler bulunur. Sürenin net bir biçimde verilmediği bir sabah, birkaç gün gibi belirsiz ifadelerin yanı sıra iki yıl önce gibi sürenin açıkça belirtildiği eksiltme örnekleri bulunur.

Vaka zamanı ve anlatma zamanının eşzamanlı izlenimi uyandırdığı sahne, romanın bazı kısımlarında anlatımlı olarak ve diyaloglar ışığında faydalanılan bir tekniktir.

Sosyal ve tarihî olaylara yer verilen *Mutluluk*'un toplumsal yönü ön plandadır. İki üç aylık süreci içeren vaka zamanındaki anlatım, sosyal yapı ile bağlantılı olan geriye dönüş tekniği ile yoğunlaştırılır. Anlatıcının ve kahramanların bakış açısından Türkiye'nin toplumsal gelişmeleri ve hareketliliğine dikkat çekilir.

### 3.4. Leyla'nın Evi

Yazarın ilk kez 2006 yılında yayımlanan romanı *Leyla'nın Evi*, “Leyla, Roxy ve Ali Yekta Bey'in Hayatıma Girişi”, sayılarla ifade edilen yirmi sekiz bölüm ve “Bir Yıl Sonra” başlığını taşıyan son bölümün eklenmesi ile otuz bölüm olarak kurgulanmıştır. Romanda Leyla Bosnalı'nın evi ekseninde, farklı yaşam biçimlerine mensup kişilerin birlikteliğinin ortaya koyduğu sonuçlar, mekâna yüklenen varoluşsal ortaklığın göstergesi olarak sunulur. Aynı adla tiyatro sahnesine de aktarılan *Leyla'nın Evi*, farklı hayat tarzlarının etkileşimi olarak okuyucu karşısına çıkmaktadır.

“Leyla, Roxy ve Ali Yekta Bey'in Hayatıma Girişi” adlı bölümle başlayan roman, bir kış günü; motorları, köprüleri ve insanları ile İstanbul boğazını sahneler. Yaklaşık üç buçuk sayfa tutarındaki bu bölüm, kurgusal anlamda anlatı dünyasında yer alan; ancak olayların içinde olmayan ve başkalarının hikâyesini anlatarak ikinci derecede bir kahraman gibi algılanan gözlemci anlatıcının, sınırlı bakış açısı konumuyla düzenlenmiş bir giriştir. Bu bölümde anlatıcı, aynı zamanda romanın kurgusal yazarı olarak kimlik kazanır ve şöyle der: “*Leyla'nın Evi*'ni yazma ve hepimizin hayatına bir biçimde damgasını vuran bu mülk trajedisini anlatma fikri o gün, o motorda doğuyor (Livaneli, 2016d: 9). Burada anlatıcı, Osmanlı soylusu bir kadını, saçının bir bölümü maviye boyalı bir genç kızı ve iyi giyimli yaşlı bir adamı betimleyerek “İşte Leyla Hanım, Roxy ve Ali Yekta Bey o gün hayatıma giriyorlar. Bir daha hiç çıkmamacasına!” (Livaneli, 2016d: 10) sözleri ışığında, kurgusal bir kahramanın varlığı izlenimini bırakır. Bu aşamadan sonra romanda, 1'den 28'e kadar numaralanmış kısımlar ve “Bir Yıl Sonra” ifadesini taşıyan bölüm, tanrısal (hâkim/dışöyküsel) anlatıcının sınırsız bakış açısıyla düzenlenmiştir. Bu bağlamda üç buçuk sayfalık ilk bölümün anlatıcısı olarak kendini belli eden gözlemci anlatıcı ve roman kişisi yazar, daha sonraki bölümlerde sözü, tanrısal anlatıcıya teslim eder; romandan silinir.

Vaka zamanı, romanın asıl karamanı olan Leyla Bosnalı'nın, ömrünün yetmiş altı yılını geçirdiği Bosnalılar yalısından sokağa atıldığı bir günü içeren haziran ayında başlar. Çocukluğunda, paşa dedesine ait olan yalıtı; annesi, dayısı ve dedesinin ölümleri sonucu ve yaşanan ekonomik sıkıntılar nedeniyle anneannesi Üftade Hanım, tefecilere devretmiş, onlar da “...Cumhuriyet'le birlikte yeni yeni palazlanmaya başlayan Türk tüccarlarından Salih Bey'e satmışlardı[r]” (Livaneli, 2016d: 123).

Salih Bey'in ölümünden sonra ise banka sahibi iş adamı Ömer Cevheroğlu, yalıtı satın almıştır.

Leyla Hanım, yalının tapusundan ayrı olarak aynı bahçede yer alan ayrı bir parsel ve tapusu olan, kendine ait bir evde yaşamaktadır. Ancak, "Yaşlı kadın ulu bir çınarın altına oturmuş, iki gündür yerinden pek kıpırdamamıştı" (Livaneli, 2016d: 11) cümlesinde işaret edilen olay zamanının başlamasıyla iki gün boyunca yalı duvarının dibinde valizinin üzerine oturmuş; evini bırakmamak için direnmiştir.

Leyla Hanım, üniversiteyi bitirene kadar aynı mahallede yaşayan, olay zamanında ise Cihangir'de oturan gazeteci Yusuf'un, mahalleye gelip kendisini ikna etmesi üzerine geçici olarak Cihangir'e taşınır. Burada bir apartmanın beşinci katına gelen Leyla Hanım, dört beş aydır birlikte yaşayan Yusuf ve Yusuf'un sevgilisi Rukiye/Roxy ile iki ayı aşkın bir süre aynı evi paylaşır. Roxy'nin hip-hop müziği yaptığı grup arkadaşları da eve sıkça gelen gençlerdir. Bu süreçte, kendisini akli dengesi yerinde olmadığına dair aldığı sahte raporla evinden eden yeni ev sahipleri Ömer ve Necla ile mücadelesini sürdürür. Bu mücadelede, eve geldiği ilk zamanlarda kendisini sevmeyen, evden ayrılmasını isteyen; ancak zamanla aralarında samimi bir bağ oluşan Rukiye/Roxy'nin ve Yusuf'un yardımları ona güç katar. Vaka zamanının süresini belirten "Böylece Leyla Hanım, evinden atıldıktan yaklaşık iki ay sonra tekrar bahçesine girdi" (Livaneli, 2016d: 182) cümlesinin ardından geçen süreç, "son zamanlarda, o akşam, iki gün sonra, öğle vakti, o günlerde, bugün" gibi belirsiz zaman ifadelerinin kullanımını içerir. Bu zaman zarfında yaşanan olaylar: Leyla Hanım'ın yalı ziyareti ve Ömer'in babası Ali Yekta Bey ile görüşmesi, Rukiye'nin hamile olduğunu Leyla Hanım'a söylemesi; Rukiye ve Leyla'nın aralarındaki bağın güçlenmesinin olay örgüsüne yansımalarının anlatımı; Ali Yekta Bey'in, kendisini yalıda istemeyen, dedesi ve babasını 'uşak sülalesi' sözleriyle aşağılayan gelini Necla'yı, öldürmesidir.

Romanın "Bir Yıl Sonra" başlığını taşıyan bölümü ise vaka zamanında, Rukiye ve Yusuf'un kızları Leyla ile birlikte, evine kavuşmuş olan Leyla Hanım'ı ziyaret etmeleri ve bundan iki gün sonra Leyla Hanım'ın ölümünü içerir. Bir gün sonra düzenlenen cenaze töreninin ardından Yusuf'un, kızı Leyla'ya, Leyla Hanım tarafından bırakılan mektubu okuması ile vaka zamanı son bulur. Ayrıca bu bölümde, eşzamanlı olarak Ali Yekta Bey'in hapishaneye girmesi, burada geçirdiği günler ve ölümü anlatılır. Rukiye ve Yusuf'un evlenme törenlerinin özeti ise vaka zamanına ait

bir geriye dönüşle sunulur. Böylece, “Boğaziçi insanın içini yaşama sevinciyle dolduran bir haziran sabahını yaşıyordu.” (Livaneli, 2016d: 16) cümlesi ışığında haziran ayında başlayan ve “O parlak eylül güneşi altında pırıldayan mavi Boğaz...” (Livaneli, 2016d: 266) ifadesi ile bir sonraki yılın eylül ayına tekabül eden vaka zamanı, tam olarak on altı aylık bir sürece yayılır. Dolayısıyla olaylar arasında kurulan bağlantı ve ortaya çıkan süreklilik algısı neticesinde saptanan yaklaşık bir buçuk yıllık süreci içeren vaka zamanı, bir güz mevsimi, eylül ayında sona ermiştir. Yazdan kalma zaman, şöyle betimlenir: “Sıcak ve parlak bir yaz sonu güneşi, ıtır, taflan ve yasemin kokularıyla insanı sarhoş eden bir hava, vızıldayan arılar ve dekoru tamamlayan kelebekler, açık havanın etkisiyle hamakta mışıl mışıl uyuyan bebek” (Livaneli, 2016d: 265).

Vaka zamanında olaylar, zamandizinsel vaka halkaları olarak düz bir çizgi hâlinde ilerlemez. Roman kahramanları, geçmiş yaşamları ve kimlikleri ile özet olarak sunulur. Olay zamanının kesilerek geriye dönüşlerin yapıldığı özetlemelerde, Leyla Hanım’ın mensubu olduğu Osmanlı paşası addedilen Bosnalı Abdullah Avni ailesinin geçmişi, sosyal olaylar, mütareke seneleri ve kahramanların bireysel geçmiş yaşantıları anlatılır. Olaylar geriye dönüşlerle kurgulanmakla birlikte, yaklaşık bir buçuk yılı içeren olay zamanındaki vakalarda da kendi içinde geriye dönülerek özetleme yapılır. Örneğin “Bir Yıl Sonra” ifadesini taşıyan bölümün vaka halkaları, Ali Yekta Bey’in cezaevi yaşantısı, Rukiye ve Yusuf’un bebekleri Leyla ile Leyla Hanım’ı ziyaret etmeleri ve Leyla Hanım’ın ölümünü içerir. Ancak, bu olayların yaşanmasından önce yalıya dönmüş olan Leyla Hanım’ın, Cihangir’deki evden yalıya gelişi, bölüm içerisinde geriye dönüşle yansıtılır:

“Leyla Hanım, Cihangir’deki evde kalamazdı artık. Zorlansa ve biraz ürkse, yabancı bulsa bile yalıya geri dönmek zorundaydı. İki gün sonra eşyasını topladı, hamileliği belli olmaya başlayan Rukiye’yle vedalaştı. Yusuf’un taşıdığı ağır kahverengi valizi de alarak yalıya gitti” (Livaneli, 2016d: 260).

*Leyla’nın Evi*’nde anakronik unsurların kullanımı, geçmişteki olaylar hakkında bilgi vermek, kahramanların tanıtımına yönelik açıklayıcı geriye dönüşler ve merak unsurunu tetikleyen geleceğe ait bildirimler sunmak biçiminde gözlemlenir. Anlatıcının vaka zamanındaki bir olaya bağlamadan, ancak bu zamanı bütünlemeye yönelik olayların akışını kesen mazi anlatımları ve kahramanların hatırlamaları



biçiminde gelişen anakronik durumda, genellikle Leyla Hanım, Yusuf, Rukiye, Ali Yekta Bey, Ömer Cevheroğlu ve Necla'nın geçmiş yaşamları göz önüne serilir.

Romanda, anlatıcının sınırsız bakış açısını kullanarak geriye dönüş tekniğiyle Bosnalı Abdullah Avni Paşa ailesinin yaşamını aktarması, geçmişte gelişebilecek olaylar hakkında verilen zamanda ileriye sıçrama tekniği ile desteklenir ve anlatımın dikkat çeken yapısı güçlendirilir:

“Kimilerine göre Anadolu yakasının en güzel iki binasından biri Kuleli Askeri Lisesi öteki de Selimiye Kışlası'dır. İşte bu görkemli kışlanın önüne demirleyen Mısır gemilerinden birinden kaçan fareler olmasaydı, Bosnalı Abdullah Avni Paşa ailesinin hikâyesi de bambaşka bir biçimde gelişecekti” (Livaneli, 2016d: 110).

Mütareke yıllarında, Abdullah Avni Paşa'nın kızı Handan ve İngiliz teğmen Robert Whitaker'in yaşadıkları gizli aşk ve birliktelikleri geriye dönüş tekniği ile anlatılır. Bu gizli ilişki sonucu dünyaya gelen Leyla'nın, babası Robert Whitaker, dayısı İzzet Kemal tarafından öldürülmüş; daha sonra da dayısı, işgal kuvvetlerince hazırlanan pusuya düşürülüp öldürülmüştür. Ailesinin başına gelenler ve oğlunun ölümü üzerine, Abdullah Avni Paşa felç geçirir, bir daha konuşamaz. Bütün İstanbul, bu ailenin olaylarını dillendirir. Paşa ailesinin darmadağın olmasından ve babasının içinde bulunduğu durumdan kendini sorumlu tutan Handan, Leyla'yı dünyaya getirdikten sonra ölür. Abdullah Avni Paşa'nın ölümünden sonra ise borçları sebebiyle Leyla'nın anneanesi Üftade Hanım, yalıtı Salih Bey'e satar; ancak torunu ile birlikte müştemilata taşınır ve burası kendilerinde kalır. Elindeki bütün parasını borçlarını ödemek ve Leyla'nın eğitimi için harcayan Üftade Hanım, Leyla on dokuz yaşına geldiğinde diğer aile bireyleri gibi bu dünyadan çekilir. Leyla'nın, kayıtlarda dedesinin kızı olarak görünmesini ve ailenin Handan'ın ölümüne kadar geçen süredeki yaşadıklarını, büyük bir trajedi ve değişimle niteleyen anlatıcının, anlatma zamanında daha sonra geriye dönüşle anlatacağı bu olaylara işaret eden ve okuyucunun merak duygusunu harekete geçiren zamanda ileriye gidiş tekniği şöyledir:

“Kayıtlarda dedesinin kızı olarak görünmesi ise paşa ailesinin yaşadığı büyük bir trajedi ile ilgiliydi. Bu trajedi, yalnız kayıtları değil ailenin hayatını da kökten değiştirmişti” (Livaneli, 2016d: 22). Bununla birlikte, ailenin trajedisi, yukarıda sıralanan olaylar ve ölüm silsilesi ile devam eder.

Bir gece kulübünde sahne alan Roxy ve arkadaşlarının, ‘Roxy and Other Animals’ adlı grubunda, Roxy’nin, “ ‘Büyük bir piyanist. Leyla Bosnalıııııı!’ ” (Livaneli, 2016d: 203) sunumuyla sahneye çıkardığı Leyla, klavyenin tuşlarını kullanmadaki yetkinliği ile Beethoven’ın ‘Ay Işığı Sonatı’nı çalarak izleyicilere müzik şöleni yaşatır; onları kendine hayran bırakır. Ancak, Leyla Hanım’ın yabancısı olduğu ortamın kendisinde yarattığı şaşkınlık ve duygu karmaşası içinde, gece sonlanır. Bu olay halkasını sezdirenen ve önceden haber veren anlatıcının aşağıdaki cümlelerinde ileriye gidiş tekniği söz konusudur:

“O akşam Leyla Hanım’ın başına öyle bir iş geldi ki sanki bütün yaşamı ters yüz oldu. Daha önce biri böyle bir duruma düşeceğini söylese ona deli gözüyle bakardı. O gecenin sonunda yatağa girdiğinde anneannesinin anlattığı bir masaldaki ‘Civcivli oldum, sivrikoz oldum / Gel oğlum gör beni, hokkabaz oldum’ tekerlemesini aklından geçirmesine yol açan çılgın olay şöyle gelişti” (Livaneli, 2016d: 201).

Ali Yekta Bey’in ölümünü, anlatma zamanında haber veren anlatıcı, vaka zamanı bağlamında gelecekte gerçekleşen bu durumu şöyle ortaya koyar:

“Amfizemden ölene kadar hapisanede kalacak ve revirde nesi olduğunu soran doktorlara bile cevap vermeyecekti. Böyle geçip gitti bu dünyadan koskoca Ali Yekta Bey” (Livaneli, 2016d: 260).

Romanda aynı zaman diliminde gerçekleşen birden fazla olay anlatılırken eşzamanlı bir yol izlenir. Leyla Hanım’ın, Cihangir semtindeki evde yaşadıkları ve Ali Yekta Bey’in, konak yaşantısını bırakıp uşak kimliğinden efendi kimliğine geçişi temsil eden, oğlunun yalısına taşınma isteği neticesinde yaşanan olaylar, eşzamanlı aktarılır. Ancak söylem, yani anlatım, vaka zamanındaki olaylardan sonra gerçekleşir; sonradan anlatma biçiminde tezahür eder. Vaka zamanı ve anlatma zamanı arasındaki süre tam olarak bilinmese de vaka zamanında Ali Yekta Bey’in, gelini Necla’yı öldürmesi ve mahkeme sürecindeki davranışları, anlatma zamanında aradan yıllar geçtiğinin göstergesidir:

“Bosnalılar Yalısı cinayeti Boğaziçi sakinleri tarafından yıllarca konuşuldu, çeşitli söylentiler türetildi, özellikle dağlıların hiç değişmeyen konusu oldu. Ali Yekta Bey mahkeme süresince hiç konuşmadığı, ifade vermediği, avukat tutmadığı ve baronun tayin ettiği avukatla da konuşmayı reddettiği için söylentiler alıp başını yürüdü” (Livaneli, 2016d: 246).

Sosyal zamanın romana yansıyan bir yönü olarak Leyla Hanım'ın çocukluğundan bu yana tanıdığı Boğaziçi'ndeki kadınların, yüzlerine sürdüğü ve zehirli olduğu kanaatiyle intihar girişimlerinde de kullandıkları süblime adlı pudra, o dönemlere işaret eder:

“Süblime o zamanlar Avrupa'dan gelen ve kadınların çok kullandığı bir pudra idi; bunu sürerek yüzlerini No maskelerindeki gibi bembeyaz yapan kadınlar, pudranın zehirli olduğunu keşfederek yeni bir kullanım yolunu da bulmuşlardı” (Livaneli, 2016d: 61). Görüldüğü üzere “o zamanlar” ifadesi ile olayın, vaka zamanından daha sonra anlatıldığı kanısına ulaşılır. Ayrıca anlatılan olaylar, genellikle geçmiş zaman kipi kullanılarak sunulur.

Geçmişten hâle, hâlden geçmişe uzanan kurgusal yapı, kahramanların içinde buldukları durumları, olaylara bakış açılarını gösterme ve sosyal yapıya göndermeler bakımından zamanın ritminde değişkenlik oluşturur.

*Leyla'nın Evi*'nde kahramanların geçmiş yaşantılarına dair verilen bilgiler özetleme tekniği içinde sunulur. Onların geçmişlerine ait olan bu bilgiler, genellikle vaka zamanı içinde gerçekleşmez; bu anlatımlarda geriye dönüşlere başvurulur. Örneğin Ali Yekta Bey'in, mazideki ailesi ve karısının Almanya'ya yerleşmesiyle ilgili olarak başından geçenleri yıllar sonra hatırlaması, özetleme tekniği ile aktarılır. Burada anlatının gereksinimine bağlı olarak babasının Ömer'e ihtirasla bağlılığını vurgulayan ve seçilen ayrıntılar üzerinden yapılan bir özetlemeden söz edilir:

“Ömer on yaşındayken bir gün Almanya'daki akrabalarının yanına gitmişti kadın. Yaklaşık bir ay sonra da geri dönmeyeceğini, orada kalıp kendisine yeni bir hayat kuracağını bildirmiş, çocuklarını da yanına almak istemişti. Mektubunda, ‘Burada daha iyi tahsil görür, hiç olmazsa Avrupa'da yetişmiş olurlar’ diyerek Ali Yekta Bey'in aklını çelme girişimlerinde bile bulunmuştu. Ali Yekta Bey iki kızını gönül rahatlığıyla göndermiş ama Ömer'i vermemişti. Aradan bunca yıl geçmiş olmasına rağmen karı koca bir daha hiç görüşmemişlerdi. Arada bir Ömer iş seyahati için Almanya'ya gittiğinde buluştuklarını biliyor ve buna aldırılmıyordu. Çünkü Ömer'in hayatında babasından daha önemli bir kişi olamazdı, annesi bile olsa hiçbir kadın Ömer'e babasından daha çok yaklaşamazdı” (Livaneli, 2016d: 235-236).

Vaka zamanının içerisinde birden fazla yapılan eylemlerin, anlatmada bir defa ifade edilerek yinelemeli bir anlatımla özetlemelerin yapıldığını, aşağıda verilen alıntılarda

görmek mümkündür. Bu parçalarda Ömer ve Ali Yekta Bey; Rukiye ve kızı Leyla ile Leyla Hanım'ın eylemlerine ve duygularına tanık olunur:

“Son günlerde babasına hiç telefon etmedi, hatırını sormadı. O da onu aramıyor. Baba oğul belki de hayatlarında ilk kez inatlaşıyorlar” (Livaneli, 2016d: 241).

“Rukiye bayılıyordu bu çocuğun her sabah gülerek uyanışına. Zaten iyi huylu, geceleri fazla ağlamayan, huzurlu bir bebektir” (Livaneli, 2016d: 251).

“Büyük Hanım'ın bundan sonraki günleri görünüşte eskisi gibiydi; yine aynı şekilde bahçede oturuyor, nakış işlerini yapıyor, gazeteleri ve televizyonları izliyor, mahallenin çocuklarına yasemin, incir, nar veriyordu ama içten içe hiçbir şeyin artık eskisi gibi olmadığı duygusuna kapılıyordu” (Livaneli, 2016d: 261).

Romanda sık aralıklarla yinelenmeyen ancak, olay akışını kesintiye uğratarak mekân tasvirleri ve portrelerin anlatıldığı bölümlerde, vakanın duraklaması kaçınılmaz olur. Yalı bahçesindeki evinden ayrılıp Cihangir'deki eve gelen Leyla Hanım'ın karşılaştığı manzara, öznel bir betimleme tutumu içerisinde onun bakışından yansır. Aşağıdaki tasvir parçası, mekân tasarımı ve kahramanın kimliğine yönelik vaka kurgusuna katkı sağlayan önemli ayrıntılar olarak sunulur:

“Loş dairede ilk gördüğü şey, müthiş bir perişanlık, dağınıklığı. Toz içinde rengi akmış kahverengi kadife bir divan, üstünde kirli tabaklar duran küçük formika bir masa, yıpranmış sandalyeler, küçük bir kitaplıktaki kitaplar gözüne çarptı. Yerde, alacalı bulacalı bir kilim. İç geçirdi, çevresinin farkına vardıkça yüreği daraldı. Yıllardan beri böyle bir yer görmemişti Leyla; belki eskiden de görmemişti, hiç görmemişti. Ceviz ağacı kasalı eski Philips radyonun üstüne bile sakız gibi dantel örtüler yerleştirilen bir evde büyümüş olmanın alışkanlığıyla hiçbir yere değmemeye çalışarak içeri girdi” (Livaneli, 2016d: 41).

Zamandaki atlamaları belirten eksiltmelerin olduğu *Leyla'nın Evi*'nde; “bir akşam, iki gün sonra, son günlerde, o akşam o gün” gibi ifadelerin varlığıyla geçen sürenin anlatılmadığı, anlatıcının seçme, ayıklama, eleme kullanımından kaynaklanan ve olay örgüsü açısından önem teşkil etmeyen kısımlar aktarılmaz. “Bir gün” ifadesi ile başlayan aşağıdaki pasajın öncesinde bir eksiltme söz konusudur; ancak bunun Ali Yekta Bey'in hapisine girmesinden kaç gün ya da kaç hafta sonra olduğu belli değildir. Bu yüzden burada zımni bir eksiltmeden söz edilebilir:

“Bir gün hapisane müdürü Ali Yekta Bey’i odasına çağırtdı. Gitmemesi mümkün değildi. İki gardiyan onu dar koridorlardan, kubbeli bölümlerden geçirdiler ve müdürün odasına götürdüler” (Livaneli, 2016d: 257).

Biçimsel açıdan “iki hafta, iki ay sonra” ifadelerinde açıkça belirtilen bir zamansal atlayışla açık eksiltmenin varlığı sezilen örneklerde, asıl kahraman Leyla’nın bilinci, yansıtıcı olarak sunulur. Leyla Hanım’ın yalıdaki yaşamı, mutlu hâlini simgeler; Cihangir’deki ev ise mutsuz hâle geçiş bağlamında değerlendirilir. İki ay sonra yalının bahçesindeki eve yeniden dönüş, mutsuzluk duygusunu ortadan kaldırmaz; evin çehresindeki değişim buna neden olur. Ancak bu, süreçsel durumda açıklanır; olayın görüntüsü mutluluk-mutsuzluk bağlamında zaman mekân ilişkisine yansır:

“Büyük Hanım’ın evi dikiş atölyesi gibiydi. Renk renk ibrişimler, makaralar, parlak göz alıcı kumaşlar ve dantellerle doluydu. Duvarlarda da birçok resim vardı. [...] Dalları küçük evin üstüne uzanan ve neredeyse çatısını çiçekleriyle kaplayan güzelim manolya ağacı da Leyla Hanım doğduğu zaman dedesi tarafından onun adına dikilmiş” (Livaneli, 2016d: 20-21).

“İki hafta, bu gergin ortamda ve gençlerin huysuzlukları arasında geçti. Aslında müzisyen oğlanların duruma pek aldındıkları yoktu, zaten o evde yaşamıyor, akşamdan akşama müzik çalışmaya ve yemek yemeye geliyorlardı ama Roxy tam bir baş belasıydı” (Livaneli, 2016d: 136).

“Burası onun ait olduğu bir yer değil. Yıllarca da yaşasa buraya alışamaz” (Livaneli, 2016d: 239).

“Böylece Leyla Hanım, evinden atıldıktan yaklaşık iki ay sonra tekrar bahçesine girdi. Merakla çevresine bakındı. Tarihi eserlerin dış görünümünü değiştirmek yasak olduğu için her şey eskisi gibi görünüyordu. [...] Ama yine de büyük bir değişiklik, tanımlayamadığı bir boşluk vardı burada” (Livaneli, 2016d: 182).

“Büyük Hanım’ı Büyük Hanım yapan eşyanın hiçbirisi yoktu. Bu haliyle ev geçmişine ihanet etmiş bir soytarıyı andırıyordu” (Livaneli, 2016d: 254).

Romanda vaka ve anlatma zamanlarının âdeta çakıştığı, tanrısal anlatıcının kahramanların iç ve dış dünyalarını anlattığı anlatımlı sahneler ile diyalogların hâkim olduğu dramatik sahne tekniklerinden faydalanılır. Bir gece kulübünde sahne alan Roxy ve arkadaşları ile piyano çalan Leyla Hanım’ın durumu, konuşma cümlelerinin de yer aldığı anlatımlı sahne ile yansıtılır:

“Yerinden doğrulur gibi olduğu anda, iki elin omuzlarından bastırđını hissetti Leyla Hanım. Roxy kulağına ‘Ne olur bir şey çalın!’ diyordu. ‘Size yalvarıyorum, tuşlara dokunun. Evde yaptığınız gibi. Bunda ayıp bir şey yok ki. Müzik her yerde müzik değil mi! Ne olur kırmayın beni.’

Bu sözler üzerine Leyla Hanım kendini topladı, derin bir nefes aldı ve Beethoven’in ‘Ay Işığı Sonatı’ nı çalmaya başladı. Nasıl da yüksek çıkıyordu klavyenin sesi. Bütün dünyayı dolduruyor gibiydi. Parmakları, yılların ustalığı ve rahatlığıyla tuşlara yumuşak dokunuşlar yapıyor ve bu ses neredeyse bütün evrene yayılıyordu” (Livaneli, 2016d: 204-205).

Roxy ve Yusuf’un karşılıklı konuşmalarını içeren sahne örneğinde ise anlatıcı, “diyordu, dedi” aktarmalarının dışında bir süreliğine anlatmaya dâhil olmaz; sahne, dramatik biçimde devam eder. Bu diyalogda, Leyla Hanım’ın evlerinde kalmasından memnuniyetsizlik duyan, hatta bunu bir işkence olarak algılayan Roxy’e karşı, Yusuf’un ikna tutumu söz konusudur:

“ ‘Rahatsızlık diyelim’ diyordu Yusuf.

‘Ne?’

‘İşkence değil tatlım. Bu laf biraz ağır kaçıyor. Geçici bir rahatsızlık.’

‘Ne kadar geçici?’

‘Bilmiyorum ama herhalde böyle devam edip gidemez. Bir çözüm bulunur.’

‘Seni hiç anlamıyorum Yusuf. Bu ihtiyara ne gibi bir borcun olabilir ki tutup evine getirdin?’

‘Borç değil hayatım, borç değil ama sen Leyla’yı tanımıyorsun. Ben hayatımda onun kadar ilginç, iyi bir insan görmedim. Çocukluğum boyunca bana öyle iyi davrandı ki neredeyse öz babaannemden daha yakın hissettim onu.’

‘Öfff!’ dedi Roxy, ‘Babaanneler, anneanneler, ne gereksiz bir kalabalık.’

‘Senin aile kalabalığından nefret ettiğini biliyorum ama inan bana Leyla onlardan biri değil. Biraz tanımaya gayret etsen...’

‘Ne olacak, boynuna mı sarılacağım?’ ” (Livaneli, 2016d: 90-91).

Bir paşazade olan Leyla, zamanın atmosferinde geçmişı simgeler; olay zamanı şimdisini yani moderni yansıtan ise Yusuf ve Rukiye/Roxy’dır. Onlar, iki zaman aralığının birlikteliğinde yaşayan; ancak ayrı dünyaların ve kültürlerin insanı olma algısını yansıtan kişilerdir. Bu çerçeve, Yusuf’un bakış açısından verilen bir iç çözümlemede şöyle sunulur:

“Büyük Hanım ayrı bir dünyaya, geçmişe aitti; kendisi ise Roxy’yle birlikte şimdiki zamanda yaşıyordu. Daha pis, daha karmaşık, daha kaba da olsa kendi zamanlarıydı bu. Kanlarını kaynatan, kasıklarına ateş salan kendi zamanları” (Livaneli, 2016d: 30).

Zamanın, insan ve mekân üzerindeki dönüştürücü etkisi, Leyla, Yusuf ve Roxy’de gözlemlenir. Onların yaşadıkları mekânlar ile bütünleşmiş kişiliklerinin görüntüsü sergilenir. Bu ekseninde Boğaziçi’ndeki yalı, Cihangir semti ve burada bulunan apartman dairesi şöyledir:

“19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başlarında yapılan bütün yalılar gibi bir zenginliği ve görkemi değil, su kenarında geçirilen rahat bir aile hayatını çağrıştıran, bir parça alçakgönüllü bir yapıydı: 19. yüzyılın Osmanlısında moda olan barok yapılara hiç benzemeyen, daha çok Doğu zevkini yansıtan ahşap bir yalı” (Livaneli, 2016d: 25).

“...Cihangir’in kargacık burgacık sokaklarına girdi ve beş katlı, eski, dökülen bir apartmanın önünde durdu” (Livaneli, 2016d: 30).

“Duvarlar öylesine nem çekmiş ve lekelenmişti ki bir zamanlar koyu sarıya boyandığını anlamak için çok dikkatli bakmak gerekiyordu. Odanın bir köşesinde duran küçük bir elektronik org ve kırmızı bir elektrogitar dikkatini çekti Leyla’nın. Bu müzik aletlerine de aşına değildi (Livaneli, 2016d: 41).

Abdullah Şengül, dış dünyadaki mekânın biçim ve anlam bakımından edebî esere yansımalarını şöyle belirtir: “Dış dünyaya ait mekânlar, her ne kadar edebî eserlere girdikten sonra itibarî mekân haline dönüşseler de, mekânların dış dünyada kazandığı, sosyal, kültürel, siyasi anlamları vardır. Bu anlamların imge ve simge boyutuyla da olsa, bu mekânlarla ilişkisi olan şahısların edebî eserlerdeki kimliklerinin oluşmasına katkı yapacağı şüphesizdir” (2013: 125). Bu bağlamda zamanın sürekliliğinde de dönüşüme uğrayan mekânlar, kimlikler üzerindeki nüfuzunu yansıtır. Leyla Hanım’ın yalının bahçesindeki evi, onun kimliğine katkı yapan ve kendini gerçekleştirmesini mümkün kılan bir mekândır.

Zamanın, mekâna yansıyan etkisi, Beyoğlu semtinin değişen çehresinde şöyle vücut bulur:

“Son yıllarda Beyoğlu’nda kulüp üstüne kulüp açılıyor, hepsi de tıklım tıklım doluyordu. Osmanlı döneminin bu şık levanten semti, şimdi caz kulüpleri, rock müzik yapılan kahveler, hip-hop ve türkü barlarıyla dolmuştu. Gazeteler bıkıp

usanmadan her gün, bu kulüplerde İstanbul'un 'nabzının attığı'nı yazıyordu" (Livaneli, 2016d: 29).

Sosyal zamanın öne çıkan boyutunda, yirminci yüzyılı içeren toplumsal vakalara göndermelerde bulunan *Leyla'nın Evi*'nde, geriye dönüşlerle aktarılan Leyla'nın ailesinin yaşamından hareketle, 1912 Balkan Savaşı ve Rumeli topraklarının yitirilmesi ile yaşanan acılar özetleme tekniğiyle dile getirilir. Aşağıdaki cümlelerle desteklenebilen bu durum, sosyal olayları kurgunun bir parçası kılar.

"Bütün İstanbullular gibi paşa ailesi de 1912'deki, Balkan Harbi bozgununun acılarını birebir yaşamış ve günlerce yol yürüyerek canlarını kurtaran bu perişan insanlara yardım etmeye çalışmıştı. İstanbul'a varan yüz binlerce Rumeli Türkü'nü yatıracak, besleyecek, yaralarını saracak yer yoktu. Bu yüzden gelenler cami avlularına, hastane bahçelerine, hükümet binalarına, hayırseverlerin evlerine sığınmışlardı" (Livaneli, 2016d: 38).

Vaka zamanının süresi sınırlarında olan ve Ali Yekta Bey hakkında söylenen şu söz, dönemin geçmişinde kalmış giyim biçimi hakkında bilgi verir.

"Ayaklarında, artık pek rastlanmayan iki renkli pabuçlar dikkat çekiyordu: Beyaz ve kahverengi" (Livaneli, 2016d: 43).

Ali Yekta Bey'in ömrünü geçirdiği konak yaşantısı, zaman ve mekân kavramlarının birlikteliğine dayanan kronotop kavramı etrafında değerlendirildiğinde, dönemin sosyal ve kültürel yaşantısına temas eder. Bu durum, İstanbul'daki konak sahiplerinin yönelimleri üzerinden, Batılılaşmanın sosyal hayattaki manzarasını ortaya koymak maksadı taşır. Anlatıcı, bu durumu şöyle aktarır:

"19. yüzyıl Avrupasının yeni yeni para kazanmış burjuva aileleri gibi İstanbul'daki konak sahipleri de evlerinde edebiyat matinelere yerine geçen yemekler düzenler, çocuklarına piyano ve yabancı dil dersi aldırır ve onları yabancı mürebbiyelerin gözetiminde yetiştirirdi. Son iki yüzyıldır müthiş bir Avrupalılaşma modası sarmıştı konakları. Kültürel ve siyasal olaylarda da Fransa baskın olduğu için örnek aldıkları yaşam ve eğitim biçimi, Fransa'dan ithal edilirdi" (Livaneli, 2016d: 53-54).

Romanda sosyal yapının bir parçası olan tarihî kişiliklerin isimlerinin değiştirilmeden yer aldığı örnekler söz konusudur. Ali Yekta Bey'in çocukluk dönemine denk düşen süreçte, Kadızade Konağı'na Gazi Mustafa Kemal'in teşrifi, "Konağın tarihindeki en unutulmaz ve şeref defterine altın harflerle yazılan gün..." (Livaneli, 2016d: 54) olarak geçer. Yahya Kemal'in Türk kültürünü yansıtan mekânlar olarak yalı ve



konaklar hakkındaki düşünceleri şöyle aktarılır: “Yahya Kemal’e göre Bizans zamanında bulunmayan, tamamen Türk hayat tarzına sahip olan bu yalılar, tıpkı konaklar gibi, çocuklara verilen Avrupalı eğitime rağmen üslup bakımından Türk kültürünü yansıtan başlıca unsurlar arasında yer alıyordu” (Livaneli, 2016d: 54).

Kadızzade Konağı’nda gerçekleşen edebî sohbetlerin ve tartışmaların kahramanları şair ve yazarlardır. Bu bağlamda geriye dönüş tekniği ile verilen örneklerde, dış dünyanın edebî atmosferi, kurgusal zeminde şöyle yankı bulur:

“Ali Yekta Bey’in muhterem babası, Kadızzade’nin kilercibaşısı Süleyman Efendi, o meşhur sofrada Yahya Kemal, Cenap Şahabettin, İbnülemin Mahmut Kemal, Abdülhak Hamit gibi ediplerin cinaslı söz kavgalarına, birbirlerini hicvetmelerine tanıklık ettiğini anlatırdı. Hamit, devlete yakın duruşu, sefirlik görevi ve asilzade tavırlarıyla diğer şair ve ediplerin eleştirisine uğrayan biriydi. Hamit ile Muallim Naci arasında geçen meşhur tartışmaları Süleyman Efendi bizzat kulaklarıyla duymuştu” (Livaneli, 2016d: 53).

Vaka zamanında, Leyla Hanım’ın yalıdan ayrılmasıyla evindeki eşyalar mahalle sakinlerine verilir. Cemile’nin, Leyla Hanım’ın evinden aldığı ve Kur’an ayeti zannettiği, eski yazıyla ‘Bu da geçer ya hu!’ yazılı levha, seksen yıl önceye, yani İstanbul’un İngiliz işgali yıllarına, Kurtuluş Savaşı’na işaret eder. O dönemde her yerde asılı olan bu levha, işgalin sona ereceği kurtuluş günlerinin özlemine duyan İstanbullular için direniş ruhu yaratır; düşmana karşı gizli bir simge olur. Yine bu süreçte, Mısır gemilerinden İstanbul’a gelen fareler, kara ölüm olarak nitelenen veba mikrobunu insanlara bulaştırmaya başlamış ve halkın bu illetten kurtulması için tedbirler alınmıştır.

Vaka zamanından kırk yıl önce Türkiye’den işçi olarak Almanya’ya giden bir ailenin çocuğu olan Rukiye/Roxy, burada gurbetçi olarak, Türkiye’ye döndüğünde ise Almancı sözü ile damgalanan zor bir hayat geçirir. Bu durum, bir başka ülkeye çalışmak için giden insanların sosyal durumuna temas eden bir nitelikte sunulur.

Romanda sosyal zamanın yansıması tarihî olaylara bağlanır. Bosna’da kaybedilen topraklardan, evlerden ve dükkânlardan alınan gelirlerin kesilmesi gibi sebepler ve borçlanmalarla şatafatlı hayatı son bulan Abdullah Avni Paşa ailesinin içinde bulunduğu zor şartlar, yıkılan Osmanlı Devleti’nin üzerine inşa edilen Cumhuriyet dönemine işaret eder. Başkent, İstanbul’dan Ankara’ya alınır. Yeni neslin eğitiminde, Arap alfabesinden Latin alfabesine geçilir. Refik Halit Karay’ın *Deli* adlı piyesinden

hareketle Osmanlı toplumunun yerini âdeta bir başka toplumun aldığı düşüncesi, padişahın, istibdatın ortadan kalktığı, Batılı giyimin başlaması, *Tasvir-i Efkar* yerine *Cumhuriyet* gazetelerinin alınması, şapka devrimi gibi olay ve durumlara işaret edilerek Cumhuriyet'in ilk dönemleri hakkında bilgi sunulur. 1924'te ilk kadın hukukçunun göreve başlaması, 1930'larda yerel seçimlerde kadınlara tanınan seçme ve seçilme hakkı, 1930'lu yılların başında yayımlanan "adâb-ı muaşeret" kitaplarının yankısı ile toplumun başını döndüren dönemin, kültürel değişimi verilir.

Sonuç olarak *Leyla'nın Evi*'nde zamanla ilgili ulaşılan bulguları şöyle ifade etmek mümkündür:

Haziran ayında başlayan ve bir sonraki yılın eylül ayında sona eren vaka zamanı, on altı ay, yani bir buçuk yıllık bir süreçtir. Vaka zamanından çıkılarak geriye ve ileriye sapmaların görüldüğü anakronik seyirli romanın, olayların arka planına eğilimi sonucu, kişiler hakkında bilgiler verilir, tarihî olaylar sunulur. Böylece kişisel ve toplumsal zaman aktarılır.

Romanın vaka zamanında, eşzamanlı bir tutumun izlendiği olaylar söz konusudur. Leyla Hanım'ın Cihangir'deki evde başından geçenler ve Ali Yekta Bey'in konak yaşantısını bırakıp oğlunun yalısına yerleşme isteği neticesinde, gelişen olaylar eşzamanlıdır.

Anlatma zamanı, geçmişteki olayların aktarımına yer veren sonradan anlatma tekniğini içerir. Vaka zamanı ve anlatma zamanı arasındaki süre kesin olarak belli değildir; ancak verilen örnekler ışığında, anlatma zamanının yıllar sonra gerçekleştiği görülür ve eylemlerin anlatımında genellikle geçmiş zaman kipleri kullanılır.

Zamanın ritmini gösteren özetleme, tasvir, eksiltme, sahne tekniklerinin kullanımı, verilen örneklerde; kahramanların olaylara bakış açılarını sunma, kişiliklerini ortaya koyma, iç ve dış dünyalarını yansıtma, anlatıcı tarafından önem teşkil etmeyen bölümlerin zamansal olarak atlanması ve aktarılmaması nedenlerine yöneliktir.

Sosyal zamanın yansımalarının yoğun olarak savaş yönüyle verildiği eserde, geriye dönüş tekniği kullanılarak döneme bakılan pencereden siyasi, toplumsal, ekonomik, kültürel boyut ele alınır. Vaka zamanı öncesine ait olan dönemde, Balkan Savaşı'nda Rumeli topraklarının kaybedilmesi ve muhacirlerin yaşadığı olumsuzluklar, mütareke yılları, İngilizlerin İstanbul'u işgali, Osmanlı İmparatorluğunun yıkılışı ve Cumhuriyet rejimine geçilmesi gibi dönemin belirgin olayları, topluma yansıma biçimiyle aktarılır.

### 3.5. Son Ada

İlk baskısı 2008 yılında yapılan yazarın beşinci romanı *Son Ada*, 2009'da, Orhan Kemal Roman Armağanı ödülünü alır. Yirmi bölüm olarak kurgulanan roman, zengin bir iş adamı tarafından satın alınan ada ve kırk ailenin birlikte yaşadığı sakin ada koşullarının, eski devlet başkanın buraya yerleşmesi sonucu bozulması ve ada yaşantısının dönüşümünü içerir.

Kırk ailenin bulunduğu bir ada hayatını sergileyen roman, bu mekânla bütünleşmiş insanların, doğaya yanlış müdahaleler yaparak değişim hamleleri sonucunda insan doğa uyumunun bozulmasını ve bir yok oluşun öyküsünü anlatır. Romanda, ada hayatının yıllar önce başladığını belirten ben anlatıcı, vaka zamanı öncesine, yani geçmişe dönerek bazı bilgiler sunar. Adanın geçmişinden, ailelerden, binlerce yıl önce buraya yerleşmiş martılardan ve günlük hayatın ayrıntılarından söz eder. Özetleme tekniği ile aydınlatılan bu anlatım sonucunda vaka zamanı, olay akışında belirleyici bir rol üstlenen emekli devlet başkanının, adaya gelmesiyle ada sakinlerinin psikolojisinde, durgun, tekdüze; ancak huzurlu geçen zaman, hareketliliğinin göstergesi olarak hızlanır. Vaka zamanında; “bir gün, çarşamba sabahı, iki gün sonra, bir sabah, o gün, ertesi sabah, o gece, öğleden sonra, öğle güneşi altında, ertesi hafta, nice zamandır” gibi net olmayan zaman ifadeleri ve on beşinci bölümü karşılayan “Bundan sonraki sekiz ay, boş bir kitap sayfası kadar olaysız ve tekdüze geçti.” (Livaneli, 2016e: 134) cümlesi, zamanın ilerleyişini gösterir.

Kesin bir zaman belirlemesi içermeyen *Son Ada*'nın vaka zamanı, yaklaşık bir buçuk yıllık bir süreçtir. Anlatıcının, “...Başkan adamıza ayak bastı. Elinde şık bir baston vardı. Arkasından, eşi olduğunu tahmin ettiğimiz beyaz giysili yaşlı bir hanım ile iki çocuk indi. On iki-on üç yaşlarında görünen biri kız biri erkek iki çocuk” (Livaneli, 2016e: 27) cümleleriyle işaret ettiği, Başkan ve ailesinin bir “Çarşamba sabahı...” (Livaneli, 2016e: 25) adaya gelmesi olay zamanının başlangıcıdır. Anlatıcının, “Bir iki hafta içinde bizi bu noktaya getirmeyi başarmıştı” (Livaneli, 2016e: 66) cümlesiyle belirttiği, vaka zamanının başlangıcından sonraki bir-iki haftalık süreçte, adadaki değişimin göstergeleri olarak şu olaylar yaşanır:

Ada sakinlerini, gölgeli serinliği ile ferahlatan yoldaki ağaçlar, Başkan'ın adamları tarafından budanır; adalılar bunu önleyemez. Binlerce yıl önce bu adanın sahipleri olan martıların, ağaçların budanmasından sonra, insanları ürkütecek kadar onların

üzerine keskin dalışlar yapması söz konusu olur. Adalıların alışık olduğu bu duruma, yabancı olan Başkan'ın torunu, bakkaldan eve dönerken martıların üzerine pike yapmasıyla paniğe kapılarak koşmaya başlar; yaşadığı korku ve kargaşa içinde yere düşer ve kolunu incitir. Bu durum, ekolojik dengeye yapılan müdahalenin ilk sonucu olarak yansır.

Adayla ilgili kararlar almak maksadıyla burayı yönetime kavuşturmak isteyen Başkan, kendisinin başkanlık ettiği beş kişiden oluşan bir yönetim kurulu, yani başkanlık komitesi kurar.

Ada sakinlerinden olan bakkalın oğlu, adalıların, süt, ekmek, peynir gibi ihtiyaçlarını evlerine dağıtırken süt ve gofret siparişini götürmek üzere Başkan'ın evinin terasına yaklaştığı sırada, Başkan'ın adamı tarafından dövölür. Bu olayla birlikte başkanlık komitesi, evlere yaklaşma konusunda bazı kurallar alır; kuralları ihlal edenler cezalandırılacaktır.

O güne değin ada tarihinde rastlanmayan bir panik yaşanmasına yol ačan Başkan, bir gece vakti terörist korkusuna kapılarak evinin terasında terörist gördüğünü iddia eder; silah sesleri ile insanları merak ve endişeye sevk eder. Ancak, roman kişisi Yazar, Başkan'ı korkutan ve terör alarmına neden olan durumun, terasta gezinen martılardan kaynaklandığını, duruma yabancı olmayan diğer adalılar gibi bilir; bunu ironik bir üslupla Başkan'a açıklar. Kendisine düşman yaratma eğilimi gösteren Başkan, bundan sonra martılara ve durumu açıklığa kavuşturan sözleriyle, insanlar huzurunda, "...martıdan korkan ve durup dururken ateř ačan bir adam durumuna..." (Livaneli, 2016e: 59) düşmesine sebep gösterdiği Yazar'a, düşman olur.

Yukarıda ifade edilen bir-iki haftalık süreye denk düşen bu olayların yaşandığı günlerde, adalıların geçimlerini temin ettikleri "...fıstık toplama mevsimi..." (Livaneli, 2016e: 82) gelmiştir. Vaka zamanının bundan sonraki süreci ise şöyle gelişir:

Komiteyi toplayarak martıların imha edilmesi yönünde karar çıkmasını isteyen Başkan'a, karşı çıkan komite üyesi Yazar, ikna çabaları etkili olmayınca konuyla ilgili olarak diğer komşulara danışılması gerektiğini söyler. Akşamüstü yapılan genel kurul toplantısında komitenin, "martı seferberliği" olarak adlandırdığı, martıları yok etme uygulaması görüşölür. Adanın gerçek sahipleri olarak düşündükleri ve kendilerine hiçbir zararı olmayan martılarla ilgili bu teklifi, reddetme kararıyla toplantıya gelen ada halkı, içine düştükleri kafa karışıklığı neticesinde evet kararını

verirler. Bu kararın çıkmasında, Başkan'ın, arazinin sahibi olan 1 numaranın üzerindeki nüfuzunu kullanarak önce, adalıları evlerinden barklarından atmakla tehdidi; sonra da çevreci fikirlere karşı çıkararak zenginlik vaatleri ile burayı bir turizm bölgesine dönüştürme umudunu, insanların içine ekmesi etkilidir.

Lara, martı katliamını engellemek için bir bildiri yazar; ben anlatıcı konumunu yüklenmiş ismi belirtilmeyen roman kişisi sevgilisi ile bu bildiriye dağıtır. Başkan ve adamları, Başkan'ın safında yer alan 1 numara ve 8 numara, ellerindeki tüfeklerle birkaç saat boyunca elli altmış martı öldürür. Burada belirtilen 1 numara, 8 numara ifadeleri, kırk haneden oluşan adalıların ev numaralarıdır. Zira ada sakinleri, evlerinin numaraları ile özdeş olarak anılır.

Başkan, adalıların geleneksel fıstık toplama girişimlerini engellemek için bir bildiri dağıtır; çam ağaçlarından fıstık toplamanın hırsızlık olduğunu belirtir. Daha sonra safına aldığı insanların sayısını artırarak bir gün önceki martı katliamının daha büyüğünü gerçekleştirir. Sayısız martı ve martı yumurtası yok edilir. Bunun üzerine martılar, ada halkına saldırmaya başlar. Başkan ve adamları, silahlarını yine martılara doğrultur ve bu döngü, bir savaş hâlini alır. Martı saldırıları sonucunda ada sakinlerinden 4 numara yaralanır; 14 numara ölür.

Başkan, martılara karşı yürüttüğü silahlı saldırıların yetersiz kalması üzerine tilkilerin, martıların yumurtalarını yemesi yöntemini kullanarak onlardan tamamen kurtulma çözümünü üretir; bu amaçla adaya on dişi on erkek tilki getirtir. Sakin bir biçimde geçen bundan sonraki sekiz aylık sürecin ardından, tilkilerin etkisi görülmeye başlanır. Tilkiler, bir yandan martı yumurtalarını yiyerek onların nüfusunu azaltmış; diğer yandan kendi nüfuslarını çoğaltmıştır. Bununla birlikte yılanlar da çoğalmıştır. Çünkü martıların yılanları avlaması sonucu belli bir seviyede kalan ve adadaki insan yaşantısına zararı dokunmayan yılanlar, kendileri için tehlike oluşturan martıların ortadan kalkması ile çoğalmış; böylece ekolojik denge bozulmuştur. Bunun yansıması yılanların, insanların evlerine girerek onların günlük yaşamlarını ters yüz etmesi biçimindedir.

Vaka zamanı belirlemesine katkı sağlayacak bir ipucu, yılanların evleri istila etmesi günlerine denk düşen dönemde, Başkan'ın torunlarının adadan ayrıldığıının ifade edilmesidir. On altıncı bölümün, “ Okul döneminin başlaması ile birlikte torunları, dokunaklı bir veda töreniyle vapura bindirilip adadan ayrılmıştı” (Livaneli, 2016e: 138) cümlesinde belirtilen okul döneminin başlaması, bir ders yılı başlangıcına işaret

eder. Bu dönem ortalama sekiz ay kabul edilirse bu cümle ışığında, üç dört ayı içeren bir yaz tatili döneminde, ailenin buraya geldiği ve olay örgüsünün başlangıcından bu yana üç dört ay geçtiği kanısına ulaşılabilir. Ayrıca Başkan torunları ile birlikte adaya geldiğinde sıcak bir mevsim söz konusudur. Ancak yanıltıcı olan durum, bir önceki bölüm olan on beşinci bölümde, vaka zamanı sürecinde sekiz ay geçtiği ifadesinin kullanımınıdır. Bu açıdan yaklaşıldığında zaman sıralaması bakımından anlatımda, Başkan'ın torunları, sekiz ay adada kalmış izlenimi uyanır. Oysa anlatıcının şu sözleri, bu sürecin daha kısa olduğuna yöneliktir: “Okul çağında çocukları olan aileler bu adada yaşayamazlardı zaten. Bazı ailelerin çocukları ya da torunları yaz tatillerinde gelir sonra yine ülkeye dönerlerdi. Yanındaki çocuklar Başkan'ın torunları olmalıydı. Herhalde yaz tatili için gelmişlerdi” (Livaneli, 2016e: 28). Bu yüzden zamanın kullanımında bir sıralama ikilemi ortaya çıkmaktadır.

Aynı zamanda ana kahraman olan ben anlatıcının, anlatma zamanında belirttiği ve roman kişisi olan Yazar'ın hoş karşılamayacağına istinaden, ona seslenerek “edebi numara, biçim oyunu” gibi sözlerle göndermede bulunduğu on beşinci bölüme yönelik değerlendirmesi şöyledir:

“Bunların hepsini biliyorum bilmesine ama bu kadarcık biçim oyunu yapmama da izin vermeni diliyorum senden. Çünkü ne de olsa sıkılıyor insan biraz, değil mi? Anlat, anlat, anlat... hep aynı cümleler, aynı tasvirler, imgeler, alegoriler, metaforlar. Yüzyıllardan beri aynı biçimde anlatılan olaylar. Bir parça deneme yapmanın kime ne zararı olabilir ki.

Bana, ‘Adadaki hayatın tekdüze akışını boş bir sayfayla anlatmaya çalışmak yerine, bir önceki bölümde adaya gelen tilkilerden söz et behey gafil!’ dediğini duyar gibiyim” (Livaneli, 2016e: 140).

Parçada bu teknik konunun, yani, anlatılanın mı yoksa anlatım biçiminin mi önemli olduğu bir yapının, *Son Ada*'nın kurgusal yapısında tartışılmasını sağlayan uygulama, bir cümleyle ifade edilen on beşinci bölümün, ada hayatının tekdüze akışını nispeten boş bir sayfayla yansıtmanın göstergesi olarak sunulur. Ancak bu, yukarıda değinildiği üzere bir biçim ögesi olarak zamanın kullanımında sıralama hatasına yol açar.

Başkan, yılanlardan kurtulmak için adaya yılan ilacı getirtir; ancak ilacın kötü kokusu, ada halkına dayanılmaz zamanlar yaşatır ve bu proje fiyaskoyla sonuçlanır. Sonrasında mücadele için memleketten bir uzman çağrılır. Leyleklerin göç etme

mevsimine denk düşen bu süreçte, uzmanın önerisiyle adanın çeşitli yerlerine direk dikilir; bu direklere leylek yuvası yapılır, çünkü leylekler yılan avlar. Ancak leyleklerin göç dalgasından bir sonuç alınmaz; leylekler, buraya uğramaz; karşıdaki ıssız adaya uğradıktan sonra güneye yol alır. Bundan sonra yılanlarla mücadelenin yeni planı, Başkan ve adamlarının tilki nüfusunu azaltmak maksadıyla, günlerce süren bir tilki avına çıkmalarıdır. Ona göre adadaki denge, tilkilerin sayısını azaltarak martı sayısını çoğaltma koşuluyla sağlanır. Çoğalan martıların yılanları avlaması, adalıları tehdit eden sorunu ortadan kaldıracaktır. Ancak beklenen sonuç, bu yönde cereyan etmez; tilkiler vurularak bitirilemez. Bunun üzerine yeni bir teknik denemeye başvurulur. Siyanür zehrine bulanmış etler, ormana bırakılır. Uygulamanın sonucu anlatıcının sözlerine şöyle yansır:

“Bu sefer yalnız tilkiler değil, ormanda yaşayan, bu etleri yiyen her tür canlı siyanürden zehirleniyordu. Ada bir ölüm kampına dönmüştü.

Ölü tilkiden, tavşandan, keklikten, kaplumbağadan, serçeden, kurbağadan, sansardan, çakaldan geçilmiyordu. Avcılar her gün onlarca ölü tilki topluyor, getirip iskelenin meydanına yığıyorlardı. Yine de onlara yetmiyordu bu kadar ölüm. Sanki sadece ölüm solur, ölümden medet umar, ölüm konuşur olmuşlardı” (Livaneli, 2016e: 171).

Zehirlenen hayvanların su kaynaklarında ölmesi, insanların siyanürlü su içmesine sebep olur; zehirden etkilenenler hastalanır. Bütün bunlar sonucunda Başkan, bu uygulamadan da vazgeçer; yeni bir fikrin peşine düşer. Buna göre, ormanın kuytularındaki tilkileri öldürmek için ormanda kontrollü bir yangın çıkartılacak, yangından kaçan tilkiler, kendilerini ormanın dışına atınca avcılar tarafından öldürülecektir. Ancak, bu uygulamanın gerçekleşmesi ile kontrolden çıkan yangın, bütün adayı etkisi altına alır. Alevler karşısında orman yok olur, hayvanlar ölür, insanların evleri yanar. Adanın yaşanmaz hâle gelmesinin ardından, ertesi gün Başkan, adadan ayrılma kararını açıklar. Bütün bu yaşananların sonucu olarak tartışılanlar, Başkan ve adalılar arasındaki son hesaplaşmadır. Bakkalın oğlu, koşarak hızla Başkan’a yönelir; ona vurur ve çarpmanın etkisiyle ikisi birlikte uçurumun kenarında, yardan aşağı düşerek kayalara çarpıp ölürlür. Başkan’ın ölümü sonucu ordu birlikleri, bütün adalıları gözaltına alır; hapishaneye nakleder. Başkan’ın cenazesi, devlet töreniyle kaldırılır. Törende, Başkan kahramanlıklarıyla anılır; bir

terörist ilan edilen bakkalın konuşma engelli oğlu lanetlenir. Böylece olay örgüsü sona erer.

Zaman kırılmalarının da olduğu bütün bu olay halkalarını “ertesi gün, birkaç gün sonra, bir hafta sonra, bunalım günlerinde, son günlerde, son aylarda” gibi belirsiz zaman ifadeleri ile ilerleyen ve başlangıcı yaz aylarına tekabül eden vaka zamanının sonlarını “ ‘Her yıl bu mevsimde leylekler güneye göç etmiyor mu?’ ‘Ediyorlar, adanın üstünden uçup gidiyorlar’ ” (Livaneli, 2016e: 159) cümlelerine istinaden güz aylarına bağlar. Bu süre, Başkan’ın torunlarının okul döneminin başlamasıyla adadan ayrıldığı öğrenildiği süreçle desteklenir. Okulların açılması ve leyleklerin güneye göç etme tarihleri eylül ayı kabul edildiğinde vaka zamanı, güz mevsimi içerisinde sonlanır. Üç dört ayı içeren bu zaman dilimine, leyleklerin çoğalması ve martı yumurtalarını tüketerek etkisini göstermesi için gerekli olan süre bakımından vaka halkasının inandırıcılığını arttırmak maksadı ve yukarıda belirtildiği üzere bir biçim denemesi olarak kurgusal zeminde tartışılan sekiz aylık sürecin bir cümle ile ifadesi, eklendiğinde, vaka zamanı bir yıla ulaşır. Ancak, yaz mevsiminde başlayan vaka zamanı, henüz haftalarla ifade edilen bir sürecin ardından sekiz ay sonrası ve eylül, ekim ayları gibi güz mevsimine evrilerek son bulur. Bu hâldeki süre toplandığında hem bir buçuk yıla kayan bir vaka zamanından söz edilebilir; hem de zihinsel sürekliliği ortaya çıkaran vaka zamanının sonlanması güz ayına tekabül eder.

*Son Ada*’yı “...ütopik dünyanın anti- ütopya dönüşmesinin anlatımının romanı” (2010: 90) olarak niteleyen Cafer Gariper, bu bağlamda zamanın da soyutlama üzerine kurulduğunu ifade ederek vaka zamanını şöyle değerlendirir:

“Zaman, soyutlanmış geçmiş bir hayat safhasıdır. Tamamlanmış olay örgüsü nakledilir. Yıl ve dönem kaydının bulunmadığı romanda hükümet darbesi gibi gerçekleşen olaylardan ve çizilen kişiliklerden hareketle belirli bir dönemi vak’a zamanı olarak çıkarmak güç değildir. Fakat, soyut düzlemde kurgulanan zaman için bu da gereğince belirginlik taşımaz” (2010: 101).

Kronolojik seyirli bir vaka zamanı içermeyen romanın anakronik yapısı, özetlenerek anlatılan ve kaç yıllık bir zaman olduğu açıklanmayan; ancak sıklıkla, ‘yıllardır, onca yıldan sonra, bunca yıldır’ ifadelerinin yinlendiği geriye dönüşlerde, adalıların yaşamlarının bir parçası olan giyim biçimine dair açıklayıcı hatırlatmalarla örülür:



“İçinde yaşadığı koşullar ve iklim insanları değiştiriyor. Adada geçen onca yıldan sonra kravat, ceket gibi giysiler bizi boğar olmuştu. Zamanla hiç fark etmeden tropik adaların yerlileri gibi giyinmeye başlamıştık” (Livaneli, 2016e: 27).

İsmi belirtilmeyen ana kahramanının, sevgilisi Lara’yla yıllar önce başkentte tanışması ve vaka zamanında, ada yaşamı öncesine uzanan birlikteliklerinin anlatımı, açıklayıcı bir rol taşır. Aynı zamanda, başkahramanın ve Lara’nın vaka zamanındaki fıstık toplama mevsimini, bir önceki yılın aynı dönemiyle karşılaştırmaları, bir yıllık zaman dilimi değişiminin sonucunu gösterir. Bir yıl önce, mutlu bir ada tablosu çizilirken vaka zamanı şimdisinde, yaşanan olaylar nedeniyle huzursuz bir ada yaşantısı mevcuttur.

Romanın vaka zamanında geriye giden ve geçmiş olayları sezdirenen durumları yansıtan geri dönüşler, anımsama biçiminde de tebarüz eder. Başkan’ın çardakta toplanmaları amacıyla ada sakinlerine gönderdiği davet kâğıdı, roman kişisi de olan ben anlatıcının, başkentte yaşadığı yıllara özlem duymasına neden olur. Çünkü o yıllarda birçok çağrı, davetiye, vergi bildirim alan kahraman, bunların çok eskide kaldığını anımsar ve şöyle der: “Bu davet kâğıdı bende tuhaf bir geçmişe özlem duygusu yarattı. Başkentte yaşadığım yıllarda böyle bir sürü çağrı, davetiye, vergi bildirim vs. alırdım ama bütün bunlar öyle eskide kalmıştı ki” (Livaneli, 2016e: 45). “ ‘O’ bir gün çıkıp gelene kadar, ‘en iyi korunan sır’ dediğimiz yeryüzü cennetinde huzur içinde yaşayıp gidiyorduk” (Livaneli, 2016e: 15) cümlesi doğrultusunda ileri gidiş tekniği ile başlayan roman, aynı cümlenin bağlamına ışık tutan “Sonra bir gün ‘O’ geldi. Böylece adamızın tarihi ve talihi sonsuza kadar değişmiş oldu” (Livaneli, 2016e: 24) cümleleriyle de vakanın seyrine yönelik gelişen olaylarla okuyucuda merak unsuru oluşturur.

Ben anlatıcının, okuyucuya ve roman kişisi Yazar’a hitap üslubuyla sunduğu anlatımlar ile geleceğe yönelik değişimlerin çağrışımı veya olay anlatımıyla gerçekleşen ileriye gidiş tekniğinde oluşturulan entrik hava, anakronik yapının zamanda gelecek kurgusunu ihtiva eder. Bu kurgusal zeminde verilen çeşitli örnekler şöyledir:

“Ne yazık ki, adanın ve sevgili arkadaşımın başına gelen korkunç olayları sadece benden öğrenmek durumundasınız” (Livaneli, 2016e: 16).

“Lara ve ben adaya sonradan gelenlerdendik. İçim sızlamadan adını anmayı başaramadığım Lara’nın kim olduğunu birazdan anlatacağım” (Livaneli, 2016e: 20).

“24 numaralı ev satılığa çıkarılmıştı. [...] Bu satış, yıllardır koruduğumuz küçük topluluğun ifşa olması, mahremiyetimizin ihlali ve huzurumuzun bozulması anlamına geliyordu” (Livaneli, 2016e: 23).

Oysa bu fotoğraf işi, ileride de anlaşılacağı gibi son derece önemliydi” (Livaneli, 2016e: 38).

“Başımıza felaketler geldikten sonra pişman olan bir komite üyesi bize sonradan olup biteni açıklayacaktı” (Livaneli, 2016e: 72).

“Bu sakin günler böylece sürüp gitti, ta ki ada, martı hücumunda ilk şehidini verene kadar” (Livaneli, 2016e: 122).

Ben anlatıcının anıları biçiminde söylemleştiren *Son Ada*, eşzamanlı anlatma yönteminin kullanıldığı bir romandır. Vaka ve anlatma zamanları arasında net bir zaman dilimine işaret etmek pek mümkün olmasa da aradaki süre, büyük bir fark içermez. Anlatıcı, ada yaşantısının hemen ardından, hapisanede kaldığı günler içerisinde yaşadıklarını kaleme alır; anlatma zamanını şu sözlerle sonlandırır:

“İşte, anılar burada bitti. Geceler ve gündüzler boyu, ‘Sevgilim neredesin, neredesin, neredesin?’ sorularıyla delinen beynimi oyalayacak başka bir iş kalmadı. [...] *Son Ada*’yı yitirışimizin hikâyesini anlattım” (Livaneli, 2016e: 182-183).

Olayların yaşanmasıyla yazılması arasında kısa bir süre vardır. Zira anlatımda, olayın geçmiş zamanda olmasına karşın anlatmanın aktüel zamanla neredeyse eş zamanlı olduğu ve okuyucunun da bu yapıya dâhil edildiği parçalarda, her iki zaman düzlemine ait unsurları birlikte görmek mümkündür. Anlatma zamanında, genellikle fiillerin şimdiki zaman kipinde kullanıldığı görülür. Aşağıda verilen örneklerde böyle bir tutum söz konusudur:

“... ben profesyonel ve iyi bir yazar olmadığım için size her şeyi betimlemelerle anlatma yolunu seçiyorum. Aslına bakarsanız bu hikâyeyi size benim yazar arkadaşım anlatmalıydı ama onun hepimizi üzen sonu, böyle bir şeyin yapılmasını olanaksız kılıyor” (Livaneli, 2016e: 16).

Benim amacım size ustalığımı kanıtlamak değil, hikâyemizi anlatmak. Böyle sözler ederek ben de aynı yönteme başvurmuş oldum ve anlatıyı kesintiye uğrattım ama size söz veriyorum, bundan sonra söylemek istediğimi doğrudan doğruya anlatacak ve sizleri sıkmayacağım” (Livaneli, 2016e: 19).

“Bu satırları yazarken o eski günleri anıyor, yüreğim kanayarak yitirdiğimiz cennete ağıt yakmak istiyorum” (Livaneli, 2016e: 23) cümlesi, vaka zamanı öncesine ait;

dingin hayat koşullarının hâkim olduğu ada yaşantısına duyulan bir yakınmadır. Buradaki ‘o eski günler’ ifadesi, vaka zamanı ve anlatma zamanı arasındaki mesafe değil, vaka zamanından geriye sapmadır. Bununla birlikte vaka zamanı ve anlatma zamanının birbirine yaklaştığı, yani aksiyonla eşzamanlı bir anlatımın yazıya döküldüğü örnekler, vakanın okuyucu üzerindeki etkisini arttırır:

“Bize durmadan sorular soruyor, bu eylemi kimin planladığını ortaya çıkarmak istiyorlar.

Bu satırları sızlayan ellerimle nemli, loş hücremde yazıyorum.

Lara’dan haber alamıyorum, başına neler geldiğini bilemiyorum. Yazar’ın da bu hapisahane de olup olmadığını bilmiyorum. Hiçbir şey bilmiyorum, hiçbir şey!” (Livaneli, 2016e: 181-182).

Vakanın okuma zamanında oluştuğu hissini uyandırmak ve okuyucuyu vakanın bir parçası kılmak maksadıyla okuyucuya seslenen anlatıcı, onunla geliştirdiği monoloğu, anlatma zamanında çeşitli cümlelerle ifade eder:

“Galiba size biraz adanın geçmişinden söz etmem gerekiyor” (Livaneli, 2016e: 17).

“Evet, adamızı tanıtırken size söylemeyi unuttuğum -kim bilir böyle daha kaç şey var- konulardan biri de adada çocuk olmadığıdır” (Livaneli, 2016e: 28).

Neyse, galiba yine lafın ucunu kaçırdım ve size esas anlatmam gereken noktayı geciktirdim (Livaneli, 2016e: 131).

Ben anlatıcı, okuyucuya olduğu gibi bir roman kişisi olan Yazar’a da anlatma zamanının penceresinden seslenir. Vaka zamanında, Yazar’ın bir muamma olarak kalan akıbeti açık uçlu bir sondur. Anlatıcı, ona seslenen cümlelerinde okuyucunun merak ve heyecan duygusuna temas eder:

“Şimdi neredesin, özgür müsün, yoksa bir hücrede çile mi dolduruyorsun; sağ mısın, ölü müsün bilemiyorum ama olur da bir gün bu yazdıklarım eline geçerse, sana karşı derin bir mahcubiyet hissettiğimi, yüreğim sızlayarak seni özlediğimi bilmeni isterim” (Livaneli, 2016e: 28).

Anlatıcı, vaka zamanına yönelik olarak Yazar hakkındaki hatırlamalarını roman boyunca sürdürür; vaka zamanında gerçekleşen olayların kendi üzerinde oluşturduğu yankıları, Yazar’a anlatma zamanında haber verir:

“O gün senin, Başkan’a kafa tutan ve neredeyse onu korkutmayı başaran halinle gurur duymuştum. Korkusuzca dikilmiştin önlerine, onlardan hesap soruyordun” (Livaneli, 2016e: 116).

Şaşkına dönmüş adalı komşularımıza, ‘Siz deli misiniz?’ diye bağırdığın günü hiç unutmuyacağım. Öfkeden, sanki seyrek sakalların bile titriyordu, ellerini iki yana açmıştın, herkesin gözünün içine tek tek bakıyordun ve haykırarak soruyordun: ‘Siz deli misiniz, deli misiniz yahu?!’ ” (Livaneli, 2016e: 127).

“Sen gittikten sonra başımıza gelenleri özetlemem gerekirse, yine korkunç şeyler oldu” (Livaneli, 2016e: 171).

Anlatma biçimi olarak eşzamanlı bir anlatımın görüldüğü romanda, vaka zamanı ve anlatma zamanı arasında bir mesafe bulunduğu izlenimi uyandıran yukarıdaki örnekler, olayların yaşanması ve yazılması arasındaki kısa süreye işaret eder; okuyucunun yaşanan olayları o anda görüyor algısı, bu anlatma yöntemine koşut kılınır.

Ben anlatıcının içten odaklanmasıyla aktarılan romanda, içinde bulunulan adadaki insan yaşantısının, yıllar önceki başlangıcına değinilerek geçmiş özetlenir. Bu özetleme, olayların sıralanmasının yanı sıra birçok kez gerçekleşen eylemin bir kez belirtilerek mazinin aydınlatılmasıyla vaka zamanını zenginleştirmeye yöneliktir. Bir iş adamının adayı satın alması ve inşa edilen evlerle kırk haneye ulaşan doğayla uyumlu, dingin, huzurlu ütopyik bir yerleşimin; zamanla yok edildiği, çözülüşün kaosa yol açtığı yaşam, geçmişin ayrıntıları ile tamamlanır. Kurmaca dünyanın hem anlatı kişisi hem de anlatıcı öğelerini birlikte temsil eden asıl kahramanın, geçmişte, Lara ile tanışması özetleme tekniği ile sunulur; ancak Yazar’ın kapalı dünyasına giriş yoktur. Yazar, vaka zamanı öncesini içeren hayatına ait ipucu vermez. Anlatıcı, onun sır gibi sakladığı mazesine, kurgunun bir parçası olarak ara ara işaret eder ve entrik yapıyı canlı tutar. Anlatıcının, sevgilisi Lara ve Yazar karakterleriyle birlikte başından geçen birden fazla olayı anlatımda, birer kez ifade ettiği özetlemelerden söz etmek mümkündür. Aşağıda belirtilen özetlemede ana kahraman ve Yazar arasında gerçekleşen “çocuklaşır, suya dalar, el ele tutuşur, fırlardık, konuşurduk” gibi eylemler anlatımda bir defa dile getirilir:

“Çoğu zaman Derin Su’da çocuklaşır, iki ayrı yerden suya dalar, sonra derinliklerde birbirimizi bularak el ele tutuşur ve bir zafer kazanmış edasıyla suyun yüzüne fırlardık. Sudan, önce birbirine tutunmuş dört el çıkardı, sonra da biz. Akşamüstleri ya onun ya bizim bahçede iki kadeh parlatırken, edebiyattan, hayattan, insanlardan konuşurduk” (Livaneli, 2016e: 33).

*Son Ada*'da anlatının ritmi açısından olay akışının kesilmesi, vakanın kısa süreli durması biçiminde ortaya çıkan tasvir tekniğinin kullanımı yoğun bir biçimde ifade bulmaz. Kurgusal bir kişi olan ben anlatıcının öznel bakışıyla yoğrulmuş ada tasviri şöyledir:

“Bütün anakaralara uzak, geceleri baygın yasemin kokularına bürünerek, kış yaz aynı ılıman ilkimle sarılıp sarmalanarak, ağaçların arasında yitip gitmiş kırk eviyle kendine yeterek sürüp giden başlı başına bir dünyaydı burası” (Livaneli, 2016e: 15).

Eserde, süresi net olarak belirtilmeyen “bir süre sonra, o hafta, ertesi gün, o gün, bir akşam” gibi zaman ifadeleri ile başlayan zımni eksiltmelerin varlığı, anlatım açısından anlatıcının tasarrufuyla seçme, eleme ve ayıklamanın sonucu temayül eder. Ancak, “iki gün sonra bir sabah” ifadesi ile başlayan bir açık eksiltme örneği de kronolojik akışın ilerlemesini gösterir. Aşağıdaki parçada verilen bu zamansal başlangıç, vaka zamanı bağlamında Başkan'ın adaya yerleşmesinden iki gün sonraya ışık tutar. Asıl kahraman ve Yazar'ın karşılaşması, aradaki iki günlük sürenin eksiltmesini göz önüne serer:

“İki gün sonra bir sabah onu Mor Su dediğimiz yerde buldum. [...] Arkadaşımı Mor Su'da, buraya adını veren mor dalgaların kabarışını izler ve rüzgârda dağılan uzun saçlarını toplamaya çalışırken buldum. Ayak seslerimi duyduğu halde başını çevirmedi, gelenin kim olduğuna bakmadı. Benim geldiğimi anlamış olmalıydı” (Livaneli, 2016e: 31).

Adanın dingin hayatı, dramatik hamleyi başlatan Başkan'ın gelişiyile hareketlenir. Bu bakımdan sakin geçen hayatın hareketlenmesi, adalılarının bilincindeki zaman akışını hızlandırır. Bu durum tasvir tekniğinden sahne tekniğine geçişin göstergesidir.

Vaka ve anlatma zamanının eşitlendiği sahne kullanımı, olayı doğrudan okuyucuya aktarmaktadır. Konuşmaların da yer verildiği ve ben anlatıcının sesiyle aktarılan anlatımlı sahne, asıl kahramanın, adanın yok oluşuna dair rüyasından uyanması sonucu Lara'nın yardımıyla sakinleşme çabasını içerir. Bu sahne, hareketli ve canlı bir biçimde şöyle göz önüne serilir:

“İşte rüyanın tam burasında soluk soluğa uyandım. Bir kolu ve bacağı üstümde olan Lara uyandığımı hissetti, başını kaldırarak, ‘Ne oldu?’ diye sordu. ‘Azrail yoklamış gibisin tatlım. Sakinleş. Rüya mı gördün?’

‘Evet!’ dedim ve rüyayı bütün ayrıntılarıyla Lara'ya anlattım. ‘Adamız yok olmuştu.’ dedim. ‘Denizin dibine batmıştı; bu yüzden göçmen kuşlar binlerce yıldır yaptıkları

gibi açık denizi aşarken, ayak basacak bir yer bulamadılar. Birer birer intihar ettiler, deniz hepsini yuttu.’

Lara başımı okşayarak sakinleştirdi beni, ‘Hayal meyal böyle bir şey hatırlıyorum.’ dedi. ‘Galiba eski denizcilerden biri görmüş bu olayı.’ Lara’nın da sözünü ettiği bu olaya ilişkin bilgi, demek ki bilinçaltıma takılıp kalmıştı; adamızla ilgili bir kehanet değildi, bir yerde okuduğum ilginç bir olaydı.

Kalkıp yasemin kokularının iyice aygın baygın hale getirdiği bahçeye çıktık. Birer adaçayı içtik ama ne yapsak olmuyordu, sakinleşemiyorduk” (Livaneli, 2016e: 81).

Romanın kurgusal dünyasına zaman-mekân, zaman-insan ilişkileri açısından bakıldığında yıllardır korunan sabit durum ortadan kalkmıştır. Bir buçuk yılı içeren vaka zamanı, kahramanların mekâna bakış açısını değiştirmiş; insan ilişkilerinin değişimine yol açmıştır:

“Adada geçen onca huzurlu yılın ardından, o vahşi, acımasız, korkunç dünyaya geri dönme düşüncesi ürpertiyordu beni. Ama Lara haklıydı, artık o vahşi adada yaşayamazdık. Yazık olmuştu gizli cennetimize.

Dönüp dönüp aynı şeyleri düşünüyor, aynı soruları soruyordum: Niye dostumuz kalmamıştı hiç? Yıllardır kardeş gibi yaşadığımız, günümüzü gecemizi paylaştığımız, bir zamanlar melek dediğim insanlar neden birer düşmana dönüşmüştü? Bizim adalılarımız değildi bu yaratıklar. Gözlerine öfke ile kuşku karışımı bir bakış yerleşmişti. Aldıkları kararları bize söylemiyorlardı artık” (Livaneli, 2016e: 173).

Başkan’ın ve Başkan’ı destekleyenlerin karşısında yer alan; ana kahraman, Lara, Yazar eksenli çatışmadan hareketle, ekolojik dengenin bozulması, sözde demokratik bir yönelimle ülke toplumunun ada toplumuna indirgendiği romanda, net bir sosyal zamandan söz edilmez. Ancak, ütöpik bir bakış açısı geliştirildiğinde, şiddet dolu kentlerden, dünyadan soyutlanmış bu kara parçasının, zaman içinde sosyal problemlerle yok oluşa sürüklendiği bir durum söz konusudur. Roman kişisi Yazar, adalılara seslenir, onlara huzur içinde yaşanan günleri hatırlatır; Başkan’ın gelişiyle maruz kaldıkları olayların anlatımına şöyle devam eder:

“ ‘Hatırlamıyor musunuz bunları? Sonra bu adamın gelişi, ağaçlarımızın budanması, kurallar, yönetimler, evlere dağıtılan bildirimler ve sonunda günahsız martılara karşı başlatılan hücum.’

[....] ‘Martıların sayısını azaltmak için adaya tilkiler getirdiniz; ‘Düşmanımın düşmanı dostumdur’ mantığıyla. Başkan’ın teorilerine göre bir düşmanın karşısına başka bir düşman kuvveti dikmek zorundaydınız. Tilkiler bir yandan yumurtaları yiyerek martı nüfusunu süratle azalttı, bir yandan da kendileri çoğaldı. Onlar çoğaldıkça martı azaldı ve sonuç bu oldu’ ” (Livaneli, 2016e: 144).

*Son Ada*’da ekolojik çevreyle uyumlu, içine kapalı bir ada hayatının, Başkan tarafından yapılmak istenen ve topluma dayatılan medeniyet algısı ekseninde değişime uğratılması, tarihî zamanla ilgili bazı ipuçları sunar. Şehir yaşamının cazip davranış ve alışkanlıkları gibi sosyal yapıyla bağlantılı gelişmeler dile getirilir. Bunun yanı sıra romanda, tarihî bir olay kurgusal yapıyla özdeşleşmez; kahramanların maceraları, sosyal hayatı biçimlendirmeye yöneliktir. Yerleşik ada yaşamının tabiatına aykırı davranan Başkan’ın, adayı turizm bölgesine dönüştürme ve endüstri kapılarını açma fikri, adalılarını cezbetmeye yöneliktir. Anlatıcının bakış açısından turistik bir adanın hayali ve adalıları nasıl etkileyeceği şöyle anlatılır:

“Beş yıldızlı oteller, denize inip kalkan uçaklar, bir marinaya demirlemiş lüks yatlar, ışıl ışıl otel kumarhaneleri, çevrede dolaşan, plaj voleybolu oynayan bikinili güzel vücutlu kızlar, sörf yapan delikanlılar, çeşit çeşit lokantalar, herkese iş imkânı, zenginlik... Bunlar, adalıların aklını nasıl çelmezdi ki...” (Livaneli, 2016e: 78-79).

Sosyal zamanın ada yaşamı atmosferinde yer bulduğu romanda, adanın bir parçası olduğu, anayurt, anavatan ve başkent sözleriyle ışık tutulan ülkeye dair bilgi verilir. Bir isme ve zamana tekabül etmeyen soyutlamanın göstergesi olarak işlenen sosyal zamanın, hangi döneme denk düştüğü açık olarak belirtilmez. Ancak, ülkede yaşanan politik çatışmalar, ihtilal, askerî darbe olayları Başkan’ın kimliği üzerinden dile getirilir; konuyla ilgili çeşitli örnekler şöyle sunulur:

“Adamızı, yıllar süren demir yumruk yönetiminden sonra gözden düşen ve ihtilal konseyi tarafından görevine son verilen devlet başkanı şerefendiriyordu” (Livaneli, 2016e: 25).

“Gazetelerde Başkan’ı hep ‘Milletin Babası’ sıfatıyla, kurtarıcı olarak okurduk. Arada bir yaptığı resmi konuşmalarda bölünmeden, ülkenin kıyısına geldiği uçurumdan yabancı güçleri, düşman ülkelerin beşinci kol faaliyetlerini sorumlu tutar, darbeyi, milli birlik ve beraberliği tekrar sağlamak, ülkeyi bütünleştirmek için yaptıklarını belirtirdi” (Livaneli, 2016e: 37).

Vaka zamanı ve öncesine dair süreçte ülkenin politik gündemindeki kaos, anlatıcının sözlerinde şöyle dile getirilir:

“... mor dağları, derin uçurumları, mavi denizleri ve barışçı halkıyla ünlü olan anayurdumuz, yıllardır bir türlü sonu gelmeyen iç çatışmalarla sarsılıyor, şiddetin önü bir türlü alınamıyordu. Haftada bir gelen gazeteleri okuduğumuz zaman içimiz burkuluyor, bu şiddet tutkusunun nasıl bütün ülkeyi kapladığını anlamakta güçlük çekiyorduk. Çocukluğumuzun o sakin, huzur dolu, güzel ülkesinde, çeşitli etnik gruplar, mezhepler, silahlı örgütler, bölgesel güçler hem devlete hem de birbirlerine karşı çarpışıyordu.

Bazen bu gruplardan biri devletle yakınlaşıyor, askerlerle birlikte hasmına saldırıyor, sonra bir değişiklik oluyor ve devlet başka gruplarla ittifak kuruyordu.

Binlerce kişinin tutuklu olduğu hapishanelerden sık sık işkenceden ölüm haberleri geliyordu. Yabancı basın ülkemizdeki insan hakları ihlallerini sürekli olarak gündemde tutuyor, iş başındaki ihtilal hükümetini kınıyordu. Eskiden barış içinde yaşayan bu insanların nasıl olup da böyle kanlı düşmanlara dönüştüğünü anlayamıyorduk ama artık bu grupların tekrar dost olabilmesinin, bir arada yaşamasının mümkün olmadığını da kavriyorduk” (Livaneli, 2016e: 36-37).

Sosyal zamanda yukarıda ifade edilen ülkenin kaos durumunun, Başkan tarafından adaya yansıtılması eleştirilmiş; huzurlu bir düzenin bozulduğu ülke ve ada yaşantısının kaderini ortak kılmıştır. Anlatıcı, bu durumu şöyle ifade eder:

“Başkan, emekliliğinde kendisine yeni bir minyatür ülke bulmuştu ve çok oynayacaktı bunun üstünde. Bütün deneyimini konuşuracak, bütün kirli taktiklerini uygulayacaktı” (Livaneli, 2016e: 91).

“ ‘Nereye gidebiliriz ki!’ dedim. ‘Artık her yer kamp. Hem burada martı öldürülüyorsa, orada da insan öldürülüyor. Geldiğimiz şehirde bizi daha iyi şartların beklediğini mi sanıyorsun!’ ”(Livaneli, 2016e: 96)

“ ‘Evet, ülke yönetmeyi siyasi, etnik ve dini grupları birbirine düşürmek olarak anlayan bir kafası vardı. Bunu yüksek siyaset olarak görüyordu’ ” (Livaneli, 2016e: 108).

Sonuç olarak *Son Ada*'da zamana ait temel yönelimleri şu şekilde ifade etmek mümkündür:

Romanın vaka zamanı, bir buçuk yılı içeren bir süreçtir. Bir biçim ögesi olarak bu zaman kategorisinin kullanımı, yaz mevsimine bağlanan vaka zamanı başlangıcını,



sonbaharda sona erdirir. Ayrıca yaz döneminde adaya gelen Başkan'ın torunları, okul döneminin başlamasıyla buradan ayrılır. Bu süreç, onların adada üç dört ay kaldığını gösterir. Ancak anlatıcı, çocukların adadan ayrıldığını sekiz ay sonraki sürecin geçmesinin ardından on altıncı bölümde ifade eder. Geriye dönüş tekniği ile anlatılmayan bu durum, bir belirsizliğe yol açar. Zamanın kullanım seyri bakımından çocuklar burada sekiz aydan fazla bir süre kalmıştır, izlenimi oluşur; oysa anlatıcının sözleri bu süreci üç dört aya indirger.

Romanın anakronik yapısında, vaka zamanı öncesine dönülerek adanın geçmişi, kahramanlar, binlerce yıl önce adaya yerleşmiş martılar ve günlük hayatın ayrıntılarından söz açılır. Böylece adadaki yaşamın geçmişi hakkında bilgi verilir; gelişim ve değişim çizgisinin yol açtığı bir sonuçla başlangıç arasındaki durum göz önüne serilir. Geriye dönüşler, daha önce geçen bir olayın, durumun, nesnenin açıklanması veya kişi tanıtımına yöneliktir.

Anakroninin diğer bir boyutu olarak kullanılan bir sapma biçimi de zamanda ileriye gidiştir. Roman, gelecekte gerçekleşecek olaylarla ilgili haber veren, bazı belirtiler gösteren ve entrik bir hava uyandırarak okuyucudaki merak ögesini harekete geçiren örnekler ihtiva eder. Zira *Son Ada*'nın ilk cümlesi vaka zamanına yönelik bir ileri gidiş manevrasıyla başlar.

Romanda vaka zamanı ve anlatma zamanının çakıştığı izlenimi verilir; eşzamanlı bir anlatım yöntemi kullanılır. Ben anlatıcının içten odaklanma bakış açısıyla sunulan olay örgüsünün anlatma zamanı, genellikle şimdiki zaman kipleri ile ortaya konulur. Vaka zamanı ve anlatma zamanı arasındaki süre, kısa bir zaman aralığına işaret eder; çünkü anlatıcı, olayları vaka zamanının sona ermesinin hemen ardından bulunduğu hücrede anlatır; olayları, vaka zamanının bakış açısından değerlendirir. Anlatma zamanını okuma zamanına yaklaştırma hissi uyandıran ve okuyucuyu vakanın içine çekme düşüncesi taşıyan anlatıcı, sesini okuyucuya duyurur; roman kişisi Yazar'a seslenen göndermelerinde okuyucunun merak hissini hareketlendirir.

*Son Ada*'da vaka zamanı öncesine ait olan dönemin ada yaşantısı özetlenir. Sıkça vurgulanan 'yıllar önce' zaman belirteciyle yerleşimin başladığı mazi, aydınlatılarak vaka zamanı zenginleştirilir. Geçmişin ayrıntıları hâlin, yani vaka zamanının değişiminin göstergeleridir. Asıl kahraman ile Lara'nın tanışmaları, aralarındaki ilişki, adaya yerleşmeleri ve adada Yazar'la geliştirdikleri dostluk süreci özetleme tekniği ile sunulur.

Zamanın ritmini gösteren tekniklerden biri olan tasvir tekniğinin kullanımı, yoğun olarak ifade bulmaz. Anlatıcının tasarrufuyla seçme, eleme, ayıklama sonucu açık ve kapalı eksiltmelerin varlığı; olayı doğrudan okuyucuya sunma amacı taşıyan vaka halkalarını hareketli ve canlı bir biçimde aktaran sahne kullanımı, eserin hızını etkiler.

Romanda kesin bir sosyal zaman tarihinden söz etmek mümkün olmaz. Tarihî bir olayın kurgusal yapıyla özdeşleşmediği ancak, ülke toplumunun ada toplumuna indirildiği sosyal hayatı biçimlendirmeye yönelik ada tasavvuru ışığında ülkede yaşanan politik çatışmalar, ihtilal, askerî darbe olayları Başkan'ın kimliği üzerinden dile getirilir.

### 3.6. Veda

Zülfü Livaneli'nin 2010 yılında yayımlanan *Veda Bir Dostluğun Öyküsü* adlı eseri, Mustafa Kemal Atatürk'ün dostluğunu kazanmış olan Salih Bozok'un, oğlu Muzaffer'e bıraktığı mektup ışığında kurgulanır.

Eser, aynı yıl Livaneli'nin yönetmenliğini yaptığı bir sinema filmi olarak yurt içinde ve yurt dışında gösterime girerek sanatın bir başka alanına taşınır. *Veda Üzerine* adlı yazıda Klaus Eder, filmin konusu ve kurgusuna yönelik şunları söyler:

“Livaneli'nin *Veda*'sı tarihi bir karakterin portresi değil. Hatta Atatürk, filmin başkahramanı bile değil. Zülfü Livaneli, iki arkadaş arasındaki derin dostluğu anlatıyor. Bir kadını seven ama bir başka kadınla evlenen bir erkeği anlatıyor. Onun bakış açısı ve kamerasının açısı 'objektif' olmamayı seçiyor. Livaneli, Atatürk'ün bir arkadaşının anılarını, tarihin kilitli kapılarını açmak üzere anahtar olarak seçiyor ve filmin bakış açısını belirliyor” (Livaneli, 2010: 7).

*Veda*'da vaka zamanı, dar bir süreci içeren 10 Kasım 1938 gününün sabah saatleridir. Kurgusal yapıda, saat seyriyle belirtilen bu zaman dilimi şu başlıklarla ele alınır: “10 Kasım 1938 Dolmabahçe (saat 7:10), 10 Kasım 1938 (Saat 7:25), 10 Kasım 1938 (Saat 7:45), 10 Kasım 1938 (Saat 8:15), 10 Kasım 1938 (Saat 8.35), 10 Kasım 1938 (Saat 8:45), 10 Kasım 1938 ( Saat 9:04).”

Romanda, bölümler hâlinde ve hâkim anlatıcının üstten odaklanma bakış açısıyla sunulan vaka zamanının kullanılışı şöyledir:

On beş dakika süren “Saat 7: 10” bölümü, “Ağır perdelerin yana çekildiği yüksek pencerelerden içeri giren kasım güneşi, bir saray için pek de gösterişli olmayan odayı

donuk bir ışıkla aydınlatıyordu” (Livaneli, 2010: 9) cümlesi ile başlar. Bu ekseninde bir sonbahar sabahı, vakanın da başlangıcıdır. Bu bölümde, Atatürk’ün kötüye giden sağlığı ve koma hâli; yaveri Salih Bozok’un Galatasaray Lisesi öğrencisi olan oğlu Muzaffer’i, Dolmabahçe Sarayı’na getirterek, “ ‘Evladım, şunu bil ki, eğer paşam ölürse ben de hayatıma son vereceğim’ ” (Livaneli, 2010: 10) sözleriyle işaret ettiği vedası işlenir.

“Saat 7:25”, vaka zamanı bakımından bir sonraki bölüme değin yirmi dakikayı içeren süreçte, yaşananların anlatıldığı kesittir. Burada, babasının ölüm düşüncesini öğrenen Muzaffer’in, Galatasaray koridorundaki çaresizliği ve Salih Bozok’un silahla tasarladığı kendi ölümü çerçevesinde, kesin ölüm için kurşunun hangi organın, hangi noktasına isabet etmesi konusunda, Atatürk’ün doktor heyetinde bulunan birinden bilgi alması yer alır. Bozok, çalışma odasına geçtikten sonra, doktorun gösterdiği yere, yani kalbinin üzerine, tentürdiyot şişesine batırdığı bir pamukla çarpı işareti koyar; üzerinde Gazi Mustafa Kemal yazılı bir kalemlle Muzaffer’e veda mektubunun başlangıcını yapar. Bu bölümden itibaren yazılan mektup doğrultusunda yapılan geriye dönüş tekniğiyle vaka zamanının önemi vurgulanır.

“Saat: 7:45” bölümü, Salih Bozok’un ölüm düşüncesini eyleme dönüştürmesine engel olmak için, Muzaffer ve okul müdürünün, konuyu Bozok’un eşi Pakize Hanım’a bildirmek üzere yola koyulmalarını içerir. “Saat 8:15, Saat 8:35” bölümlerinde, Dolmabahçe Sarayı’nın özel odasında yatan Atatürk’ün, artık zorlukla nefes alabiliyor olması ve kendisini sürekli muayene eden doktorların, “Onu kaybediyoruz. Hastalığın seyrinde talihi yaver gitmedi. Karaciğer artık vazifesini yapamıyor, zehirlenme başladı” (Livaneli, 2010: 54) ifadeleri, Salih Bozok’a sinir krizleri yaşatır. Altı yaşından beri hayatını Atatürk’le beraber geçiren onunla aynı okullarda okuyan Salih Bozok, Atatürk’ün öleceği fikrini kabullenemez; doktorlarla tartışır. Aynı zaman diliminde, sarayın önünde biriken binlerce insan ve millet, büyük bir endişeyle Atatürk’ün sağlığını takip etmektedir. Bu arada okul müdürü ve Muzaffer, Pakize Hanım’ın evine ulaşmak için yola devam ederler.

“Saat 8:45” bölümü, Salih Bozok’un, zaman zaman yaptığı gibi Atatürk’ün yatağının yanına oturup onunla konuşması; okul müdürü ve Muzaffer’in Pakize Hanım’ın evine gelmesi ve Muzaffer’in babasının intihar fikrini, annesine haber vermesi etrafında gelişir.

Bir önceki bölümden on dokuz dakika sonraki olayların anlatıldığı “Saat 9:04” bölümünde Atatürk, rüyasında Dolmabahçe Sarayı’nın bahçesine çıkar; kameriyede oturan annesi Zübeyde Hanım’a kavuşur. Rüyasından irkilerek gözlerini açan Atatürk, hasta yatağında son nefesini verir. Salih Bozok, Atatürk’ün elini öper ve çalışma odasına geçer. Bu sırada, Muzaffer ve Pakize Hanım telaş içinde saraya girmişlerdir; ancak, Salih Bozok’un kendisini vurmasına engel olamazlar. Olay örgüsü, vaka zamanında aşağıdaki cümleler ile sona erer:

“Salih Bozok tabancasını çıkarıp göğsüne dayadı. Tetiği çekti. Tabancanın sesini duyup odaya girenler, onu iskemlesinin üzerinde zorlukla nefes alırken buldular. Masasında, aceleyle yazıldığı belli olan bir tomar kâğıt vardı. Kan lekesi olan en tepedeki sayfada, iri harflerle kocaman bir yazı okunuyordu: ELVEDA! ” (Livaneli, 2010: 87).

Salih Bozok’un vaka zamanında ben anlatıcı olarak kaleme aldığı mektup, Mustafa Kemal ile altı yaşında başlayan dostluğunu ve Mustafa Kemal’in kişisel hayatının portresini esas alır. Vaka zamanında kullanılan hâkim anlatıcı, maziye anlatmak için başvurulan geriye dönüş tekniğinde de hâkimiyetini korur. Vaka zamanı bölümlerinde yapılan geriye dönüşler, 1887-1938 yıllarını içeren sürecin olaylarını ortaya koyar. 1887 noktasından vaka zamanına uzanan süreç, kahramanlar hakkında bilgi vermek, tarihî olayları aktarmak, toplumsal değişimi göstermek yönünden ele alınır. Vakayı maziye taşıyan geriye dönüş tekniği ile kahramanlar ve olaylar hakkında bilgiler verilir. Bu noktada Salih Bozok’un mektubu, Atatürk’ün hayatından kesitler sunar.

1887 yılında Mustafa, Molla Fatma Kadın Mektebi’ne başlar. Salih Bozok ile burada tanışır. Birkaç gün sonra Şemsi Efendi Mektebi’ne yazdırılmak üzere bu okuldan alınır. 1888’de babası Ali Rıza Efendi’nin ölümüyle Mustafa ve ailesi, Zübeyde Hanım’ın ağabeyi Hüseyin Ağa’nın Selanik yakınlarındaki çiftliğine taşınırlar. 1891 yazında Salih, Mustafa’yı ziyarete gider. İki arkadaşın çiftlikteki atlarla dörtnala koşuşturmaları ve şakalaşma anısı dile getirilir. Zübeyde Hanım, eğitimi yarım kalan Mustafa’yı, Askerî Rüştiye’ye gönderir; bir süre sonra kendisi ve kızı Makbule de Selanik merkezine yerleşir.

1894’te Mustafa ve Salih, aynı okulda yatılı okumaktadırlar. Bir akşam, eve gelen Mustafa, annesinin Ragıp Efendi adında bir gümrük memuruyla evlendiğini öğrenir. Bu durumu kabullenemeyerek evi terk eder; o akşam Salihlerde kalır; ertesi gün

halasına gider ve aylarca orada kalır. Kırgın olduğu annesi Zübeyde Hanım'ın kendisini eve döndürme çabalarını, görmezden gelir; onunla görüşmez. Bu süreçte, Salih ile birlikte Manastır'daki askerî idadiye kabul edilir; orada yatılı okuyacaklardır. 1898'de Manastır'daki idadiyi bitiren Mustafa, Selanik'e döner; annesinin evine gider. Böylece özlemine duyduğu ve anlamaya başladığı Zübeyde Hanım ile barışır; Ragıp Efendi'yi tanımaya başlar. Ona, Salih ile beraber Harbiye Mektebi'ne gideceğini söyler. Bir süre sonra bu okuldan mezun olan Mustafa Kemal ve Salih Bozok, subay olurlar; yıkılmak üzere olan bir imparatorluğun cephelerinde orduyla birlikte; İngilizlere, Fransızlara, İtalyanlara, Bulgarlara ve Yunanlılara karşı savaşırlar.

Bu süreçte zor zamanlar yaşayan Osmanlı Devleti, topraklarını kaybetmektedir. Mustafa Kemal, 1911 yılında İtalyanların elindeki toprakları kurtarmak için Selanik'ten Trablusgarp'a düşmanla savaşmaya gider. Böylece bir süreliğine Salih Bozok'la yolları ayrılmıştır. 1912'de Selanik, işgal edilir. Zübeyde Hanım ve Makbule, Balkan muhaceretini başlatarak İstanbul'a gelen insanlar arasında yerlerini alır. Bu dönemde, Salih Bozok, Padişah Abdülhamit'e refakat vazifesiyle İstanbul'a gelir. "Mustafa Kemal ise hasta böbrekleriyle cepheden cepheye koş[maktadır]" (Livaneli, 2010: 36).

1912'de Mustafa Kemal ve Salih Bozok İstanbul'da karşılaşır. Selanik'ten ayrılırken ailesini ona emanet eden Mustafa Kemal, ailesinin başına gelenleri öğrenir. Okullar, hastaneler, parklar, meydanlar gibi çeşitli yerlerde hayatta kalmaya çalışan Rumeli muhacirlerinin sığınaklarından biri de cami avlularıdır. Günlerce annesini ve kız kardeşini arayan Mustafa Kemal de onları, bu cami avlularından birinde, perişan hâldeki bir yığın muhacir arasında bulur. Birlikte İstanbul'da bir akrabalarının evine yerleşirler. Zübeyde Hanım, Ragıp Bey'i Selanik'te bırakmıştır, ancak onun yeğeni Fikriye kendileriyle birlikte. Mustafa Kemal ve Fikriye'nin birbirlerine olan ilgisi söz konusudur; bu Zübeyde Hanım'ın hoşlanmadığı bir durumdur.

1915 yılında Gelibolu'da, İngiliz savaş gemilerine karşı Yarbay Mustafa Kemal, subay arkadaşı Nuri Conker ve diğer subaylar, mevzi boyunca ilerler. Mustafa Kemal'in kararı doğrultusunda düşmanla çarpışmaya giren 57. Alay, İngilizleri durdurur. Birçok şehidin olduğu çarpışmada, Mustafa Kemal de yaralanmıştır. 1919'da Mustafa Kemal, ordu müfettişi olarak Anadolu'ya gider. Kendisi için

endişelenen Zübeyde Hanım'a vedasındaki sözleri, işgal altındaki vatanın durumunu göz önüne serer:

“ ‘Anne, birileri çıkıp bunu yapmazsa, zaten hepimiz ölüme mahkûmuz demektir. Selanik’i nasıl kaybettiğimizi hatırlasana. Bak İstanbul’da işgal altında. Yarın buradan da kaçmak ister misin? Anadolu’yu bile paylaştılar. İngiltere, Fransa, İtalya bize hayat hakkı tanımıyor.

Baksana dün Yunan ordusunu İzmir’e çıkardılar. Güzel İzmir de gitti. Ayrıca orada durmaz, Anadolu’yu da alırlar elimizden. Biz nerede yaşayacağız? Bir daha nereye kaçacaksın?’

‘Allah korusun oğlum, hem kaçacak yer kalmadı artık.’

‘İşte bunun için geçiyoruz Anadolu’ya. Bir isyan başlatacağız’ ” (Livaneli, 2010: 47).

Erzurum’a gelen Mustafa Kemal, çok az eşya bulunan yoksul bir odada kalır. Bu arada böbrek şikâyeti başlamıştır. Burada bulunduğu süreçte, harbiye nazırı ile yaptığı bir telgraf görüşmesi sonucu askerlikten ayrılır; ordudaki görevlerinden istifa eder. Bu kararı almasının nedeni, Padişah’ın İstanbul’a dön, emrine uymamasıdır. Padişah, işgal kuvvetlerinin isteği doğrultusunda hareket etmektedir. Zira “İngiliz işgal kuvvetleri milli mücadele ve kongre toplama faaliyetlerine çok kızılıyordu[r]” (Livaneli, 2010: 48). Resmî görevini bırakan Mustafa Kemal, üniformasını çıkarır, sivil kıyafetler giyer. Milli mücadeleye resmî unvanları olmadan devam edecektir.

Erzurum’da sivil hayatın ilk gününde, Kafkas Kolordusu Komutanı Kâzım Karabekir Paşa, bir bölük asker ile Mustafa Kemal’in karşısına gelir. Kâzım Karabekir’in, “Kolordum ve ben, millî mücadelede emrinizdeyiz paşam” (Livaneli, 2010: 50). sözleri, Mustafa Kemal’in ona olan güvenini boşa çıkarmamıştır.

1920’de Mustafa Kemal, Ankara’da sivil bir meclis oluşturur. İngiliz desteğini alan Yunan ordusu, Anadolu’yu işgal etmektedir. Bu sırada Fikriye, İstanbul’dan Ankara’ya Mustafa Kemal’in yanına gelir; Çankaya’da bir bağ evine yerleşirler. Harap durumdaki bağ evini düzenleyen Fikriye, Mustafa Kemal ve arkadaşları Salih Bozok, Ali Fuat Paşa ve Kılıç Ali’yi bir akşam yemeğinde ağırlar.

26 Ağustos 1922 günü, Afyon Kocatepe’de düşmana karşı Büyük Taarruz gerçekleştirilir. 1922’de İzmir’in düşman işgalinden kurtarılmasından sonra, şehirde büyük bir yangın başlar. Mustafa Kemal, Uşakizade köşküne gelir; üç hafta İzmir’de kalır. Burada köşkün sahibi Latife ile tanışır. Avrupa’da tahsil yapan ve üç dil bilen

Latife, Mustafa Kemal Paşa'nın yazışmalarında tercümanlık yapmaya başlar; ona gazeteleri okur. Böylece Mustafa Kemal Paşa'nın hayatında kendisine bir yer edinir. Salih Bozok, Mustafa Kemal'in hayatındaki kadınlar olan Fikriye ve Latife hakkında şöyle söyler. "Fikriye Şark'ı temsil ediyordu, Latife ise Garp'ı. Fikriye geçmişti, Latife gelecek" (Livaneli, 2010: 64).

1922 yılında bir sabah Çankaya Köşkü'nün bahçesinde, Mustafa Kemal ve Fikriye yürüyüşe çıkar. Bu sırada Fikriye'nin nükseden öksürük krizi ve mendilindeki kan, saklamaya çalıştığı verem hastalığını ele verir. Mustafa Kemal, Fikriye'nin tedavi olması ve iyileşmesi için onu Münih'te bir sanatoryuma gönderir. Aynı yıl, Mustafa Kemal, Latife ile evlenme fikrini annesi ile konuşur. Bu yüzden Zübeyde Hanım, İzmir'e gidip Latife'yi görmek ister. Epey yaşlanan ve hasta olan annesinin sağlığından endişelenen Mustafa Kemal, bu yolculuğu onaylamaz; ancak Zübeyde Hanım'ın ısrarı karşısında onu Salih Bozok'a emanet ederek İzmir'e Uşakzade Köşkü'ne gönderir. Burada kaldığı süreçte, Zübeyde Hanım'ın hastalığı ilerler. Bu süreçte, Latife'yi tanıyan Zübeyde Hanım, oğlunun onunla evlenmesini istemez. Bu konudaki düşüncesini, Mustafa Kemal'e iletmesi için Salih Bozok'a anlatır.

Mustafa Kemal, 1923'te annesinin ölüm haberini Eskişehir yolunda bir istasyonda alır. Bir konuşma yapmak maksadıyla aralarında Fevzi Çakmak ve Kâzım Karabekir'in de bulunduğu grupla birlikte, İzmir'e annesinin mezarına gelir. Annesini kaybetmenin üzüntüsü içinde olan Mustafa Kemal'in konuşmasının hâkimiyeti, vatan vurgusu üzerinedir:

" 'Zavallı annem! Benim yıllarım mücadeleyle, onun yılları keder ve üzüntüyle geçti. Çok kısa süre önce onu yanıma aldırabildim. Ana oğul kavuşmuştuk. Ama madde olarak ölüydü, sadece mana olarak yaşıyordu.

Annemi kaybettiğim için şüphesiz çok üzgünüm. Ancak büyük bir tesellim var. En büyük anamız olan vatan kurtulmuştur. Annemin mezarı üzerinde ve Allah'ın huzurunda yemin ediyorum, bu kadar kan dökerek milletin kazandığı milli hâkimiyeti korumak için gerekirse anamın yanına uzanmakta asla göz kırpmayacağım. Bu uğurda canımı vermek benim vicdan ve namus borcum olsun' "

(Livaneli, 2010: 71).

Fikriye, Münih'teki sanatoryum günlerinde, gazetede Mustafa Kemal ve Latife'nin nikâh fotoğrafını görür; bunun üzerine Türkiye'ye döner.

Fikriye'nin Çankaya Köşkü'nde kurduğu düzen, Latife'nin gelmesiyle kaybolur. Köşkün idaresine hâkim olmaya çalışan ve köşke yeni bir çehre katan Latife'nin davranışları, evliliğine zarar vermeye başlar. Anlatıcı, bu durumu şöyle örneklendirir: “Latife'nin, akşam sofralarına kimin çağrılacağı, sofranın kaçta bitirileceği gibi konularda sözünü dinletmeye kalkmasıyla birlikte köşkteki gerilim iyice arttı” (Livaneli, 2010: 72).

1924 yılının Ankara'sına gelindiğinde, toplumsal değişim ve gelişimi gösteren tarihî olayların yanı sıra Çankaya Köşkü'nde yaşananlar; Fikriye'nin ölümü ve 1925'te Latife'nin İzmir'e gönderilmesi, Mustafa Kemal Paşa ile boşanmaları biçiminde gelişir.

1938'de Atatürk'ün, kimseye haber vermeden Dolmabahçe Sarayı'ndan çıktığı bir gece, gazinoda bir grup balıkçı ve halktan insanla eğlenmesi, resmî birer görevli olarak Salih Bozok ve valinin buraya gelmesiyle gölgelenir. Atatürk, son bir kez zeybek oyununu oynar; insanlarla vedalaşarak buradan ayrılır. Salih Bozok, Atatürk için endişelenmektedir. Doktorların istirahat önerisine uyması gerektiğini söyler. Zira hastalığın dışı vurumu hızla yoğunluk kazanmaktadır. Salih Bozok'un bakış açısıyla Atatürk'ün, “ Bu sefer kafa tuttuğu düşman, şimdiye kadar savaşıklarından çok daha güçlüydü. Ve onu savaş meydanlarında değil vücudunun içinde yavaş yavaş kemiriyor, kaçınılmaz sonu büyük bir sabırla hazırlıyordu” (Livaneli, 2010: 81).

Geriye dönüşleri geçmişten şimdiye doru bağlayan vaka sırası, vaka zamanında ileriye gitmelerin örneklerini de sunar. Vaka halkalarında ileriye sıçrama tekniği, anakroninin geçmişe uzanan yönünde varlık bulur. Ben anlatıcının mektubunda ifade ettiği, “Hayatta ona üç kere ihanet ettim. İlki buydu. İkincisi, Selanik'ten Zübeyde Hanım'ı almadan ayrılmam. Üçüncüsünü ise henüz bilmiyorum” (Livaneli, 2010: 31) cümleleri, bu eksenle ele alınabilir. “İlki buydu.” cümlesi ile kastedilen vaka, Salih'in, Mustafa'nın görüşmek istemediği annesi Zübeyde Hanım'a onun yerini haber vermesidir. Bu cümle, gerçekleşmiş ve anlatma zamanına taşınmış bir olaydan söz eder; anakroninin geriye dönüş ayağını oluşturur. Ancak, son iki cümle, daha sonra olabilecek olaylar hakkında önceden verilen bir bilgi taşıyarak ileriye gidış alanına girer. İkinci cümlede, Selanik'in 1912'de Yunanlılar tarafından işgali ve Salih Bozok'un bu sırada padişahı İstanbul'a getirmek meşguliyetinden dolayı Zübeyde Hanım'ı Selanik'te bırakıp oradan ayrılmasına işaret edilir. Bozok'un mahcubiyeti Mustafa Kemal'in ailesi ile ilgilenememesinden kaynaklanır. Zira



Mustafa Kemal, Trablusgarp'a giderken annesini ve kız kardeşini ona emanet etmiştir. Bu vaka, geriye dönüşün ileri bir zamanında açıklanır. Alıntının son cümlesi, dile getirilmeyen ancak, geriye dönüş tekniğinin göstergelerinden biri olarak yukarıda ifade edilen vaka halkasında olduğu gibi oğlunun, Latife ile evlenmesini onaylamayan Zübeyde Hanım'ın endişelerini Salih Bozok'a paylaşımına yöneliktir. Bu endişe, şu cümlelerde yankı bulur:

“ ‘Bak Salih oğlum,’ dedi, ‘sana mühim bir şey söyleyeceğim. Git oğluma söyle, tutmamıştır gözüm bu işi. Bu kızcağız benim oğlumu sevmez, o sever Mustafa Kemal Paşa'yı. O sever Gazi Paşa'yı. Sevmez Mustafa Kemal Efendi'yi. Ama o da bilmez benim oğlumu sevmediğini. O ister kurulsun Çankaya'da, buyursun ona buna. İster, olsun büyük hanımefendi. Salih, sana vasiyetimdir, söyle Mustafa'ma, bu kızla evlenmesin. Bedbaht olmasın yavrum' ” (Livaneli, 2010: 68).

Vaka zamanının “Saat 8:15” bölümünde, bilinci kapalı olan Atatürk'ü kendine getirmek isteyen Bozok'un, onda uyandırmaya çalıştığı merak ögesi, belirtileri sunulan durumla ilgili olarak okuyucunun da merakına hizmet eder. Bozok, “Paşam, beni duyuyor musun? Duyuyor musun beni? Senden bir şey sakladım paşam, çok önemli bir şeyi sana söylemedim. Üçüncü ihanetim bu oldu. Seni koruduğumu sanıyordum ama yanılmışım. Allah beni affetsin, sen de affet. Merak ediyor musun paşam? Söyleyeyim mi?” (Livaneli, 2010: 54) der.

Böylece Salih Bozok'un Atatürk'e iletmediği Zübeyde Hanım'ın sözlerinin sonucu, vaka zamanının “Saat 8:15” bölümünde henüz açıklanmayarak merak unsurunu hareketlendirmiş; “Saat 8:45” bölümünde ise bir itiraf ve pişmanlık olarak vakaya yansımıştır: “İşte annen bana böyle söylemişti. Ankara'ya gelip seni uyarmak istiyordu ama ağırlaştı ve hayatını kaybetti. Bu sözlerini iletme için de beni memur etti. Ama ben bunu sakladım. Latife'yle çok mutlu olacağımı düşündüğüm için bu sözleri hiçbir zaman sana söylemedim” (Livaneli, 2010: 70).

Bozok'un mektubunda geçen aşağıdaki sözler, 1911 yılında Bingazi'de bir Arap bedestenindeki falcının kehanetine tevessül eder. Burada vakanın seyrinde gelişen olaylarla ilgili sezdirici bir işlev söz konusudur. Zira falcı, Mustafa Kemal'in devletin başına geçeceğini ve on beş yıl hüküm sürdükten sonra ruhunu teslim edeceğini söyler. Salih Bozok, mektubunda bunu şöyle dile getirir:

“Mustafa'nın Trablusgarp'a gitmesiyle yollarımız bir süre için ayrıldı. Orada, bir falcıyla yaşadığı olayı yıllar sonra bana anlatacaktı. Bedevi bir kadının söylediği ama

onun o zaman ciddiye almadığı kehanetin bir kısmı gerçek çıkmıştı; bir kısmı da korkarım çıkmak üzere...” (Livaneli, 2010: 34).

1938 yılına gelindiğinde, geriye dönüş tekniğiyle yukarıdaki durumun anımsanması yeniden vakaya katılır.

Osmanlı İmparatorluğunun tarihte yerini alacak olmasıyla cumhuriyet yönetim biçiminin ilanına yönelik fikirlerin değerlendirildiği sofrâ kültürünün, Mustafa Kemal’in bakış açısındaki anlamı, siyasi ve toplumsal değişimleri belirlemesidir. Bu ekseninde hâkim anlatıcı, gelecekte alınacak olan cumhuriyetin ilanı kararının oluşumuna dair ipuçları sunar:

“Mustafa Kemal için sofrâ, yemek yenilen, içki içilen değil, politika ve kültür konuşulan bir yerdi. Fikirler sofrâda pişer, orada değerlendirilir, eylemler orada planlanırdı.

Nitekim cumhuriyetin ilanı da bu sofrâlardan birinde kararlaştırılacaktı. Bu yüzden Mustafa Kemal’in sofrâsına ilişmek, onu caneviden vurmak gibiydi” (Livaneli, 2010: 72).

Latife’nin köşkte gerilim yaratan davranışları karşısında ondan boşanma kararı alan Mustafa Kemal, Salih Bozok’a Latife’yi İzmir’e göndermesi ve boşanma hazırlıkları yapmasını söyler. Mustafa Kemal’in bahçedeki askerler, nöbetçiler ve görevlilerle sohbet ettiği bir sırada, Latife’nin olumsuz çıkışı, bu kararın verilmesine yol açan son olaydır. Anlatıcı, bundan sonra Mustafa Kemal ve Latife’nin ilişkisi hakkında gelecekte şöyle haber verir: “ Atatürk bu olaydan sonra Latife’nin geçimini ve rahatını temin etse de onu bir daha hiç görmeyecek, af dileyen mektuplarını da okumayacaktı” (Livaneli, 2010: 79).

Hâkim anlatıcı kategorisinin kullanıldığı vaka zamanında, anlatma zamanı ile ilgili belirgin bir süreci varlık göstermek zordur. Vaka zamanı ve anlatma zamanı arasında önemli bir fark görülmez. Bu bağlamda sahne tekniğinin hâkimiyetinde gelişen anlatma zamanı ve vaka zamanı eşzamanlı bir anlatım biçimi ile sunulur: “Salih Bozok oğlunun otomobille saray bahçesinden çıkışını izledi, sonra basamakları ağır ağır tırmanarak içeri girdi. Sarayda koyu renk takım elbiseli birtakım kişiler ikili-üçlü gruplar halinde fısıltıyla konuşuyorlardı. Hepsinde derin bir kaygı egemendi” (Livaneli, 2010: 10). Verilen örnekte, anlatıcının olayları gördüğü anda veya olayların gerçekleşmesinden çok kısa bir süre sonra aktarma yaptığına tanık olunur.

Ben anlatıcı olarak Salih Bozok'un bakış açısından yazılan ve *Veda*'nın anatomisini biçimlendiren mektup tekniği, zamanda genişletmeler bakımından geriye dönüş ve ileriye gidiş tekniklerine kapı aralar; kahramanın duygu, düşünce, itiraf ve dileklerine yer veren birtakım işlevler üstlenir. Vaka zamanında Muzaffer'in Dolmabahçe Sarayı'na gelip babası Salih Bozok'u ziyaretinin hemen sonrasında kaleme alınan mektup, Muzaffer'e hitaben şimdiki zaman içeren cümleler ve monolog parçaları taşıyarak eşzamanlı bir görünüm oluşturmakla birlikte; geçmişteki olayların birtakım hatırlama veya kayıtlara dayandırılması ile 1887'den 1938 yılına gelinen süreç, sonradan anlatma biçimini içinde barındırır.

Mektup tekniği ışığında geçmişten kesitlerin anakronik olarak verildiği romanın hâkim anlatıcısı, üstten odaklanma konumunu anlatımına yansıtır. Olayların gerçekleştiği zamandan daha sonraki belirsiz bir süreçte yapılan sonradan anlatma biçimi, geçmişin anakronik yapısında da kesinlik kazanır.

Romanın birkaç saati içeren vaka zamanında özetleme yapılmaz; ancak kahramanların geçmişlerinin anlatıldığı kısımlarda, örneğin Mustafa Kemal ve Salih Bozok'un çocukluk dönemleri hakkında bu teknikten faydalanılır. Özetleme tekniği ile anlatılan maziye dair vaka halkaları, iki insan arasında gelişen dostluk bağının dayandığı temelleri, geçmişin etkisi ışığında biçimlendirir. Bu bağlamda özetlenen birkaç vaka halkası şöyledir:

Salih, Mahalle mektebindeki sınıfta öğretmenin rahlesini devirir. Sınıfa gelen öğretmen, bunu kimin yaptığına cevap bulamayınca sınıfa, falakadan geçirme cezası verir; Salih, korkudan konuşamaz; ancak Mustafa, onun suçunu üstlenir ve rahleyi kendisinin düşürdüğünü söyleyerek sınıftakilerin ceza almasını önler. Salih, mahcubiyet duysa da Mustafa'nın falaka dayağına sessiz kalır. Ertesi gün, bahçeden topladığı alıçlar ile fedakâr arkadaşını ziyaret eder.

Mustafa ve Salih, çiftlikte ata binerler. Atının şaha kalkmasıyla yere düşen Mustafa, başını bir taşa çarpar, alnında kan belirir. Bu durum karşısında, endişelenen ve ağlamaya başlayan Salih, Mustafa'nın gözlerini açması ile iyi olduğunu anlar. Mustafa, Salih'e şaka yapmıştır, iki arkadaş birbiri ardına şakalarını sıralar. Bu vaka halkasının yer aldığı bölümde, Ali Rıza Bey'in ölümünden sonra Mustafa ve ailesinin yaşantısı, ben anlatıcının özetleme tekniği ile şöyle sunulur:

“Genç yaşında dul kalan Zübeyde Hanım çocuklarını alıp abisinin Selanik yakınlarındaki çiftliğine gitti. Çaresizdi. Mustafa'yı nasıl okutacağını bilemiyordu. O

yaz birkaç kere Mustafa'yı görmeye gittim. Çiftlik hayatı onu haylaz bir çocuk yapmıştı” (Livaneli, 2010: 22).

“Bir gün Salih ile Mustafa okuldan dönüyorlardı. Birdirbir oynayan arkadaşlarını gördüler” (Livaneli, 2010: 25) cümleleri ile başlayan 1894 yılının Selanik’inde, birdirbir oyununun içeriğine kafa tutan ve eğilmek yerine dimdik durmayı tercih eden Mustafa, çocuklara önerdiği savaş oyununu oynamayı kabul ettirir. Kumandanlıklarını Mustafa ve Salih’in yaptığı iki takıma ayrılan çocukların bir bölümü Bulgar, Sırp, Yunan komitacıları; diğer bölümü ise Osmanlı askerleridir. Bu mizansen ile bu dönemde Rumeli’de devam eden çatışmalara öykünürler.

Vaka zamanının gerçekleştiği başlıca mekân olan Dolmabahçe Sarayı, olay örgüsünün başlangıç cümlelerinde, Salih Bozok’un fiziki görünümü ve hareketleri ile birlikte, bir kasvetin habercisi olarak betimlenir. Bu doğrultuda konusu, bir mekân ve kişi tanıtımı olan aşağıdaki tasvir, insan-mekân ilişkisini göstermeye yöneliktir. Atatürk’ün hayattaki son saatlerini geçirdiği saray, kasım güneşinin donuk ışıkları altında hüzünlü bir çerçeve çizer. Vaka zamanında Salih Bozok’un belirgin özelliği, çaresizliğin verdiği üzüntülü durumudur. Bu, kıpkırmızı gözlerinde ve yüzüne yansıyan perişanlıkta somutlaşır:

“Ağır perdelerin yana çekildiği yüksek pencerelerden içeri giren kasım güneşi, bir saray için pek de gösterişli olmayan odayı donuk bir ışıkla aydınlatıyordu. İlk bakışta göze çarpan, üstünde düzgün parşömen kâğıtlar, kurutma kâğıdı, bir yazı takımı ve lamba bulunan bir çalışma masası, birkaç antika koltuk, duvara dayalı aynalı bir komodin ve manzara tablolarıydı.

Bir de aynalı komodine iki eliyle dayanmış ve başını öne eğmiş iriyarı bir adam. Adamın komodine dayalı yumruklarındaki gerilim hemen dikkati çekiyordu. Bir süre yumruklarıyla ritmik bir biçimde masaya vurdu, sonra yavaşça başını kaldırdı. Sırları çatlamış aynada, ağlamaktan kıpkırmızı olmuş gözler ve perişan, son derece üzgün bir yüz belirdi” (Livaneli, 2010: 9).

Anlatıcı kimliğinin etkisinde gelişen ve kahramanların yaşadıkları olayları, içinde buldukları durumları, okuyucunun gözü önünde canlandırarak onu eylemlerin bir parçası hâline getiren anlatımlı sahne tekniğinde, okuyucunun olay anına tanık olduğu izlenimi doğar. Hâkim anlatıcının odağında gelişen aşağıdaki anlatımlı sahnede, 1912 yılında düşman ordusunun Selanik’e girmesi ile buradan ayrılan binlerce insan arasında yerini alan Zübeyde Hanım ve Makbule’nin, Balkan

muhaceretindeki yolculuğu, doğrudan okuyucuya sunulur. Kahramanların hareketlerini duygular ile birleştiren anlatımda, yaşananlar canlı bir biçimde göz önüne koyulur:

“Zübeyde Hanım bir sandığı açıp içinden bir kemer çıkardı. Kemerin içinde birkaç altın vardı. Onu beline bağladı, aceleyle bir bohça hazırladı, içine ekmek koydu, sonra Makbule'nin elinden tuttuğu gibi sokağa fırladı. Evine son bir kez dönüp baktıktan sonra kalabalığa karıştı.

At yok, araba yok. Hiçbir şey yoktu. Balkan muhacereti yayan başlamıştı. Yağmurlu bir günde, çamur yolda insanlar bata çıka yürüyordu. Üstleri başları perişandı. Çevreleri ise bu göçün korkunç kanıtlarıyla doluydu. Gün boyunca durmaksızın ilerleyen göçmen kafilesi yorgunluktan bitkin haldeydi. Hava kararmak üzereydi. Bir önceki gece evlerindeki sıcak yataklarında yatan bu insanlar, bir sonraki uykularını nerede çekeceklerini bilememenin şaşkınlığı ve çaresizliği içindeydi. İleride, bir tarlanın ortasında birkaç evlik bir yerleşim yeri gören grup, biraz yiyecek bulmak umuduyla bir eve doğru yöneldi. Zübeyde Hanım ve Makbule önden içeriye girdiler. Girer girmez Zübeyde Hanım eliyle Makbule'nin gözlerini kapattı. Çünkü odanın ortasında genç bir adam ve bir kadın cansız yatıyordu. Kadının tecavüze uğramış olduğu belliydi. Üstü başı yırtık, göğüsleri açıktaydı; eteğinin altından kan sızıyordu. Bu sırada köşedeki dolap kapısı gıcırdadı. Önce tuzağa düştüklerini düşünerek ürktüler. Ardından dolabın içinden iki yaşında bir çocuğun emekleyerek çıktığını gördüler. Şaşkınlıkları, oğlan çocuğun annesinin yanına gelip onun kanlı memesini emmeye başlamasıyla inanılmaz bir kedere dönüştü” (Livaneli, 2010: 36).

Romanda diyaloglar ile düzenlenen dramatik sahne tekniğinde, anlatıcının hâkimiyeti kısmen veya tamamen ortadan kalkar. Vaka zamanında ve vaka zamanının arka planına temayüz eden geçmişin izlerinde, sıkça yer verilen dramatik sahneler, anlatıma canlılık kazandırır. Selanik'in işgali sonucu İstanbul'a gelen muhacirlerin bulunduğu bir cami avlusunda, annesine ve kız kardeşine kavuşan Mustafa Kemal'in aralarında geçen dramatik sahnede, kahramanların yaşadıkları olay hakkındaki duygu ve düşünceleri öğrenilir. Açıklamalar yaparak araya giren anlatıcı, geri planda sesini korur; ancak sözü, kahramanların karşılıklı konuşması biçiminde belirginleştirir. Vaka zamanı öncesine ait olan bu dramatik sahneden bir kesit şöyledir:

“ ‘Anne!’

Zübeyde Hanım, bir kâbustan uyanmışçasına oğluna sıkı sıkı sarıldı ve ağlamaya başladı. Makbule yanındaydı. O da kalkıp Mustafa Kemal'e sarıldı, o da ağlamaya başladı. Makbule ağabeyine kederli bir sesle;

‘Abi, cephede öldüğünü söylediler bize,’ dedi.

Zübeyde Hanım ise inleyerek, ‘Allah’ım, sana çok şükür. Mustafamı bana bağışladın. Allah’ım sana çok şükür,’ diyerek dua ediyordu.

Mustafa Kemal onu teselli etmeye başladı:

‘Ağlama ana, ağlama! Bak hiçbir şeyim yok, sapsağlamım. Şimdi buradan çıkıp eve gideceğiz.’

‘Selanik düştü Mustafam. Bizim nazlı Selanik gitti. Hırsız gibi, dilenci gibi kaçtık memleketten.’

Mustafa Kemal’in sesi kederlenmişti:

‘Kendini yorma anne, şimdi buradan çıkıp gitmeye bakalım.’

‘Bütün Rumeli yollara düştü oğlum. Analar bebeklerini terk etti yollarda, herkes dilencilerden ekmek dilendi. Ölenlere mezar bile kazılamadı.’

‘Büyük bir felaket oluyor anne. Koskoca imparatorluğu kaybediyoruz. Ama elbet bu işin de çaresi bulunacak. Şimdi gel çıkalım buradan’ ” (Livaneli, 2010: 39-40).

Olay örgüsüne yerleştirilen vaka zamanındaki dramatik sahneler, geçmişin aktarımında olduğu gibi, anlatımlı sahnelerin müdahalesi ile başlar, gelişir ve sonlanabilir. Örneğin Dolma Bahçe Sarayı’nda Salih Bozok ve bir doktor arasında geçen karşılıklı konuşma, bir cümleden ibaret anlatımlı sahne ile başlamıştır:

“ Doktorların odasında bir doktor Salih Bozok’a, daha önce içine ilaç attığı bir kahve ikram etti.

‘Beni mahcup ediyorsunuz doktor bey. Hele size söylediklerimden sonra...’

‘Ne münasebet Salih Bey. Sinirleriniz çok yorgun, olur böyle şeyler.’

‘Onun öleceği fikrini kabul edemiyorum bir türlü. Kafam infilak ediyor sanki.’

‘Hiçbirimizin bu olayı sizin kadar hissedeceğini sanmıyorum Salih Bey. Hayatınız beraber geçti değil mi?’

‘Evet, altı yaşından beri. Hem uzaktan akrabam da olur Kemal Paşa. Aynı mekteplerde okuduk’ ” (Livaneli, 2010: 67).

*Veda*’da olayların anlatımında gerek görülmeyen süreçlerin atlanarak anlatıma katılmadığı bir boşluğu ifade eden eksiltme örnekleri varlık gösterir. Vaka zamanında, Salih Bozok’un “ ‘Evladım, şunu bil ki, eğer paşam ölürse ben de

hayatıma son vereceğim' ” (Livaneli, 2010: 10) sözleri odağındaki vedası, oğlu Muzaffer'i üzüntüye sevk eder. Muzaffer ve okul müdürünün telaşla Pakize Hanım'a doğru yola çıkmaları, Salih Bozok'un kendisine bir zarar vermesini önlemek amacını taşır; ancak, Muzaffer'in, müdürün ısrarı sonucu olacakları ona anlatması, anlatımda yer almaz. Okuyucu, bunun gerçekleştiği izlenimini, şu cümlelerin yer aldığı parçadan edinir:

“Muzaffer müdürün arkasındaki Atatürk resmine baktı ve ağlamaya başladı.

Müdür Muzaffer'le birlikte okuldan çıkarken oldukça telaşlı görünüyordu:

'Evladım, hiç böyle bir şey anlatılmaz mı, ne yaptın sen!'

'Ama babam yemin verdirdi' ” (Livaneli, 2010: 23).

Zübeyde Hanım'ın Ragıp Bey'le evlenmesini kabullenmeyen Mustafa, evi terk eder; Manastır'daki idadide yatılı okuyana kadar geçen sürede aylarca halasının yanında kalır. Bu süre zarfında yaşananların ana çizgisi, Zübeyde Hanım'ın oğlunu görme uğraşdır. Aşağıdaki 'bir gün' ifadesi de Zübeyde Hanım'ın, Salih'ten yardım alarak oğlunu görme çabasına yönelik girişimini gösterir ve aylarca zaman ifadesinin içinde yer alan belirsiz bir güne işaret eder. Zira Mustafa'nın, 1894'ten 1898 yılına, yani idadiyi bitirip Selanik'e annesinin yanına dönene kadarki süre zarfında yaşananlar, anlatılmaz ve zamanın ritmi hızlandırılır. Böylece zamanın ilerleyişini gösteren zımni eksiltmeler ortaya konulur:

“Mustafa ertesi gün halasına gitti ve aylarca orada kaldı. Bu arada Zübeyde Hanım kahroluyor, oğlunu görmenin yollarını arıyordu ama Mustafa bu konuda Nuh diyor peygamber demiyordu.

Zübeyde Hanım nihayet bir gün Salih'i yanına çağırttı. Ona konuk odasında bir nar şerbeti ikram etti ve söze nasıl başlayacağını bilemez bir halde bir süre sustuktan sonra konuştu: ” (Livaneli, 2010: 28).

Aşağıda aktarılan Salih Bozok'un mektubunda geçen eksiltme örneği, 1921 Ankara'sında bir bağ evindeki akşam yemeğine işaret eden “o günden sonra” ve “iki yıl geçti” ifadeleri ile yapılır. Fikriye'nin Mustafa Kemal'e olan ilgisi, karşılık bulmuştur. Burada olumlu geçen sürecin kendisi değil, yapılan planlar sonucunda, elde edilen toplumsal başarıların altı çizilir:

“ Ve Fikriye o günden sonra Mustafa Kemal'e abi demedi, hep paşam diye hitap etti. Çankaya köşkünde Mustafa Kemal, siyasi çalışmalarını ve askeri planlarını hazırlıyor, Fikriye'nin kadınca şefkati onu ipek bir şal gibi sarıp sarmalıyordu. İki yıl

geçti. Bu usta planlar sayesinde Yunan kuvvetleri her cephede kaybetmeye başladı. Her şeyini kaybetmiş denilen millet meclisi ordusu zafer üstüne zafer kazanıyordu” (Livaneli, 2010: 59).

Romanda sosyal zaman 1887 ve 1938 yıllarını içeren tarihî süreçtir. Gerçek zaman ifadeleri ve tarihî şahsiyetlerin isimlerinin korunduğu kurgusal yapı, belirtilen yıllar içerisinde Osmanlı İmparatorluğu’nun yıkılışı ve Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşu manzarasını yansıtır. Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin kurucusu olan Mustafa Kemal Atatürk’ün, kişisel hayatından kesitlerin sunulduğu *Veda*’da, dönemin sosyal, siyasi, ekonomik olayları etrafında biçimlenen toplumsal yaşamın altı çizilir.

Sosyal zamanın romana yansımaları vaka zamanı öncesine bağlanır. Geriye dönüş tekniği ile sunulan vaka halkalarında, ülkenin çalkantılı havası anlatılır. Mustafa Kemal, askerî rüştiyede okur. 1894 yılında Rumeli’de çatışmalar sürmektedir. Devletin zor günler yaşadığı 1898 yılında, Harbiye mektebine gider, bu okulu tamamlar ve subay olur. Aynı süreçlerden birlikte geçen Mustafa Kemal ve Salih Bozok’un kişisel hayatları, sosyal zamanın koşulları ile uygun düşmüştür. Zira okullarını bitiren iki subay, toprak kaybeden Osmanlı’nın savunması için cephelerde savaşırlar. Sosyal zamanın işlenişinde geniş bir zemine yayılarak yoğunluk kazanan savaş olgusunun eyleme dökülen yönü, Salih Bozok’un anlatımında şöyle yankı bulur: “Harbiye’ye birlikte girdik. Subay çıktık ve kendimizi çöken, can çekişen bir imparatorluğun cephelerinde savaşıırken bulduk. Ordu umutsuzca İngilizlerle, Fransızlarla, İtalyanlarla, Bulgarlarla, Yunanlılarla çarpışıyordu” (Livaneli, 2010: 32).

Trablusgarp ve Balkan Savaşlarının yaşandığı yıllarda, Selanik’in işgal edilmesi ile başlayan Balkan muhaceretinin yönü İstanbul olur. Selanik’te sürgün olan Padişah II. Abdülhamit de aynı süreçte İstanbul’a getirilir. 1915 Çanakkale Savaşı’nda işgalci devletlere karşı verilen şanlı mücadele, Gelibolu’da Mustafa Kemal’in yönettiği Türk ordusunun İngilizler karşısındaki başarısı ile örneklendirilir. 1919 yılı, Anadolu’nun İngiltere, Fransa, İtalya tarafından paylaşıldığı, İstanbul’un işgal altına alındığı ve Yunan ordusunun İzmir’e girdiği ağır bir süreçtir. Ülkeyi istilacı düşmanlardan kurtarma mücadelesi veren Mustafa Kemal’in, Anadolu hareketini başlattığı 1919 yılında, Samsun, Amasya, Erzurum millî mücadelenin temel durakları olur.



Mustafa Kemal'in Erzurum yolunda, tarlada çalışan bir Anadolu köylüsü ile konuşmalarını içeren sahne ışığında, savaş yönüyle ağırlık kazanan sosyal zamanın insanlar üzerindeki etkisi yansıtılır; Mustafa Kemal'in kararlı tutumu ortaya konulur:

“ Mustafa Kemal onunla konuşmaya çalıştı:

‘Selamünaleyküm.’

‘Ve aleyküm selam.’

Sesinde, Mustafa Kemal'e pek fazla ilgi göstermeyen bir ton vardı.

Mustafa Kemal köylüyü yokladı:

‘Düşman yakında Samsun'a asker çıkaracak. Bakıyorum sen rahat rahat tarlanda çalışıyorsun.’

Köylü kırış kırış yüzü ve kederli gözleriyle ona baktı.

‘Paşa paşa, sen ne diyon. Biz üç gardaştık, iki de oğlum vardı. Yemen'de Kafkasya'da, Çanakkale'de hepsi elden gitti. Bir ben kaldım. Ben de yarım adamım. Bir kolumu Çanakkale'de bıraktım. Evde sekiz öksüz ile üç dul kadın var. Hepsi benim elime bakar. Şimdi benim vatanım da yurdum da nah şu tarlanın ucu. Düşman buraya gelinceye kadar benden hayır yok.’

Mustafa Kemal bu sözler üzerine sarsıldı. Bu sırada otomobilin çalıştığı duyuldu.

‘Buyurun paşam!’ dedi sürücü.

Mustafa Kemal köylüye seslendi:

‘Allahısmarladık.’

‘Yolun açık olsun.’

Otomobil yola çıkarken Mustafa Kemal konuşmaya başladı:

‘İşte durum bu. Bütün Anadolu'nun hali böyle. Ama ne kadar zor olsa hatta imkânsız görünse de, bu insanlardan bir ordu yapacağız, istilacı düşmana direneceğiz. Başka çaremiz yok’ ” (Livaneli, 2010: 47-48).

Romanda, tarihî gerçekliği bulunan olayların zeminine yerleştirilen sosyal zaman, bir ülkenin kaderini belirleyen rejim değişimi ve inkılaplar yönüyle dış gerçekliğin kurgusal dünyaya taşınmasını sağlamıştır. Mustafa Kemal'in Erzurum'da Müfit Bey'e yazdırdığı 8 Temmuz 1919 tarihli deftere düşülen notlar bu yöndedir. Buna göre, zaferden sonra hükümet biçimi cumhuriyet olacak, padişah ve hanedan hakkında işlem yapılacak, Latin harfleri kabul edilecek, kadınlarda çarşaf kalkacak, erkeklerde ise fes yerine şapka kullanılacaktır. Bütün bunların, gerçekten çok hayale yaslanan tarafları olduğunu düşünen Müfit Bey'in, şaşkınlığını gizleyememesi ve

“Keşke paşalığınız devam etseydi,” (Livaneli, 2010: 53) cümlesine karşılık Mustafa Kemal, dünyanın gidişatına uygun düşen gerçekçi fikirlerini bir adım daha ileri götürür; ona şöyle söyler:

“ ‘Hayır Mazhar Müfit, böylesi daha iyi oldu. Ben askeri bir diktatörlük kurma peşinde değilim. Okuldan beri askerin siyasete karışmasına karşı çıktığımı bilirsin. Şimdi burada ilk kongreyi topluyoruz, daha sonra Ankara’da millet meclisi kuracağız, mebuslarla her şeyi müzakere edeceğiz, onların akıllarını bu işe yatırmaya çalışacağız. Hepimizin üstünde millet meclisi yer alacak. Ordu ve başkomutanlık da onun emirlerine bağlı kalacak’ ” (Livaneli, 2010: 53).

Mustafa Kemal, bu düşünceleri ışığında 1920’de Ankara’da sivil bir meclis oluşturur. Bu sırada İngiliz desteği ile Anadolu’yu işgal eden Yunan ordusu epey ilerlemiştir. Ancak, millet meclisinde alınan kararlarla birlikte Türk ordusu, Yunan kuvvetlerini her cephede mağlup ederek zaferlerini katlandırır. 26 Ağustos 1922 günü Afyon Kocatepe’de düşmana karşı Büyük Taarruz başlatılır.

Savaşın biçimlendirdiği sosyal zamanın şartlarında, 1922 yılında İzmir’in Yunan işgalinden kurtarılmasının ardından sabotaj sonucu başlatılan yangın ve 1912’de Yunanlıların eline geçen Selanik’in durumu, Mustafa Kemal’in İzmir ziyareti ile yansıtılır. Mustafa Kemal ve ona gazete haberlerini okuyan Latife arasında geçen aşağıdaki dramatik sahnede, dönemin siyasi, sosyal koşullarına temas edilir. Latife gazetede işaretlediği yerleri Mustafa Kemal’e okur:

“ ‘Yunanistan güç durumda. Kral öldü, Yunan ordusu tamamen bozuldu, hükümet düştü, ülkede iç kargaşa var. Paşam madem Yunanistan bu durumda, muzaffer ordunuzla yürüyüp Selanik’i de alırsınız artık.’

‘Hayır Latife. Ben maceracı değilim. O iş tamamıyla kapandı artık. Şimdi savaş değil barış zamanı. Hiç kimseyle savaşmayacağız. Yunanistan’la da, Balkan ülkeleriyle de barış antlaşmaları yapacağız.’

‘Sizi anlayamıyorum paşam. Herkes biliyor ki Selanik içinizde bir yara. Şimdi fırsat elinize geçmişken...’

Mustafa Kemal biraz canı sıkılmış gibi cevapladı:

‘Selanik, evet Selanik... Bu konu bitmiştir. Sen gazeteleri okumaya devam et.’

‘Bakın *Daily Mail* ne diyor: ‘Makedonyalı Britanyalı’yı yere serdi. Mustafa Kemal Gallipoli’de Winston Churchill’i yenmişti. Şimdi de Llyod George’u yendi. Britanya hükümeti istifa etmek zorunda kaldı’ ” (Livaneli, 2010: 61).

Sonuç olarak *Veda*'da zamana ait şu bulgular ortaya konulmuştur:

10 Kasım 1938 sabahını içeren vaka zamanı, Atatürk'ün hasta yatağındaki son saatlerini konu alır. Atatürk'ün "Saat 9:04" bölümünde gerçekleşen ölümünün ardından Salih Bozok, kendisini vurur; silah sesini duyan yakınları odaya girdiğinde onun güçlükle nefes aldığını görür. 1887 yılında parmaklarını kesip birer damla kanı karıştırarak kan kardeşi olan Mustafa Kemal ve Salih Bozok, henüz çocukluk dönemlerinde temelleri atılan sağlam bir dostluğun sembol boyutunu taşırlar. Zira Salih Bozok'un Mustafa Kemal'e o gün söylediği "Artık bizi ölüm bile ayıramaz," (Livaneli, 2010: 86) sözlerine sadık kalma çabası, vaka zamanı kapanışını belirlemiştir.

Vaka zamanı, Atatürk'ün hayattaki son anlarını içeren ortalama iki saatlik zaman dilimini ihtiva eder. Anakronik unsurlarla genişletilen zamanın merkezini, geriye dönüşlerdeki vaka halkaları oluşturur.

Geriye dönüşlerde 1887-1938 yıllarını içeren sürecin olayları ele alınır. 1887 noktasından vaka zamanına uzanan süreç, kahramanlar hakkında bilgi vermek, tarihî olayları aktarmak, toplumsal gelişmeleri göstermek amaçları doğrultusunda kullanılır. Eserde ileriye gidiş tekniği vaka zamanından sonraki bir sapma olmanın ötesinde, anakroninin geçmiş yönünde ağırlık kazanır. Mazide, daha sonra gerçekleşen olaylar hakkında önceden verilen bilgilerde buna işaret edilir.

Eserde eşzamanlı anlatma yöntemine yer verilmekle birlikte geriye dönüşlerde sunulan olaylar sonradan anlatma biçimini zorunlu kılar.

Zamanın ritmini etkileyen teknikleri örneklendirmek mümkündür. Kahramanların geçmişine dair bilgiler özetleme ile sunulur. İnsan-mekân ilişkisi bağlamında tasvir tekniği kullanılır; olayları ve diyalogları canlı bir biçimde okuyucuya sunma sahne ile sağlanır; vakaya dâhil edilmeyen süreçlerin atlandığı zaman boşluklarında ise eksiltme söz konusudur.

Eserin sosyal zamanı geniş bir süreci içermektedir. 1887-1938 yılları ile çevrelenen sosyal zamanın önemi büyüktür. Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışı ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu manzarası üzerine inşa edilen toplumsal yapı, dönemin sosyal, siyasi, ekonomik olayları etrafında biçimlenir. Savaş yönüyle ağırlık kazanan sosyal zamanda Türkiye tarihinden kesitler sunulur.

### 3.7. Serenad

Zülfü Livaneli'nin ilk kez 2011 yılında yayımlanan yedinci romanı *Serenad*, İkinci Dünya Savaşı sırasında gerçekleşen Mavi Alay'ın yok edilmesi, Struma gemisinin batırılması, Yahudi soykırımı, 1930'larda Türkiye'ye gelen bilim insanlarının hikâyeleri gibi tarihî gerçeklerin, kurgusal zeminde ele alındığı çok katmanlı bir yapı içerir. Tarihsel olaylar ışığında toplumsal hayata yönelen roman, bireysel hayatı göz ardı etmeyen bir aşk hikâyesi ekseninde kurgulanır. Bu aşkın sembolü olan ve esere ismini veren "Serenad", Maximilian Wagner'in eşi Nadia için bestelediği "Serenade ü für Nadia" müziği ışığında oluşturulmuştur. Rakamlarla ifade edilen yirmi üç bölüm, "Maximilian ile Nadia'nın Hikâyesi" ve "Epilog" kısımlarından oluşan romanın yirmi üç bölümü, müzik portresinde kullanılan sol anahtar simgesi ile nitelenir. Bir sistem dâhilinde gerçekleştirilen roman ve müzik sanatının benzerliği ile içerik bakımından varoluşsal bir boşluk içinde bulunan Nadia'nın, müziğin yarattığı güzellik duygusuna yönelmesini amaçlayan Wagner'in bestesi, âdeta notalarla ilerleyen bir romanı simgeler.

Romanın ana kahramanı olan Maya Duran, ben anlatıcının içten odaklanma konumuyla, başlangıcı 2001 yılının şubat ayına tekabül eden vaka zamanını, kronolojik seyir içermeyen bir anlatımla sunar. *Serenad*'ta, geriye dönüş tekniği hâkimiyetinde, Maximilian Wagner isimli Alman asıllı Amerikan bir hukuk profesörünün bireysel hayatından kesitlerle toplumsal hayata yönelik olaylar aktarılır. 1965 doğumlu Maya Duran, vaka zamanında otuz altı; Maximilian Wagner ise seksen yedi yaşındadır. Anlatıcının, gümrük polisine gösterdiği pasaportundaki kimlik bilgilerinden hareketle, "Yaşımın 36 olduğunu hesaplamıştır herhalde" (Livaneli, 2016f: 11) cümlesi ve "Maximilian Wagner isminin altında doğum tarihi yazıyordu. 19 Ağustos 1914. Demek ki, 87 yaşındaydı" (Livaneli, 2016f: 16) ifadeleri ile toplumsal hayat bağlamında Türkiye'deki ekonomik krizin yansımaları, vaka zamanı kurgusunu 2001 yılına bağlar.

Romanın oluşum sürecinin kurguya dâhil edildiği *Serenad*, Maya'nın Türkiye'den Amerika'ya uçak yolculuğu sırasında, üç ay önce yazdıklarını bilgisayarında düzenlemesi ve Bodrum'daki notlarını eklemesi ile oluşan bir anlatımın serüvenidir. Anlatma zamanına ait olan, "Boston'a inip Massachusetts General Hospital'a varmamla son bulacak olan ve hayatımı kökten değiştiren bu hikâye üç ay önce bir şubat günü başladı" (Livaneli, 2016f: 13) sözü, vaka zamanını belirtir. Vaka zamanı,

üç aylık bir zaman dilimi ile sonrasında gelişen süreçte, Maya'nın Boston'da yaşadıkları, Wagner'in cenaze töreni ve Maya'nın Bodrum'da geçirdiği yaz tatili günlerine uzanır. Soğuk bir şubat ayı başlayan vaka zamanı, “23 Şubat sabahı yağmur daha da kuvvetli hava da inanılmaz derece soğuktu. [...] Sokağa çıktığımda soğğun şiddetiyle sarsıldım. Yağmur kesilmişti ama dehşetli bir ayaz vardı. Havanın bu kadar soğuk olduğu bir günü hiç hatırlamıyordum” (Livaneli, 2016f: 74, 98) gibi cümlelerle vurgulanır.

“İstanbul şubat ayında insanın ciğerini söker” (Livaneli, 2016f: 13) cümlesi, vaka zamanının başladığı 21 Şubat gününü ifade eder. Bu tarihte, İstanbul'a gelen Maximilian Wagner, Maya gözetiminde burada bir hafta kalır. 24 Şubat'ta Maya ve Maximilian Wagner Şile'ye giderler. 24 Şubat, elli dokuz yıl önce, yani 1942'de yedi yüz altmış dokuz kişinin ölümüne neden olan Struma gemisinin batırılmasının yıl dönümüdür. Wagner, bu gemide Yahudi soykırımını sonucu kaybettiği eşi Nadia anısına, o, hayattayken yazdığı Serenad bestesinin hatırladığı kısmını, Şile'de yeniden kemanla çalar. Ancak, soğuk o kadar şiddetlidir ki, bedeni buna dayanamayan Wagner, Maya'nın kendisini ölümden koruma çabaları sonucu hayatta kalmakla birlikte, hastalanmasının önüne geçemez. Birkaç gün hastanede kaldıktan sonra pazar günü Amerika'ya döner. Bu süreçte Maya, Wagner'in İstanbul'a gelmeden önce pankreas kanseri olduğunu, Amerika'da tedavi gördüğünü ve hastalığının ilerlediğini öğrenir. Bu yüzden Wagner, İstanbul'dan ayrılmadan önce onun geçmişini öğrenmek isteyen Maya, Wagner'in buradaki son gecesinde anılarını dinleme ve daha sonra yazma fırsatını yakalamıştır:

“Nihayet bir haftadır devam eden esrar bu akşam çözülecekti. Max'ın Nadia'nın kim olduğunu, Şile'ye niye gittiğimizi, o acayip seremonilerin ne anlama geldiğini, onca yabancı misyonun Max'la niye bu kadar ilgilendiğini, niçin sınır dışı edilmiş olduğunu öğrenecektim” (Livaneli, 2016f: 235).

Wagner'in anılarını ses kayıt cihazına aktaran asıl kahraman Maya, yazma serüveni girişimini ise şöyle dile getirir: “Profesörün anlattıklarını toparlayıp, Maximilian ile Nadia'nın hikâyesini yazarak işe başlamalıydım” (Livaneli, 2016f: 268).

Bir haftalık zaman dilimi sonrasında, edebiyat eleştirisi alanında, İstanbul Üniversitesi'nde yazılmış Erich Auerbach'ın *Mimesis* adlı kitabını Wagner'in tavsiyesi üzerine İngilizceden Türkçeye çevirmek, 1942'de meydana gelen Struma faciasının hikâyesini anlatmak, Mavi Alay'ın trajedisini gün yüzüne çıkarmak gibi

“bir hayat amacı” peşine düşen Maya, bir takım araştırmalara yönelir. Hakkında, Wagner’le uygunsuz ilişki yaşadığı yönünde çıkan dedikodular ve gazete haberleri yüzünden İstanbul Üniversitesi’ndeki işinden ayrılmak zorunda kalır. Wagner’in İstanbul’dan ayrılmasının ardından yaklaşık bir hafta geçmiştir. Bundan sonra üç günlük bir ziyaret için Almanya’ya gider; 1930’lu yıllarda İstanbul Üniversite’sine gelen profesörler, özellikle Maximilian Wagner hakkındaki araştırmalarını sürdürür. Burada, International Tracing Service binasının arşivinde Nadia’nın resimlerinin ve serenad notalarının yer aldığı belgelere ulaşır. Birçok bilgiyi elde eden Maya, “Bir çeşit dijital mezarlıktı burası. Milyonlarca savaş kurbanının anıları, bilgileri, resimleri bu binadaydı” (Livaneli, 2016f: 408) der. Mavi Alay olayı ve Kırım Türk’ü olan anneanesi Ayşe hakkında bilgi edinme amacını da araştırmaya taşıyan Maya, Mavi Alay’la ilgili Almanca ve Rusça belgeler ile Avusturya’daki kampta, mültecilerin toplu olarak çekilmiş bir fotoğrafının çıktısını alır. Arşiv görevlisinin Mavi Alay için, “Bu nedir?” sorusuna Maya’nın cevabı şöyledir:

“ ‘Hitler Sovyetler’i işgal ederken Kırım Türklerinden bir alay ona katılmış. Gelişmeler onlar açısından olumsuz olunca, birlikte geri çekilmişler. Kuzey İtalya’da ve Avusturya’da kamplarda kalmışlar. Sonra İngilizler Kırım Türklerini Sovyetler’e teslim etme kararı alınca, bir kısmı intihar etmiş, bir kısmı da Sovyet askerleri tarafından kurşuna dizilmiş’ ” (Livaneli, 2016f: 412).

Ertesi gün İstanbul’a gelen buradan da Bodrum’a anne ve babasının yanına dönme kararı alan Maya’nın sözleri, Wagner’in İstanbul’a gelişiyle başlayan vaka zamanının on günlük bir sürece ulaştığını gösterir:

“Aynen dediklerimi yaptım. Dış hatlar terminalinde indim, kuyrukta bekleyerek pasaport kontrolünden geçtim, valizimi aldım, dışarı çıkarken tam bu noktada on gün önce, görevli olarak karşılamak üzere Max’ı beklediğim aklıma geldi” (Livaneli, 2016f: 418-419).

Romanın vaka zamanı 2001 yılının şubat ayında başlar; aynı yılın yaz aylarında sona erer. Yukarıda işaret edildiği gibi anlatıcının, anlatma zamanından vaka zamanına seslendiği, sonradan anlatmanın bir göstergesi olarak kullandığı “Boston’a inip Massachusetts General Hospital’a varmamla son bulacak olan ve hayatımı kökten değiştiren bu hikâye üç ay önce bir şubat günü başladı” (Livaneli, 2016f: 13) cümlesi, vaka zamanını sonlandırmaz. Maya’nın Boston’a inip hastaneye gelmesinin ardından yaşananlar, şubat ayı sonlarında başlayan üç aylık süreci, Bodrum’ da bir

yaz tatiline bağlar. Bu doğrultuda, vaka zamanının beş altı aylık bir sürece denk düştüğü söylenebilir.

Bodrum’da *Mimesis* kitabının çevirisine başlayan Maya, iki ay sonra Wagner’in eski asistanı Nancy Anderson’dan aldığı bir e-posta sonucu, profesörün hastaneye kaldırıldığını ve durumunun kritik olduğunu öğrenir; bunun üzerine onu ziyaret etmek için Amerika’ya gider. Çantasında serenad notası, Nadia’nın resmi ve batık gemi Struma’nın görüntülerini içeren DVD’yi Wagner’le paylaşmak üzere hastaneye gelir. Ölümle burun buruna olan Wagner, Maya’nın bu davranışı karşısında son memnuniyetini dile getirir; elli dokuz-altmış yıl önceki İstanbul anılarına sürüklenir. Anlatıcı, bu durumu şöyle aktarır:

“...*Serenade für Nadia* notasının fotokopisini çıkarıp verdim. Eline aldı, inanmıyormuş gibi, bir mucizeye dokunuyormuş gibi baktı, sol gözünden tek bir damla, sadece tek bir damla yaş süzüldü. Hırıltılı ve kısık bir sesle, kendi kendine mırıldanır gibi melodiyi okumaya başladı. Sonra minnet dolu bakışlarla bana döndü. [...] Bir ara Nadia’nın resmini göğsüne bastırdı ve öylece kaldı. Almanca bir şeyler söyledi ama ne dediğini anlamadım” (Livaneli, 2016f: 464-465).

“Max 60 yıl sonra aynı gemiyi tekrar görüyor, kıyıda acı içinde günlerce seyrettiği direklerini, küpeştesini, kaptan kulesini, iskelet halinde de olsa yeniden izliyordu” (Livaneli, 2016f: 466).

Maya’nın Boston’da bulunması ve İstanbul’a dönmesi sürecindeki olaylar arasında kurulan bağlantı, “ertesi gün, ertesi sabah, öğleden sonra, üçüncü gün, iki gün sonra” gibi ifadelerin kullanımıyla, zihinde süreklilik algısına yol açan yaklaşık on-on bir günlük bir zaman dilimine tekabül eder. Bu zaman dilimi içinde, Wagner’in ölümü gerçekleşir; cenaze törenine katılan Maya, onun son isteğini, yani küllerini Türkiye’ye getirip Şile’de Struma’nın battığı yere bırakma görevini yerine getirir. 1939’dan sonra Almanya’ya gitmeyen Wagner’in, küllerini, iki saatliğine de olsa eski ülkesinde bulundurmak isteyen Maya, Frankfurt uçağıyla Almanya’ya, oradan da transit geçişle İstanbul’a döner. Wagner’in küllerini Karadeniz’e boşaltır; bu eylem, Maya’nın sözlerine şöyle yansır:

“Doğru deniz kıyısına geldim. Cebimden kayıt cihazını çıkardım, düğmesine basıp kumların üstüne koydum. Harvardlı müzisyen kızın çaldığı *Serenad* duyulmaya başlandı. Maun kutunun sıkıca kapatılmış ağzını açtım. İçindeki küller, kutunun

yarısını ancak geçiyordu. O koskoca adamın, bu kadar küçük bir kül yığımına dönüşmesine hayret ettim.

‘Elveda Max’ diyerek kutuyu Karadeniz’e boşalttım” (Livaneli, 2016f: 477).

Epilog bölümünde Maya, Wagner’in vasiyetini yerine getirmesinden bir süre sonra on dört yaşındaki oğlu Kerem’in keman dersleri aldığını ifade eder; vaka zamanının bu dilimi, okulların kapalı olduğu yaz aylarıdır. Maya, “Yaz tatilini geçirdiğimiz Bodrum’da ona bir keman hocası bulduk” (Livaneli, 2016f: 471) der. Bu, vaka zamanında Wagner’in ölümünden bir gün önce, Maya’ya, Kerem’e verilmek üzere bir mektupla birlikte bıraktığı paketteki kemandır. Böylece şubat ayı sonlarına doğru başlayan vaka zamanı, yaz aylarında son bulur.

Anlatıcı, vaka zamanı sonuna gelindiğini okuyucuya şu cümlelerle haber verir:

“Aylar süren çalışma sonunda yalnızca bu çeviri bitmedi, Max’ın, Nadia’nın, Mari’nin ve Maya’nın hayatından izler taşıyan kitap da bitti. Boston’a giderken, uçak yolculuğu boyunca, daha önce tuttuğum notları kopyala-yapıştır yöntemiyle birleştirerek ve araya gerekli notlar koyarak oluşturduğum kitap, bu Epilog bölümüyle sona erecek” (Livaneli, 2016f: 461).

Bu ifadeler ışığında vaka zamanının, anlatıcının, Wagner parantezine aldığı ve geriye dönüşlerle aktardığı Nadia, Mari/Ayşe, Maya/Semahat karakterlerinin olay örgüsünden ibaret olmadığı, bu yüzden anlatımda atlamalarla birlikte yaz tatilini de içeren beş altı aylık sürece tekabülü saptanır.

Anakronik bir yapı gösteren vaka zamanı, geriye dönüş ve ileriye gidiş teknikleri ile biçimlenen olay örgüsünü sergilemeye yöneliktir. 2001 yılını kapsayan vaka zamanında, geriye dönüş tekniğiyle Wagner’in 1939-42 yıllarında İstanbul’da yaşadığı dönemde başından geçenler ele alınır. Anlatıcı konumundaki asıl kahraman Maya, vaka zamanında Wagner’in hayatına ve kendi hayat hikâyesine yer veren bir anlatı düzlemi oluştururken geriye dönüşle bu yıllara uzandığı süreçte, ikinci bir anlatı düzlemi sunar. Aktüel süreçte, Wagner’in maceralarını dinleyen anlatıcı, onun söylemlerinden hareketle Mavi Alay, Struma, Nadia ve İkinci Dünya Savaşı hakkında bilgi toplamaya başlar; zira bu tutum, kendi aile geçmişini aydınlatmaya yönelik sonuçlar da doğurur. Bu düzlemler, vaka ve anlatma zamanının, özellikle epilog bölümünde, aynı anda kullanımını sağlar.

İkinci düzlemin bir parçası olan ve 1934 yılında Almanya’da hukuk fakültesinde asistanlık yapan Wagner’in Nadia ile tanışması, evliliği, Türkiye’ye gelmesi,



Nadia'nın ölümü ve Wagner'in Amerika'ya dönüşü geriye dönüşle anlatılır. Romanın on dördüncü ve on beşinci bölümleri arasına yerleştirilen “Maximilian ile Nadia'nın Hikâyesi” başlığını taşıyan bu kısımda, 1934- 1942 yıllarını içeren zaman diliminin geriye dönüş cümleleri şöyle başlar:

“1934 yılında, Münih şehrinde uzun boylu, ince yapılı genç asistan, Hukuk Fakültesi'nin bahçesindeki küçük kalabalığa doğru uzun adımlarla yürüyordu. Her zamanki gibi üzerine tam oturan ve hareketlerindeki zarafeti tamamlayan bir takım elbise giymişti ama her zamankinden daha telaşlı bir şekilde hareket ediyordu” (Livaneli, 2016f: 271).

Hâkim anlatıcının üstten odaklanma bakış açısıyla kurgulanan “Maximilian ile Nadia'nın Hikâyesi” bölümünde, 1934-1942 yıllarını içeren Maximilian ve Nadia'nın bireysel hayatları ekseninde örülen olay örgüsü, sosyal zamanla koşut kılınarak anlatılır. Ancak, dönemin sosyal şartları, kahramanların seçtiği yaşam biçimleri ile paralellik taşımaz.

Kurgusal zeminde bu geriye dönüşle, vaka zamanı, olay örgüsünden bağımsız bir ara bölüm olarak da nitelenmiş; anlatımda anlatıcı ve bakış açısı kategorisi değiştirilmiş; yazı karakteri farklılaştırılmıştır. Teknik bakımdan metinlerarasılık bağlamında bir biçim ögesi olarak görülebilen bu bölümü anlatıcı, anlatma zamanında Doğu edebiyatına öykünme olarak değerlendirir:

“Doğu edebiyatında çok sık rastlanan biçimde, Maximilian ile Nadia'nın yürek burkan hikâyesini ayrı bir bölüm olarak okudunuz. Feridüddin-i Attar'da, *Binbir Gece Masalları*'nda, *Mesnevi*'de, hem kitabın bir parçası olan hem de bağımsız olarak okunabilen bölümler yerleştirmek çok yaygındır. Elbette profesyonel bir yazar olmak gibi bir niyetim veya Doğu edebiyatını temsil etmek gibi bir iddiam yok. Ama bu alçakgönüllü anlatıda, kendime yakın bulduğum geleneğe uygun bir yola başvurmuş olmamın bir sakıncası yoktur herhalde. Şimdi hikâyeme kaldığım yerden devam ediyorum” (Livaneli, 2016f: 331).

1945 yılında Mavi Alay'da Sovyet Kızılordu tarafından yedi bin kişinin ölümüne neden olan Sovyetler Birliği'nin katliamı, Kırım Türklerinin durumu ve Maya'nın Kırım Türkü olan anneanesi Mari/Ayşe'nin, o dönem asker olan büyükbabası Antakyalı Ali tarafından kurtarılması geriye dönüşle anlatılır:

“ ‘Üç bin kişi Sovyetlerin eline geçmektense ölmek daha iyidir deyip kendilerini Drau Nehri'nin buz gibi sularına atarak intihar etti. Önce kadınlar çocuklarının

elinden tutup nehre atladı, sonra da erkekler. Kalan dört bin kişi ölenlerin çığlıklarını dinlediler. Sonra vagonlara dolduruldu hepsi. Vagonların kapılarına tahtalar çakıldı, tren yola çıktı.’ [...] Bir kış günü Türk-Rus sınırındaki Kızılçakçak Baraj Gölü’nün kıyısına ulaştılar. Türk askerleri orada incek ve tren sınırı geçecekti. Sovyet askerleri sınırın öte yanında, ellerinde tüfekleriyle hazır bekliyordular. Bu sırada bazı tutuklular kapıları kırıp, kendilerini Kızılçakçak Gölü’ne attılar. İki bin Kırım Türkü de orada intihar etti. Geri kalanlar ise, sınırdaki Rus askerleri tarafından hemen oracıkta vuruldular. Mavi Alay’dan ve ailelerinden hiç kimse kalmadı geride.’ ” (Livaneli, 2016f: 150-151)

“ ‘Anneannem de kendini Kızılçakçak Gölü’ne atanlar arasındaymış ama bir asker, arkasından atlayarak onu ölümden kurtarmış.’ ”

‘Dedem yani!’

Dudaklarını ısırarak, başını ‘Evet’ anlamında aşağı yukarı salladı.

‘Antakyalı Ali genç kızı ölümden kurtarmış, Antakya’ya götürmüş ve ona Ayşe adında sahte bir kimlik çıkararak evlenmiş.’

‘Niye sahte kimlik?’

‘Çünkü hükümet bu trajediden sağ kurtulan birisini bulursa, onu Sovyetler’e gönderirdi’ ” (Livaneli, 2016f: 151).

Maya’nın babaannesi Maya/Semahat ve anneannesi Mari/Ayşe’nin geçmişlerine dair anlatılanlar, sosyal zamanın olayları ile katmanlanarak aktarılır. Birinci Dünya Savaşı sonrasındaki Ermeni tehcir kanununun ortaya koyduğu olumsuz şartlara maruz kalan babaannesi ve İkinci Dünya Savaşı sırasında Mavi Alay trajedisinin sonuçlarına katlanan anneannesinin, olumsuz yaşam koşulları göz önüne serilir.

Wagner ve Nadia’nın geriye dönüşlerle anlatılan olaylarının yanı sıra yukarıda işaret edildiği gibi ayrı bir bölüm olarak sunulan “Maximilian ile Nadia’nın Hikâyesi” adlı geriye dönüş halkasında, sekiz yıl olarak işlenen, yani 1934-1942 sürecinde, geçmişin geçmişine de dönülerek anakronik yapı, yeni bir boyut kazanır. Wagner’in ve Nadia’nın çocukluğu, aileleri hakkında verilen bilgiler, bu şekildedir.

Ayrıca Maya’nın eski kocası Ahmet’le tanıştığı ve “Ah o ilk yıllar!” (Livaneli, 2016f: 12) ifadesi ile maziye yönelik iç geçirip onun hakkında verdiği bilgiler; Ahmet’in zayıf kişiliğine dair ifade edilenler ve Ahmet’in kişiliğinin oluşumunda

babasının rolü; Maya'nın Bodrum'da yaşayan anne ve babasının yaşamları hakkında verdiği bilgiler; hatırlama yoluyla gerçekleşen geriye dönüş örneklerindedir.

Vaka zamanının ikinci gününde Wagner'in, Maya'ya söylediği cümleler ve kendi iç dünyasına yönelen tavrı; Maya'nın bu söz ve tavırdan çıkardığı sonuç; ilerleyen zamanda Wagner'in Nadia'yı bu şehirde kaybetmesini anlatacağı olaylara ilişkin ifadeler; vaka zamanında ileriye yönelik yapılan bir sapma, yani zamanda ileriye gidiş tekniği olarak şöyle sezdirilir:

“ ‘İstanbul vefasız bir sevgiliye benzer.’

Bu sözün altında derin bir acı olduğunu hissettim. Ama herhangi bir şey söylemedim. Çünkü etrafını seyrederken, sanki benimle değil de kendi kendine konuşur gibi söylemişti. Kısa bir sessizlikten sonra, sözüne devam etti:

‘Sana hep ihanet eder ama sen yine de onu sevmeye devam edersin’ ” (Livaneli, 2016f: 46).

*Serenad*'da, daha sonra gerçekleşecek bir olayın çağrışımından söz eden ileri gidiş kullanımı, anlatıcının uçak yolculuğu sırasında, “ ‘Her yolculuk bir kader birliğidir’ ” (Livaneli, 2016f: 101) düşüncesinden hareketle, ortaya koyduğu sözlerine sirayet eder. Vaka zamanının dördüncü günü olan Şile yolculuğunun başlangıcına kadar gelen olay örgüsünde, anlatma zamanından okuyucuya seslenen anlatıcı, okuyucunun merakını sürdürmeyi amaçlar:

“İnsanlar başlarına bir şey gelmeyince durumu anlayamıyor, her yolculukta insanları birbirine bağlayan kaderi algılayamıyor. Belki sizin de garibinize gidiyor bu sözler ama biraz daha sabır lütfen, ileride anlatacaklarım, ne demek istediğimi tam olarak açıklayacak” (Livaneli, 2016f: 101).

Anakronik yapının bir parçası olarak sunulan 1942'de Nadia'nın da içinde bulunduğu Struma gemisinin Şile istikametinde götürüldüğünü gören Wagner'in, Nadia'ya ulaşmak için o akşam harekete geçmemesi ve ertesi sabahı beklemesinin sonucunda karşılaştığı manzara, bir patlamayla havaya uçan Struma'nın içindeki yedi yüz altmış sekiz insanla birlikte Nadia'nın ölümüdür. Anlatıcı, “Böylece profesör ona bir ömür boyu azap çektirecek, pişman olacağı, hayatını karartacak olan yanlış kararı vermiş oldu” (Livaneli, 2016f: 322) cümlesiyle Wagner'in kararının, sonradan anlatılacak olan Nadia'yı kurtarmaması sonucuna işaret eder.

“Bu gece de aynı korkuları hissediyordum. Kötü şeyler olacaktı ve ben bütün dünyaya karşı tek başımdım” (Livaneli, 2016f: 369) ifadesi, günlük konuşmalarda

ve gazete haberlerinde saptırılarak Maya'nın, Wagner'le uygunsuz ilişki yaşadığı yönünde skandal olarak nitelenen haberin, gazetede bir kez daha yanlış bir biçimde gündeme taşınmasının hissiyatı niteliğinde, “şimdi” den ileriye dönük bir duruma işaret eder. Burada Maya'nın, olacıklara dair cümleleri, okuyucuda merak duygusunu canlı tutar.

Edindiği bilgiler sonucu Serenad notasının Nazi arşivlerinde saklandığı ihtimaline ulaşan ve bunu kesin olarak öğrenmek için Bad Arolsen şehrine gitme kararı alan Maya, bu kararının ertelenmesine yol açan duruma, zamanda ileriye gidiş tekniği ile işaret eder: “Ama gidemedim. Çünkü ertesi gün dünya başıma yıkıldı” (Livaneli, 2016f: 355). Burada Wagner'le ilişkisinin yanlış değerlendirildiği olayla ilgili, gazetede ilk haberin kendisinde yol açacağı şokun ve yaşananların etkisini sezdirmiştir.

Romanda ben anlatıcının vaka zamanında aldığı notları aradan geçen zaman farkıyla anlatmaya başlaması sonradan anlatma tekniğine ışık tutar. Zira eserin son cümleleri, “Onların başına gelenleri anlatmaya karar verdim. Çünkü ancak hikâyesi anlatılan insanlar var oluyordu” (Livaneli, 2016f: 481) biçimindedir. Bu durum, anlatıcının, vakaya bağımlı olmakla birlikte ayrı bir bölüm bağlamında işlediği Maximilian ve Nadia'nın hikâyesini biçimsel olarak sonradan anlatmaya dayalı bir kanıttır. Ancak, İstanbul-Boston yolculuğu sırasında geçmişte yazdıklarını düzenlemesi ve bu yolculukta tanık olduğu atmosfere değinmesi, anlatma biçimi olarak eşzamanlı anlatma izlenimi bırakır:

“Şimdi yine biraz ayağa kalkıp, uyuşmuş bacaklarımı hareket ettirmem gerekiyor. Uçak kalkmadan önce gösterilen animasyon filminde, uzun uçuşlarda kan pıhtılaşmasına karşı bunları yapmamızı öğütlediler. Ayaklarımızı germeli, bacak hareketleri yapmalıymışız. Uçak kalkalı iki saat oldu ama daha kimsenin bunları yaptığını görmedim. Belki de hepsi yattığı için gerek kalmamıştır” (Livaneli, 2016f: 65-66).

Zira romanın epilog bölümünde, vaka ve anlatma zamanı tam olarak eş zamanlıdır. Bu kurgu, anlatıcının sözlerine şöyle yansır:

“İşte bunların hepsi birden şu anda önümde. Deniz öğleden sonra güneşini yansıtan bir sihirli ayna gibi. Perdeleri dalgalandıran hafif bir rüzgâr, dağlardan kekik ve çam kokuları getiriyor” (Livaneli, 2016f: 459).

Anlatma zamanı, *Serenad*'ın yazılış sürecinin kurguya dâhil edildiği üç ayrı düzlemde ele alınabilir. İlk olarak, anlatıcının vaka zamanı başlangıcı olan 21 Şubat 2001 tarihinden ne kadar sonra yazmaya başladığının kesin olarak bilinmediği ancak; vaka zamanının üç aylık bir zaman dilimi sonrasına denk düşen olaylarının sonradan anlatma tekniği ışığında anlatıldığı birinci düzlemle karşılaşılır. Burada daha önce gerçekleşmiş ve okuyucunun yazma sürecine tanık olmadığı bir anlatma zamanı söz konusudur. Ortalama bir buçuk günlük uçak yolculuğunu içeren ikinci düzlemin anlatma zamanına yönelik, anlatıcının daha önce yazdıklarını bilgisayarında düzenlemesi ve birinci düzlem olarak nitelenen notların alınma süreci, onun çeşitli cümlelerinde tekrarlayıp altını çizdiği üzere şöyle yansıtılmıştır:

“ ‘Uçak kalktığından beri yazıyorsunuz’ diyor adam. [...]

‘Aslında çok daha önceden başladım yazmaya’ diye açıklıyorum. “Var olan notlarımı bir araya getiriyorum, küçük bazı eklemeler, düzenlemeler yapıyorum’ ” (Livaneli, 2016f: 100).

“Bu kadar uzun süre yazmaktan, daha doğrusu, yazmış olduklarımı kopyalayıp yapıştırmaktan, düzenlemekten ve üzerinde çalışmaktan, boynum tutuluyor.” (Livaneli, 2016f: 173)

“Bu yolculuğa çıkmadan önce, heyecan dolu günler boyunca o satırları yazarken rahattım. Nasıl olsa sonra kontrol edeceğimi düşünüp, hızlı bir şekilde ilerliyordum. Ne var ki, yazdıklarım son halini vermek için çalışmak, bazen içimi sıkıyor. Bir cümleye takılıp kaldığım oluyor” (Livaneli, 2016f: 356).

İstanbul-Boston yolculuğunun gerçekleştiği yaklaşık bir buçuk günü kapsayan anlatma süreci ise ikinci bir anlatı düzlemidir. Sabah saatlerinde İstanbul-Frankfurt uçağına binen Maya, Frankfurt'ta uçak değiştirerek Boston uçağına biner. Burada yolculuğun başlangıcı, akşam karanlığının hâkim olduğu saatlerdir. Aşağıdaki cümleler ışığında ertesi gün yolculuğun sona erdiği belirtilir:

“Pilotun anonsuyla saatimi ayarlıyorum. Amerika saatiyle öğleden sonra iki olmuş bile” (Livaneli, 2016f: 443).

“Bir süredir anons yapılıyor, uçak inişe geçtiği için her türlü elektronik aleti kapatmamız, koltuk arkalarını dik, sehpaları kapalı duruma getirmemiz gerektiği tekrarlanıyor” (Livaneli, 2016f: 454).

Bu bölümün vaka zamanı, Wagner'in bir haftalık İstanbul ziyareti etrafında yaşananlar, onun gidişiyle Maya'nın hayatındaki değişiklikler ve eylemlerinin

anlatıldığı yaklaşık üç aylık süreç sonrasında, Wagner'in Amerika'da hastaneye kaldırılması ile Maya'nın onu ziyaret etmek amacıyla Boston uçağından inmesi sürecini esas alır. Bu anlatma düzleminde, araya giren satırlarla yeni yazılan eklemelerin olduğu şüphesizdir. Ancak, sıkça vurgulanan ve daha önce yazılanların bilgisayarda kopyala-yapıştır yöntemine başvurularak ilerleyen zaman diliminin başlangıç ve bitiş mesafesine ışık tutan cümleleri şöyledir:

“Önümdeki dizüstü bilgisayarına bu satırları yazmaya başladım ve bu işi Boston'a inene kadar sürdüreceğim. Şehre inmeden hikâyemi bitirmiş olmam gerekiyor” (Livaneli, 2016f: 10).

“Artık hikâyemin sonlarına yaklaşıyorum. Son kopyala-yapıştır'dan ve birkaç küçük düzeltiden sonra her şey bitecek. Zaten uçak inişe geçince dizüstü bilgisayarımı kapatmamı isteyecekler. Onlar bunu söylemeden bitirmem gerekiyor” (Livaneli, 2016f: 443).

Anlatıcının vaka zamanından üç ay sonrasının anlatıldığını belirttiği bu anlatı düzlemi, aslında zamanın okuyucuya ulaştırıldığı ölçütte net olarak üç ay olmaz; üç aya yakın bir süreye uzanır. Çünkü şubat ayının son diliminde başlayan vaka, Maya'nın on altı-on yedi günlük İstanbul yaşantısından sonra, üç gün kaldığı Frankfurt ve dönüşünde çoğunluğu Bodrum'da geçen iki ayı içerir. Zira anlatıcı, iki haftadan fazla süren İstanbul'daki vaka zamanını, yukarıda ele alındığı gibi, on güne kadar indirger. Bu süre sonucunda bir gece, Wagner'in eski asistanı Nancy'den gelen bir elektronik postayla Maya, Wagner'in durumunun kritik olduğunu, hastaneye kaldırıldığını öğrenir. Bunun üzerine Amerika'ya gidip profesörü görme kararı alır. Sevgilisi Tarık'a telefon ederek çok acele Amerikan konsolosluğundan vize alması gerektiğini ve paraya ihtiyacı olduğunu söyler. Maya'nın, her şeye çözüm bulduğunu düşündüğü Tarık, bunları kolayca halledebileceğini ifade eder. Bu gecenin ardından uçağa binene kadar geçen sürenin ne kadar olduğu anlatılmaz. Romanın başlangıcı, Boston'a giden Maya'nın, uçakta kendisiyle birlikte seyahat eden insanları sahnelemesi biçimindedir. Böylece, anlatma zamanından vaka zamanına geçişler yapıldığı görülür.

Anlatma zamanının sınırlarını çizen bir akşam vaktinden sabaha kadarki süreç, bu zaman diliminde yaşananların asıl vakadan bağımsız olarak kendi içinde dokunmasını ve okuyucuya eşzamanlı anlatımını içerir. Kurgu aşamasının romanın

içine katıldığı ve okuyucunun romanın oluşum sürecine dâhil edildiği bu anlatı düzlemi, uçaktaki insan ilişkilerinin, anlatıcı tarafından anında aktarımına elverir:

“Öte yandan, bilgisayarımın şarjı azalıyor. Buna bir çare bulmam gerekir.

Ön tarafta oturan hostesin yanına gidip, üç beş kelime hatır soruyorum. Amerika’da ne kadar kaldıkları, dönüşü ne zaman yaptıkları, *jet lag*’le nasıl başa çıktıkları gibi sorular. Canı sıkılıyolar olacak ki sorularıma istekle cevap veriyor. [...]

Yazar olduğumu söylüyorum. Ne hakkında yazdığımı soruyor. İkinci Dünya Savaşı’nda Türkiye’ye iltica etmiş Alman profesörler hakkında olduğunu söylüyorum. Şaşırıyor, hiç böyle bir şey duymadım diyor. Anlayışla gülümsüyorum, merak etmeyin, kimse bilmiyor diyorum. Sonra Reneta’ya teşekkür ediyorum, soğuk meyve tabağı harika olur diyorum, ama bir küçük ricam var diye ekliyorum.

‘Acaba dizüstü bilgisayarımı şarj etme imkânımız olur mu?’

‘Elbette’ diyor” (Livaneli, 2016f: 174-175).

“Çevremdeki koltuklarda, birkaç kişi uyanıyor. Tuvalete gidenler çoğalıyor. Çoğu orta yaşın üstünde erkek. Herhalde prostatları zorluyor onları. Hiç tanımadığın insanların gece hallerini görmek ne garip. Şu anda, profesör geldikten sonra yaşadığım günlerle ilgili aldığım notları kopyala-yapıştır yapmaya ve bir düzene sokmaya ara verip, kendilerinden söz eden kelimeler yazdığımı bilmiyorlar” (Livaneli, 2016f: 251-252).

Anlatıcının sözlerinde vurgulanan ve vakanın etkisini artıran bir durum olarak vaka ve anlatma zamanlarının kesişimi, bu anlatı düzleminin belirgin özelliklerinden biridir. Anlatıcı, vaka ve anlatma zamanlarında geçişler yapmakla birlikte her iki zamanın birbiri içinde kaynaştığı bir birlikteliği esas alır:

“Ama benim de bu arada uykum gelmişti. Tıpkı şimdi, uçakta bu hikâyeye devam ederken olduğu gibi.

Okyanusun ortalarında olmalıyız. Gözlerim kapanıyor. Yarım saat daha uyumamın kimseye zararı olmaz nasıl olsa. Koltuğumu iyice arkaya yatırıyorum.

Gözlerimi kapayınca iki zaman üst üste biniyor. Sanki içeriden Kerem’in bilgisayar klavyesinde hareket eden parmaklarının sesi geliyor” (Livaneli, 2016f: 205).

Anlatma zamanının üçüncü ayağı, Epilog bölümüyle başlar. Yaz tatilini Bodrum’da geçiren Maya ve oğlu Kerem’in mutlu hâllerine işaret edilen süreç, vaka zamanının anlatma zamanıyla birleştiği eşzamanlı anlatmanın kullanıldığını gösterir. İki zaman kategorisinin birleştirildiği bu bölüm, içinde bulunulan şartları, Maya’nın bakış

açısından okuyucuya hissettiren ve onun bu yapının bir parçası olduğunu anımsatan sözlerle başlar: “Hiç karabiber ağacı gördünüz mü? Bir gelinlik gibi uçucu dallarıyla salınan, rüzgâr estikçe buruk buruk kokan, kırmızı taneli büyük bir karabiber ağacı” (Livaneli, 2016f: 459).

Anlatma zamanı sonunda *Mimesis* çevirisini bitiren, kendisindeki ve Kerem’deki değişiklikleri okuyucuya aktaran Maya’nın, aşağıdaki cümlelerinde işaret ettiği kişiliğindeki değişimin etkisi, olay ve kişi ilişkileri bağlamında belirgindir. Bu doğrultuda en büyük payı Wagner’e veren Maya, şöyle der:

“...kişiliğimdeki en büyük değişimi yaşlı bir erkeğe borçluyum. Aramızda ne aşk, ne cinsellik, ne aynı ülkeyi, aynı dili paylaşma durumu bulunan, kısa bir süre tanıdığım bir erkek.

Şu anda başka bir Maya var. Daha huzurlu, daha sevecen, daha anlayışlı.

[...] Eski Maya’nın güvensizliği, onu bu sert dünyaya dişlerini göstermeye itiyor, açık vermemek için sert bir kabukla çevreliyordu” (Livaneli, 2016f: 460).

Bu anlamda vaka zamanının kullanılışı, olayların geçmesi için gereksinim duyulan sürenin ötesine uzanır; zaman-insan ilişkileri bakımından kahramanlar üzerindeki değişimi ortaya koymaktadır. Kahraman, bunu anlatma zamanının bakış açısından dile getirmiştir.

Anlatma zamanının üçüncü dilimi, anlatıcının, “Renata’nın kızgın uyarılarıyla dizüstünü kapatmak zorunda kaldığım yerden sonrasını anlatmam gerekiyor” (Livaneli, 2016f: 463) sözleri doğrultusunda, vaka zamanının son aşamasını aydınlatır. Bu aşama Epilog bölümüdür; burada vaka zamanının üç ay sonraki gelişimini aktaran bir anlatma düzlemi oluşturulur.

Maya, Boston’a geldiği ilk gün, profesörü hastanede ziyaret eder; araştırmaları sonucu Almanya’daki Nazi arşivleri içerisinde aldığı serenad notasını, batık gemi Struma DVD’sini ve Nadia’nın resmini Wagner’e ulaştırır. İkinci gün, Wagner’in kemoterapi alması ve yorgun olmasından dolayı onu göremeyen Maya, vaktini Wagner’in çalıştığı Harvard Üniversitesi’nde geçirir. Ertesi gün, yeniden hastaneye gelen Maya, Max olarak da hitap ettiği Wagner’i, son kez görme fırsatını elde eder. Zira Boston’daki altıncı günün sabahında Wagner, hastanede yaşamını yitirir. Yedinci gün, Nancy ile buluşan ve Wagner’in, oğlu Kerem’e verilmek üzere bıraktığı mektup ile kemanını Nancy’den alan Maya, bundan iki gün sonra üniversitede ve krematoryumda düzenlenen törenlere katılır. Üniversitede Wagner’le ilgili konuşma



yapanlardan biri de Maya'dır. Krematoryumdaki törende, Harvard müzik bölümündeki bir öğrencinin Maximilian Wagner'in bestelediği Serenad'ı çalması, eserin tamamını ilk kez dinleyen Maya'yı, yirmi dört şubata, yani Şile'deki fırtınalı günün kıyısında Wagner'in, eserini çalmak için verdiği uğraşı gününe götürür. Saygı duruşunun ardından Max'ın alevlere doğru gitmesiyle oradan ayrılan Maya, Max'ın küllerinin bulunduğu maun paketi, Nancy'den alır; gece yarısı kalkan Frankfurt uçağına, ardından transit geçişle İstanbul uçağına biner. Eve gelmesinin ertesi günü, yani Boston'a gitmesinden itibaren ortalama on-on bir gün sonra Wagner'in son isteğı olan, küllerini Nadia'yı kaybettiğı Karadeniz kıyısına dökmeyi, Şile'de yerine getirir. Maya, burada kayıt cihazında bulunan Harvardlı müzisyen kızın çaldığı Serenad eşliğinde kutuyu Karadeniz'e boşaltır; kumsala sırtüstü uzanır. Uyku ve uyanıklık arasında gidip gelen Maya, başucunda Black Sea Motel'deki genç adamı gördüğünü sanır, sonrada onun Azrail olduğu yanılması ile aralarında geçen konuşmalar neticesinde kumsaldan kalkar; Serenad'ın çalındığı yineleme modundaki kayıt cihazını alır. Kendisini getiren şoförün, orada olup olmadığını veya başka bir taksiyle mi buradan ayrılacağını düşünerek Max ve Nadia'ya ya veda eder; onların hikâyesini anlatmaya karar verir.

Eserin sonunda, bu eksen de gelişen vaka zamanının Epilog bölümünün başlangıcında anlatma zamanı ile yakınlaşması daha belirgindir. Vaka ve anlatma zamanının Bodrum kanadını oluşturan kurgu, olayların henüz meydana gelirken anlatımını içerir. Kullanılan fiil kategorisi ise eşzamanlı tekniğ in getirdiğı bir form olarak şimdiki zamandır. Anlatıcı, eşzamanlı anlatımının yanı sıra geriye dönüşler ile geçmişi de aydınlatır:

“Yine bugüne döneyim. Şu anda bu satırları karabiber ağacının önünde yazarken, içeriden gelen keman sesi, Max'ın kemanına Kerem'in çektiirdiğı işkencenin bir kanıtı olarak kulaklarımı deliyor [...]

Boston'a dönelim. İki gün sonra, önce üniversitede sonra krematoryumda yapılan törenlere katıldım” (Livaneli, 2016f: 471).

Romanda kişilerin hayat öykülerine dair özetlemeler yapılır. Maya'nın anne ve babası, anneanesi, babaanesi, eski eşi Ahmet ve kayınpederinin hayatları özetleme tekniğı ile verilir. Maya'nın çocukluk dönemlerine ilişkin aktarılanlarda bu tekniğı şöyle yansıtır:

“Çocukluğum annem, babam, benden sekiz yaş büyük olan ağabeyim Necdet ve babaannemle geçmişti. Üsküdar’da bir apartman katında oturuyorduk.

Babam banka memuru, annem de öğretmen olduğu için evden sabah gider akşam gelirlerdi. Bizimle ve bazı ev işleriyle uğraşmak babaanneme kalırdı.

Öğleden sonra okuldan geldiğim zaman bir francala dilimi üzerine sürülmüş tereyağı bizi bekliyor olurdu. O zamanlar ekmeğe yerine francala denirdi. [...]

Pazar günleri ağabeyimle fırına bir tepsi götürürdük. İçinde ya pide harcı, ya börek, ya da güveç olurdu. [...]

Mahalledeki çocukların hemen hepsi orada olurdu pazar günleri” (Livaneli, 2016f: 87).

Anakronik yapının bir parçası olan “Maximilian ile Nadia’nın Hikâyesi” bölümünde olaylar, 1934-1942 yıllarını içeren zaman dilimine aittir; ancak, tekrarlanan geriye dönüşler ile daha da geçmişe gidilen örneklerle tanık olunabilir. Bunun yanı sıra 1934 yılında Maximilian ve Nadia’nın tanışmaları ve evlenmelerinden sonraki süreç, özet tekniği ile sunulur:

“Oysa haftalardır, hatta aylardır, her gün, her saat Nadia’yı düşünüyordu.[...] O akşamüstü ilk kez bir masada karşılıklı oturdular ve kahvelerini yudumladılar (Livaneli, 2016f: 273).

Yeni evli çift, Bay ve Bayan Wagner olarak saygın bir hayat sürüyorlardı. Bu şekilde aylar, yıllar geçiyordu ama geceleri kaygılar, korkular içinde ülkenin durumunu konuşuyorlardı” (Livaneli, 2016f: 284).

Romanda, vakanın geçici bir süre durması ve olaya daha sonra devam edilmesi biçiminde kullanılan tasvir ve portrelerin anlatımı çok fazla değildir. Maya’nın, anneannesi ve dedesi hakkında ortaya koyduğu portre şöyledir:

“Anneannem, anneme ve biraz bana da geçen geniş bir yüze, pırıl pırıl gergin bir cilde ve çıkık elmacık kemiklerine sahipti. Kara gözleri ise hafifçe çekik gibiydi. Bu da ona çok güzel bir hava veriyordu. Yanakları gölgeliydi. Ali Dedem zayıf, avutları çökük, burnu biraz irice bir adamdı” (Livaneli, 2016f: 199).

*Serenad*’da profesörün ölümünden “iki gün sonra” yı içeren eksiltme süresinin verildiği parça şöyle anlatılır:

“Boston’a dönelim. İki gün sonra, önce üniversitede sonra krematoryumda yapılan törenlere katıldım. Üniversite amfisinde Max’la ilgili çok güzel konuşmalar yapıldı.

Dostları onun bilimsel önemine ve kişisel özelliklerine değindiler, ortak anılarını paylaştılar” (Livaneli, 2016f: 471).

Maximilian ve Nadia'nın evlilik kararı almalarından birkaç hafta sonrasını gösteren eksiltme ise şöyledir:

“Birkaç hafta sonra, Wagner’lerin büyük evinin bahçesinde, küçük bir nikâh töreni yaptılar ve Katolik usullerine göre evlendiler” (Livaneli, 2016f: 282-283).

Romanda vaka ve anlatama zamanlarının kesiştiği sahne kullanımına sıkça yer verilir. Fiziki bir konuşma içermeyen ve olay halkasını doğrudan okuyucuyla buluşturan, okuyucuyu yapılan eylemlerin yakın bir tanığı hâline dönüştüren sahne, anlatıcının iç ve dış dünyasını gösterir. Bu bağlamda asıl kahraman Maya'nın durumunu gösteren anlatımlı sahne örneğı şöyledir:

“Henüz sabahtı. Her tarafım ağrımaya devam ediyordu. Yine de acele hareket etmeye başladım, çabucak giyinip dışarı çıktım ve tükenmeden aynı gazeteden on tane aldım. Ne olur ne olmaz, elimde dursun diye düşündüm. Gazeteleri farklı dükkânlardan aldım. Çünkü bir dükkânda bitmesin ve oradan alacak olanlar da gazetedeği haberi görsün diye düşündüm. Ne de olsa bunlar, evime yakın dükkânlardı.

Sonra eve gelip sıcak bir banyo yaptım. Biraz iyi geldi” (Livaneli, 2016f: 390-391).

Aşağıdaki dramatik sahne örneğinde, “sordum, küçükdilimi yutacaktım, dedi, dedim” gibi aktarma eylemleri ve açıklama cümlelerinin dışındaki ifadeler, karşılıklı konuşma olarak düzenlenmiştir. Olay ve anlatma zamanının biçimsel olarak kesiştiği sahnede anlatıcı, belirgin olarak varlığını göstermese de hem konuşmaları aktarması hem de Maya ile Profesör hakkında açıklamada bulunması yönünden sesini belli eder:

“Buz gibi bir sesle ‘Nereye gidiyoruz profesör?’ diye sordum.

‘Şile’ye!’

Şaşkınlıktan küçükdilimi yutacaktım.

‘Nereye?’

‘Şile!’

Ya yanlış duymuş olmalıydım ya da profesör ilçelerin isimlerini karıştırıyordu.

‘Profesör, Şile Karadeniz kıyısında bir tatil kasabasıdır. Biliyorsunuz değil mi?’

‘Biliyorum.’

‘Oraya mı gitmek istiyorsunuz yani?’

‘Evet, lütfen.’

Sabah 4'te, kışın, Şile'ye... Bir yanlışlık olmasın?’

Profesör sınırlarına hâkim olmaya çalıştığı anlaşılacak şekilde,

‘Evet, *fraulein!*’ dedi. ‘Şile’ye gitmek istiyorum. Yeni Boğaz köprülerinden bahsetmişsiniz ya. İşte onlardan birini kullanarak Asya’ya geçmek ve Şile’de size göstereceğim yere gitmek istiyorum. Başka sorunuz var mı?’

‘Yok!’ ” (Livaneli, 2016f: 102-103)

*Serenad*’da sosyal zaman, 1930-2001 yılları arasındaki tarihî sürece yansıyan toplumsal, siyasi, ekonomik olayları ortaya koymaktadır. 1939-42 yılları arasında iki yıl İstanbul’da yaşamış olan Wagner, 2001’de yeniden İstanbul’a gelmiştir; o yıllar ile vaka zamanı şimdisini toplumsal yaşam ve nüfus açısından şöyle karşılaştırır:

“ ‘O zaman ne bu kadar çok otomobil vardı, ne bu kadar çok bina. Bu otoyollar da yoktu.’ ” (Livaneli, 2016f: 23)

“ ‘O zaman bile Türkiye 17 milyon nüfuslu bir tarım ülkesiydi. Şimdi nüfus kaç?’ ‘70 milyon.’ ” (Livaneli, 2016f: 242) Asıl kahraman Maya ise aradan geçen süreyi şöyle belirtir: “ içimden hesap yaptım, ‘elli dokuz yıl olmuş.’ ” (Livaneli, 2016f: 24)

Vaka zamanı öncesini yansıtan Mavi Alay olayı, Maya’nın anneannesi ve dedesinin evlenme olayından hareketle İkinci Dünya Savaşı’nda Nazi Almanya’sının yanında, Sovyetler Birliğine karşı savaşan yedi bin kişiden oluşan Kırım Türklerinin Hitler ordusuna katılmasına işaret eder. Bu ordu, Mavi Alay olarak adlandırılır. Üç bin kişinin Drau Nehri’nde, İki bin kişinin Kızılçakçak Gölü’nde intiharına sebebiyet veren, geri kalanlarınsa Rus askerleri tarafından vurulmasıyla sonlanan bu katliam, ailelerin sonunu getirir. Maya, ağabeyi Albay Necdet’in anlattıkları doğrultusunda, bu insanların Hitler ordusuna katılma sebeplerini şöyle açıklar:

“O sıralarda Kırım Türkleri müthiş bir Stalin eziyeti altında inim inim inliyorlarmış. Savaş başlayınca erkekler Kızılordu’da askere alınmışlar.

Bir süre sonra Hitler Sovyetler Birliği’ne saldırmış, Alman orduları Rusya içlerine ilerlemeye başlamış. Bu sırada Ankara hükümeti, Kırım Türklerini Alman orduları safına geçmeye ikna etmiş. Sizin için daha iyi olur, savaşı Hitler kazanacak, Stalin’den kurtulursunuz, demişler.

O dönemdeki Türk hükümeti savaşa girmemiş olmasına rağmen gizlice Almanya’yı destekliyor, hatta ona savaş için gerekli olan kromu sağlıyormuş. Böylece Kırım Türkleri Ankara Hükümetinin telkiniyle saf değiştirmiş ve Hitler ordusuna katılmışlar. Bunlara ‘Mavi Alay’ adı verilmiş ” (Livaneli, 2016f: 148-149).

İkinci bir tarihî olay, Nadia'nın ve Maximilian Wagner'in hayatını olumsuz etkileyen Struma faciasıdır. Toplumsal boyutu bakımından İkinci Dünya Savaşı'nda 1942'de Hitler'in ırkçı politikaları sonucu, Yahudileri taşıyan Struma gemisinin batırılması 769 kişinin hayatını kaybetmesiyle sonuçlanan olay, roman kurgusunun bir parçası olarak işlenir.

Romanın tarihî boyutunu gerçek ve kurgusal unsurlar bakımından değerlendiren Filiz Kayalar, kurgu ve gerçeklik ilişkisinde Struma olayının belgesel gibi aktarıldığını öne sürer; okuyucunun konumunun tarih bilgisi yönünden anlatılanlara inanma eğiliminde olduğunu şöyle belirtir:

“Zülfü Livaneli'nin romanı “Serenad”da birçok tarihsel gerçek işlenmiştir. Romanın ana unsuru olan Struma gemisinin hikayesi belgesel gibi aktarılmıştır. Bu bilgilerin etrafına örülen kurgu ile belgesel anlatımı yumuşatılmaya çalışılmıştır. Okuyucunun belli bir kültür birikimi olmasa da, okuyucu romana konu olan tarihsel gerçeklere inanma eğiliminde olacaktır” (2017: 106).

Sosyal zamana yerleştirilen bir diğer olay da Maya'nın babaannesinin kişisel yaşamından hareketle, Ermeni ailelerle ilgili tehcir kararına ve sonuçlarına temas edilmesidir. Geriye dönüşle aktarılan bu kısımda, Ermeni ailelerin sürgüne gönderilirken çocuklarını Müslüman ailelere emanet etmeleri ve daha sonra devlet tarafından çocukların yetimhanelere yerleştirilmesi aktarılır. Birinci Dünya Savaşı sonrası çıkarılan tehcir kanuna göndermede bulunan Maya'nın babaanesi Maya/Semahat'ın bakış açısı şöyle yansıtılır: “Asıl suçlu olarak hep, o tehcir kararını çıkaranları gördüm. Enver Paşa ve arkadaşları. Onları hiç affetmedim” (Livaneli, 2016f: 93).

Sosyal zamanın kullanılışı ile ilgili eğilimlerden biri de Nazi rejimi sonucu 1933 yılında ve bu yılı takip eden yıllarda, Almanya ve diğer ülkelerden Türkiye'ye gelen Yahudi profesörlerin durumlarının ele alınmasıdır. Anlatıcı, onları şöyle ifade eder:

“Sadece Einstein'ın mektubunda teklif ettiği 40 bilim insanı değil 190 bilim insanı Türkiye tarafından kabul edilmişti. Bu bilim insanları önce Almanya'dan, 1938'teki Anschluss'tan sonra Avusturya'dan ve 1939'daki Nazi istilasından sonra Prag'dan gelmişlerdi” (Livaneli, 2016f: 179).

Kapsamlı olarak muhteva incelemesine dâhil edilebilecek bu tarihî olaylar, *Serenad*'da eleştirel bakış açısı ışığında tartışma üslubu ile sunulmuştur. Sosyal

zamanın romana yansıyan bu yönleri, Türkiye’de ve dünyada yaşanan siyasi, sosyal diğer olayların işlenmesi ile zenginleştirilerek okuyucuda gerçeklik algısı uyandırılır. Ben anlatıcının ifadelerinde vuku bulan bu sosyal, siyasi ve ekonomik olaylar şöyle örneklendirilebilir:

“O dönemde Başbakan İsmet Bey’di. Daha soyadı kanunu kabul edilmediği için henüz İnönü soyadını almamıştı. [...] Başbakan İsmet Bey, Einstein’ın isteğini reddetmiş ve 14 Kasım 1933 tarihinde şöyle bir mektup göndermişti” (Livaneli, 2016f: 178).

“ ‘1934 yılıydı. Hitler iktidara geleli bir yıl oluyordu ve o ünlü kanunu...’

‘Devlet Memuriyetiyle ilgili kanun’ dedim.

Maximilian şaşırmıştı.

‘Nereden biliyorsunuz?’

‘Okudum dedim ya! Neyse, siz devam edin.’

‘Korkunç ve beklenmedik bir darbeydi bu. Üniversitedeki Yahudi kökenli hocalarım işi bırakmak zorunda kaldılar. Bu arada Yahudi öğrencilere de baskılar başladı. Onların da okuması imkânsız hale geldi. Üniversitelerdeki Nazi öğrenciler, terör estiriyorlardı’ ” (Livaneli, 2016f: 244).

“Sonra, bizdeki 6-7 Eylül olayları aklıma geldi. Sanki daha yeni yaşanmış gibi birden ürperdim. Nazilerin ‘Yahudilerden alışveriş yapmayın’ diyerek dükkânları ve evleri işaretlemeleri gibi, Beyoğlu’ndaki işaretlemeler... Biz ucuz atlatmıştık” (Livaneli, 2016f: 217).

Romanda vaka zamanının 2001 yılının şubat ayına tekabül eden zaman diliminde, ekonomik ve sosyal problemler mevcut toplumsal durumun görüntüsünü ortaya koyar. Anlatıcı, bunu şöyle yansıtır:

“Başbakan Cumhuriyet tarihinin en ağır krizinin başladığını söylüyor. Borsa çökmüş, Türk lirası yerlerde sürünüyor” (Livaneli, 2016f: 50).

“Profesörün geldiği gün, başbakan cumhurbaşkanıyla kavga etmiş, köşkten çıkarken ‘Cumhuriyet tarihinin en büyük krizi’nin başladığını duyurmuştu. [...] Türk lirasının döviz karşısında süratle değer kaybettiğini, 1 doların 1 milyon 700 bin TL olduğunu, paranın yurtdışına kaçtığını ve büyük şirketlerle bankaların iflas ettiğini duyuruyordu. Birçok işadama tutuklanmış, bazıları da intihar etmişti. Borsa yerlerde sürünüyordu. Yani Almanya’daki Hitler öncesi durumun bir benzeri de biz de yaşıyordu” (Livaneli, 2016f: 203).

Sonuç olarak *Serenad*'ta zamana ait şu bulgular elde edilir:

Romanın vaka zamanı 2001 yılının şubat ayında başlar; aynı yılın yaz aylarında sona erer. Yukarıda işaret edildiği gibi anlatıcının, anlatma zamanından vaka zamanına seslendiği, sonradan anlatmanın bir göstergesi olarak kullandığı “Boston’a inip Massachusetts General Hospital’a varmamla son bulacak olan ve hayatımı kökten değiştiren bu hikâye üç ay önce bir şubat günü başladı” (Livaneli, 2016f: 13) cümlesi, vaka zamanını sonlandırmaz. Maya’nın Boston’a inip hastaneye gelmesinin ardından yaşananlar, şubat ayı sonlarında başlayan üç aylık süreci, Bodrum’da bir yaz tatiline bağlar. Bu doğrultuda, vaka zamanının beş altı aylık bir sürece denk düştüğü söylenebilir.

*Serenad*'da kullanılan geriye dönüş tekniği sonucunda Mavi Alay, Struma, İkinci Dünya Savaşı gibi tarihî olayları aktarmak, asıl kahraman Maya’nın anneannesi ve babaannesinin yaşadığı trajik olaylar ile kahramanlar hakkında bilgi vermek, Wagner ve Nadia’nın ilişkisinin yansımalarını göstermek amaçları güdülür.

“Maximilian ile Nadia’nın Hikâyesi” başlığını taşıyan ve anlatıcının vaka kurgusundan ayrı olarak bağımsız bir anlatı biçiminde işlenebileceğini de söylediği bölüm, vaka zamanından altmış yedi yıl öncesine değin uzanan sekiz yılı kapsar. Burada mazinin geçmişi de ele alınır; Wagner ve Nadia’nın çocukluğu ile aileleri hakkında bilgiler verilir. Böylece anakronik yapının yeni bir boyutu ortaya çıkar. Zamanda ileriye gidiş tekniğinin de yer aldığı bölümde, geçmiş kendi zaman düzenini oluşturur.

Romanın vaka zamanında daha sonra oluşabilecek bir olayı sezdirenen herhangi bir manevranın varlığı ile haber verilen ileriye gidiş kullanımı, Wagner ve Maya’nın dramatik sahnesinde, vaka zamanına dair daha sonra gerçekleşecek olaylar hakkında kısmi bilgi sunmada, olayların kahramanlara yansıma biçiminde ortaya konulur. Bu bağlamda ileriye gidiş tekniği, vakanın entrik kurgusunu canlı tutarak okuyucuyu merak duygusuna sevk eden bir rol üstlenir.

Anakronik yapının ortaya koyduğu vaka zamanındaki sapmalar, belirli bir süreçte devam eden olay örgüsünü, geriye ve ileriye yönelterek geçmişte yaşanan olayların kahramanlar üzerindeki etkisini ve vaka zamanı içeriğini zenginleştirir. Bu etki, Wagner ve Maya’nın hayatlarına yansır. Anlatıcının anlatma zamanına ait olan “Kitap yazılırken, iki kişi dışında bu anlatının ana kahramanı olan herkes ölmüştü. Sadece Max’la ben hayattaydık. Şimdi ben tek kaldım. Çünkü Max da öldü”

(Livaneli, 2016f: 462) sözleri, Wagner'in vaka zamanına yönelik tutumları çerçevesinde şekillenmekle birlikte bir ayağı da geçmişte yaşanan olayların sonucuna bağlanabilir. Romandaki anakronik düzen, entrik öğeleri çözümler ve vakanın okuyucu üzerindeki etkisini arttırır.

Üç ayrı düzlemde ele alınabilen anlatma zamanı sonradan anlatma ve eşzamanlı anlatma yöntemlerinin birlikte kullanıldığı bir görünüm sergilemektedir. Birinci düzlem, anlatıcının uçak yolculuğu öncesindeki vaka zamanında yaşananların artzamanlı anlatımından oluşur; İstanbul Boston yolculuğunu içeren ikinci düzlem, anlatma zamanı bakımından birinci düzlemde yazılanları yeniden düzenlemekle birlikte, uçakta yaşananların anlatılmasını içeren vaka zamanı ile paralel sürdürülür. Dolayısıyla eşzamanlı bir öyküleme söz konusudur. Ayrıca burada anlatıcı, okuyucuyu anlatma sürecine tanık eder. Anlatma zamanının üçüncü düzlemi olan Epilog bölümünde de eşzamanlı bir anlatım tercih edilir.

Romanda zamanın ritmini gösteren özetleme, tasvir, eksiltme, sahne tekniklerinin kullanımı çeşitli örnekler ile sunulur.

Romanının sosyal zamanı 1930-2001 yılları arasındaki tarihî sürece yansıyan toplumsal, siyasi, ekonomik olaylara işaret eder. Mavi Alay, Struma faciası, tehcir kanunu ve sonuçları, ekonomik kriz gibi çeşitli konuların yansımaları kurgusal yapı ile birleşir.

### **3.8. Kardeşimin Hikâyesi**

İlk baskısı 2013 yılında yapılan *Kardeşimin Hikâyesi* romanı, Karadeniz'in sakin bir sahil köyünde yaşayan bir mühendisin hayat hikâyesini konu edinir. Aynı yerde yaşayan ve olay örgüsünün dramatik hamlesini oluşturan Arzu Kahraman adlı roman kişinin cinayetinin ardından gelişen şüphelerle çevrelenen yapı, esas itibarıyla kendisini Ahmet Arslan olarak tanıtan mühendisin odağında biçimlenir. Kendi hikâyesini “kardeşimin hikâyesi” olarak niteleyen kahramanın, kurgusal yapının entrik ögesini canlı tutan sarsıcı bir anlatımla yol aldığı romanda anlatılan kardeşimin hikâyesi, aynı zamanda romanın adıyla özdeşir.

*Kardeşimin Hikâyesi*, ben anlatıcısının içten odaklanmasıyla sunulan ve kendisini Ahmet Arslan olarak tanıtan; ancak vaka zamanı sonunda, Ahmet Arslan'ın ikiz kardeşi olduğu öğrenilen asıl kahraman Mehmet Arslan'ın anlatıcı konumuyla aktarılır. Romanda, “BEN” ve “MEHMET” bölümleri ve bunların kendi içerisinde



alt başlıklarla nitelendirildiği anlatım, “KARAR” bölümüyle sona erer. Bu bölümün soruşturma evrakında, “... Ahmet Arslan’ın 1963 yılında, annesi, babası ve ikiz kardeşi Mehmet Arslan’la birlikte İstanbul-Ankara Karayolu Kaynaşlı mevkiinde geçirdikleri trafik kazası sonucunda, on yaşındayken ölmüş olduğu...” (Livaneli, 2016g: 316) bildirilir. Böylece olay örgüsünde vaka zamanı şimdisini Ahmet’in bilincinden, maziye aktaran geriye dönüşleri de Mehmet’in bilincinden yansıtan iki ayrı kahramanın aynı kişi olduğu, yani Mehmet olduğu öğrenilir; ancak, romanın son bölümüne değin geliştirilen söylem Ahmet karakterinde toplanır. Bu noktada zaman ögesi, şimdi ve geçmişe ait çözümlemeler ışığında asıl kahramanın psikolojisinde yaşanan değişimi ortaya koyar. Bu psikoloji, yabancılaşma kavramı bağlamında ele alındığında Mehmet’in on yaşında geçirdiği trafik kazasında, annesi, babası ve ikiz kardeşi Ahmet’i kaybetmesi sonucu zaman içinde kendi benliğine uzaklaşması ve yaşadığı olaylar karşısında bir duygu geliştirememeye hâline yol açar. Bu bağlamda Arzu Özyön, Ahmet (Mehmet) karakterini hem kendisine hem de topluma yabancılaşmış bir kişi olarak niteler. Mehmet, kendine yabancılaşmıştır; çünkü kardeşinin yerine geçerek onun kimliğine bürünmüştür. Mehmet, topluma yabancılaşmıştır; çünkü kendinden ve yaşadığı toplumdan soyutlanmış, duyguları olmayan, kayıtsız bir bireydir ( 2017: 599-605).

*Kardeşimin Hikâyesi*’nde vaka zamanı, toplamda altı ay bir haftalık bir süreçtir. Bu süreci net bir biçimde belirlemenin kanıtı, “Bu hikâye 11 Haziran 2011 tarihinde, sabah saatlerinde başladı” (Livaneli, 2016g: 14) ifadesinin yanı sıra romanın ilk cümlesi olan, “Mantıksız gibi geliyor ama o sabah uyandığımda tuhaf bir haber alacağımı biliyordum” (Livaneli, 2016g: 11) biçimindeki ileriye gidiş tekniği ile yapılan bir başlangıç ve savcılık kararnamesinin tarihini gösteren anlatımın son cümlesi “18/12/2011” (Livaneli, 2016g: 324) ibaresidir. Bu zaman dilimine hâkim olan kronolojik seyir, geriye dönüş ve ileri gidişlerle delinerek anakronik olay örgüsünün entrik havasını cazip kılan, Mehmet Arslan’ın geçmişini aydınlatır.

Romanda vaka, Karadeniz kıyısında bir sahil köyü olan Podima’da 10 Haziranı 11 Hazirana bağlayan gece gerçekleşen Arzu Kahraman cinayetinin, ertesi sabah Ahmet tarafından öğrenilmesi ile başlar. Bu cinayetin üzerinde yoğunlaşan şüphelerle ilerleyen olay örgüsünde, “Ben” bölümü; olayı araştıran gazeteci genç kızın, Ahmet’in evine gelerek röportaj yapması ile devam eder. Burada kurgu ve gerçekler ışığında cazip anlatımlarıyla günlerce gazeteci Pelin Soysal’ın ilgisini canlı tutan

Ahmet'in, cinayetin yanı sıra ona, kendi hayatını anlatması, kardeşi Mehmet'ten bahsetmesi, Arzu'nun çocuğu olan Emir'in bakıcısı Svetlana'nın, cinayet zanlısı olarak gözaltına alınması, Ahmet'in konuyla ilgili olarak savcılığa ifade vermesi olayları işlenir.

Olay örgüsünün "Mehmet" başlığını taşıyan bölümü, şimdi ve geçmiş arasında ikili bir koridor kanalında yaşananların aktarımından oluşur. Bu bölüm, geriye dönüş yöntemiyle ortaya konulan Ahmet ve Mehmet'in yaşam öykülerini, ben anlatıcı konumundaki kurmaca kişinin, gazeteciye, yani Pelin Soysal'a hikâye etmesini içerir. Ahmet'in, Mehmet'in sevgilisi olduğunu belirttiği Olga Pavlovna'nın güzelliğini vurgulayan anlatımı karşısında gazetecinin, " 'Öyle bir anlatıyorsunuz ki bu Rus kızını [...] duyan da ona kardeşinizin değil, sizin âşık olduğunuzu sanacak' " (Livaneli, 2016g: 180) zannının karşılığını, " 'Olayları kardeşimin gözünden aktarmaya çalışıyorum sana' " (Livaneli, 2016g: 180) biçiminde veren anlatıcı, yansıtıcı bilinç rolünü üstlenir. Anlatıcı, geriye dönüşle ifade ettiği bölümlerde, "Dedim ki:" ve "Mehmet dedi ki:" açıklamaları ile kendisinin ve kardeşinin anlattıklarını aynı bilinçten şöyle yansıtır:

"Dedim ki:

Şantiyenin başında, görmüş geçirmiş, herkesin sevgisini kazanmış Mimar Dinç Abimiz vardı. Bütün idari işler ona bağlıydı, hangimizin bir derdi olsa ona başvururduk. Ben de Mehmet işini ona açtım. Bugüne kadar onunla hiç ayrılmadığımızı, ayrıca çok yetenekli bir elektrik mühendisi olduğunu, işimize yarayabileceğini anlattım" (Livaneli, 2016g: 172).

"Mehmet dedi ki:

Önce basit bir kontrol gibi geldi her şey, fazla ciddiye almadım, nasıl olsa bir yanlışlık vardı; bir iki evraka baktıktan sonra özür dileycekler, beni bırakacaklardı. Ben de hemen pasaport polisinden geçip Olga'ya yetişecektim. Kim bilir ne kadar endişelidir diye düşünüyor, sadece buna üzülüyordum" (Livaneli, 2016g: 238).

Bununla birlikte, gözlemci konumunu da işlevsel kılan anlatıcı, bakış açılarını çoğullandırır. Mehmet'in sözlerini şöyle aktarır:

"Bir pazar günü, nasıl olsa iş güç yok diye oyalanmak için oraya gitmiş Mehmet. Sergilenen eşyaları incelemiş. İçlerinde Lenin resimleri, Kızıl Ordu yıldızları, şeref madalyaları bile varmış. Bir iki ufak hatıra eşyası alıp gezmeye devam etmiş, ta ki o kızı görene kadar.

Onun önüne gelince donup kalmış, kıpırdayamamış, gözlerini yüzünden alamamış. Daha sonra bana ‘Hayatımda böyle bir şey başıma gelmedi’ diye anlattı o anı” (Livaneli, 2016g: 173).

Gazetecinin, Ahmet’ten, Mehmet’in hikâyesini öğrenme çabası günlerce devam eder. Bu arada cinayet motifi etrafında örülen vaka zamanı şöyle sürdürülür: Arzu’nun eşi Ali, onun hakkında konuşmak için Ahmet’in evine gelir. Daha önce savcılığa ifade veren Ahmet, ikinci defa savcılığa ifadeye gider; bu arada ev işlerini yapan Hatice Hanım’ın oğlu Muharrem’in hikâyesini gazeteciye anlatır. Ahmet’in köpeği Kerberos’un gazeteci kızı ısırmasının ardından genç kız, bu olaydan ailesini haberdar etmemek için, Ahmet’in evinde kalmaya devam eder; bir gece vakti Mehmet, Ahmet’i ziyaret eder. Ahmet, Kerberos’un kulübesinde bir kolye bulur; bu kolyenin Arzu’ya ait olduğu düşüncesinden hareketle, cinayeti kimin işlediğine ilişkin kuşkularını, hedefindeki kişiye, yani Muharrem’e yönlendirir. Son olarak savcı Nizamettin Togan’a üç yüz seksen dört sayfadan oluşan notlarının yanı sıra, konuyla ilgili bir mektup bırakır ve kendi tasarımı olan kucaklama makinesinde, yani “sevgili” de intihar eder.

Diğer iki kısımdan ayrı olarak resmi evrak üslubunu taşıyan “Karar” bölümü, olay örgüsünün çözümlendiği kısımdır. Burada, Ahmet Arslan’ın aslında ikiz kardeşi Mehmet Arslan olduğu ve 1963 yılında on yaşındayken geçirdikleri trafik kazasında Ahmet Arslan’ın öldüğü bildirilir. Bu durumun aydınlanmasıyla kendisini Ahmet olarak tanıtan asıl kahraman Mehmet’in, resmî makamlara sahte kimlik ibraz ettiği anlaşılır; Ahmet’i kendi hayalinde yaşatarak onunla bütünleştiği sonucuna varılır. Elde edilen deliller ve Arzu Kahraman cinayetini işlediği yönündeki itirafı dolayısıyla, Muharrem Dönmez’in tutuklanmasına karar verilir.

Yukarıda belirtildiği üzere net zaman ifadeleri kullanımından hareketle 2011 yılında, altı ay bir haftalık bir sürece tekabül eden vaka zamanının muhtevasında, şu ayrıntıyı da göz ardı etmemek gerekir: “Ben” ve “Mehmet” bölümleri, toplamda on dört günlük bir süreye sahiptir. Beş günden oluşan “Ben” bölümünün üzerine “Mehmet” bölümünde dokuz gün daha eklenir. Bu sürenin belirlenmesinde, olaylar arasında kurulan bağlantının okuyucu zihninde oluşan bir süreklilik algısına yol açması etkindir. Zamanın ne kadar sürdüğüne dair 11 Haziranı işaret eden “o sabah” ve ardından gelen genellikle “ertesi sabah” ifadelerinin kullanımı, kesintisiz olayları takip eden ipuçlarıdır. Ayrıca bir günlük zaman diliminde yapılan eylemlerin ifadesi

de zamanın yayılış biçimine göre, “saate baktım, 11.14’tü, saat üçe doğru, yarım saat kadar, eve girince, akşamüzeri, akşam karanlığı çöküyordu etrafa, bir saat sonra, saat 11’i geçmişti ” gibi kullanımlarla belirtilir.

Bu çerçeveden hareketle, cinayetin öğrenildiği günün, yani 11 Haziranın, üzerinden geçen on dört gün sonra gelinen zaman dilimi 24 Haziran olur. “Karar” bölümünde, “intihara yönlendirme ve başkasına ait kimlik bilgilerinin kullanılması” suçlarına yönelik, suç tarihi: 24/06/2011 ve öncesi” ni işaret eder. Soruşturma evrakı incelemesi sonucu ise 18/12/2011 tarihidir. 24/06/2011 ve 18/12/2011 zaman dilimini içeren aralığın gelişiminin tamamen atlandığı, olay örgüsü aktarımı bakımından vaka zamanına yansıtılmadığı görülmektedir.

*Kardeşimin Hikâyesi*’inde vaka zamanı, süredizimsel olarak gelişmez. Anakronik yapı, belirli bir zamanda devam eden olaydan uzaklaşarak geriye ve ileriye yönelen zamanda, Ahmet ve Mehmet’in başından geçenler, kişilik özellikleri ve ilişkileri etrafındaki vaka halkalarına bağlanır. Geriye dönüş tekniğine, vaka zamanındaki olayın nedenleri ile başlangıcını okuyucuya aktarmak, entrik bir yapı oluşturmak ve bunu sonuca ulaştırmak maksadıyla başvurulur.

Anakronik yapının, geçmiş yanını olay örgüsüne bağlayan geriye dönüşler, vaka zamanını boyutlandırır. Bu zamanda üçüncü güne ait olan, “Bahçeye girince iki gün önceki partiyi hatırladım:” (Livaneli, 2016g: 72) cümlesinin beraberinde getirdiği açıklamayla Ahmet’in, Arzuların evindeki partiyi hatırlaması ve o gün ki gözlemleri aktarılır.

“Yıllar önce bir gece Beyaz Rusya’nın başkenti Minsk’te bir otelin barında karşılaştığım şoförü anlattım ona” (Livaneli, 2016g: 87) ifadesinde söylendiği gibi şoför Mihail’in hikâyesini, gazeteci kıza anlatan Ahmet, inşaat mühendisi olarak Rusya’da bulunduğu yıllara döner. Bununla birlikte “Mehmet” bölümünde, mazinin anlatımı, olay örgüsünün esasını oluşturan geriye dönüşleri içerir. Ahmet ve Mehmet’in çocukluğu, okul yılları, önemli bir kırılma noktası olan trafik kazası, Rusya’da çalıştıkları dönem, bu yöntemle aktarılır. Mehmet’in Olga’ya olan aşkı ana motifinde gerçekleşen mazide, Mehmet’in başından geçen olumsuz olaylar ve Ludmilla’nın ihbarı neticesinde, Mehmet’in hapisanedeki tutukluluk süreci işlenir. Mehmet, Çeçenistan’ın bağımsızlığı için Rus kuvvetleriyle mücadele eden Çeçen komutan Muhammed Arslanov ile “...Rus istihbaratı Türklerin kullandığı Mehmet isminin aslında Muhammed olduğunu biliyor. İsimleriniz aynı. Muhammed Arslanov

ama iş bununla da bitmiyor. [...] ...hem isminiz aynı hem de görünüşünüz çok benziyor” (Livaneli, 2016g: 264-265) cümlelerinde belirtildiği gibi isim benzerliği ve fiziksel görünüşlerindeki benzerlikten dolayı tutuklanarak on sekiz ay hapis hane hücre yaşantısına maruz kalır. Bu süreçte zaman kavramının akışını ölçemeyen Mehmet’in içinde bulunduğu koşullar, fiziksel ve ruhsal değişimine şöyle yansır:

“Zamanı bilmek, kavramak ne kadar önemli bir şeymiş meğer. Zaman kavramın kayboldu mu, içindeki temel gerçeğe, uygarlığın çeşitli yöntemlerle değiştirmeye çalıştığı, yücelttiği halde içinde durmakta olan gerçek kimliğine, yani hayvan oluşt doğru adım adım alçalıyorsun. [...] Ezilmiştim, günden güne hayvani özüm doğru alçalmamı sürdürüyordum” (Livaneli, 2016g: 245).

“Yemek verdiler yedim, sedirde uyudum, köşeye gidip ihtiyaçlarımı giderdim, sonra yine yemek verdiler yedim, uyudum, köşede ihtiyaçlarımı giderdim, sonra yine yemek verdiler yedim, uyudum, köşede ihtiyaçlarımı giderdim. Ve sonra yine, ve sonra yine, ve sonra yine... Böylece aylar mı, yıllar mı geçti, bilmiyorum. Sadece saçlarım omuzlarıma, sakalım göğsümün epey aşağısına inmişti. Zamanla ilgili tek ölçüm buydu” (Livaneli, 2016g: 246-247).

Hücrede zaman kavramının akışını ölçemeyen Mehmet, âdeta beyni uyuşan bir “mankurt”a, yani “...eskiden Asya’daki kabilelerin bir düşman savaşçısını esir aldıkları zaman uyguladıkları yöntem[in]” (Livaneli, 2016g: 252), kimliğini ve kişiliğini unutturan sonuçlarına tabi olur. Bu kelimenin tanımını TDK sözlüğü şöyle vermektedir: “Ulusal kimlikten uzaklaşan, içinde bulunduğu topluma yabancılaşan” (TDK, 2017).

Geçmiş ve vaka zamanı şimdiki kahramanın psikolojisindeki değişime ışık tutar. Geriye dönüş yöntemiyle verilen asıl kahramanın hücredeki bir buçuk yılı, zaman ölçüsünü yitirmesine yol açar. Bu dönemin yansıması, vaka zamanında kahramanın ruh durumunu etkilemiştir. Vaka zamanında sabahları mor tavşanlar ve bir görü ile uyanan Ahmet, insanlara dokunamayan, duyguları olmayan bir kişi olarak yansır.

Mehmet, geriye dönüşle aktarılan tek kişilik hücre yaşantısında, uzun bir süreden sonra beşer bir varlık olarak karşılaştığı, aynı hücreye konulan gazeteci Henry’nin gelmesiyle konuşmayı hatırlar. Henry’nin kendisini içeri koyanlara itiraz eden sözleri, Mehmet’e insan olduğunu anımsatır ve onu şöyle düşündürür: “Bir insanın ağzından çıkan sözcükleri anlamak, onları anlamlandırabilmek. Köşeden doğrulan

bedenimle birlikte hayvanlıktan insanlığa doğru da bir yükseliş başlatmıştı o sözcükler ben de. Konuşabilen bir yaratıktım” (Livaneli, 2016g: 253).

Uzun zaman sonra konuşabilecek birini bulan Mehmet’in, farkında olmadan defalarca tekrarladığı ilk cümle, “ ‘Ben bir insanım’ ” (Livaneli, 2016g: 253) olur. Bu cümle, *Huzuruzluk*’ta, kahramanın ölmeden önce tekrarladığı “ ‘Ben bir insandım’ ” (Livaneli, 2017b: 19) cümlesinin henüz umuda bürünmüş biçimini korur. Burada insan henüz varlığını korumaktadır; ancak bir süre sonra kaybolur. Geniş zamandan, geçmiş zamana geçer.

Olay örgüsü akışında sonradan anlatılacak olayların sezdirilmesi ve kişiler hakkında açıklayıcı bilgilerin sunulması için oluşturulan ileriye sıçrama tekniği, gelişen durumların anlatımını öteleyerek merak ögesini canlı tutan entrik bir yapı kurar. Böylece zamanın ileri gidiş işlevi, olay, kişi ve durumlar üzerinden belirtilerini gösterir.

“Mantıksız gibi geliyor ama o sabah uyandığımdaya tuhaf bir haber alacağımı biliyordum” (Livaneli, 2016g: 11) cümlesi ile başlayan roman, o sabah olarak nitelenen ve on bir hazirana tekabül eden vaka zamanı başlangıcını, aynı gece yaşanan cinayet olayı haberinin duyulmasına bağlar.

Ben anlatıcının, “ ‘Sevgili’ dediğim ise bir alet; internetten benzerlerini inceleyerek tasarladığım bu aleti belki ileride anlatırım” (Livaneli, 2016g: 15) sözleriyle işaret ettiği ileriye gidiş cümlesi, olay örgüsünün ilerleyen seyrinde, dünyanın birçok yerinde kullanıldığını söylediği ve kendisinin imal ederek isimlendirdiği “kucaklama makinesi” nin anlatımıdır.

Evinden, odalarından, kitaplarından bahseden Ahmet, duygu eğitimini sağlamak için hayatının merkezine edebiyatı yerleştirdikten sonra evini, sadece ev işlerini yapan Hatice Hanım, Hatice Hanım’ın oğlu Muharrem ve Arzu’nun gördüğünü, dördüncü kişinin ise kardeşi Mehmet olduğunu belirtir. Olay örgüsünün ilerleyen safhalarında okuyucuya tanıstıracağı Mehmet’le ilgili şu ipucu cümlelerini kullanır: “Başka kimse görmedi evimi. Aslında bir kişi daha var: Kardeşim Mehmet. Ama onun yeri başka. Onun hikâyesini zamanı gelince anlatacağım” (Livaneli, 2016g: 21).

Mehmet’i Rusya’da çalışmaya ikna eden Ahmet, büyük bir sevinç duyar; ancak “...başımıza gelecekleri bilsem sevinmekte acele etmezdim doğrusu” (Livaneli, 2016g: 133) ifadesi, vakanın seyrinde gelişebilecek durumlara dair Ahmet’in ortaya koyduğu öngörü olarak okuyucudaki merak unsurunu canlı tutar. “ ‘Ama bir süre

sonra, Mehmet'i çağırmakla hayatımın hatasını yaptığımı anlayacaktım. Trajedi Borisov'da başlayacaktı' ” (Livaneli, 2016g: 137) cümleleri de aynı doğrultuda seyreden olay halkasının geleceğe yönelik bilgisini açıklar. Ayrıca anlatıcının, Mehmet'in öyküsünü gazeteciye anlatma biçimi, onun heyecan duygusunu harekete geçirir. Vaka zamanı ve mazi arasında seyreden anlatım, anakroninin geçmiş uzantısının ileri yönünü, bu anlatımlarda çağrıştırılan manevralarla ayakta tutar. Bu bağlamda Mehmet'in gelecek yaşamını etkileyen bir kırılma noktası şöyle ifade edilir:

“Bir cuma günü Mehmet, Ludmilla, Olga ve Oksana havaalanına gittiler. Moskova'da uçak değiştirip Soçi'ye devam edecekler, pazartesi günü de döneceklerdi ama öyle olmadı. O seyahat bu aşkın da, Mehmet'in de sonunu getirdi” (Livaneli, 2016g: 20).

Anlatma zamanı, olayların anında gerçekleştiği eşzamanlı bir yaklaşımla ele alınır. Anlatıcı, kurgunun anakronik yapısı içerisinde geçmişe ait olayların aktarımını, vaka zamanı akışıyla paralel sürdürür. Vaka zamanı öncesine ait olan ve eserin ikinci bölümünün ana kurgu ögesi durumundaki Mehmet'in yaşamı, ben anlatıcının sonradan anlatma tekniği ile verilir. Vaka zamanında elli sekiz yaşında olan Mehmet ve anlatıcı Ahmet'in, başından geçenlerin anlatımına dayanan bu art zamanlı sürenin iki zaman düzlemindeki aralığının, yani vaka zamanı ve anlatma zamanı arasındaki sürenin ne kadar olduğu kesin olarak belirtilmez. Ancak, Ankara'da üniversite eğitiminin ardından askerlik görevi ve birkaç iş denemesi sonrasında, Sovyet rejiminin çöküşüne yakın zaman dilimine tekabül eden Rusya'da geçirilen bir iki yıllık zamanın aktarımının, yirmi-yirmi beş yıl sonra yapıldığı ölçmesini mümkün kılar. Geçmişin de kendi içinde anakronik düzen gösterdiği yapıda, mazideki olaylar, anlatma zamanının bakış açısından hareketle değerlendirilir. Bu bakış açısından yansıyan olay halkalarında Ahmet'in, gazeteci kıza yönelik, “ ‘ ...bu akşam kalırsan sana dünyada duyup duyabileceğin en büyük aşk hikâyesini anlatırım' ” (Livaneli, 2016g: 110) sözüyle nitelediği kardeşi Mehmet'in hikâyesi yoğunluk kazanır.

Kurgusal yapının “Ahmet” ve “Mehmet” bölümleri ile birlikte, olay örgüsünü açıklığa kavuşturan son iki kısım, yani Ahmet'in yazdığı “mektup” ve “karar” bölümünde işlenen vaka zamanı, anlatma zamanı ile eş zamanlı bir akış taşımaktadır. Genellikle şimdiki zaman kipinin kullanıldığı anlatma zamanı, sahne tekniğinden de faydalanılarak örneklendirilebilir. Birinci bölümde yer alan, gazetecinin Ahmet'in

evine ilk kez gelişi ve ilerleyen seyirde aralarında gelişen diyalogdan bir kesit şöyle aktarılır:

“Ben önde, o arkada salona doğru yürüdük. Birden kızın arkamdan gelmediğini fark edip döndüm. Girişte durmuş şaşkınlıkla raflara, kitaptan oluşmuş sütunlara bakıyordu. ‘Bu ne böyle?’ diye inledi.

‘Ev’ dedim.

‘Nasıl ev?’

‘İşte böyle.’

‘Ama... Ama bu, ev gibi değil ki. Kitap ormanı sanki.’

‘Korkmayın ayakta kalmazsınız, bir koltuk, sandalye bulunur’ dedim. ‘Kitap sütunları da üstünüze devrilmez. Ben istemediğim sürece tabii. Çünkü mühendislik sezgisiyle dizildiler’ ” (Livaneli, 2016g: 24- 25).

Kahramanların geçmiş yaşantılarıyla ilgili verilen bilgiler, özetleme tekniği ışığında vaka zamanı öncesine işaret eder. Ahmet ve Mehmet’in hayatı bu teknikle aktarılır. Olay zamanının kesintiye uğratılarak anlatma zamanının hız kazandığı bu anlatımlarda, roman kişilerinin hayatları aydınlatılır. Ben anlatıcı, roman kişisi olarak kendi konumunu şöyle aktarır:

“ ‘Ben bir mühendisim, daha doğrusu öyleydim, inşaat mühendisiydim. Elli sekiz yaşındayım. Ailemizin İstanbullu olduğu söylenir. İçinde bir parça övünç payı bulunan bu iddia bana hep biraz saçma gelmiştir. Bizanslı olmadığımıza, soyadımız Palaiologos olmadığına göre ailemiz kim bilir nereden göçmüş bu şehre. Ama ilk gelenleri unutacak kadar çok zaman da geçmiş olabilir aradan elbette. Bu yüzden artık hayatta olmayan annemi ve hayatta olmayan babamı suçlamak gereksiz.’[....]

‘Bir tek ikiz kardeşim var hayatta kalan: Mehmet’ ” (Livaneli, 2016g: 30).

Romanda, olayın kesintiye uğratıldığı ve belirli bir kişinin veya mekânın panoramasının çizildiği tasvir kullanımı, anlatıcının öznel yorumlarını içerir. Örneğin “Dizüstünde bir dosyaya girdim, Mehmet’in resmini bulup gösterdim. Yüzü çok zayıftı, gözleri iyice derine kaçmıştı, siyah sakalları göğsüne kadar iniyordu, saçları da omuzlarını örtüyordu, gözlerinde dehşet ifadesi vardı” (Livaneli, 2016g: 114) diyen roman kişisi, bu portrenin yanı sıra romanın ana mekânı özelliğine sahip olan ve kendini var etme unsurunu tamamlayan Podima köyündeki evini şöyle tasvir eder:



“Evin içi, metal kitaplık raflarıyla bölünmüştü. Bu metal raflar, kapısı olmayan odacıklar oluştuyordu. Sadece alt kattaki bir odaya kapı yaptırmıştım. Kardeşim Mehmet’in geldiği zamanlar kullanması için hazırladığım bu odada, diğerlerinden farklı olarak, bir banyo bölmesi ve bir çekyat bulunuyordu. Odaların hepsi, son derece düzgün sınıflandırılmış ve dizilmiş kitaplarla doluydu. Hemen hemen hepsi edebiyat yapıtı olan bu kitaplar, ayrı ayrı odalara, temalarına göre yerleştirilmişti. Her birinin girişinde temayı belirten, mimari kalemle yazdığım güzel bir kart asılıydı. Mesela:

*İntikam Odası*

*Kıskançlık Odası*

*Aşk Odası*

*Cinsellik Odası*

*Savaş Odası*

*İntihar Odası*

*Cinayet Odası”* (Livaneli, 2016g: 19).

Aşağıdaki parçada, Ahmet ve Mehmet’in Borisov’da yaşadıkları dönemde, Mehmet’in davranışlarındaki değişikliğe işaret eden ve süresi tam olarak ifade edilmeyen bir eksiltmenin olduğu görülmektedir. “Bir gün” zaman ifadesi, “o günlerdeki” zamanın bir parçasıdır; ancak, o günlerden ne kadar sonraya tekabül ettiği belli değildir ve bir zaman aralığı söz konusudur. “O günler” ifadesi ise “Onca yıl”a ait olan bir zamansal atlayıştır:

“Onca yıl içinde Mehmet’i hiç o günlerdeki gibi görmedim; sanki daha da zayıflamıştı, gözleri baktığı şeyi görmüyordu, aklını işine veremediği için birkaç kez büyük hatalara neden oldu. Bu durum Dinç Abi’nin de dikkatini çekmeye başladı. Bir gün konuştu benimle, Mehmet’i uyarmam gerektiğini, bu işin böyle gitmeyeceğini söyledi” (Livaneli, 2016g: 202).

Romanda bir zaman boşluğunun ve anlatılmasına gerek görülmeyen kısımların atlandığının göstergesi olarak, anlatıcının, Mehmet’in havaalanında polisler tarafından tutuklanması ve daha sonra neler yaşadığına ilişkin bilinmeyen olayları, aylar süren zaman diliminde bıraktığı, bu süre sonrasındaki gelişmelere yer verdiği eksiltme tekniği şöyledir:

“Şeremetyevo Havaalanı’na gidip soruşturmalar yaptık ama hiçbir şey elde edemedik. Mehmet’ten haber yoktu, kaybolmuştu, izi bulunamıyordu. Evet, çok tuhaftı, ama aynen böyle oldu.

Böylece aylar geçti; Borisov’daki inşaat söz verilen tarihte bitti. Subay lojmanları iki ülkeden gelen üst düzey insanların katıldığı bir törenle teslim edildi. O toplantıya gelen Türk ve Sovyet bakanlara da konuyu anlattık, yardım istedik ama yine sonuç alamadık” (Livaneli, 2016g: 212-213).

Vaka ve anlatma zamanlarının eşitlendiği sahne tekniğinde anlatım, Arzuların evinde verilen partiyi, ben anlatıcının fiziki konuşmaya yer vermeden karakterin zihnini, hem dış dünyada olup bitenlerin aktarımı, hem de bunların iç dünyadaki yansımalarının aktarımı biçiminde anlattığı, anlatımlı sahnede göz önüne serilir. Bu yöntemle kurgusal kişinin düşünceleri doğrultusunda, anlatımlı sahnenin gösterimi sağlanır:

“Bahçeye girince iki gün önceki partiyi hatırladım: Tepede parlak bir dolunay vardı, kapıları ardına kadar açık evin içi bir galeriye dönüştürülmüştü. Duvarlara Ali’nin dolunay temalı yeni tabloları asılmıştı. Kalabalık, bu resimlere kısa bir süre göz atıyor, sonra hemen bahçeye çıkıp ikili, üçlü, beşli konuşmalara katılıyorlardı. Hepsi de İstanbul’un basın, reklam, ticaret çevrelerinin tanınan erkekleri ve kadınlarıydılar. Oldukça sığ, rekabetçi, birbirinden nefret eden ama çok severmiş gibi görünen, gürültücü, can sıkıcı insanlar. Bahçedeki yoğun gece yasemini kokusu yeteri kadar sarhoş ediciydi ama konuklar durmadan, tepsilerle gezdirilen içkileri yuvarlıyorlardı. Geniş bahçenin bir köşesine açık büfe kurulmuştu. İstanbul’dan gelen bir ikram firması hazırlamıştı büfeyi” (Livaneli, 2016g: 72).

Aşağıdaki anlatımlı sahne, ben anlatıcının dış dünyanın yansımalarına yer verdiği, eylemlerini doğrudan okuyucuya ulaştırdığı mekân ve karakter yorumlamasına yönelik bir anlatım olarak düşünülebilir:

“Kasabada işlerimi bitirdikten sonra eczaneye uğrayıp birkaç ateş düşürücü, ağrı kesici ve öksürük dindirici ilaç aldım. Podima’ya dönünce, Hatice Hanımların yıkık bahçe duvarlı, bir kenarına ambar yapılıp kışlık odun yığılmış, bahçesinde üç beş tavuğun gezindiği bakımsız evlerine gidip, kararmış tahta kapının yanındaki çingırağı çaldım. Kapıyı Hatice Hanım açtı ama daha önce geleceğimi söylemiş olmama rağmen bir telaşlandı, bir telaşlandı, görmelere değerdi. Ev dağınmış,

kusuruna bakmamalıymışım, yemek yapıyormuş, herif kahveye gitmiş, şimdi çayımı kahvemi hazır edermiş” (Livaneli, 2016g: 138-139).

Anlatıcı hâkimiyetinin ortadan kalktığı ve roman kişilerinden Ahmet ile savcı arasında geçen, Arzu cinayetinde kilit isim olarak öne çıkan Svetlana'nın on haziran gecesine ait davranışları hakkındaki konuşmalar, dramatik sahne örneği olarak verilir. Burada okuyucu, kahramanların sözlerine doğrudan tanık olur:

“ ‘Bir ara Svetlana'nın odasından çıktığını ve bir süre sonra geri döndüğünü gördüm.’

‘Nereye gidip geldi?’

‘Bilmiyorum.’

‘Bir tahmininiz yok mu?’

‘Tuvalete gitmiştir.’

‘Nereden biliyorsunuz?’

‘Tahmin ediyorum.’

‘Hımm, peki, Feriha'yı gördünüz mü?’

‘Hayır. O kız hiç tanımiyorum zaten.’

‘Peki, tanıştınız?’

‘Efendim?’

‘Neyse, Svetlana bir daha çıktı mı odasından?’

‘Hayır, bildiğim kadarıyla çıkmadı.’

‘Nasıl, bildiğiniz kadar?’

‘Benden sonra çıktıysa bilemem’ ” (Livaneli, 2016g: 149).

*Kardeşimin Hikâyesi*'nin olay örgüsü akışında Ahmet ve Mehmet'in Rusya'da bulunduğu dönem, sosyal olayların bir yansıması olarak sunulur. Yaklaşık iki yılı içeren bu dönem, kesin bir tarih söylenmese de 1989-1991 tarihlerine isabet eder. Keza bu süreç, Rusya'da Sovyet Sosyalist Cumhuriyet Birliği'nin yıkılma sürecidir. Roman, geriye dönüşle verilen bu dönemde, Rusya'daki siyasal hareketlilik ve bunun topluma yansıma biçiminin izlerini taşır. Bulgaristan, Doğu Almanya, Macaristan, Polonya, Romanya gibi ülkelerin içinde yer aldığı ve çeşitli adlandırmalarla anılan Doğu Bloku, 1989 yılında, Sovyet Rusya'nın yıkılmaya yakın dönemlerinde çökmüştür. SSCB'nin ordusu olan Kızıl ordunun aynı tarihte Afganistan'dan çekilişi söz konusudur. Bu tarihsel zamanın romana yansıyan cümlelerine ait bir örnek, şöyle aktarılabilir: “ O sıralarda Doğu Bloku yıkılıyordu, Kızıl Ordu Afganistan'dan büyük

kayıplar vererek çekilmişti, Doğu Almanya'daki taburlar da geri çekiliyordu” (Livaneli, 2016g: 129).

Sosyal zamanla ilgili bilgilerden hareketle vaka zamanı öncesinin bir kesitini oluşturan bu dönem, Rusya'daki Türk çalışanların ve buradaki altüst oluşlar etrafında gelişen ahlaki çöküntünün, rejimin çöküşüyle paralel bir atmosferde cereyan ettiği koşulları gösterir. Anlatıcı, toplumsal yönün, ekonomik bağ doğrultusunda nasıl bozulmaya yüz tuttuğunu şöyle ele alır:

“Orada ilk göze çarpan şey Kızıl Ordu subayları ve her sınıftan Türklerdi. Mühendisler, mimarlar, kalfalar, çıraklar ve Anadolu'nun her köşesinden gelmiş işçiler. Herkes mutlu görünüyordu.

İşçilerin eline ayda 500 dolar geçiyormuş, bunun 100 dolarını tutup, geri kalanını memlekete yolluyorlarmış. SSCB başkanının maaşının 40 dolar olduğu düşünülürse, kendilerini milyoner gibi hissetmeleri doğaldı. Geniş barakalarda kalıyorlardı ama bazıları garnizondaki Kızıl Ordu subaylarının evine ‘içgüveysi’ girmişlerdi, daha çok orada yatıp kalkıyorlardı. Şaşkınlıkla bunun ne anlama geldiğini sorduğumda sustular, ‘mühendis bey’ den utandılar sanırım, ben de üstelemedim. Gerçeği, şirketten bir arkadaş anlattı: Yıkılmakta olan Rusya'da herkes gibi subaylar da maaş alamıyormuş; zaten alsalar da karaborsa dışında bir şey bulabilmek zormuş. Bizim ‘milyoner’ işçiler o ailelerin güzel kızlarıyla arkadaş oluyor; elleri kolları yiyecek içeceklerle, votkalar, çikolatalarla dolu olarak evlerine ziyarete gidiyor, geceleri de orada kızla kalmaya başlıyorlarmış. Bir çeşit ikinci evlilik gibi oluyormuş bu. Anadolu'daki eşleri para geldiği için memnun, Borisov'daki genç kızlarla resmi olmayan evlilik de güzel... [....]

Vay be, dedim içimden, hayata bak; sonra mühendislerin, yöneticilerin hayatını sordum. Onların arasında da böyle yaşayanlar varmış ama bu kızlardan birine âşık olup evlenen de çokmuş. Türk-Rus evliliklerine pek sık rastlanır olmuş artık” (Livaneli, 2016g: 129-130).

Sosyalizmin çökmesiyle Rusların içinde bulunduğu durum, pazar günleri ormanın kıyısına Borisov'dan gelen insanların; evlerinden getirdikleri bez bebekler, matruşkalar, aynalar, masa saatleri, askerî madalyalar gibi kullanılmış malzemeleri satmaları manzarasında, sosyal zamanın ekonomik yansımalarıyla anlatılır. Anlatıcının bu durumun anlatımını destekleyici cümlelerinde, Rusya'nın ekonomik ve siyasi yıkımını gösteren örnekleri çoğaltmak mümkündür:

“ Zaten o sıralarda çöken rejimin mallarından üç beş kuruş elde etmek için Rusların çoğu birbiriyle yarıştıyordu” (Livaneli, 2016g: 131).

“...Rusya yoksulluğun pençesinde kıvranıyordu. Kimse maaş alamıyor, yiyecek bulamıyor, herkes hayatta kalmanın çarelerini araştırıyordu” (Livaneli, 2016g: 175).

“... o sırada ülke kayınıyordu; hükümet darbeleri, parlamentonun topa tutulması, cinayetler derken; Sovyetler Birliği yıkılıyordu” (Livaneli, 2016g: 206).

Romanda 2011 tarihine tekabül eden vaka zamanıyla kesişen sosyal zamana dair bazı göndermeler bulunmaktadır. Dönemin sosyal yapısıyla ilgili bilgilerin verildiği kuşaklar arası değişimin yansımalarının, asıl kahraman Ahmet ve genç gazetecinin bireysel konumlarından hareketle, vaka zamanının sosyal ortamının değerlendirildiği tespitler söz konusudur. Anlatıcı, bu durumu teknolojik gelişmeler doğrultusunda şöyle ortaya koymaktadır:

“... hayatı, aşkı, ölümü, felsefeyi, edebiyatı 140 karakterlik tweet’lerle ifade eden bir kuşakla konuştuğumu daha derinden kavradım. Aramızdaki uçurum kapanmayacak cinstendi. [...] Bu genç kuşağın hiç kül yutmadığını düşündüm. Yüzeysel de olsa online dünyalarında bütün bilgiler ellerinin altındaydı ve hiçbir şeyi atlamıyorlardı. Bizim eski dünyanın bilgileri, yanıp mahvolan İskenderiye Kütüphanesi’nin külleri gibi havaya savrulmuştu” (Livaneli, 2016g: 189-190).

“Narin parmakları iPad’in üstünde müthiş bir süratle dolaşmaya başladı. Çok deneyimli bir piyanistin tuşlarda uçan parmakları gibi onunkiler de neredeyse görünmez hale geliyordu.

Benim gibi daktilo kuşağından gelen insanlar tuş alışkanlığıyla her harfin üstüne kuvvetle bastırırken, bu kuşak hafif dokunuşlarla yetiniyordu. Bu yüzden de daha hızlıydılar elbette. Ayrıca internet dünyasını, evleri, yatak odaları kadar iyi tanıyorlar, aynı anda üç beş kişiyle karıştırmadan mesajlaşıyorlar, istedikleri bilgilere anında ulaşabiliyorlardı” (Livaneli, 2016g: 233).

Ana kahramanlar olan Mehmet ve Ahmet’in Rusya’ya gitmeden önce Türkiye’deki üniversite yıllarının anlatıldığı geriye dönüşlerde, o dönemde, yani 1970’lerdeki üniversitenin siyasi atmosferi sosyal zamana yansıtılır:

“Üniversite yıllarımız, siyasi kargaşanın doruğa çıktığı yıllardı. ODTÜ’nün de hâlâ devam eden bu konudaki ününü duymuşsundur. Okulda sık sık direnişler, polisle çatışmalar yaşanıyor. Mehmet bu konuda da benden farklıydı, kendisini sol grupların içine atmıştı. Bazı geceler eve gelmiyor, vaktini üniversite yurdunda

arkadaşlarıyla birlikte bildiri hazırlamakla, siyasi toplantılar yapmakla geçiriyordu” (Livaneli, 2016g: 125).

Mehmet’in hücrede kaldığı süreçte Amerikalı bir gazetecinin aynı hücreye konulması ve aralarındaki konuşmalar ekseninde, sosyal zamana yansıyan Çeçenistan’ın bağımsızlık mücadelesi dile getirilir. Zira gazeteci, bu konuyla ilgili araştırmaları esnasında Rus ordusu tarafından gözaltına alınmıştır. Hücrede kaldığı süreçte zaman ölçüsünü yitiren Mehmet, ondan öğrendikleri doğrultusunda nerede ve hangi tarihte olduğu kanısına şöyle ulaşır:

“Cevapları beni dehşete düşürdü. Demek ki yaklaşık bir buçuk yıldır o hücredeydim ve Grozni’deydik, Çeçenistan’da Kızıl Ordu’ya ait bir üste.

Sonra ben sormadan o anlatmaya başladı. Tahmin ettiğim gibi Amerikalı bir gazeteciymiş. Çeçenistan’ın Sovyetler Birliği’nden ayrılma, bağımsız bir ülke olma yolundaki mücadelesini izliyormuş” (Livaneli, 2016g: 254-255).

Aynı zamanda Mehmet Arslan’ın yanlışlıkla tutuklanma sebebi, Muhammed Arslanov ismindeki Çeçen komutanla isim ve görünüş benzerliğine dayanır. Mehmet’in tutuklanmasından yaklaşık bir hafta sonra Muhammed Arslanov Rus askerlerince öldürülür. Mehmet ise hücrede unutulmuştur. Türk konsolosluğundaki mahalli memur Nâzım Bey, Mehmet’e başına gelenleri şöyle açıklar:

“ ‘Evet unutulmuşlar. Galiba tutulduğunuz birimde bazı istihbarat yöneticileri de değişmiş, bir ara idari bir boşluk oluşmuş... Savaş ve rejimin çöküşü bir arada...’ [...] ‘Neden dolayı orada olduğunuz unutulmuş, Arslanov dosyası kapanmış ve siz hücrede öylece kalmışsınız. O Amerikalı gazeteciden Allah razı olsun, yoksa belki de ömrünüzün sonuna kadar kalacaktınız orada’ ” (Livaneli, 2016g: 266).

Bu durum sosyal bir olayın yol açtığı hatanın, bu yönüyle bireyin hayatına yansıma biçimini gösterir. Sosyal zamanın oluşturduğu durum, birey olarak Mehmet’i felakete götürmüş ve vaka zamanında, kendini Ahmet olarak tanıtan kahramanı, sosyal zamandan uzaklaşıp ben’in zamanına yöneltmiştir. Zira Mehmet’in, Rusya’ya geliş amacı sosyal zamanın koşulları neticesine dayanır; ancak bir süre sonra bu amaç, yerini kişisel hayatındaki değişimin yönüne bırakır. Mehmet’in trajik sonunu hazırlayan değişim, son noktada Olga’ya olan aşkın bir sonucudur. Ben anlatıcı, Mehmet’in Rusya’ya gelme kararını, sosyal bir nedene, yani sistemdeki kargaşayı gözlemlemeye bağlayarak şöyle ifade eder: “ ‘Rejim yıkılmak üzere olduğu için her şey büyük bir altüst oluş içinde, bu yüzden de çok ucuz’ yazmıştım. İyi ki de

yazmışım, çünkü onu buraya gelmeye ikna eden şey ‘sistemdeki bu altüst oluşu yakından gözleme imkânı’ olmuş” (Livaneli, 2016g: 133).

Sonuç olarak *Kardeşimin Hikâyesi*’nde zamana ait ulaşılan temel yönelimler şu şekilde ifade edilir:

Romanın vaka zamanı, ortalama altı aylık bir süreçtir. On bir Haziran 2011 de başlayan olay örgüsü, on sekiz Aralık 2011’de son bulur. Üç ana bölüm ve ara bölümlerle sunulan olay örgüsünün “Ben” ve “Mehmet” bölümleri, on dört günlük bir vaka sürecine sahiptir. Bu süreçte gelişen vaka halkaları, geriye dönüş ve ileriye gidiş tekniklerini de içine alan bir anlatımla sunulur. Son ana bölüm olan “Karar” ise yirmi dört Haziran 2011 sonrası ve on sekiz Aralık 2011 tarihlerini içeren dönemin soruşturmasının yer aldığı savcılık kararnamesidir. Bu iki tarih arasında geçen zaman nicelik olarak belirtilmiş; burada olay örgüsü vaka zamanına yansıtılmamıştır.

Vaka zamanı, olayların gerçekleşmesi için gereksinim duyulan bir süreç olmanın ötesinde, olay, mekân ve kişi ilişkilerine bağlı olan kahramanın psikolojisindeki değişimi gösterir. Geriye dönüşlerle anlatılan Mehmet’in elli sekiz yıllık hayatı, başına gelen olaylar neticesinde biçimlenirken geçmiş ve şimdi arasında yaşanan olaylarla ilgili yapılan çözümlenmeler, iki ayrı bilinçten yansıyor gibi gösterilmekle birlikte, aslında Mehmet’in kendisine yabancılaştırma yolunu seçtiği benliğinin ürünüdür.

*Kardeşimin Hikâyesi*’nde, zamanın işleyişi çizgisel olarak akmaz; anakronik bir seyir takip eder. Belirli bir sürede devam eden olaylardan geriye ve ileriye sapmalar gerçekleşir. Geçmişe dönerek olayların ayrıntılarına ve kahramanların tanıtımına yer veren geriye dönüşler, vaka zamanına dair olayları ve kişileri anlatmada, hem bir vasıta konumu hem de entrik bir zemin kuran, aynı zamanda da bu zemini çözümlen bir rol üstlenir.

Zamanın ileriye gidiş işlevi olarak karşılaşılan gelecekle ilgili bilgiler, sonradan gerçekleşecek olaylar hakkında ipucu içeren anlatımlar olarak ifade bulurken, geriye dönüşlerle birlikte kurulan entrik zeminin bir parçasını oluşturur; okuyucudaki merak unsurunu ayakta tutar. Bu bağlamda romanın ilk cümlesi de ileriye gidiş tekniği ile başlar.

Eserin anlatma zamanı, vaka zamanıyla eş zamanlıdır. Vaka zamanı ve anlatma zamanının iç içe geçtiği bir kurgulamada olayların yaşanmasıyla aynı anda aktarıldığı izlenimi oluşturulur. Bununla birlikte geçmişin de anakronik bir düzen

taşıdığı romanda, vaka zamanı öncesine ait olan ve özellikle ikinci bölümün ana kurgu ögesi durumundaki Mehmet'in hayatı, ben anlatıcının sonradan anlatma tekniği ile sunulur. Zira geriye dönüş anlatımının yoğunluk kazandığı bu bölüm, kahramanın çocukluğuna değin uzanmakla birlikte yoğun olarak Rusya'da geçen iki yıla yakın sürecin, yirmi-yirmi beş yıl sonraki anlatma zamanının bakış açısından anlatımıdır. Dolayısıyla eserin anlatma zamanı eşzamanlıdır; ancak vakayı zenginleştiren geriye dönüş tekniğinin artzamanlı sunumu da anlatımda ön planda yer alır.

Zamanın ritmindeki değişime bağlı olarak oluşan anlatının hızından söz etmek için başvurulan yöntemler, özetleme, tasvir, eksiltme ve sahnedir. Romanda olaylarla birlikte kahramanların tanımı ve onlar hakkında bilgilere yer veren anlatımda özetleme tekniği seçilir. Olay akışının kesintiye uğratılarak eylem ve hareketin sonlandığı belirli bir kahraman veya mekânın anlatımı ise tasvirin bir göstergesidir. Anlatıcı tarafından gereksinim duyulmayan bir sürenin, tamamının değil, bir kısmının anlatıldığı zamandaki atlamalar, eksiltme olarak sunulur. Konuşmaların yer aldığı dramatik sahne ve anlatıcının hâkimiyetinde gelişen anlatımlı yöntem kullanılarak okuyucu ile anlatı arasında doğrudan bir yakınlık kuran sahne tekniği ise zamanın ritmini değiştiren bir başka ögedir.

*Kardeşimin Hikâyesi*'inde sosyal zamanın işlenişi, özellikle geriye dönüş tekniği ile anlatılan kahramanların gençlik yıllarına aittir. Bu teknik ile gelinen vaka zamanı öncesinin olay akışında, üniversitedeki siyasi kargaşalar, Sovyet Rusya'nın yıkılma süreci, sosyalist rejimin çöküşü, bunlara bağlı olarak yaşanan ekonomik çıkmaz, Kızıl Ordu'nun Afganistan'dan çekilişi, Çeçenistan'ın bağımsızlık mücadelesi, Rusya'ya çalışmak için Türkiye'den gidenlerin durumu gibi çeşitli olaylar ele alınır. Romanın sosyal zamanında, Türkiye ve dünyanın sosyal tarihinden izler bulunur.

Kişisel olmanın yanı sıra sosyal bir oluşum olan zaman, Mehmet'in hayatını sosyal yönüyle etkiler. Sovyet Rusya'ya karşı bağımsızlık mücadelesi veren Çeçenistan'ın tarihî olayının zeminine yerleştirilen Mehmet'in hücre yaşantısı, bütün yaşamını felakete sürükler. Vaka zamanında yalnızlaşan, duygularını yitiren, insanlara dokunamayan, kendisine yabancılaşan Mehmet, ikiz kardeşi Ahmet'in benliğine yönelir ve sosyal zamandan uzaklaşıp kişisel zamana sığınır.

Romanın sosyal zamanı, toplumsal yapıya ait olan kuşaklar arasındaki değişimin yansımalarını, Ahmet ve gazeteci genç kızın bireysel konumları ışığında ele alır. Bu



kahramanlar ekseninden iki kuşağın kıyaslandığı örneklerde, bilgiyi elde etme araçlarının değişiminin, yani teknolojinin insana olan etkisi üzerinde durulmuştur.

### 3.9. Konstantiniyye Oteli

Livaneli'nin dokuzuncu romanı olan *Konstantiniyye Oteli*, ilk kez 2015 yılında yayımlanmıştır. “Nekropolis”, *Milion Taşı*” bölümleri ve yetmiş dokuz başlıktan oluşan romanın olay örgüsü, Zehra Ertan ve Emre Karaca adlı kahramanların odağında olan ancak, birbirinden bağımsız vaka halkaları ile çok sesli bir yapı kazandırılarak bireysel ve toplumsal temaslardan oluşur. Birçok vakanın olay örgüsüne eklenildiği kurgusal yapı, Konstantiniyye Oteli'nin açılış gecesine davetli konukların ve çalışanların hikâyeleri ışığında biçimlenirken eserin dış mekânı olan İstanbul'un yankısı, geçmiş ve şimdi de yerini alır.

Vaka zamanı Konstantiniyye Oteli'nin açılış davetini içeren 23 Aralık 2014 gecesi, saat 19.00'da başlar; saat 24.00 sıralarında son bulur. Zira katılımcılara iletilen davetiye metninde bu tarih yer alır. Bu bağlamda *Konstantiniyye Oteli*'nin vaka zamanı, beş-altı saatlik dar bir zaman dilimidir. Bu zaman diliminin gelişiminde değerlendirilen ipuçları hakkında şunlar söylenebilir:

Gecede, açılış konuşması yapmak üzere kürsüye çıkan Elmas Bereket'in konuşma metninin İngilizcesini sunarken yaptığı telaffuz hatası yüzünden yanlış anlamalara sebebiyet veren durumu, üzüntüye kapılmasına yol açar. Zehra, bir nebze onu teselli edebilmek için yemek başladığı sırada, yani davetiyede yemek saati olarak belirtilen 20.30 sıralarında, masaya gidip kendisine acil bir telefon geldiğini bildirir; onun bir süreliğine salondan ayrılmasını sağlar.

“Ana yemekler kaldırıldıktan sonra...” (Livaneli, 2015c: 330) ifadesiyle 20.30 sonrasında gelinen süreçte, “İstanbul'da saat gece on biri on geçerken Bangkok'ta sabaha karşı dördü on geçiyor” (Livaneli, 2015c: 344) cümlesi zamanın seyrini ortaya koyar. İstanbul ve Bangkok'taki zamanın dile getirilişi eşzamanlı olarak gerçekleşen vaka halkalarını gösterir. Aynı zaman diliminin saatlerle bölünüşünde, açılış davetinde yirmi bir numaralı masada bulunan Abdullah Sakar ve Bangkok'taki Manfred Haas ile Nuk'un durumu anlatılır.

Saat 23.18'de vücudundaki rahatsızlık sonucu güçlükle salondan ayrılarak giriş katındaki odasına gelen Zehra, banyo zeminine düşer; bir süre kendinden geçer. Bu durum zihninde, zamanın ölümünü içeren ve binlerce yıla uzanan nekropolise kapı

aralar. Nekropoliste huzur ve dinginlik bulan Zehra, ölümle tanışır; dünyadaki sesle benzerliği olmayan ölülerin dili olarak belirtilen bir dille burada kıyameti bekleyen insanlar, hayvanlar ve organlar ile konuşur; onları dost edinir. Zehra'nın salondan ayrılması ve salona dönmesi gecenin sonuna doğru gerçekleşmiştir. Yukarıda belirtilen 23.18'den üç dakika sonra, yani 23.21'de salona döner. Dünyaya ait olan bu kısacık zaman dilimi, onu bir anda binlerce âleme ulaştığı düşüncesine yöneltir:

“Saatine bakıyor; salondan ayrılmış ancak üç dakika olmuş [...] Aradan üç dakika geçtiğine göre; bir dakikası odaya gitme; diyelim ki bir dakikası da, başındaki ağrı bir vakumla çekilmiş gibi uyanıp, sonra da aynada kendine çekidüzen vermesi ve salona dönmesi; demek ki yaklaşık bir dakika baygın kalmış. İçinde çiçeklenen bir ferahlıkla, su testisi yere devrilen peygamber gibi bir anda on sekiz bin âlem gezmiş olduğunu düşünüyor. Neydi o öyle, neydi? Ölü dostları, nekropolis... Kısa sürede ne kadar çok dost edinmişti” (Livaneli, 2015c: 469- 470).

“ Elmas Hanım vaktin geldiğini söylüyor, gece yarısına on bir dakika var” (Livaneli, 2015c: 470)

“Elmas Hanım on ikiye beş kala sahneye çıkıyor; akşamın başındaki bozgunu hiçbir biçimde ele vermeyen ışıltılı bir gülümsemeye, ‘Evet sevgili dostlarımız!’ diye söze başlıyor” (Livaneli, 2015c: 472).

Yukarıdaki ifadelerin işaret ettiği zaman diliminde Elmas Hanım, konuklarını erken bir yeni yıl kutlaması yapmak için, otelin kapısında iki dakikalık yürüme mesafesi bulunan Milion Taşı'na davet eder. Dördüncü yüzyılda İmparator Konstantinos tarafından dikilen ve Doğu Roma'da bütün mesafelerin buradan başlatılarak hesaplandığı, dünyanın sıfır noktası kabul edilen Milion Taşı'nın; yeni yıl, yeni başlangıç ve uğur getireceği inancıyla buraya gelinir. Soğuk ve karanlık gecede, kar makinesinde yapılan yapay karın ardından “...gökten yere inen bir nur gibi artarak, çoğalarak, sessizce, kutsal bir ayın gibi...” (Livaneli, 2015c: 474) süzülen gerçek kar taneleri altında, bir iç ezikliği duyan insanların, otelin kapısına dönmeleri ile vaka zamanı sonlanır. Hâkim anlatıcı, romanın sonunu, insanların iç dünyasında yarattığı duygu durumuyla oluştururken, aktüel zamanı ve öncesini yansıtan mekânlar, zamandan bağımsız değildir. İstanbul ve tarih, romanın kurgusal temelini oluşturmuştur. Nitekim Bachelard, bu iki unsurun birlikteliğini, yani mekân ve zaman bağıını, “Mekân, peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak

tutar” (1996: 36) ifadesiyle ortaya koyar. Mekânın zaman konusundaki işlevini belirtir.

Otelin dışındaki Milion Taşı’na gelen davetlilerin, burada ne kadar süre kaldıktan sonra içeri girdikleri kesin olarak belli değildir. Yapay kar seremonisinin ardından gerçek kar yağışına tutulan konuklar, meydanın karla kaplandığı sırada ayak izlerini bırakarak üzerlerindeki karla kaplı Bizans pelerinleri ve Osmanlı kaftanları ile otele girerler. Yaklaşık on ikide otelden çıkan konukların, bir süre sonra, yani on ikiyi geçen bir saatte yeniden otelin içine dönmeleri söz konusudur; bu durum, vaka zamanı süresini, gecenin ilerleyen saatlerine ulaştırır.

Hâkim anlatıcının üstten odaklanma bakış açısının yanı sıra ben anlatıcıların içten odaklanma bakış açıları ile de sunulan roman, çizgisel akışın kırılarak geriye dönüş ve ileriye gidiş teknikleri kullanımıyla bin yıllara uzanan anakronik yapının, dış mekân kurgusunu oluşturan İstanbul’la etkileşimini gösterir. Beş saati aşkın bir zaman dilimine tekabül eden olay örgüsü, geçmişin ve geleceğin yol göstericiliğinde genişletilir.

Vakayı oluşturan kişilerin geçmişleri hakkında verilen bilgiler, onların olay zamanındaki tutum ve davranışlarının arka planını gösterir; kimliklerini ortaya koyar. Konstantiniyye Oteli’nin ortağı olan Bereket Holdingin sahibi Ergun Bereket ve karısı Elmas Bereket hakkında aşağıda verilen alıntıda olduğu gibi, asıl kahraman Zehra Ertan, Emre Karaca, davete katılan konuklar ve otel çalışanları da olay örgüsünde bu ekseninde geriye dönüşlerle yer alır.

“Zehra’nın Gülnaz Teyze’den dinlediği kadarıyla, Elmas Hanım o yalıya, güzelliğiyle hemen dikkat çeken genç bir hemşire olarak girmişti. Ankara’da hemşirelik okulunu bitirmiş olan bu mazbut kızı, yakınlarının tavsiyesiyle, damla hastalığından mustarip, sağ yanına felç inmiş ama uzun süre hastanede yattıktan sonra ille de evini isteyen İsmail Bey’e bakması için tutmuşlardı. O sıralarda Ergun Bey de İngiltere’de okulunu bitirip dönmüş, holdingin karmakarışık ilişkilerini anlamaya çalışan, iyi niyetli, yakışıklı sayılabilecek bir veliahttı. Evde geçirilen haftalar güzel hemşire ile veliahdı birbirine yaklaştırmış ve bu iş, Elmas’ı çok seven İsmail Bey’in de tavsiyesiyle evliliğe dönüşmüştü” (Livaneli, 2015c: 44- 45).

Kurgulama bakımından Zehra Ertan’ın otel odasının banyosunda bayılmasının ardından, kendine geldiğinde salona dönmesini içeren kısım, yani birinci bölüm ve “Nekropolis” bölümü arasında paranteze alınan olaylar, geçmişi de anakronik bir

düzene bağlar. Üç dakikaya işaret eden nekropolisteki süreç, *Konstantiniyye Oteli*'nin başlangıcını vaka zamanından ileriye gidiş tekniğine dayandırır. Zehra, bir dakika olarak ifade ettiği bayılma anında, bin yıllara alıkonulan geçmişin tanıklarıyla ölümler âlemine dâhil olur. Zira “Zehra'nın üçüncü rüyası” ve “zamanın ölümü” adlarıyla anılan bu bölümler; nekropoliste bulunan insanların, hayvanların, organların yeryüzünde yaşadıklarına ilişkin kıyamet günü gerçekleşecek hesaplaşma öncesi, aralarındaki konuşmaların yanı sıra ölüm sonrası zaman algısını ifade eder. Dünyadaki sestem farklı olarak, Zehra'nın konuşma biçiminde algıladığı seslerden olan ve yer altındaki ilk ölü arkadaşım dediği Konstantinopolisli Marcus, ona, “...unutma ki ölümler için zaman sonsuzdur...” (Livaneli, 2015c: 18) der.

Vaka zamanından dört ay önce, yani 24 Ağustos 2014'te Elmas ve Ergun Bereket ailesinin, yaza veda partisi olarak düzenlediği bir önceki davette yaşananlar, geriye dönüşün bir parçası olarak işlenir. Birkaç ay önceki yalı daveti olarak da nitelenen gecede, Zehra, yaşananları Emre'ye anlatır. Bu davete ilişkin Elmas Hanım'ın yaşadığı bir olay, komik bir görüntü olarak Zehra'nın aklına gelir. Zira vaka zamanında dil sürçmesinin yol açtığı bir hata ile konuklarından utanan Elmas Hanım, aynı sonuca tekabül eden bir başka olayı, yaz davetinde şöyle yaşamıştır:

Kanada'dan, konuklara ikram etmek için özel jetle getirttiği ıstakozları önce canlı olarak konuklarına göstermek isteyen Elmas Hanım, ikram şirketinde ayak işleri yapmak için alınan ve çöpleri dökmekle görevli bir çocuğun, yalının bahçesindeki havuzda yüzen ıstakozları temizlemek amacıyla çöpe atmaya başlamasına davetlilerle beraber tanık olur. Telef olan ıstakozlara bakıp hırslanan Elmas Hanım, bütün hıncını konukların önünde görevliyi hırpalayarak çıkarır. Olayı bir şaka perdesi altında toparlamaya çalışan Ergun Bey ise konukları diğer yiyeceklerden tatmaya davet eder. Ancak, davetliler için gülünç bir durum ortaya çıkmıştır. Bazıları çöpteki ıstakozların resmini çekmiş, Instagramda paylaşmıştır.

*Konstantiniyye Oteli*'nde, “Otuz yuvarlak masaya onar onar oturtulmuş olan ve kendi aralarında sohbet eden üç yüz seçkin konu[ğun]...” (Livaneli, 2015c: 102) olduğu, otuz garsonun çalıştığı gecede, davetlilerin geçmişlerine ait anlatımlar söz konusudur. İmparator lakaplı Kazakistanlı iş adamı Gaydar Rustemoviç Hamzatbekov ve sevgilisi Tanya; kısmet kuruyemiş firmasının sahibi Tekin Bey; hâkim Atıf Bey, karısı hâkime Atıf Hanım; iş adamı Can Dizdar; üstat olarak anılan felsefeci; Sultanahmet'te dededen kalma bir otelin sahibi Tuna S. Alkan gibi

kişiler bunlardan bir kaçıdır. Bu durum, çeşitli başlıklarla adlandırılan bölümlerde, “Yedi numaralı masada oturan genç çiftlerden biri.... Masaların en neşelisi yirmi bir numara. 12 numaralı masada oturan Tuna S. Alkan...” (Livaneli, 2015c: 178, 280, 333) gibi örneklemelemlerle verilen giriş cümlelerinin ardından özetlemelere başvurularak vaka zamanı öncesine koşut kılınan bir seyirde anlatılır.

Kişilerin başından geçen olayları gösteren ve onların tanıtımına dair geriye dönüşlerin örneklendiği, Ergun Bereket ve Zehra Ertan çerçevesinde, birkaç vaka halkası şöyle açıklanabilir:

Konstantiniyye otel inşaatının sürdüğü yaz sonunda Zehra'nın babası Niyazi Bey, kalp krizi geçirir, Ergun Bey'in sağladığı sağlık imkânları sayesinde iyileşir.

İflasın eşliğinde olan iş adamı Osman Geriş, bir kış ayında Ergun Bey'i ziyaret eder; kredi borçlarının ödenmesi için ondan yardım ister. Çaresizliğin verdiği hezeyanla hareket eden adam, yanında getirdiği tabancasını ona doğrultur. Bunun üzerine onun için elinden gelen yardımı yapacağını ifade eden Ergun Bey, bu sayede kendisini korku kısılcasına iten adamdan kurtulur. Kredisi ertelenmeyen Osman Geriş, o akşam banka kapanış saatinde tabancasıyla kendini vurmuştur. Adamın içinde bulunduğu müşkül durum karşısında, kendini ondan kurtardıktan sonra, kılını kıpırdatmayan Ergun Bey'e göre, o, para kazanmak için yaptığı hamlede başarısız olmuş ve bedelini ödemiştir.

Zehra'nın, Ergun Bey'in iş hayatına girmeden çok önce yaşanan bir olay, Ergun Bey'in oğlu İsmail'in ölümüdür. İsmail'den üç yaş küçük olan kardeşi Kaan, evde silahla oynarken onu vurmuştur. Ailenin en küçük üyesi olan İsmail ve Kaan'ın kardeşi Selin ise henüz altı yaşında bir hastalık sonucu ölmüştür.

Otel görevlilerinden güvenlikçi Nihat, kat hizmetlisi Güler, Garip, Ali Öztürk ve Serhat adlı garsonlar da olay örgüsünü oluşturan vaka halkalarında, zamandizinsel seyrin takip edilmediği bir yapıda, kimliklerini ve geçmişlerini vurgulayan anlatımlarla ifade edilirler.

Olay örgüsü akışında ikinci bir düzlem olarak Zehra ve sevgilisi Emre'nin geçmiş yaşantılarının aydınlatılması, kişiliklerinin temellendirilmesi geriye dönüş tekniği ile mümkün kılınır. Olay zamanında yirmi dokuz yaşında olan Zehra, Bereket Holding'in sahibi Ergun Bey'in asistanı olarak çalışmakta ve bir yıl önce tanıştığı Emre ile birlikteliğini sürdürmektedir. Ancak, beş altı saatlik süreci içeren vaka

zamanının arka planı maziye dönülerek genişletilir. Zehra ve Emre 2013 yılında gezi parkı olaylarında tanışmışlardır. 2013 Haziranında, Taksim Meydanı'na giden Zehra, başına aldığı gaz kapsülü darbesi sonucu, bütün hayatını etkileyecek olan ve nörologun “disorder dediği, bipolar bozukluk” (Livaneli, 2015c: 420) hastalığının sonuçlarını yaşar. Zehra ve Emre'nin ilişkisi, ayrılıkları, yeniden bir araya gelmeleri; örneğin, Emre'nin yazarlık serüveni ve ilk romanına ağır eleştiriler yönelterek yayımlanmasına engel olan Hazakat Hisarlığı'ndan, dünyadaki bütün yazarlar adına intikam alma fikri etrafında kurguladığı, onu öldürme hayalini, hakikate dönüştürme çabası gibi birbirlerinden bağımsız bireysel yaşamları, roman boyunca genişletilerek ayrıntılarıyla anlatılır. Zehra ve Emre'nin kişilikleri ve ilişkileri bağlamında birleştirilen vaka halkaları, bir gün, birkaç gün veya bir hafta gibi süreçlerin anlatımına dayanır.

Vaka zamanının ötesine uzanan, yani 2026 yılının 27 Nisan gününü gösteren zamanda ileriye gidiş tekniğinde, Zehra ve Emre evlilik yıldönümlerini kutlar. Yemek yedikleri lokantanın terasında, İstanbul'un görünümüne atıfta bulunarak tarihsel zeminde İstanbul'un konumunu Zehra ile konuşmalarına yansıtan Emre'nin sözleri, geriye dönüş tekniği ile verilir. Böylece anakroninin iki ögesi birbirini tamamlar. Burada *Konstantiniyye Oteli*'nin biçim ve muhteva katmanını oluşturan kurgusal yapının bilgisi de roman kişinin ifadeleriyle okuyucuya sezdirilir:

“Başka tarihi kentlerde tek baskın kültür var; burada ise dünya tarihi üst üste yığılmış; pagan, Yahudi, Ortodoks, Katolik, İslam. Bir zamanlar bu kentin sokaklarında otuz dokuz dil birden konuşulmuş biliyor muydun? İnsanın büyülenmemesi mümkün mü? Aslında yıllardır bu şehri anlatan bir roman konusu dönüp duruyor zihnimde ama öyle bir biçim bulmalıyım ki şehrin hem bugününü kapsamalı, hem de geriye giderek Osmanlı'yı, Roma'yı, Bizans'ı içine almalı. Tarihsel değil ama tarihi de içeren bir roman. Şuraya baksana; bir masal uygarlığı değil mi burası? Zaten binlerce yıl, hep masalla ayakta durmuş. Bizans da bir masal imparatorluğu; şehrin hiç değişmeyen dinamikleri var. Her çağda, servet, iktidar, entrika, isyan, şiddet ve şehvet. Bunlar her kuşakta yeni görünümler altında tekrarlanıyor” (Livaneli, 2015c: 415).

Anakronik yapının, gelecek zamana yönelen tekniği olarak ileriye gidiş kullanımı, *Konstantiniyye Oteli*'nin geriye dönüşlerle birlikte entrik kurgusuna nüfuz eden bir diğer tekniğidir. “27 Nisan 2026 gününe ve ‘Başına Sevda Gelecek’ şiirine dair” ile

“Emre’nin yıldönümü hediyesine dair” adlı iki bölümde, hâkim anlatıcının, “Onlara ne olduğunu (ve ne olacağını) anlatmak için bu tarihten (Aralık 2014) epey sonraya Nisan 2026’ya gitmemiz gerekiyor. Ancak o zaman hikâyeyi yerli yerine oturtabileceğiz sanıyorum” (Livaneli, 2015c: 410) ifadelerinde belirttiği üzere, olay zamanının ötesine, yani on iki yıl sonraya gidilir. 2026 yılında, on yaşında Atilla ve altı yaşında Can adlı çocukları olan ikili, on birinci evlilik yıldönümlerini kutlamak üzere gittikleri lokantadan, “Onlara efsunlu gibi gelen erguvani akşamdan sonra eve dön[erler]...” (Livaneli, 2015c: 426). Emre’nin, Zehra’ya hediyesi olan 78’lik taş plaktan dinledikleri şarkı ve Emre’nin kabına sığmaz entelektüel yanının, aralarındaki sohbete yansımaları bu iki bölüm son bulur.

Olay örgüsünün otelin açılış gecesindeki vaka halkalarını yansıtan boyutunun, gösterilmek istenen panoramanın vaka zamanı sonunda maksadına ulaştırıldığı söylenebilir. Ancak, Zehra ve Emre’nin bireysel hikâyesi etrafında genişleyen vaka halkaları, olay zamanının başlangıç ve bitiş tarihi olan yirmi üç Aralık 2014 tarihiyle sonlandırılmaz. Bu yüzden 2026 yılına ileri bir sıçrama ile özetleme yapılarak onlar hakkında bilgi verilir. Buna göre, daha önce geriye dönüşlerle ifade edilmeyen ancak, bu ileriye gidiş tekniğine yerleştirilen Emre’nin Zehra’ya yaptığı evlilik teklifi ve Zehra’nın bunu kabul etmesi, anlatıcının geçmiş, hâl ve gelecek arasında mekik dokuyan aktarımına yansır. Aradan geçen yıllar içerisinde Zehra, holdingin insan kaynakları direktörü olmuş; Ergun Bey, 2024’te emekliye ayrılıp yılın çoğunu Londra’da geçirmeye başlamış; Zehra’nın bir ara, evlenmeyi düşündüğü ancak, sonra vazgeçtiği iş arkadaşı Ercüment, başka bir kızla evlenmiş; edebiyat ve müzik tutkunu olan Emre, *Manastırlı Kadın* adlı romanını, Hazakat Hisarlıgil’in desteğiyle yayımlamıştır.

Zehra’nın otel odasında bayılması ile başlayan *Konstantiniyye Oteli*’nin mazideki anlatımlarında, ileri bir hamle ile vaka halkalarının zaman yönünün, gelecekteki gelişmelerden haber vermeye yönelik bir yapıya dönüştüğü söylenebilir. Bu yönden geçmiş de kendi içerisinde anakronik bir görünüm kazanır. Zehra’nın babasının kalp krizi geçirmesi ve Ergun Bey’in yardımlarının sonucu sağlığına kavuştuğu vaka halkası, geçmişin anakronisinde gerçekleşen şöyle bir öngörü cümlesiyle başlar:

“Sonra bir gün, uğruna her şeyi göze alabilecek kadar düşkün olduğu babası dolayısıyla, Ergun Bey’e daha da yakınlaşmasına yol açacak bir olay yaşandı” (Livaneli, 2015c: 81).

Davetliler arasında bulunan seksen üç yaşındaki iş adamı Mükerrer Bey, vaka zamanında mide rahatsızlığı biçiminde belirtiler gösteren bir kalp krizi geçirir. Ancak, bunun farkında olmayan ve rahatsızlığını sindirim sistemi ile ilgili geçici bir duruma bağlayarak düzeldiğini düşünen Mükerrer Bey'in, kısa süre sonra gerçekleşecek olan ölümü, anlatıcı tarafından şu prolepsis ile haber verilir:

“Enfarktüs kalp adalesinin bir kısmını mahvetmişti ve ne yazık ki bu dünyada yedi saat civarında bir vakti kalmıştı. Ertesi sabahı göremeden daha şiddetli bir kriz sonucunda vefat edecek, geride, gazetelerde tam sayfa yayınlanan ölüm ilanları ve ailesindeki herkesin birbirinin gözünü oymasına neden olacak muazzam bir servet bırakarak, sivil ve askeri erkânın katılacağı görkemli bir cenaze töreniyle dünyasını değiştirecekti” (Livaneli, 2015c: 113).

Mükerrer Bey'in ölümünün ardından eşi Mahinur Hanım'ın da gelecekteki yaşamına işaret edilir. Mükerrer Bey'le oturdukları yalıda, kendisine düşen miras payıyla varlıklı bir hayat sürdürmeye devam eden Mahinur Hanım, alışkanlık hâline getirdiği uyku ilaçlarını bırakmış; yaşamının bu döneminde çevresindeki arkadaş grubuyla keyifli zamanlar geçirmiştir.

Beş numaralı masada bulunan konuklardan özellikle banka patronu, hâkim Atıf Bey ve hâkime Atıfet Hanım hakkında verilen bilgiler, anakroninin geçmiş yönüne işaret etmekle birlikte, bir ayağı ileriye gidiş tekniğine dayanan haberlerle donatılır. Anlatıcı, aktüel zamanın ötesine geçerek onların geleceğine dair şu sözleri sarf eder:

“Banka patronu bilmeseyse bile yedi ay, on dört gün, yedi saat, yirmi iki dakika, kırk bir saniyesi kalmıştı önünde. Bu süre dolunca sabaha karşı yatağında, karısının ifadesine göre birkaç kez zıplayacak, hırıltılı sesler çıkararak terk-i dünya eyleyecekti. Hâkim bey ondan daha yaşlı olmasına rağmen biraz daha fazla yaşayacaktı. Dört yıl, iki ay, otuz beş dakika, dokuz saniye vakti vardı ki, bu tarih sevgili karısının vefatından yaklaşık iki ay sonraya denk gelecekti. Masadaki diğer kişilerin daha epey vakti vardı. Hâkim bey de karısı ölmeseyse daha uzun yaşardı ama kalbi onun kaybına dayanamayacaktı” (Livaneli, 2015c: 144).

Gecede yedi numaralı masada oturan genç çiftlerden biri, iş adamı Can Dizdar ve karısı Ayla'dır. Yaptığı yolsuzluklardan dolayı her an hapsedilme olasılığı olan Can Dizdar, Amerikan güvenlik şirketlerinden biriyle kendisini ve ailesini yurtdışına kaçırımları için anlaşır. Ertesi sabah yasa dışı yoldan ülkeyi terk edecek olan Can Dizdar, bu arada Ayla'nın kendisini aldattığını öğrenmiş, ondan intikam almak için



kalabalığın önünde onu tokatlamıştır; “Bir tokat olayına dair” bölümünün açılımını içeren bu olaydan sonra, her ikisi de aynı arabaya binerek otelden ayrılırlar. Anlatıcı, Can Dizdar’ın geceden erken ayrılmasının nedenini, karısına olan tahammülsüzlüğü ve vaka zamanı sonrasında gerçekleşecek olan yurt dışına kaçma durumuna bağlar; bunu şu ileriye gidiş cümlesi ile sezdirir: “Erken kalkması da, dayanamayacak hale gelmesinden ve yarın büyük bir maceraya atılacak olmasından” (Livaneli, 2015c: 179).

Açılış gecesi, üstat felsefecinin suratına şarap kadehini fırlatarak alnını yaralayıp hastanelik eden İsmail’in, karısı Yonca ile altı ay sonra boşanmaları ve hayatlarına yeni bir düzen vermeleri, “Masada ayrılık var” bölümünü zamanda ileri gidişe bağlar; bu bölümde onların gelecekteki hayatlarına dair bilgiler sunulur. Zira aynı masada yer alan Metin’le saklamaya çalıştığı bir ilişkisi bulunan Yonca, üstadın alnına kadeh çarptığı sırada ani bir refleksle kocasının değil, yanındaki ortak arkadaşları Metin’in elini tutar; İsmail’in bunu fark etmesi ile panik yaşanır ve bu üç kişi aralarındaki ilişki ağının gerçek yüzüyle karşılaşır. Bu durumun, yani İsmail’in, üstadın alnına kadeh çarpmasının, gelecekte gerçekleşecek olayların habercisi olduğu, anlatıcı tarafından şöyle aktarılır: “Bu olay üç kişi dışında kimsenin fark etmediği başka bir gerilime yol açıyor. 7 numaralı masada oturmakta olan genç bir çift, altı ay on bir gün sonra boşanmalarına yol açacak bir işaret fişeğiyle sarsılıyorlar” (Livaneli, 2015c: 328). İsmail, Yonca ve Metin’in gelecekteki hayatlarına dair bilgiler, şu cümlelerle okuyucuya haber verilir:

“Genç kadın daha sonra kendisine sevdalı olan, yaklaşık bir yıldır yatıp kalktığı ortak arkadaşlarıyla evlenecek. Onuru yaralanmış olan eski koca, başka bir sevdiği de olmadığı için bu acıyı epey bir süre çekecek. Yeni evli çiftle karşılaşmamak için gidip Marmaris’te yaşamayı deneyecek ama orada tanıştığı bir mimar hanımla evlendikten sonra tekrar İstanbul’a dönecek” (Livaneli, 2015c: 329).

“Morsalkım Oteli ve Tuna’ya dair” adlı bölüm, konuklar arasında on iki numaralı masada oturan Tuna S. Alkan’ın geçmiş, şimdi ve gelecek zamandaki hikâyesini içerir. Vaka zamanında Sultanahmet’te dededen kalma bir otelin sahibi olan Tuna Alkan’ın, asıl vakadan önceki geçmiş zamana dönülerek ailesi hakkında bilgiler verilir; otele yapılan teknik değişiklik ve sonuçları işlenir. Amerika’da üniversite eğitimini tamamladıktan sonra anne ve babasının İstanbul’da işlettiği Morsalkım Oteli’nin başına geçen Tuna Alkan, burayı geleneksel atmosferinden uzaklaştırarak

yeniden tasarlamıştır. Onun başına gelecek olayları, vaka zamanından ileri sapma göstererek ortaya koyan anlatıcı, roman içerisindeki bu vaka halkasını şu açıklayıcı sona ulaştırır:

“Gelecekte, Tuna S. Bütün hayallerini gerçekleştirecek; Visteria Hotel Bar epey tanınan, -onun deyimine göre *trendy*- iyi para kazanan bir otel olacak. Bahçedeki lokantada ‘nouvelle cuisine’ adı verilen az yemek/bol sunuş tarzı dediği yemekler ve iyi kâr getiren şaraplar satılacak. Hamam da düzenlenip sisteme katılınca kazanç birkaç misli katlanacak, Visteria butik otel ve hamamı daha çok uluslararası ve Türk eşcinsel müşterilere hizmet vererek ününü pekiştirecek. Annesi babası bir daha uğramayacaklar otele, yaşlılık günlerini Erenköy’deki evlerinde geçirecekler. Kendilerine sık sık uğrayan Tuna’ya hiç sitem etmeyecekler. Sadece Excel kullanmayı bilmediği için otel muhasebesinden ayrılmak zorunda kalan amcası biraz burulacak ama bu da aile içinde bir dram oluşturmayacak. Tuna sevgilisi olan Latin bir delikanlıyla beraber yaşamaya başlayacak. Her yaz Güney Fransa’ya gidecekler ama ne yazık ki bu rüya gibi hayat, Pedro’nun bir kıskançlık kavgası sonucunda Tuna S’yi bıçaklayıp öldürmesiyle son bulacak. Güney Fransa’daki yelkenlisinde olacak bu korkunç iş” (Livaneli, 2015c: 339-340).

Romanda hâkim anlatıcının, sınırsız bakış açısından yansıyan olay örgüsü, eşzamanlı bir anlatımla sunulur. Vaka zamanı ve anlatma zamanı birbirine denktir. Anlatıcı, olay zamanında roman kişilerini bütün yönleriyle bilmekte; onların duygu, düşünce ve izlenimlerini olaylar gerçekleştiği anda, şimdiki zamanda söyleme dökmektedir. Aşağıdaki parçada anlatıcı, vaka zamanını, yani yirmi üç aralık gecesinin sonlarına doğru otelde oluşan sahneyi şöyle aktarır:

“Zehra salona döndüğü zaman içinde sadece iki değil birçok kişi var gibi; bu kişiler gördüğü her şeye onunla birlikte yadırgayarak bakıyor: gecenin sonuna doğru papyonları da gözleri gibi yana kaymış erkekler, yüzünü al basmış kadınlar, pistte dans eden üç beş yorgun gövde, buğulu ışıklar, eksik dişli ağızlar gibi görünen bir kısmı boşalmış masalar, oradan oraya koşturan gençler, giysilerine yapışmış soğuk havayla birlikte üzerlerindeki sigara kokusunu salona taşıyanlar, kibarlığı elden bırakmayan ama ellerini kavuşturup arada bir tavana bakmasından fena halde sıkıldığı belli olan patronu Ergun Bey ve meraklı gözlerle Zehra’yı aranan, görünce de heyecanlanarak sevecen bir tavırla ‘Neredesin be kızım?’ diye telaşla koluna yapışan Elmas Hanım...” (Livaneli, 2015c: 469)

Vaka zamanı öncesinde ve sonrasında yaşananların anlatımı, aktüel zamana taşınmıştır. Burada geriye dönüş ve ileriye gidiş tekniklerinin sonucu olarak geçmişin ve geleceğin anlatımı sonradan anlatma biçimindedir; ancak vaka zamanında aynı anda gerçekleşen birbiriyle bağımlı olan veya bağımsız olan vaka halkaları anlatılırken eşzamanlı bir anlatım benimsenir. Hem üstadın, masadakilerle sohbeti sırasındaki gelişmeler ile Mustafa Yılmaz'ın hikâyesi hem de “Allahım günah yazma” bölümünde, Abdullah Sakar ve babası Hacı İsmail Efendi ile Manfred Haas ve Nuk'un kök hücre uygulaması etrafında keşişen kaderleri bu şekilde aktarılır. “İstanbul'da saat gece on biri on geçerken Bangkok'ta sabaha karşı dördü on geçiyor” (Livaneli, 2015c: 344) cümlesiyle giriş yapılan vaka halkasında, aynı zaman diliminde farklı mekânlarda bulunan insanların başından geçenler eş zamanlı bir anlatımla ifade edilmiştir. Anlatma zamanında eşzamanlı anlatı üslubunu kullanan anlatıcı, asıl olaydan ayrı olan vaka halkalarını olay örgüsü zincirine bağlar. Vaka halkalarındaki geçişlerde, okuyucuyla doğrudan bir iletişim kuran, okuyucuya hitap eden anlatıcının varlığı ve eşzamanlı anlatım aşağıdaki satırlarda söz konusudur:

“Zehra'nın başından Tekin Bey'le ilişkili, hoş mu, acıklı mı, tuhaf mı olduğuna okurun karar vermesi gereken, bizim sadece ilginç diyebileceğimiz bir olay geçtiğini eklemek durumundayız” (Livaneli, 2015c: 135-136).

“Geçen yıl, adını saklayarak bildiklerini gazeteciye anlatan Ali Öztürk'ü bir süreliğine mutfakta sızlayan eliyle baş başa bırakıp dönelim 5 numaralı masaya” (Livaneli, 2015c: 159).

“İsan'lı Nuk'un, pazılarındaki dövmeleleri gururla sergileyen Hamburglu kamyon şoförü Manfred'in ve Hacı İsmail Efendi'nin kaderinin nasıl kesiştiğine gelince; izin verin haberi öteki taraftan, İstanbul'dan verelim” (Livaneli, 2015c: 346).

“Üstadın patavatsız laflarına daha fazla dayanamayan öfkeli koca bardağı fırlattığı anda, İstanbul denilen insan mahşerinde pek çok akla ziyan olay daha olmuş, bunların birinde, Konstantiniyye Oteli'ne bir saat uzaklıktaki bir yoksul mahallesinde, öfkeli bir koca karısını tabancayla vurmıştu” (Livaneli, 2015c: 372).

“Zehra'nın üçüncü rüyası”, “Zehra kız kardeşini ve birinci rüyasını anlatıyor”, “Defne”, “Zehra'nın ikinci rüyası” “Zehra”, “Zamanın ölümü” gibi bölümlerde, asıl kahraman Zehra'nın çevresindeki gelişmeler, vaka zamanından ileriye ve geriye gidişlerle anlatılır; bu kısımlarda, kimi zaman hâkim anlatıcıya ilaveten ben anlatıcı olarak karakterlerin anlatımı ve bakış açısı kullanılır. Örneğin “Cemal” başlığını

taşıyan yetmiş birinci bölümde, *Mutluluk* adlı romana göndermede bulunulan metinlerarası bir örnek söz konusudur ve anlatım, ben anlatıcının içten odaklanma bakış açısı ile yansıtılır.

Zamanın akışını belirleyen özetleme, tasvir, eksiltme, sahne anlatım teknikleri *Konstantiniyye Oteli*'nin vaka kurgusunu düzenler ve monoton bir akışın önüne geçer. Bir cumartesi günü Emre ve Hazakat Hisarlıgil'in buluşması, "Lokantada ne olmuştu?" bölümünde özetlenir. Anlatıcı, "Bu iki saat yedi dakika içinde, balıkçıda meze yemek ve buzlu rakı içmek dışında neler olduğuna gelince, şöyle özetlenebilir sanıyorum" (Livaneli, 2015c: 394) diyerek yaşananları aktarır. Emre'nin yazar olarak hayata bakışında değişime neden olan durum, edebiyat öğretmeni olan Hazakat Hisarlıgil'i tanınmasıdır. Zira "Geleceğe ancak gelenek kapılarından geçilerek ulaşılabileceğini sez[mesi]...", (Livaneli, 2015c: 351) onu tanınmasının sonucudur. Emre'nin *Manastırlı Kadın* romanının konusunu babaannesinin hayatı etrafında kurgulaması ise Hazakat Hisarlıgil'in belirtilen süreçteki konuşmasının etkileri doğrultusundadır.

Roman kişilerinin hayatları hakkında verilen bilgiler, onların geçmiş ve gelecek yaşamlarına dair olabileceği gibi, vaka zamanını içeren süreçte tanınmalarını sağlayan açıklayıcı nitelikte de olabilir. Vakanın gelişiminde üstlendikleri rol bakımından Atıf Bey ve Atıf Hanım'ın, bu ekseninde değerlendirilişi, "Hâkimlere dair" bölümünde, özetleme tekniği ile şöyle sunulur:

"Hâkim Atıf Bey'le eşi, masadakilere ne yaş, ne meslek, ne servet, ne de görüntü olarak uygun ama böyle davetlerde çağrılması şart olan kişiler arasında sayılırlar. Atıf Bey İstanbul Hukuk Fakültesi'nde okurken bir sınıf arkadaşına gönlü düşmüş, hele kızın adının da Atıf Hanım olduğunu öğrendikten sonra Tanrı'nın bu kızı ona layık gördüğü için kaderlerini birleştirdiğini düşünmüştü. Atıf ile Atıf Hanım'ın aileleri de birbirine denkti. Orta sınıf geleneksel, laik Cumhuriyetçi ailelerden geliyorlardı. Fakülte bitince sade bir düğünle evlenmişler, hâkimlik stajına başladıkları sırada, düğünde takılmış olan altın bilezikleri bozduklarını idare etmişler, ikisi de meslek hayatlarını hâkim olarak, bazen aynı, bazen ayrı şehirde, emekliliklerine kadar kazasız belasız sürdürmüşlerdi. [...] Aradan geçen yıllar içinde Atıf Bey'in gençlik kilosunu hiç değişmemiş, hep ince kalmıştı; ama Atıf Hanım neredeyse iki misli olmuştu. Buna rağmen neşesinden, keyfinden hiçbir şey yitirmemişti" (Livaneli, 2015c: 142-143).

“Serhat’ın IŞİD aşkına dair” başlıklı bölümde, Konstantiniyye Otelinde çalışan Serhat’ın, vaka zamanı sonrasında Suriye’de IŞİD terör örgütüne katılımı, daha sonra İstanbul’a dönmesi ve yedi ay kadar sonra bomba yüklü bir yelekle konsolosluk binasına gidip bir patlama gerçekleştirmesi söz konusudur. Kendisini ve diğer insanları öldüren Serhat’ın böyle bir sona tevessül eden vaka halkası, anlatıcının gelecek hakkında verdiği bilgilerle özetlenir. Anlatıcı, geçmişte ve vaka zamanında geliştirdiği roman kişisinin, gelecekteki izlerine ilişkin özetleme tekniğini kullanır. Bu eksende, Serhat’ın gireceği yolun başlangıcından şöyle bahsedilir:

“Serhat henüz bilmiyor ama; fesat gibi görünen hangi ilhamın Allah’tan, ilham gibi görünen hangi fesadın şeytandan geldiğini anlama savaşı, kısa bir süre sonra bitecek. Ocak ayının üçüncü haftasında annesi huzur içinde vefat edecek. Serhat onu dualarla toprağa verirken, belki bu ölümün de ilahi bir işaret olduğunu düşünerek avunacak; onun ölümünü dilediğini aklına getirmemeye çalışacak. Sonra internet üzerinden sohbet ettiği Rakka’daki mücahit arkadaşına durumu anlatacak. Onun talimatlarına uyarak bir otobüse binecek, saatlerce yol gittikten sonra Suriye sınırına varacak, orada kendisine verilen adresi bulacak” (Livaneli, 2015c: 222).

Romanda ayrıntılı tasvirler yoğun bir biçimde kullanılmaz; ancak, kişilerin ve mekânların tanıtımına katkı sağlayarak olay akışıyla iç içe bulunan ve genel olarak bütünlüğü bozmayan betimlemeler, kurgusal zeminde anlatımı güçlendirmek için birer vasıta olarak kullanılır. Vakanın ana kahramanları olan Zehra ve Emre’nin olay zamanından sonraki bir süreçte, yani 2023’teki fiziki görünüşleri şöyle yansıtılır:

“Aradan geçen yıllar Zehra’nın yüzünü biraz daha olgunlaştırmış ama genç görünümünü henüz alamamış elinden. Boya sürmediği koyu bal rengi saçları, uzun zarif boynuyla hâlâ çok güzel bir genç kadın; eski günlerini anımsatan tek şey gözlerinde arada bir görünüp kaybolan hüznün ışıltıları ama mutlu görünüyor. Emre ise hep aynı; yine dağınık kıvrık saçlar, yine V yaka ince bir kazak, yine ütüsüz bir pantolon. Galiba ölene kadar bu biçimi koruyacak” (Livaneli, 2015c: 411).

Oteldeki masaların düzenlenişi, davetlilere verilen değer ölçüsünde, zenginliğin ihtişamını yansıtır. Anlatıcı, bunu kişi ve mekân yakınlığı bağlamında vakanın gelişimine katkısı bakımından şöyle tasvir eder:

“Yuvarlak masalar, rengârenk sahte kelebeklerin ince tellerin ucunda uçtuğu, aşırı gösterişli süslerle dolu. Öyle ki şamdanlardan, masa süslerinden, ne işe yaradığı belirsiz bir sürü bardaktan, bir sürü gümüş çatal kaşıktan yemek konacak yer bulmak

imkânsız hale gelmiş. Bu süslerin tam ortasında da daha yüksek bir metal tutturgaç üstüne iliştirilmiş olan, süslü rakamlarla masa numaraları var. 1 numaralı masa elbette otelin kurucularıyla makam ve servet sahiplerine ayrılmış. Daha sonraki masalar önem ve zenginlik derecelerine göre ön taraftan ve dans pistiyle orkestrayı en iyi görecek konumdan gitgide uzaklaşıyor” (Livaneli, 2015c: 141).

Mütevazı bir hayatı olan Hazakat Hisarlıgil’in yaşadığı evle ilgili aşağıda verilen tasvir, Emre’nin kafasında yer eden Hazakat Hisarlıgil’in, kişiliğini temellendirmeye yönelik olarak mekânın görünümünden faydalanmayı sağlar:

“Emre salona girdi, hayret edilecek kadar az eşya vardı burada; formika küçük bir yemek masası, iki sandalye, eski bir televizyon, yüzü yer yer yırtılmış yeşil bir koltuk; hepsi buydu, yoksul bir öğrenci evi gibi. Yatak odasına geçti; yanılmamıştı: Adamın tek kişilik somyasının yanında bir tabure, üstünde küçük bir okuma lambası duruyordu, taburenin yanına, mozaik zemine de birkaç kitap yığılmıştı. Odada bir de plastik, fermuarlı, kirli bej dolaba benzer bir şey duruyordu, içinde elbise askıları vardı. Bir iki eski ceket, buruşuk pantolonlar, birkaç eprimiş kravat gözüne çarptı” (Livaneli, 2015c: 354).

Kahramanların tanıtımının söz konusu olduğu bu tasvirlerde, Elmas Bereket, İmparator lakaplı Hamzatbekov, Zehra’nın kardeşi Defne, Hazakat Hisarlıgil ve Nedret Şahsuvaroğlu gibi roman kişilerinin fiziki görünümleri, davranışları göz önüne serilir.

Olay örgüsü akışında anlatıcının anlatmaya gerek duymadığı ve okuyucunun ilgisine sunulmayan bazı kısımların atlanması eksiltme ile mümkün olur. Geriye dönüşle verilen, Zehra’nın holdingde çalışmaya başlaması ve Ergun Bey’in özel sekreterliği görevine getirilmesi, aradan geçen altı aylık sürecin atlanmasını şöyle yansıtır:

“İlk başlarda Ergun Bey bu enerjik kızı gözlüyor, bir hata yapıp yapmayacağını görmeye çalışıyor, kendini ona emanet etmeyi göze alamıyordu ama altı ay gibi kısa sayılabilecek bir sürede Zehra onun güvenini kazandı...” (Livaneli, 2015c: 80)

“HH ile Emre’ye dair” bölümünde bir cumartesi günü, Emre Karaca ve Hazakat Hisarlıgil akşam yemeğinde buluşurlar. Yemeğin ardından aşağıda belirtilen iki saat yedi dakika sonra, zaman ifadesi, bu bölümdeki eksiltmenin oluşumunu gösterir. Bu süre içerisinde neler olduğunun tamamen anlatılmadığı sezilir. Bir sonraki bölüm olan “Lokantada ne olmuştu?” da ise burada neler konuşulduğuna dair bir anlatım söz konusudur. Ancak, önceki bölüm, Emre’nin yemek sonunda masadan ayrılırken

Zehra'yı Ercüment'le aynı lokantada görmesi ve bunun yarattığı sarsıntı ile gecenin tenha karanlığında yakalandığı köpek çemberindeki korkusu çerçevesinde geliştirilir. "HH ile Emre'ye dair" bölümünde, okuyucunun ilgisine sunulmayarak konuşulan konuların atlandığı biçimsel bakımdan yapılan eksiltme tekniği şöyle ifade edilir:

"İki saat yedi dakika sonra içkinin mahmurluğundan ötürü belli belirsiz sallanmakta olan iki gölge, sokak lambalarının ışığı altında, rıhtıma, kaldırıma, sonra caddedeki beyaz çizgilerle belirtilmiş olan yaya geçidine vurdular. Karşıya geçtikten sonra el sıkıştılar; biri sokağa doğru yürüdü, öteki otobüs beklemeye başladı" (Livaneli, 2015c: 383-384).

"27 Nisan 2026 gününe ve 'Başına Sevda Gelecek' şiirine dair" adlı bölümde, 2014 ve 2026 yılları arasında geriye dönüş ve ileriye gidiş teknikleriyle gerçekleşen anlatımda, eksiltme söz konusudur. Zehra ve Emre'nin ayrılıkları sonrasında aynı yıl, yani 2014'te yeniden bir araya gelmeleri, buluştukları gece yaşadıkları ve 27 Nisan 2026 gününe kadar geçen kısım, eksiltme tekniği ile sunulur. Anlatıcı, "itiraflar, gözyaşları ve yeminler formülü" olarak ifade ettiği 'bundan sonrasını ve o gece' zaman belirteçlerini eksiltmeyle ortaya koyar; edebiyat anlayışlarındaki formel anlatım yollarına işaret eder:

"Bundan sonrasını ve o gece Emre ile Zehra'nın yaşadıklarını anlatmaya gerek yok. Eski Fransız romancılarının 'itiraflar, gözyaşları ve yeminler art arda geldi; güneşin ilk ışıkları, iki sevgiliyi birbirinin kollarında buldu' diye betimleyeceği; bizim geleneksel halk hikâyecilerinin gerçekçi üsluplarıyla 'seher vaktine kadar dil alıp dil verdiler' diye ballandıracağı; romantik Osmanlı şairlerinin ise 'ah mine'l aşk' diye inleyeceği bir gece yaşandı ama bunlar arasında; olup biteni anlatmanın en iyi yolunun -anlatım eskise bile, yaşam eskimediği, sürekli yinelendiği için \_itiraflar, gözyaşları ve yeminler formülü olduğunu sanıyorum. *Galiba!*" (Livaneli, 2015c: 414-415)

Romanda konuşmaların yer almadığı, anlatıcı hâkimiyetinin belirgin olduğu anlatımlı sahneler bulunur. Otelin açılış gecesinde mutfaktaki koşuşturmalar, kişilerin buldukları yerle aralarındaki ilişkinin hareketliliğini göz önüne koyar. Çalışanların mekân içindeki konumunu tanıtmaya işleviyle yapılan anlatımlı sahnede, okuyucu canlı bir biçimde otelin mutfağında yaşananlara tanık olur:

"Mutfakta beyaz giysili, şapkaklı şefler harlı ocakların başında. Kimi tezgâhta bir şeyler doğruyor, kimi bir tatlıya kaynar şerbet döküyor. Soğutucuların çalışmasına

rağmen ocaklar büyük mutfağı dayanılmaz kılıyor; herkesten ter fişkırmakta. Otuz garson, elli komi, onlarca şef, bulaşıkçılar koşturup duruyor. Metrdotel zaman zaman onları yüreklendiriyor, ‘İçerisi yemek yeri ama burası emek yeri’ diyor. Bazen yerdeki bir şeye basıp kayarak düşenler oluyor. Bazen de ocak başındaki şeflerden biri of diyerek yanan elini sallıyor” (Livaneli, 2015c: 103).

Geriye dönüşle aktarılan Zehra’nın Emre ile ayrılık sürecinde iş dışında bir pazar günü yaşadıkları, Emre’nin ise aynı süreçte Hazakat Hisarlıgil ile meşguliyeti, Hisarlıgil’in hayatına tanıklık etmesi, anlatımlı sahne ile gösterilir. Buna yönelik olarak aşağıda verilen alıntılarda, kahramanların eylemleri ile kimi zaman duyu ve duyguları okuyucuya doğrudan şöyle hissettirilir:

“Sabah kalktığımda ağızda saatlerce metal bir para tutmuş gibi garip bir tat vardı. Buharı yüzüne vuran sıcak bir banyodan ve demli bir çaydan sonra geçti bu tat. O pazar sabahını, diğer pazarlar gibi temizlik yaparak geçirdi. Kirlileri makineye attı, elektrik süpürgesiyle yerleri temizledi, toz aldı, çöpü dışarı bıraktı. Sonra hazırlanıp Selminlerle buluşmak üzere, yeni açılan bir alışveriş merkezine gitti. Orada, övgülerini duydukları yeni bir İtalyan lokantasında yemek yiyecek, sonra da sinemaya gideceklerdi” (Livaneli, 2015c: 259).

“Her gece altında beklediği elektrik direği odayı epey aydınlatıyordu. Bu ışıkta adamın çıplak başını, inip kalkan göğsünü, yorgana sarılmış zayıf kolunu çok iyi görüyordu, hatta fazla iyi görüyor denebilirdi, çünkü yabancı bir adamla bu derece yakınlık, içinde bir panik duygusu kıpırdatıyordu. Tanımadığı bir adamın uyuyuşunu izlemek, karısıyla para kavgalarını bilmek, ağlamasına tanık olmak, hiç istemeden hayatına bu kadar çok karışmak biraz mide bulandırıcıydı” (Livaneli, 2015c: 358).

Romanda karşılıklı konuşmaları gösteren dramatik sahnelerde, anlatımlı sahnelerde olduğu gibi anlatıcının varlığı belirgindir. Hazakat Hisarlıgil ve Emre’nin dramatik sahnesini gösteren aşağıdaki kesitte, anlatıcı, aktarma ifadelerini ve açıklama cümlelerini kullanmaktan kaçınmaz.

“HH gülümsedi; birçok gençte gördüğü ‘ben şöyle bir adamım’ kalıbını Emre’de görmesi, onun zayıf, olgunlaşmamış yanını ele verdiği içindi bu gülümseme ama onu daha fazla kırmamak için, ‘Haklı olabilirsiniz’ dedi.

‘Bu konularda romanımda sizi bu kadar rahatsız eden, bu kadar şiddetle ve aşağılayarak tepki göstermenize yol açacak ne vardı?’ diye sordu Emre.



‘Açıksözlü olmama izin verir misiniz, sizi yeniden kırmaktan çekiniyorum ama edebiyat sizin için olduğu kadar benim için de çok önemli. İkimiz için de bir ölüm kalım sorunu. Dünyayı iyi edebiyatın kurtaracağına inanıyorum; bu konuda hiç kuşum yok. Bu yüzden...’

‘Demek ki ilk kez bir noktada buluştuk’ diyerek araya girdi Emre Karaca” (Livaneli, 2015c: 395).

*Konstatiniyye Oteli*’nin olay akışı sosyal zamana ait öğeleri bünyesinde barındırır. Kurgusal yapının bir ayağı bireysel olayların üzerine yoğunlaşırken diğer ayağı toplumsal yönün yansıma biçimine yaslanır.

Bizans sarayı kalıntıları üzerine inşa edildiği belirtilen Konstantiniyye Oteli, mekân-zaman ilişkisi bağlamında, İstanbul’un tarihine uzanarak sosyal zamanla ilgili yansımalara ışık tutar. Bu doğrultuda otelin açılış davetinde Amerikan büyükelçisinin sahnedeki konuşması, Zehra’nın bakış açısından ortaya konulan bir iç çözümlemeyle şöyle ifade edilir:

“Büyükelçi, Başkan Obama’nın ilk yurtdışı gezisinde ziyaret edip hayran kaldığı caminin bu kadar yakınındaki bu görkemli otelde bulunmanın tarihi önemini vurguluyor ama herhalde kibarlığından -diye düşünüyor Zehra- o caminin önünde eskiden Roma hipodromunun bulunduğunu söylemiyor. Ne de olsa diplomat tabii. Türklerin, bu şehri kurmadıklarını, zapt ettiklerini sürekli olarak hatırlatmak ister gibi, fethin bilmem kaçınıcı yıldönümünü kutlamaya çok meraklı olduklarını biliyor. Binlerce yıllık İstanbul’un tarihini fetihle başlatıyorlar” (Livaneli, 2015c: 38).

2014 yılını içeren vaka zamanının dış dünya ile bağlantısı bir başka olguda, siyasi yönden şöyle yansıma bulur: “Tam o anda Emre iktidar partisinin seçim şarkısı Dombıra’yı patlatmaz mı? İktidarın başındaki kişiye uyarlanan Kazak halk türküsünün yarattığı coşku kimlerini mutlu ediyor, kimilerini mutsuz...” (Livaneli, 2015c: 39)

Bereketzade Yalısı’nın üç kuşağını tanıyan emektarlardan kâhya Mehmet Amca, Bereket ailesinin geçmişi hakkında Zehra’ya bilgiler aktarır. Cumhuriyet’in ilk Türk zenginlerinden biri olan ailenin geçmişi, Abdülhamid zenginleri, harp zenginleri, cumhuriyet zenginleri gibi siyasi ve tarihî dönemlerle adlandırılan, İstanbul’un diğer zenginleri ve yalı sahiplerinin zenginleşme süreciyle kesişerek sosyal zamana yerleştirilir. Abdülhamid dönemi ve Kurtuluş Savaşı sonrasına değin işaret edilen bu süreç şöyle anlatılır:

“Mesela ‘Abdülhamid zenginleri’ diye bir kategori vardır. Yıldız Sarayı’nın, vehimler içinde yaşayarak, hayatı kendisine de kullarına da zehir eden talihsiz sultanı, hafiyelik yapanlara ödül olarak Boğaz’da yalı, Nişantaşı’nda konak hediye etmiştir. Daha sonra ‘harp zenginleri’ gelir. Bunlar, Birinci Dünya Harbi’nde silah ve petrol ticareti yapan, kaçak şeker, kaçak kömür, kısacası her türlü malın kaçakçılığını yaparak zengin olanlardır ki, onların yerini yine Mehmet Amca’nın deyiimiyle ‘Cumhuriyet zenginleri’ almıştır. ‘İstiklal Harbi’nden sonra zenginlik el değiştirdi kızım’ diye anlatır Zehra’ya. ‘Servetler gayrimüslimlerden alınıp Müslüman Türklere verildi, Türk zenginler ortaya çıkarıldı’ ” (Livaneli, 2015c: 41).

“Toma romantizmine dair” adlı bölümde, Zehra ve Emre’nin tanışma hikâyesi 2013 yılının haziran ayına dönülerek anlatılır. Taksim Meydanı’nda gezi parkı eylemlerine katılan Zehra, başına isabet eden gaz kapsülü sonucu bayılmış ve kısa süreli olarak bilincini yitirmiştir. Kendine gelmesine katkıda bulunan Emre ile bu süreçte tanışmıştır. Geriye dönüşle ifade edilen bu bölümde, sosyal zaman bağlamında anlatılan siyasi ve tarihî olayların maksadı, 2013’te gerçekleşen gezi parkı olaylarının eleştirel bir yaklaşımla işlenmesidir. Kurgusal yapının bir parçası olarak cereyan eden olaylarda eyleme katılanların; hükümete, medyaya ve polis tutumuna yönelik tepkisi ön plana taşınmıştır. Anlatıcı, bunu şöyle ifade eder: “Olayları hiç duyurmayarak, yemek programları, belgeseller yayınlayan hükümet güdümündeki televizyonlara yönelik tepki, polis şiddetine duyulan öfkeyle karışmış, o da diktatöre duyulan nefreti tetiklemişti” (Livaneli, 2015c: 54).

Vaka zamanında dört numaralı masada bulunan yapsat zengini Hulusi Ağa ve onun alaycı bir üslupla yaklaştığı tarih profesörünün aşağıdaki diyalogu site adı üzerinden ekonomik gerekçelere dayandırılan dildeki bozulmayı örnekler:

“ ‘Çocuklar, artık İstanbul’da Türkçe bir site adı yok. Herkes gâvurca isimler koyuyo. Biz de öyle yaparsak daha çabuk satarız dediler, razı geldim ama hocaya da mahcup oldum. Neydi hele adı, bir daha söyle hoca?’ Hulusi Ağa’nın şeytani zekâsını hâlâ kavrayamamış olan hoca epey yüksek bir sesle ve İngiliz şivesiyle ‘Royal Residence’ diyor. ‘Yani Kraliyet Konakları’ ” (Livaneli, 2015c: 60-61).

“Bizans imparatorlarıyla Osmanlı hanedanının akrabalığına dair” adlı bölüm otelin açılış törenine katılan patriğin, Konstantinopolis şehri çevresinde Osmanlı ve Bizans ilişkilerini düşünmesi; isimleri değiştirilmeden verilen tarihî şahsiyetlerin binlerce yıldır nekropolisteki durumuna yönelmesi sosyal zamanın bir başka çizgisi olarak

işlenir. Patrik, yağmurlu havalarda yerin altında kemikleri ıslanan insan panoramasını şöyle tasavvur eder:

“Yağmurdan kaçan, saçak altlarına sığınan, telaşlı İstanbul ahalisi farkında değildi ama o yağmurun yerin altına sızarak, aynı yerde yatmakta olan, Doğu Roma kurucusu Büyük Konstantinos’un, Justinianos’un, Theodora’nın, Zoe’nin, Belisarios’un, Fatih’in ve Süleyman’ın, Hürrem’in, İbrahim’in, Kösem’in, Murad’ın, İslam peygamberinin sahabesi Eyyub el-Ensari’nin ve daha kaç yüz imparatorun, padişahın, sultanın, evliyanın, şeyhülislamın, prensin, şehzadenin ve daha nice bin fukaranın, şuaranın, gurebanın kemiklerini ıslattığını düşünürdü. Kat kat nekropoliste İbnü’l Arabi’nin dediği gibi ‘sanki insanlığın başından sonuna kadar olan bütün yüzler’i görmek mümkündü” (Livaneli, 2015c: 100).

İmparatorun sevgilisi Tanya’nın, İstanbul’da geçen esir pazarı yıllarının anlatımında, örneklerin çoğaltılması ile yüz yıllara uzanan köle ticaretinin varlığına işaret edilir. 1812’de varlıklı bir genç olan Nuri Bey ve esir pazarından aldığı cariye, bu koşulların bir örneğidir. Anlatıcı, zaman içerisindeki köle ticaretinin akışını şu cümlelerle anlatır:

“1847 yılında köle ticareti yasaklandı, esir pazarı kapatıldı ama bu iş, yeraltına indi. En az elli yıl sürdü bu durum. Sonra azaldı.

Aradan çok zaman geçti; esir pazarı, önce Rus, Ukraynalı, Moldovalı kızlarla, sonra da Suriye’den göç eden milyonun üstünde sığınmacıyla yeniden hortladı” (Livaneli, 2015c: 139).

Sosyal zaman bağlamında kurguya dâhil edilen olaylardan biri de, dış dünyadaki gerçek tarih ve mekân isimlerinin korunduğu “Roboski hâlâ kanıyor” başlığını taşıyan bölümde, geriye dönüşle aktarılan 28 Aralık 2011 tarihinde Şırnak’ın Uludere ilçesinde gerçekleştirilen otuz dört insanın öldürülmesidir. Konstantiniyye Oteli’nde çalışan Ali Öztürk adlı garson, kardeşi Erhan’ı bu olayda yitirir; onun 28 Aralık 2013 tarihinde, *Yeniğün* gazetesine verdiği röportajı doğrultusunda olaya temas edilir. Konunun gazetede yer alan açıklamasına şu cümlelerle başlanır:

“İki yıl önce, 28 Aralık 2011’de Şırnak’a bağlı Uludere (Roboski) kırsalında Türk Hava Kuvvetleri’ne ait F-16’ların bombalaması sonucunda 34 yurttaşımızı yitirmiştik. Olayın ikinci yıldönümü çeşitli etkinliklerle anılırken, gerçeğin hâlâ ortaya çıkmamış olmasına duyulan tepkiler ve soru işaretleri artıyor” (Livaneli, 2015c: 150).

“Mustafa Yılmaz’ın acıklı hikâyesine dair” adlı bölümde, Tuzla tersanelerinde elektrik ustası olarak çalışan Mustafa Yılmaz’ın hikâyesinden hareketle, tersanelerdeki ölümlere değinilir. Bu sorun şu satırlarda ifade bulur:

“Karısı Zeliha, onu da her sabah bin bir duayla uğurluyordu, çünkü herkesin bildiği gibi tersaneler ölüm tuzağıydı. Son on yılda iş kazalarında ölen on iki bin işçinin bir kısmı tersane çalışanlarıydı. Kendisi de birkaç kez geminin kaburgasının tepesinden kaymış, ölümle burun buruna gelmişti” (Livaneli, 2015c: 192).

Dönemin sosyal yapısıyla bağına güçlendiren kurgusal yapıda, sosyolojik değişimin bir parçası olan tiplerin dönüşümleri, belirgin çizgilerle gösterilir. Köylü-şehirli teması altında, toplumda yaygınlaşan tipik davranışlar ve bunun yol açtığı sorunlara işaret eden köşe yazarı Suat Haznedar’ın yazısı ışığında, zamana hükmeden değerlerin kuşatılmışlığındaki insan ve kültürel değişim göz önüne serilir. Anlatım tekniği bakımından metinlerarası bir tür olarak kurgulanan gazete yazısının sosyolojik özüne dair, anlatıcının değerlendirmesi şöyledir:

“Suat Haznedar, o yazısında 70’lerin köyden şehre göç dalgasının başlarındaki Şaban filmleriyle 2000’lerin Recep İvedik filmlerini karşılaştırıyordu. Yeşilçam, el yordamıyla dönüşümü saptamıştı. Aptal gülüşlü, saf, kentlilerin alay ettiği, kentlilerin karşısında ezilip büzülen, hele onların kızlarına yan gözle bile bakmaya cesaret edemeyen İnek Şaban’dan; önüne gelene posta koyan, vurdu mu deviren, nispeten zenginleşmiş, küstah, kentlileri ezen Recep İvedik’e dönüşmesinin öyküsüydü bu ve bir sürü sosyolojik araştırmadan daha sağlam bir gözlemdi” (Livaneli, 2015c: 210-211).

Romanda otelde çalışan garsonlardan Serhat’ın, IŞİD’e üye olma isteği, IŞİD’e katılımı ve gerçekleştirdiği katliam eksenindeki hikâyesinden hareketle, sosyal yapı ile bağlantılı olan ve sosyal zamanda etkisini gösteren terör örgütü IŞİD hakkında bilgiler verilir.

Konstantiniyye Oteli’nin ortağı olan Kazakistanlı Gaydar Rustemoviç Hamzatbekov’un zenginleşme süreci, sosyal olaylara bağlanarak anlatılır. Rusya’da Sovyetler Birliği’nin dağılarak Gorbaçov’un devrildiği darbe, Yeltsin dönemindeki özelleştirmeler, Hamzatbekov’un servetini kurmasına kaynaklık eden tarihî dönemler olarak romanda yankı bulur.

Konstantiniyye Oteli’nde çalışan Nihat ve Gül adlı kahramanların mezhepleri üzerinden Alevi-Sünni ilişkileri ve gelişen çatışmalar, eleştirel bir üslupla vaka

zamanının gündemine taşınır. Nihat'ın Sünni, Gül'ün Alevi bir aileye mensup olması evliliklerindeki temel engeldir. Anlatıcı, sosyal zamanla ilgili belirgin bir çizgi olan bu çatışma durumunu çeşitli örnekler vasıtasıyla ifade eder.

Anadolu'dan İstanbul'a göç edenlerin Alevi, Sünni oluşlarına göre ayrı bir siyasal eğilimi temsil etmeleri ve kaçak yapılarla donatılan köyümsü-kasabamsı bir yer olarak nitelenen İstanbul'un çeşitli mahalleleri, Rahmanlı örneği ışığında konu edinilir. Köylerden gelenlerin yöneldiği mahallelerden biri olan Rahmanlı'nın, yaşam biçimi, inançları ve eğilimleri ile ilgili bilgi verilir.

Emre Karaca'nın bir gece vakti karşılaştığı köpek badiresi olayı ışığında, geçmişe yönlendirilen vaka, Hayırsız Ada olarak sembolize edilen Sivri Ada'da, 1910 yılında seksen bin köpeğin kıyımına yol açan uygulamanın, esere yansıyan panoramasını ortaya koyar:

“...1910 yılında Enver, Talat, Cemal Paşalar, daha sonra çeşitli yurttaş toplulukları üzerinde uygulayacakları toplu kıyımın provasını İstanbul köpekleri üstünde yapmışlardı. Sıcağın dayanılmaz hale geldiği ağustos ayında İstanbul'dan 80 bin köpeği toplanmış, mavnalara atılarak Hayırsız Ada denen kayalığa götürülüp bırakılmıştı. Adada ot yok, su yok, ağaç yok, gölge yok; kısacası hiçbir şey yoktu. Köpekler orada çıldırmıştı” (Livaneli, 2015c: 386).

“Hazreti Muhammed'e ve Konstantiniyye'ye dair” adlı bölüm, Hz. Muhammed döneminden itibaren Konstantiniyye'nin, yani İstanbul'un İslâm topraklarına katılması, düşüncesi etrafında gelişir. Hz. Muhammed'in, konuyla ilgili hadisine bağlı kalan Osmanlı padişahı II. Mehmet'in, 1453'te şehri, Osmanlı topraklarına dâhil etmesi ve tarihî şahsiyetlerin anlatıldığı bölümde, sosyal zaman belirgin olarak varlığını korur.

Romanda sosyal zamanın yansımalarından biri de kadın cinayetleri yönüyledir. “Ters duran terliklere dair”, “Taksidedeki kız” gibi bölümlerde ele alınan konuyla ilgili, İstanbul'da taksi şoförlüğü yapan iki kız babası bir sürücünün, bir gece arabasına aldığı yolcunun vaziyetinden hareketle, ülkedeki şiddet ve cinayetlere temas edilir. Bu konu taksi şoförünün bakışından şöyle aktarılır:

“Bu ülkede kızlara tecavüz etmekle yetinmiyor, bir de başlarını levyeyle eziyor, kör kuyulara atıyor, benzin döküp yakıyorlardı. Yeni şiddet dalgası buydu. Çünkü katiller ekranda gördükleri, filmlerden öğrendikleri, DNA dahil hiçbir iz bırakmama ilkesine uyuyorlardı. Buna rağmen yakalanınca da, ormanda avlanmış ürkek vaşak

gözleriyle kameralara bakıyorlardı. Bu gözlerin hiçbirinde o kızın ya da ailesinin yaşadıklarını anlama, sezme emaresi yoktu. Sonra bu katilleri destekleyen *tweet*'ler sükün ediyordu, protesto edenlerle birlikte” (Livaneli, 2015c: 403).

Sonuç olarak romandaki zaman kullanımını ile ilgili şu bulgulara ulaşılır:

*Konstantiniyye Otel*'nde vaka zamanını belirten net ifadeler bulmak mümkündür. Vaka zamanı, 23 Aralık 2014 gecesi saat 19.00 ve 24.00 aralığının ötesine uzanan beş-altı saatlik dar bir zamandır.

Kısa bir süreyi içeren vaka zamanı, geçmiş ve gelecek zamanın yol göstericiliğinde tamamlanır. Bu bağlamda olay örgüsü, zamandizinsel olarak ilerlemez. Anakroniyi ortaya çıkaran geriye dönüş ve ileriye gidiş teknikleri ile vaka zamanından çıkılarak iç içe geçmiş zaman dairelerine yönelme söz konusudur. Söz konusu teknikler ışığında, geçmişten hâle, hâlden geleceğe uzanan vaka kurgusu, kahramanların geçmiş yaşantılarının ortaya konması ve kişiliklerinin temellendirilmesi doğrultusunda kullanılır. Geri veya ileri bir zamana yapılan sapmalar; tarihsel zeminde İstanbul'un konumuna ışık tutma, roman kişileri hakkında bilgi verme, geçmişi aydınlatma, geleceği gösterme, kişisel, toplumsal değişim ve dönüşümleri belirtme amacı taşıyarak genişletilir.

“Zehra'nın üçüncü rüyası” adıyla başlayan olay örgüsünün ilk bölümü, vaka zamanında ileri bir zamana işaret eden Zehra'nın otel odasının banyosunda bayılması olayı ve zihinsel sürecini içerir. Bu bölüm, yetmiş dokuzuncu bölümde “Nekropolis” “Zamanın ölümü” adıyla yeniden ele alınır. Bir dakika olarak ifade edilen bayılma anında bin yıllara alıkonulan geçmişin tanıklarıyla ölümler âlemine dâhil olan Zehra, dünyadaki ve ölüm sonrasındaki zaman algısını zihninde duyumsar. İki bölüm arasına yerleştirilen vaka halkaları ile kesintiye uğratılan bu bölümler, entrik bir atmosfer oluşturarak okuyucunun merak ögesini hareketlendirir.

Hâkim anlatıcının varlığını koruduğu ve kısmi olarak ben anlatıcıya söz verilen romanda, vaka zamanı ile anlatma zamanı eşzamanlıdır. Roman kişilerinin, duygu, düşünce, izlenim ve eylemleri olaylar gerçekleştiği anda aktarılmıştır. Geçmiş ve gelecekteki olayların anlatma zamanı ise vaka zamanına taşınmıştır. Aynı anda meydana gelen birden fazla olayın anlatımı eşzamanlı bir seyir gösterir; bu anlatı üslubunda anlatıcı, okuyucu ile iletişim hâlinindedir.

Romanda zamanın ritmini gösteren ve monoton bir akışın önüne geçen özetleme, tasvir, sahne, eksiltme tekniklerinin kullanımı söz konusudur.

Toplumsal konuların yansıma bulduğu romanda sosyal zaman, önemli bir rol oynar. Siyasi, ekonomik sosyal problemlerin eleştirel bir bakış açısıyla anlatıldığı ve tarihî olayların kahramanlar üzerinde etkisini gösterdiği bir kullanım mevcuttur.

Romanın sosyal zamanı, İstanbul'un bugünüyle birlikte geriye dönerek Osmanlı'yı, Roma'yı, Bizans'ı da içeren bir tarihe yönelir.

### 3.10. Huzursuzluk

Zülfü Livaneli'nin 2017 yılında yayımlanan son romanı *Huzursuzluk*, Ortadoğu'nun inanç sistemlerindeki farklılıkların doğurduğu tarihî olaylar neticesinde kahramanların başından geçenleri anlatır. “Hüseyin’e Yolculuk” ve “Meleknaz’a Yolculuk” adlı iki ana bölüm ve çeşitli adlarla anılan yirmi bir ara bölüm olarak kurgulanan roman, Hüseyin, Meleknaz ve İbrahim adlı kahramanların sosyal etkenler sonucu kendilerine ve dış dünyaya olan yönelimlerini ortaya koymaktadır.

Ben anlatıcının içten odaklanma, yani sınırlı bakış açısıyla sunulan *Huzursuzluk* romanı, İbrahim adlı gazetecinin anlattıkları doğrultusunda kurgulanır. *Huzursuzluk*'un vaka zamanı, İstanbul'da gazetecilik yapan İbrahim'in, rutin yazı işleri toplantısında gözden geçirilen haberlerde, Mardinli çocukluk arkadaşı Hüseyin Yılmaz'ın ölüm haberini öğrenmesi ve Mardin'e gitmesiyle başlar. Aşağıdaki alıntıda belirtilen 26 Eylül 2016 gecesi, olay örgüsünün dramatik hamlesini başlatan Hüseyin Yılmaz'ın ölümü olayıdır.

“Abisinin Mardin'e cenazeye birlikte getirdiği raporda, Türkiye Cumhuriyeti yurttaşı, 32 yaşında erkek, beyaz (*caucasion* diye yazıyordu raporda) Hüseyin Yılmaz'ın, 26 Eylül 2016 gecesi saat 23.44'te karın bölgesine ve böbreklerine aldığı bıçak darbeleri sonucunda öldüğü belirtiliyordu.” (Livaneli, 2017b: 19)

Hüseyin, ABD'nin Jacksonville şehrinde ağabeyleri Salim ve Abdullah'a ait olan pizza lokantasında yaklaşık iki aydır, yani temmuz sonundan bu yana çalışmaktadır. Ancak, 26 Eylül gecesi, Amerikalı İslam düşmanı ırkçılar tarafından yaralanmış; hastaneye kaldırılmış; kurtarılamamıştır. Bu olayın, ertesi gün gazetede haber yapılması ve İbrahim'in Mardin'e gelerek Hüseyin'in hayatını araştırması, vaka zamanının başlangıcını oluşturur. “Hüseyin’e Yolculuk” ve “Meleknaz’a Yolculuk” adlı iki üst bölümden oluşan kurgulamada, cenazenin Mardin'e gelmesinden bir gün önce İstanbul'dan buraya gelen İbrahim, yaklaşık on-on bir gün kaldıktan sonra İstanbul'a döner. Bu zaman dilimi, ertesi gün, ertesi sabah, yarın, o akşam gibi

belirsiz zaman ifadeleri ile ilerler. Mardin'deki vaka zamanı; Hüseyin'in annesi Adviye Hanım, kardeşi Aysel, İbrahim ile ortak çocukluk arkadaşları Mehmet, Mehmet'in babası Fuat Amca, Süryani rahibi Gabriel, Hüseyin'in eski nişanlısı Safiye, göçmen kamplarında yaşayan şeyh Seyda, Meleknaz'ın akranı olan, onunla aynı kaderi paylaşan mülteci Zilan ve Hüseyin'in ağabeyi Salim adlı kahramanların, İbrahim'e anlattıkları bilgiler doğrultusunda şekillenir. Bu süreçte, İbrahim'in Hüseyin'le ilgili zihnini meşgul eden sorular cevap bulmuş ve "Hüseyin'e Yolculuk" tamamlanmıştır. Odak noktası Hüseyin olan bu bölüm, ayrıca Hüseyin'in âşık olduğu ve evlenme kararı aldığı Meleknaz'a ait ipuçlarını da içinde barındırarak onun geçmişine ışık tutar. Meleknaz hakkında edindiği bilgiler doğrultusunda ikinci bölüm, İbrahim'in, Meleknaz'ın izini sürmesine ayrılır.

Hüseyin'in 26 Eylül günü öldürüldüğünün duyulmasının ardından Mardin'e gelen İbrahim'in, burada kaldığı on-on bir günlük süre sonunda, ekim ayının başlarına denk düşen İstanbul'a dönme tarihi, "Meleknaz'a Yolculuk" bölümünü başlatır. İbrahim'in, Aysel'den öğrendiği kadarıyla Hüseyin, Amerika'ya gitmeden önce Meleknaz'ı ve onun gözleri görmeyen bebeği Nergis'i, İstanbul'a göndermiştir. Bu bilgi, Mardin'e geldikten sonra duydukları ve gördükleri hikâyeler karşısında, içinde durmadan büyüyen bir huzursuzlukla Hüseyin'e benzeyen İbrahim'in, Meleknaz'ı burada bulmak, onu görmek ve konuşmak isteğini gerçekleştirme girişimlerine yol açar. Zira "Meleknaz'ın izini sürme, daha doğrusu izinden sürünüp durma..." (Livaneli, 2017b: 143) hâline bürünen İbrahim, iç çatışmalar yaşar; Hüseyinleşir; henüz yüzünü görmediği Meleknaz'a bağlanır.

Vaka zamanı, "Meleknaz'a Yolculuk" bölümünde daha belirsiz bir görünüm alır. İbrahim, her akşam, geceleri gibi belirsiz zaman ifadeleri ile başlayan cümlelerinde, Meleknaz'a ulaşma çabalarını ve huzursuzluğunu dile getirir. İnternette araştırmalar yapar; ancak bir sonuç alamaz. Bu yüzden Meleknaz'a, iki gözü görmeyen kızı Nergis vasıtasıyla ulaşmanın mümkün olacağını düşünür. Tıbbi bakıma ihtiyacı olan bebeğin; hastaneler, kimsesiz çocuklar bakımevi, mülteciler için sığınma evleri, yetiştirme yurtları, yardım kuruluşları gibi yerlerde olabileceği düşüncesiyle İbrahim, çalıştığı gazetede sağlık haberleri yapan Nihal'den yardım ister ve bu yolla ona ulaşır; ancak bu durumun gerçekleşmesinden önceki süreç birkaç aydır. Yani, İbrahim'in Mardin'den İstanbul'a dönmesinin üzerinden birkaç ay geçmiştir. Bu sonucu, verilen alıntıdan çıkarmak mümkündür: "Hüseyin'i anlıyordum artık, birkaç



ay önce Mardin’de duyduğum davranışlarına şaşırduğım çocukluk arkadaşımı anlıyordum hatta yavaş yavaş Hüseyinleşiyordum” (Livaneli, 2017b: 134).

İbrahim’in zaman içinde gerçekleşen ve Hüseyinleşme olarak nitelediği, Hüseyin’le aynı şeyleri hissetme hâli, Meleknaz tutkusuna dair anlam dünyası, onun yönelimini şöyle açıklar:

“Aklı Batı’da, kalbi Doğu’da yaşama şizofrenisinin parçaladığı ruhların bunalımını, özgüven eksikliğini, yabancı sözcüklerle, yabancı tüketim mallarıyla örtmeye çalıştıkları tedirgin kişiliklerini, olduğundan farklı görünme çabalarını sanki gözlerim birdenbire açılmışçasına göstermişti Hüseyin bana.

Geceleri, köşesine kırmızı siyah bir Melek Tavus işlenmiş mendili elime alıyor, öyle uyuyordum. Doğu, eşsiz gizemi ve dipsiz acısıyla, karanlık bir girdap misali beni içine çekiyordu. Döne döne daha derinlere gidiyor, gittikçe Hüseyinleşerek Meleknaz diye sayıklıyordum. Görmediğim bir kız aracılığıyla bütün Mezopotamya’ya sevdalanmak gibi bir şeydi bu” (Livaneli, 2017b: 134-135).

İstanbul’a dönmesinden birkaç ay sonra bir cumartesi günü, çocuk yetiştirme yurdunda Nergis’i bulan İbrahim, konuştuğu yetkiliden Meleknaz’ın bir evde hizmetçilik yaptığını, kendi evinin olmadığını, bu yüzden bebeğini yanına alamadığını öğrenir. Bunun üzerine Meleknaz’la görüşmek için bir mektup yazan İbrahim, bunu, ona iletmek üzere yurttan görevli hemşireye bırakır. Sekiz gün sonra elektronik postasına gelen bir mesajla mektubun Meleknaz’a ulaştığını öğrenir. İbrahim, “Aksaray’da Akın Pastanesi, pazar günü saat üç” (Livaneli, 2017b: 138) yer ve tarihinde, Meleknaz’la buluşur. İbrahim’in kendisine yardım etme önerisini umutsuzlukla geri çeviren Meleknaz, buradan uzaklaşır. Günlerce bekleyen İbrahim, aynı yerde aynı gün buluşmak için Meleknaz’ın çalıştığı apartmana bir mektup bırakır ve bekleme günleri başlar. Meleknaz, ilk pazar, ertesi pazar, sonraki pazar ve daha sonraki pazar pastaneye gelmez. Anlatıcının dördüncü pazar geldiğini söylediği ancak, bekleme süresinden hareketle beşinci pazara tekabül eden Meleknaz’ın pastaneye ikinci gelişi, son görüşmeleri olur. Zira İbrahim’in, kızı Nergis’e ve kendisine yardım etme isteğini Meleknaz kabul etmez. Karşılık bulmayan bu teveccüh, İbrahim’in de ruhunu iyileştirmesine engel olur. Bir tutku akımı olarak zaman içinde etkisini artıran bu yöneliş, “Sanki anam, babam, memleketim, yitip gitmiş çocukluğum bu zayıf kızın düşsel imgesinde buluşmuştu” (Livaneli, 2017b: 152) sözleri ile ifade edilir.

Ertesi pazar, yani altıncı pazar da Meleknaz'ı görmek için ısrarla pastaneye gitmeyi sürdüren İbrahim, iki hafta sonra daha önce Hüseyin'e özenerek yazdığı şiirleri, yok eder. Ben anlatıcı, "Ertesi pazar yine gittim, gelmedi, sonra yine, sonra yine... Hâlâ da gitmeye devam ediyorum ve bir şiiri yorumlayarak *Orada bekle pastane* diyorum, *henüz gelmese de yar, umudum var!*

Bir pazar geleceğini adım gibi biliyorum...

*...diye yazarak bu kitabı bitirdim*" (Livaneli, 2017b: 152) sözlerinin ardından bu sarsıcı hikâyenin üzerinde bıraktığı etkilerin bir başlangıç olduğunu ve bunu bir ay sonra fark edebildiğini dile getirir. Buradaki bir ay sonra zaman ifadesi, romanın son sayfalarında öğrenilen ve ben anlatıcı olarak asıl kahraman rolünü üstlenen İbrahim'in, bu hikâyeyi tamamlamasının ardından geçen süredir. Oysa Hüseyin ve Meleknaz'ın odak noktası olduğu olay örgüsünün devamına, bir sabah ajanslardan geçen "...Bulgaristan'a geçmek için Mardin'den, Diyarbakır'dan gelen yüzlerce Ezidi'nin sınırdan geri çevrildiği, otoyolun kenarında perişan halde bekletildiği haberi..." (Livaneli, 2017b: 152) yeni bir vaka halkası olarak eklenir. Bu haber üzerine yazı işleri müdüründen bir araba ve foto muhabiri olarak Edirne'ye doğru yola çıkan İbrahim, ortalama iki saatlik bir zamanla gelinebilen Edirne'ye beş altı kilometre kala, önce yol kenarındaki jandarmaları görür; daha sonra karşılaştığı manzara ise Mardin'deki mülteci kamplarında tanıklık ettiği umutsuz ve perişan bir bekleyişin benzeridir. Avrupa'nın istemediği bu insanların, sınıra gitmelerine ve kente dağılmalarına izin verilmez. İbrahim, bu insanlar arasında kucağındaki bebeğini emziren solgun benizli genç bir kadını; Meleknaz, Nergis, Zilan ve aynı olayları yaşayan, İŞİD ve Avrupa kıskacındaki diğer insanların sembolü olarak görür. Bu durumda, Ezidilerin tanrısı Melek Tavus'u Tevrat'ın tanrısı ile kıyaslayarak evreni yarattığı altıncı günün sonunda, yani yedinci günde dinlenmeye çekildiğini, masumların, acı çekenlerin çığlıklarının artık ona ulaşmadığını düşünen İbrahim, kendisinin yapması gerekeni bulmuştur. Romanın son cümlesinde belirttiği üzere, "öteki Meleknaz" ile röportaj yapar: "Telefonumun ses alma tuşuna bastım, çocuğunu emziren öteki Meleknaz'ın yanına çömeldim, sorularıma başladım..." (Livaneli, 2017b: 154) der.

Bütün bu açıklama ve ipuçlarından sonra gelinen nokta, *Huzursukluk*'un vaka zamanı başlangıcının, kesin bir belirleme ile 26 Eylül 2016 tarihine dayandırıldığıdır. Zira bu tarih olay örgüsünde açıkça verilir. Ancak bununla birlikte, yukarıda anlatılan

sürecin gün, hafta ve aylarla ifade edildiği belirsiz bir sona gelinir. Bu yüzden bu kategorinin bitiş zamanı için net bir zaman ifadesi kullanmak mümkün olmaz. Olay örgüsünde kullanılan hareket noktaları ışığında, kapsamlı bir ifadeyle ortalama altı aylık bir vaka süresinden söz edilebilir.

Romanın vaka zamanı, anakronik bir yapıdadır. Genellikle geriye dönüş tekniğinin hâkim olduğu bu yapı, bazı örnekler üzerinden gösterilebilir. *Huzursuzluk*, bir geriye dönüş cümlesi ile başlar: “Beni alıp tekrar karnına soksan bile koruyamazsın artık anne!” (Livaneli, 2017b: 17). Hüseyin’in Amerika’ya gitmeden yaklaşık iki ay önce annesi ve kız kardeşiyle vedalaşırken söylediği bu cümlenin yankısı, vaka zamanında “sanki ölüme gittiğini biliyordu” yorumlarına yol açar ve kahramanlar üzerinde sarsıcı bir etki oluşturur.

Ben anlatıcı İbrahim’in, vaka zamanında Mardin’e gelmesiyle çocukluk anlarına dönüşü, Hüseyin’le ortak çocukluk arkadaşları olan Mehmet’in ve diğer kahramanların, Hüseyin hakkında anlattıkları geriye dönüş tekniği ile verilir. Böylece olay zamanın dramatik hamlesi olarak sarsıcı bir ölüm haberiyle olay örgüsünü yönlendiren Hüseyin’in, kim olduğu maziye dönülerek anlatılır; bu durum, vaka zamanında verilmeyen bilgileri tamamlar.

Mardin’de sağlık yüksekokulunu bitiren Hüseyin’in, Mehmet’in “Merhametten maraz doğar derler, bilirsin, her şeyin fazlası fazla. Hüseyin de bu işte aşırı gitti. Kendini o göçmen kamplarına atmasaydı bunların hiçbiri başına gelmeyecekti... [...] Onun başını bu merhamet yedi yoksa hiçbir derdi olmazdı: Evi barkı vardı, nişanlıydı, evlenmek için gün sayıyorlardı” (Livaneli, 2017b: 34-35) sözleriyle işaret ettiği Hüseyin’in merhamet duygusunun güçlü olması ve bunun ona zarar vermesi düşüncesi dile getirilir. Zira hayatını fakir fukaraya, hastalara, eziyet görenlere, her tür mahlûkata adayan Hüseyin, Suriye savaşı dolayısıyla gelen mültecilere yardım eder. Suriyelilerin kaldığı kamplarda, kendisinin de bir sağlık mensubu olması hasebiyle Sınır Tanımayan Doktorlar adlı bir örgütle hareket ederek hasta çocukları, kadınları, yaralıları iyileştirmeye çalışır. Son zamanlarda ise Yezidi kamplarındaki insanlara kendini adamıştır.

Hüseyin, son aylarda Yezidi kamplarına sıklıkla gider; Meleknaz adlı kızı ve bebeğini burada tanır. Aralarında gelişen bağ sonrası onunla nikâhlanmak isteyen Hüseyin, nişanlısı Safiye’den ayrılır ve ailesinden gizli olarak Yezidi âdetlerine göre Meleknaz ile nişanlanır. Bu birlikteliğe razı olmayan Adviye Hanım, oğlu

Hüseyin'in evine getirdiği Meleknaz'ı istemeyerek de olsa bir süre kabullenir. Ancak, Yezidi inancına göre marul ve mavi renkten korkan Meleknaz, mutfakta yemek yaparken Adviye Hanım'ın elindeki marulu görünce evi terk eder; manastıra sığınır. Meleknaz'ın şeytan olduğunu düşünen ve onu oğlundan uzaklaştırmak isteyen Adviye Hanım, onun bu hassasiyetinden faydalanarak eve dönmemesi için evin kapısına marullar asmış, kapıyı mavi renge boyamıştır. Böylece Meleknaz'ı tekrar evine almayan ve Hüseyin'le girdiği münakaşa da başarılı olan Adviye Hanım, oğlunu yeniden kazanmanın ve Meleknaz'ın hayatlarında olmadığı günlere dönmenin neşesine kapılır.

Bu yaşananlar sonrası Hüseyin, Meleknaz'ı kampa bırakmaz; onu bir süreliğine İstanbul'daki bir arkadaşının yanına gönderir. Meleknaz'ın buradan ayrılmasının üçüncü akşamı, Adviye Hanım ve Aysel'e Hüseyin'in hastaneye kaldırıldığı haberi ulaşır. Hüseyin o akşamüstü cami önünden geçerken "...Allah'ı şeytanla aldatmaya kalkanın akibeti budur, diye haykır[a]n..." (Livaneli, 2017b: 115) biri tarafından vurulmuştur. Polisler, bu saldırıyı Mardin'deki IŞİD'çilerin yapmış olduğunu belirtir. Bir hafta içinde hastaneden çıkan Hüseyin, Meleknaz'dan ayrı olmanın üzüntüsünü duyarken ailesi, IŞİD terörünün onu yeniden hedef alacağı korkusunu taşımaktadır. Bu yüzden Hüseyin'i korumak amacıyla Amerika'daki ağabeyleri Salim ve Abdullah, onu Amerika'ya gelmeye ikna ederler. Hüseyin'in bu karara tevceh etmesinde, ağabeylerinin daha sonra Meleknaz ve çocuğunu da oraya getirecekleri, hatta gözleri görmeyen çocuğu orada ameliyat ettirme teklifleri etkilidir. Hüseyin, Amerika'ya geldikten sonra Jacksonville kentinde ağabeylerinin açtığı pizza lokantasında çalışmaya başlar. Burada yaşamaya başlamasından yaklaşık iki ay sonra bir akşamüstü ıssız bir caddede, beyazların üstünlüğünü savunan, Müslüman karşıtı faşist bir ırkçı örgüt mensubu iki kişi tarafından bıçaklanarak yaralanır; hastanede can verir. Hüseyin'in sonunu hazırlayan saldırı silsilesine ağabeyi Salim'in yorumu şöyledir:

"...IŞİD'in yarım bıraktığı bir işi, kendilerine Volk bilmem ne adını veren faşistler bitirdi, yani cihatçı Müslümanlar ile Haçlı Naziler ortak bir cinayet işledi. Katil olduktan sonra ha haç takmışsın boynuna, ha hilal, ne farkı var birbirinden. Dünyada bunun benzeri var mıdır Allah aşkına, bu garip cinayet de gelip bula bula bizi buldu" (Livaneli, 2017b: 127).

Hüseyin'in kimliği ve geçmişine yönelik yukarıda verilen bilgiler, vaka zamanı öncesinde geriye dönüşle ve kahramanların bakış açısıyla sunulur. Böylece vaka zamanı şimdisinin odağında olan Hüseyin, okuyucuya tanıtılırken merak duygusunu adım adım taşıyan entrik kurgu oluşturulur. Geriye dönüş, otuz iki yaşında ölen Hüseyin'in çocukluğundan ölümüne uzanan sürecin kesitlerini yansıtır.

Meleknaz'ın Suriye'den Mardin'deki mülteci kamplarına geliş sürecini gösteren vaka halkası, aynı köyden ve akranı olan Zilan ve Zilan'ın sekiz yaşındaki kız kardeşi Nergis'in başından geçenlerin anlatımı, örneklerin çoğaltılması ile ortaya konulan durumun, sosyal görünümünü göstermeye yönelik geriye dönüşlerdir.

Romanda İbrahim'in psikolojisine yönelik değerlendirmeler, geçmişteki olaylarla bağlantı kurularak yapılan geriye dönüş unsurunun açıklayıcı rolünü gösterir. İbrahim, Mardin'de günlerin daha uzun sürdüğü hissiyle çocukluğuna dair başından geçenlerin ve oyunların etkileri altında kalır. Vaka zamanı ve geçmiş zaman arasındaki benliğini şöyle sorgular:

"... o farklı dünyanın izlenimleri, sanki başka bir insanın başından geçmiş, sanki İstanbul'da plazadan plazaya koşturan, trafikte takılıp kalan, dolmuşlara, otobüslere, metrolara soluk soluğa yetişmeye çalışan 'ben'in gördüğü tuhaf bir rüya gibi etkisi altına alıverdi 'ben'i. Hangi ben daha baskın çıktı anlayamadım, o ben mi, bu ben mi? O ben, yıllar önce başörtülü annesi ile hacı babasının otobüse bindirip arkasından el sallayarak büyük şehre okumaya gönderdikleri, kaygılar içindeki korkak, ürkek çocuk. Galiba Mardin'e geldiğim andan itibaren öteki ben, önceki ben uç veriyor. [...] zihinden önce bedenim hatırladığı çocukluk ülkesi, ağır ağır yükselen bir su gibi kaplayıveriyor içimi" ( Livaneli, 2017b: 22-23).

İbrahim'in, vaka zamanında Meleknaz'a ait izler bulmak maksadıyla gittiği ve Yezidi inancına göre kutsal bir yer kabul edilen Deyrulzafaran manastırının altındaki Güneş Tapınağı'nın atmosferinde, tarihî kökenlere inilen bir ruh durumuyla zaman algısını görmek mümkündür:

"Bu yapılardaki mistik hava başımı döndürüyor, zaman ve mekân duygusunun kaybolduğu bu loş mahzende ben de, eskiden olduğum şey ne idiyse, ondan daha farklı bir varlığa dönüştüğümü duyumsuyorum. Dünyanın ömrü ile kendi ömrüm arasındaki orantısızlığın verdiği rahatsızlık, güneş çarpması gibi sersemletici bir etki yapıyor üzerimde.

Eğer 21. yüzyılın karmaşık bir metropolünden gelen ben, İbrahim, dijital çağa erişmiş ateist bir gazeteci bunları hissediyorsa, kim bilir eski zamanın söylenceler, efsaneler, hayaller dünyasında yaşayan insanlar üzerindeki etkisi nasıldı diye düşünmek başımı döndürüyor” (Livaneli, 2017b: 53).

Olay örgüsünde merak unsurunu canlı tutan ve İbrahim’in Mardin’de kaldığı yaklaşık on bir günlük sürecin sınırlarına dâhil edilen geçmişe yönelik açıklamaların, gelecekte kahraman üzerindeki etkisini gösteren zamanda ileriye gidiş kullanımına işaret edilir. İbrahim, Hüseyin’in ailesi ile görüşmek amacıyla Mardin’e geldiğinde, “Şeytan denilen kız, ona âşık olan çocukluk arkadaşım Hüseyin, Mardin’de vurulma, Amerika’da ölüm, evdeki marullar, hele o marullar...” (Livaneli, 2017b: 25) sözleriyle aralarında bağ kuramadığı bütün bu öğeleri birleştirme ve cevap bulma peşine düşer. Bu doğrultuda, Advıye Hanım’ın evinin her yerine konulan marulların nedenini, çevredekilerin şeytan olarak nitelediği Meleknaz’ın kimliğini ve Hüseyin’le olan ilişkisini Aysel’e sorar. Ancak Aysel, ağabeyinin cenazesi gelmeden bir gün önceki zaman dilimine tekabül eden bu süreçte, onu toprağa vermeden, içindeki acıyı dindirmeden ve yapacak işlerini tamamlamadan İbrahim’in sorularına yanıt vermez. Aysel’in bu tavrına yönelik “Sonra, hâlâ hayranlıkla bakmakta olduğum badem gözlerini alıp gidiyor, beni karmakarışık bir ruh hali ve giderek yoğunlaşan sorularla baş başa bırakıyor” (Livaneli, 2017b: 25-26) diyen İbrahim, bu hikâyenin gerçek yüzünü, zaman içerisinde kahramanların anlattıkları ışığında, zihninde aydınlığa kavuşturur; merakını giderir.

Vaka zamanında Mehmet’in Hüseyin hakkındaki bilgilerini İbrahim’e anlatması sırasında, “...yüzüme uzun uzun baktı, öyle bir umutsuzluk vardı ki gözlerinde, acımadım desem yalan olur. Ben o zaman anlamıyorum tabii niye öyle baktığını çünkü bana söylememişti. [...] İki gün sonra Aysel’den öğreniyorum durumu...” (Livaneli, 2017b: 39) cümleleriyle işaret ettiği Hüseyin ve Meleknaz ilişkisi hakkındaki çağrışımlar, gelişen olaylara yönelik açıklamaların habercisi olan zamanda ileriye gidiş unsurlarıdır.

“Hüseyin’e Yolculuk” ve “Meleknaz’a Yolculuk” olarak iki üst bölüme ayrılan romanın Hüseyin’e Yolculuk bölümü, ben anlatıcı olarak İbrahim’in araştırmaları doğrultusunda şekillenir. Bu bölümde, Hüseyin ve Meleknaz’ın maceralarını araştıran onlar hakkında bilgi toplayan ben anlatıcı; Advıye Hanım, Aysel, Mehmet, Fuat Amca, Süryani rahibi Gabriel, Safiye, şeyh Seyda, Zilan ve Salim’in

anlattıklarından hareketle, Hüseyin'in hikâyesini sona erdirmiş; Meleknaz'ın hayatına dair ipuçları elde etmiştir. “Meleknaz'a Yolculuk” bölümü ise İbrahim'in Meleknaz'ın izini bularak onun hikâyesini tamamlama amacına yöneliktir.

*Huzursuzluk*'ta anlatma zamanı tam olarak belirtilmemekle birlikte, şimdiki zamana yönelik fiil kategorilerinin kullanımı, vaka zamanı ve anlatma zamanını birleştirerek eşzamanlı bir anlatma yöntemine işaret eder. Bölümlerde, vaka zamanı ve anlatma zamanı arasında bir yakınlaşma söz konusudur. Birinci bölümün “Kelamın çocukları” alt başlığında, İbrahim'in şeyh Seyda ile bir araya gelmesi, eylem ve konuşmaları eşzamanlı dile getirilir: “Kamplardaki en bilgili adamın kim olduğunu soruyorum, Şeyh Seyda diyorlar. Onun kaldığı çadıra gidiyorum. Yaşlı adamın, ağaç dalına benzemiş elini öpüyor, Şark terbiyesiyle alınma koyuyorum” (Livaneli, 2017b: 83) der anlatıcı.

Meleknaz'a Yolculuk bölümünde de, vaka zamanı ve anlatma zamanı arasında bu durumun söz konusu olduğu örnekler görülür. Meleknaz'la pastanede ilk buluşmasının ardından evini öğrenmek için onu takip eden İbrahim'in, Meleknaz'ın oturduğu apartman dairesine gelmesiyle söylediği aşağıda verilen cümleler, vaka zamanı ve anlatma zamanında eşzamanlı bir izlenim bırakarak olayların gerçekleştiği, duygu ve düşüncelerin ortaya çıktığı anda anlatıldığını gösterir. Dolayısıyla olaylara bakış açısı, vaka zamanına aittir. Bu durum, vakanın okuyucu üzerindeki etkisini güçlendiren bir yansıma olarak düşünülebilir.

“Meleknaz içeri girdikten sonra apartmanın önünden geçiyorum, kirli mavi bir tabelaya yazılı 18 numarayı görüyorum. Mavi, diyorum kendi kendime, mavi tabela; nasıl olabiliyor bu? Meleknaz nasıl dayanıyor buna? İyi ama diye düşünüyorum sonra, İstanbul'un her yerinde mavi var, her köşede, her harfte, her yol işaretinde. Ve ben, bu koca şehrin ortasındaki kimliksiz gazeteci, yardım önerimi geri çeviren bir insanı kabul etmeye zorlayarak kendi ruhumu kurtarmaya çalışıyorum. Yağmur suları, ıslak solucanlar gibi ensemden içeri süzülürken, zavallı İbrahim diye kendime acıyorum” (Livaneli, 2017b: 143-144).

Anlatma zamanının bir başka unsuru, anlatıcının yazma eylemine dair düşüncelerini dile getiren ve şimdiki zaman ifadeleri ile yüklü cümleleri, okuyucuyu metne dâhil ederek onu vakanın bir parçası hâline getirme düşüncesine bağlanabilir. “Benim Mardin maceram nasıl başladı, önce onu anlatayım” (Livaneli, 2017b: 19) cümlesiyle vaka zamanının başlangıcını anlatmaya koyulan ve yazma amacını değerlendiren

anlatıcı, Hüseyin'in ölmeden önce hastanede tekrarladığı son sözü olan “ Ben bir insandım!” (Livaneli, 2017b: 111) cümlesini tekrarlar. Zira Zilan'ın Şengal Dağı'nda ölen kardeşi Nergis'in, söylediği son sözleri de “Ben bir insandım abla” (Livaneli, 2017b: 106) olur. Geçmiş zaman kipi kullanılarak söylenen bu cümle, *Kardeşimin Hikâyesi*'nde, asıl kahraman Mehmet'in ifade ettiği ve henüz geniş zamana yönelik olan “Ben bir insanım” (Livaneli, 2016g: 253) cümlesinin zamansal değişimini gösterir. *Kardeşimin Hikâyesi*'nde kavramsal olarak zamanda var olan kahraman, *Huzursuzluk*'ta varlığını çoğullaştırarak kaybetmiştir.

Vaka zamanının Mardin'de geçen sürecinde Meleknaz'ın arkadaşı Zilan, başlarından geçen olaylar ve Suriye'den Türkiye'ye gelme yolculuğunu İbrahim'e anlatır. Bu yolculuk sırasında Şengal Dağı'nda sekiz yaşında ölen kardeşi Nergis'i, taş ve kaya parçalarıyla gömen Zilan, arkadaşı Meleknaz ve kardeşiyle aynı adı taşıyan Meleknaz'ın bebeği Nergis'le birlikte, zor koşullar altında geçen sürecin ardından Türkiye'ye ulaşırlar; Mardin'deki bir kampa yerleşirler; tedavi edilirler. İbrahim'in Zilan'dan öğrendikleri, boşluk duygusuna kapılmasına ve içinde derin bir hiçlik yönelimine neden olur. Bu bağlamda ben anlatıcı ve roman kişisi olan İbrahim, anlatma zamanının bakış açısından yazma amacını aşağıdaki sözlerle açıklığa kavuşturur:

“Bu boşluğu doldurmak için bu satırları yazmaya çalışıyorum, belki de kitap olur ama itiraf edeyim ki bunun amacı ne, bilmiyorum. Yazsam ne fark edecek, yazmasam ne fark edecek diye düşünüyorum. İnsanlar okusa ne olur, okumasa ne olur diye düşünüyorum. İşte Zilan'ı dinlediğim günden beri ruh durumum bu, Şengal Dağı'da taşların altında yatan Nergis'i düşünüyorum sık sık ve hayatta bir tek amacım olduğunu hissediyorum; bir tek, sadece bir tek amaç: Meleknaz denilen kızı bulmak, onunla konuşmak. Sanki içimde açılan derin boşluğu doldurabilecek tek kişi o. Yaza yaza sonunda bu kitabı neden yazdığımı da buluyorum: Derdim, olanları dünya âleme duyurmak falan değil, insanları bakın neler oluyor bu dünyada diye sarsmak da değil, bunların hepsini Angelina Jolie'ler benden kat kat iyi yapıyor. Ben sadece kendimi tedavi etmek için yazıyorum, insan denilen yaratıkların arasında yaşama gücünü tekrar bulabilmek için. Daha doğrusu öyle sanıyorum. İnsanları pençesine almış, çöl hecinleri gibi hepimizin ağzını kan içinde bırakan 'harese' den kurtulmak için yazıyorum ve zaman zaman kendimi şu sözü tekrarlarken yakalıyorum: ‘Ben bir insandım!’ ” (Livaneli, 2017b: 110-111).



Romanda, kahramanların geçmiş yaşantıları, iç dünyalarını etkileyen olaylar ve hatıraları özetleme tekniği ile sunulur. Ayrıca kahramanları tanıtan açıklayıcı bilgiler verilmesi, vakanın gelişiminde üstlenecekleri rol bakımından onların aydınlatılmasını sağlar. Meleknaz ve Hüseyin'in geçmişine dair anlatılanlar, olaylar arasında neden sonuç ilişkisi kuran ve zamanın geçtiğini ifade eden anlatımları içerir.

Vaka zamanında İbrahim'in iç çatışmalarını yansıtan özetlemeler, onun "öteki ben" olarak nitelediği Mardin'deki çocukluk dönemi ve okumak için ailesinden ayrılarak İstanbul'a geldiği yaşantısı arasında değişen yaşamına bakışını gösterir. Çocukluk arkadaşı olan İbrahim ve Mehmet'in uzun yıllar sonra bir araya gelmeleri ve İbrahim'in iç dünyasını etkileyen Mehmet'in yaklaşımı, şöyle özetlenir:

"Çok şaşırdım diyor Mehmet, gerçekten çok şaşırdım be İbrahim, bunca yıl, bu kadar yıl ortalıkta görünme, sonra birden yanımda bitiver, hem de Hüseyin'in cenazesinde" (Livaneli, 2017b: 33).

"Yengen yatak sersin, sözüyle beni şaşırtmıştı Mehmet ama haklı olan oydu, ben değil. O kök salmıştı, ben rüzgârda savruluyordum; büyük şehrin yüzünü silerek birbirine benzettiği kimliksiz kalmış milyonlarca insandan biriydim.

Çocukluğumda fazla otel motel yoktu buralarda, Mehmet de otuz yıldır görmediği bir 'yabancı'ya biz de kal diye ısrar ediyordu..." (Livaneli, 2017b: 42-43)

Vaka zamanında İbrahim'in, aylarca süren Meleknaz'a ulaşma çabası, özetleme tekniğinden faydalanılarak anlatılır. Bu doğrultuda olay örgüsü akışını ifade eden İbrahim'in, eylemleri ışığında Meleknaz'a söylediği sözler şöyledir:

"... Hüseyin'in arkadaşıyım ben, çocukluktan beri arkadaşıyım. Mardin'e gittim, başınıza gelenleri öğrendim, Advıye Hanım'ı, Aysel'i gördüm, şeyhinizle konuştum, dininizi öğrendim, Melek Tavus'a saygı duydum, sonra Zilan'ı gördüm, arkadaşın Zilan'ı, Nergis'in başına gelenleri dinledim. Deyrulzafaran manastırına gittim, rahiple konuştum, yani bugüne kadar senin izinden yürüdüm, seni bulmak istedim, görüşmek istedim, merak ettim, kim bu Meleknaz diye aylarca düşündüm, sonunda karşı karşıyayız işte ama şimdi de konuşmuyorsun benimle" (Livaneli, 2017b: 140).

Vaka zamanında İbrahim'in, Mardin'e gelmesi ve burada 'önceki ben' olarak nitelediği çocukluk dönemindeki Mardin ile aktüel zamanı yansıtan Mardin tablosunu aşağıdaki tasvirde görmek mümkündür. Mekân ve kişi arasındaki mesafenin, zaman içerisindeki değişikliği, İbrahim'in bakış açısından şöyle ifade edilir:

“ ‘Önceki ben’, bu şehrin sokaklarında babasının elini tutmuş gezerken, bazı lokantalardan yayılan ızgara et ve buram buram anason karışımı kokulardan bayılacak gibi olurdu. O kadar hoş ve değişik bir kokuydu ki bu, evde yenilen yemeklerden alıp başka bir dünyaya sokardı o çocuğu. Evlerde de rakı içilirdi, mahlepli Süryani şarabı yudumlanırdı ama lokantalardan yayılan yoğun rakı-kebab karışımı koku bambaşkaydı. Şimdi yürüdüğüm sokaklar daha karanlık sanki, daha neşesiz, daha ıssız. Bir yandan IŞİD, bir yandan PKK, bir yandan devlet güçleri derken çarpışmaların ortasında kalmış, korku içinde bir kent” (Livaneli, 2017b: 28). Süryani rahibi Gabriel’in, öznel yorumları çerçevesinde sunulan betimleme, olay örgüsü bakımından önem taşıyan Meleknaz’ın fiziki görünümüne yönelik ipuçları vermekle birlikte, onun kişiliği hakkında bilgi edinmeye dair merak duygusunu harekete geçirir:

“Kız yani Meleknaz... evet, zayıf, esmer bir kızdı, ince yüzünde kocaman gözleri çok dikkat çekiyordu, bir acayip pırıltıyla yanan gözlerdi onlar, bazen öfkeli, bazen nefret dolu, bazen meydan okuyan gözler. Nasıl desem, çok önemli bir sır taşıyor ama anlatmıyor gibi merak uyandıran bakışlar. Belki konuşsa, anlatsa daha az etkilenir insan, ne var ki bu suskunluk bakışlarını daha derin kılıyordu galiba” (Livaneli, 2017b: 58).

Zilan’ın sözlerinde Ezidilerin kurtuluşları için gerekli adımlardan biri olan Şengal Dağı’nı aşmaları anlatımlı sahne ile şöyle ortaya konur:

“Meleknaz çok ağırlaşmıştı, dağı tırmanmaya gücü yetmeyecek diye korkuyordum ama o kan ter içinde çabalıyor, kayalara tutunuyor, elini ağrıyan beline koyarak soluklanmaya çalışıyor, sonra yine tırmanıyordu. Dereden doldurduğumuz şişeden yudum yudum su içtik, gündüz uyuduk, gece yürüdük. Bir yerde silah sesleri duyduk, bomba gibi, top gibi bir şeyler patlıyordu, arkamızdan gelirlere diye iyice kuytulara saklandık. Bir koyağın dibinde burnumuza çok kötü kokular geldi, çok insan ölmüştü orada, çürüyorlardı. Ezidi aileler gördük, çoluk çocuk, yaşlı genç, birbirlerine sarılıp can vermişlerdi. Açlıktan olsa gerek diye düşündük, onlara dua ettik, takatimiz tükenmişti, ölü bedenlerin yanına uzanıverdik” (Livaneli, 2017b: 104-105).

*Huzursuzluk*, sosyal zamana ait belirgin çizgiler taşır; dönemin sosyal yapısına temas eder. Vaka zamanının gelişimi bir yönüyle tarihî sürece bağlanır. İnanç mozaiği bağlamında değerlendirilen bir kent olarak Mardin’e bakış, farklı kültürlerin

tutunduğu yüzyılları ve mekânı tek bir zaman diliminde toplar. Anlatıcı bunu şöyle dile getirir: “Zamanın durduğu bir mekân ki o zamanın içinde Haçlılar, Timur’un Moğolları, Artuklular, Selçuklular, Süryaniler, Araplar, Türkler, Kürtler donmuş duruyorlar” (Livaneli, 2017b: 26).

Yukarıdaki satırları, inanç yönüyle destekleyen ben anlatıcının, zamanın değişimi ışığında, tarihî süreç ve vaka zamanı bakımından şehrin geldiği noktaya karşılaştırmalı bakış açısı şöyledir: “Çarşıda, okulda, kadim Süryani, Müslüman, Yahudi, Mecusi, Zerdüsti, herkesin ahbaplık ettiği, birbirinin kutsal günlerini kutladığı şölen günleri... Ama şimdi iyice içine kapanmış, sertleşmiş öfkeli bir İslâm’ın gölgesi altında kararan bir şehir” (Livaneli, 2017b: 28).

Sosyal zamanın romana yansıyan yönlerinden biri de Suriye topraklarındaki savaş sonucu ülkelerini terk eden insanların Türkiye’ye gelmeleridir. Bu durum, Mehmet’in Hüseyin hakkındaki düşüncelerini İbrahim’le konuşmalarına şöyle yansır: “Buralarda binlerce Suriye göçmeni var, biliyorsun, çadır kentlerde kalıyorlar, hayatları sahiden zor ama biçare Hüseyin binlerce insana nasıl derman olsun, yine de elinden geleni yapmaya çalışıyor, çırpınıyor, kendini paralıyordu” (Livaneli, 2017b: 34).

Mehmet, Hüseyin’le ilgili bildiklerini İbrahim’e anlatırken aynı zamanda sosyal bağın bir parçası olan, bireyleri ve toplumu felakete sürükleyen savaşın panoramasına şöyle işaret eder:

“Bu Suriye işi çok kötü oldu, çok, zavallı insanlar ölümden kaçmak için yollara düştüler ama burada da rahat yüzü göremediler. Evet, haklısın, çoğu IŞİD’den kaçtı ama hükümet güçlerinden de, El Nusra’dan da kaçanlar var. Hepsinin durumu kötü ama en büyük zulmü Yezidiler görmüş, IŞİD bunların köylerini basmış, on yaşından büyük erkeklerin kafalarını kesmiş, kadınları, kızları esir alıp tecavüz etmiş, sonrada satmış. On yaşından küçük oğlan çocuklarını da IŞİD militanı olarak yetiştiriyorlarmış. O katliam günlerinde kaçabilenler Lalêş’e sığınmışlar. Lalêş onların kutsal mekânı, ne zaman zulüm görseler oraya kaçarlar zaten. IŞİD orada da peşlerine düşmüş ama Kürtler Yezidileri kurtarmaya gelince, çekilmişler” (Livaneli, 2017b: 35).

Meleknaz’ın Yezidi kimliğinden hareketle Yezidi inancının işlendiği romanda, yukarıdaki örnekte değinildiği gibi, IŞİD’in bu dine mensup kişilere uyguladığı katliam doğrultusunda sosyal zamanla ilgili gelişmeler aktarılır. Meleknaz’ın marul

ve mavi renk unsurlarına gösterdiği tepkinin kaynağının Yezidi dininin gerekleriyle açıklandığı olay örgüsünde roman kişisi Fuat Amca, bu inancın adının aslında Yezidi değil Ezidi olduğunu belirtir; tarihine ve kutsallarına yönelik açıklamalar yapar. Wolfgang Menzel ise Yezidilerin dinini şöyle anlatır:

“Tanrı dünyanın sadece yaratıcısıdır, sürdürücüsü değil. Aktif değildir, dünyayla ilgilenmez. Tanrısal iradenin faal icra organı Melek Tavus’tur ve ruh göçü yoluyla Tanrısalığa yükselmiş olan Şeyh Hadi onunla bir olmuş görünmektedir: Melek Tavus, Tanrı’nın alter egosudur. Tanrı’yla birdir, ayrılmamacasına bütünleşmiştir onunla. Buraya kadar Yezidilik tektanrıdır; ama aynı zamanda tanrısal ve yarı-tanrısal varlıklara, Tanrı ile İnsan arasında bulunan ara unsurlara da yer vardır. Melek Tavus iyi bir Tanrı’dır. Efsaneye göre, gözden düşmüş bir melek olduğu kabul edilir; pişman olduğu için bağışlanmıştı yeniden. Yezidilerin cehenneme inanmadığı bellidir, bildiğimiz anlamda şeytana da, kötülük ilkesinin vücut bulması demek olan cehennem cezasına da inanmazlar. Kötü inkâr edilir. Belli bir cehennem var olmadığı görüşüne, sürekli yeniden doğuş sayesinde basamaklı bir arınmayı mümkün kılan ruh göçü inancı tekabül eder” (Menzel’den alıntılanan Yalkut, 2006: 43).

İbrahim, milyonlarca insanı kötülük ve zulme sevk eden, yüz binlerce insanın ölümüne ve Ortadoğu topraklarındaki kaosa yol açan devletlerin politikalarına yönelik eleştiri ve kızgınlığını, Birleşmiş Milletler İyi Niyet Temsilcisi olarak Türkiye’deki mülteci kamplarını ziyaret eden Angelina Jolie’ye duyurmak ister. Bu durumun sorumlusu olmayan ancak, o anki muhatabı Jolie’ye, İbrahim’in söylemek istedikleri dünyada ve Türkiye’de yaşananların sosyal panoramasını şöyle yansıtır:

“... Jolie’ye gerçekten kızıyordum galiba; ışıltılı Hollywood dünyasından gelip kamplara bir saat uğramak, orada kalanların acılarını artırmaktan başka ne işe yarayabilirdi ki. Görüşme fırsatı bulabilseydim, bu insanların hepsi sizin politikalarınız yüzünden burada derdim ona, daha doğrusu sizin değil de devletlerinizin, ne hakkınız vardı savaş uçaklarınızla, askerlerinizle, uçak gemilerinizle okyanus aşarak bu insanların ülkesini yakıp yıkmaya, zaten kanayan Ortadoğu topraklarını daha da kanatmaya, kitle imha silahları var yalanıyla dünyayı kandırarak, milyonlarca insanın evini başına yıkmaya, bizim topraklarımızı terör belasına boğmaya! BM bunun için mi kuruldu?” (Livaneli, 2017b: 72-73).

Sosyal yaşamdan izler taşıyan vaka kurgusu, IŞİD’in, Ezidilere yönelik tutumunu göz önüne serer. Romanda Ezidi düşmanlığından hareket eden bu yapı, onları

İslâm'ın düşmanı ve kâfir olarak niteler; insanların kafalarını keser, kadın ve çocuklara tecavüz eder. Ezidi olan Meleknaz'la ilişkisinden dolayı Hüseyin'in ölümüne yol açan İŞİD, temelde din ayrımı gözetmeksizin bütün insanlık için zararlı bir terördür.

Tarihî ve toplumsal konuların kurgusal zemine yerleştirildiği romanda sosyal zamanı belirleyen başlıca unsur savaş olgusudur. Bu doğrultuda tarih boyunca devam eden Ortadoğu'nun savaş sarmalı, kendi kanının tadında sarhoş olan develerin durumu ile ilişkilendirilir. Çöldeki develerin ağzında yaralar açan ve yaralarını kanatan bir dikenî gördükleri yerde koparıp çiğnemeleri, kan kaybından ölecek olsalar dahi, dikenin tadıyla karışan kendi kanlarının tadına doyamamaları söz konusudur. Engel olunmazsa deve kan kaybından ölür. İşte bunun adı Arapça bir kelime olan "harese"dir. Hırs, ihtiras, haris gibi kelimeler buradan gelir.

Sonuç olarak romanla ilgili zamana ait unsurlar hakkında şunları söylemek mümkündür:

*Huzursuzluk*'ta vaka zamanı, edinilen ipuçları ışığında ortalama altı ay olarak belirlenir. 26 Eylül 2016 tarihli Hüseyin'in ölüm haberinin yazı işleri toplantısında yayımlanacak haberler arasında bulunması ve gazetede çalışan İbrahim'in bu haberi fark edip Hüseyin'in çocukluk arkadaşı olduğuna kanaat getirmesiyle araştırmaya koyulması, vaka zamanının başlangıcıdır. "Meleknaz'a Yolculuk" ve "Hüseyin'e Yolculuk" olarak iki ana bölüm ve alt bölümlerden oluşan kurguda, birinci bölüm, Mardin'de geçen genellikle "ertesi gün" zaman ifadesi ile yinelenen on-on bir günlük bir süreçtir. İkinci bölüm ise mekân olarak İstanbul'a ait olan bir zaman aralığında, "her akşam, geceleri, ertesi pazar, bir sabah, ertesi hafta, birkaç ay sonra, bir ay sonra" gibi belirsiz zaman ifadelerinin toplanmasıyla elde edilen beş-altı ay arasında değişiklik gösterebilen bir süreç olarak düşünülebilir.

*Huzursuzluk*'ta vaka zamanı, çizgisel bir akış taşımaz. Kahramanların geçmiş yaşantılarını aydınlatarak vaka zamanındaki bilgileri tamamlamak, olay örgüsünün başlangıcını etkileyen faktörleri okuyucuya bildirmek, vakanın inandırıcılığını örnekleri çoğaltma yöntemiyle güçlendirmek, kahramanların psikolojisi hakkındaki açıklamaları tarihî kökenlerle bağlantı kurarak ifade etmek, inanç sistemlerine göndermede bulunmak, toplumsal kaos yaratan örgütlere işaret etmek maksatlarıyla geriye dönüş tekniğine başvurulur. Olay örgüsü bir geriye dönüş cümlesi ile başlar. Olay örgüsü akışında, entrik bir atmosfere kaynaklık ederek kahramanın ve

okuyucunun merak duygusunu ayakta tutan zamanda ileri gidiş kullanımı da anakroninin bir başka yönüdür.

*Huzursuzluk*'ta anlatma zamanı ve vaka zamanı eşzamanlıdır. Olayların yaşanması ve yazılması aynı anda gerçekleşiyor izlenimi uyandırılır; şimdiki zaman fiil kategorisinin kullanımı ön plandadır. Çeşitli kahramanların bakış açıları doğrultusunda anlattıkları olayların rolünü göz ardı etmeden oluşturulan kurgusal yapıda ben anlatıcı, duygu, düşünce ve izlenimleri vaka zamanında aktarır. Anlatıcı, vakanın okuyucu üzerindeki etkisini artırmak ve onu metnin bir parçası yapma düşüncesi, etrafında okuyucuya hitap eden cümlelerle anlatma zamanının bakış açısından yazma amacını değerlendirir.



## SONUÇ

“Zülfü Livaneli’nin Romanlarında Bir Anlatım unsuru olarak Zaman” adlı bu tezde, çağdaş Türk edebiyatı yazarlarından Zülfü Livaneli’nin romanları, metin çözümlenmelerinin ana başlıklarından biri olan biçim incelemesinin kapsamında yer alan zaman unsuru çerçevesinde incelenmiştir. Çalışmada, öncelikle yazarın romancı kimliğinin oluşum süreci, eserlerinin tanıtımı ve romancı yönü ele alınmış; tahkiyeli eserlerde zaman kavramı, işlev ve kullanım bakımından yansıtılmıştır. Daha sonra Livaneli’nin inceleme konusu romanları; vaka zamanı, anlatma zamanı, sosyal zaman ve yazarın eseri yazdığı zaman hakkında bilgi bulunuyorsa yazma zamanı olmak üzere temel anlam katmanları bakımından değerlendirilerek sonuçlarına işaret edilmiştir.

Tahkiyeli eserlerin kurgusal dünyası, dış dünyadaki vakanın, yeniden biçimlendirilmesi ve ana kurgu malzemesi olarak kullanımıyla mümkündür. Kurucu öge olan vakanın ortaya çıkması, kurgusal bir zaman kullanımına ihtiyaç duyar. Bu yüzden zaman, olay örgüsünün ayrılmaz bir parçasıdır.

Tahkiyeli eserlerdeki zamana bakışın genel görünümü, tarih içerisinde değişkenlik göstermektedir. Destan, masal, efsane, halk hikâyesi, mesnevi gibi dikkatin olay üzerine yoğunlaştığı geleneksel anlatı türlerindeki zaman ögesi, önemli bir işleve dayanmaz; soyut, belirsiz ve hayâli bir çerçevede çok hızlı akıp giden bir seyir gösterir. Burada olayların süresi doğrultusundaki gerçeklik boyutu göz ardı edilir. Romanın tarihsel sürecindeki zaman algısı da bu değişkenlikten payını alır. Zaman kavramı bilimin gerçeklik anlayışı ekseninde roman estetiğine yansırken Newton’un mutlak zaman anlayışının, klasik gerçekçi romana izdüşümü söz konusudur. Olayların gerçekliğini ve inandırıcılığını kanıtlama amacı taşıyan bu romanlarda zaman, mutlak bir bütün olarak algılanır ve kronolojik bir seyir içerisinde, yani kesintiye uğramadan geleceğe yönelerek olayların sırasını tayin eder. Mutlak zamanın aksine zamanın eşit aralıklarla değil, ışık hızına göre değişmekte olduğu görüşü, Einstein’ın görelilik kuramıyla açıklanır. Burada parçalı bir zaman ve bireyin konumuna göre kişisel zaman ölçütü belirlenir. Bu durumun modern romana yansması, zamanın çizgiselliğinin kırıldığı anakronik bir görünümdür. Zamansal atlamaların odağında bilinç ve bilinçaltı yer alır. Postmodernist romanın zaman algısı ise bir kurgu ögesi olarak dikkati kendi üzerine yöneltir. Amacının okuyucunun yaşadığı dış dünya ile örtüşmesini sağlamak olmayan postmodern romanda; dağınık,

belirsiz, iç içe geçmiş veya bağımsız olayların, takvimsel zamanın dışındaki pencereden ele alındığı bir tutum söz konusudur. Ayrıca vakanın ortadan kalkmasına bağlı olarak zamanın da öneminin azalması aşikârdır.

Buna ek olarak zamana ait temel kategorilerin terminolojisinde belirli bir bütünlük yoktur. Metin içerisinde çeşitli inceleme eserlerinden verilen örneklerde, adlandırma bakımından bir uyumsuzluk olduğu konusuna dikkat çekilmiştir.

Zülfü Livaneli'nin romanlarında, vaka zamanı yıllara uzanan geniş zaman dilimlerini ihtiva etmez. Vaka zamanı en uzun olan *Leyla'nın Evi* ve *Son Ada* bir buçuk yıl içerisinde yaşanan olayları anlatırken vaka zamanı en kısa tutulan *Veda* ortalama iki saatlik bir zaman dilimini kapsar.

Bununla birlikte romanlardaki vaka zamanı, anakronik unsurlarla genişletilir. Böylece bireysel ve toplumsal problemler noktasında insanı ele alan Zülfü Livaneli, kişisel ve tarihî zamanın değişiminde gözlemlenen olaylara daha fazla temas etme imkânı bulur. Nitekim anlatımda, bireysel ve sosyal zamanın odak noktası yapıldığı bir biçim tercih edilmiştir.

Livaneli'nin romanlarında zamanın akışı anakronik bir seyir gösterir. Analepsis ve prolepsis teknikleri, yani zamanda geriye dönüş ve ileri gidiş unsurları etrafında oluşturulan kurgusal yapıda, çizgisel akışın kırılması söz konusudur. Kahramanların geçmiş yaşantılarının aydınlatılması, kişilik özelliklerinin ortaya konulması maksadıyla vaka zamanındaki bilgileri tamamlamak, kahramanların psikolojisi hakkındaki açıklamalara yönelmek, vakaya ön hazırlık olan gelişmeleri okuyucuya bildirmek doğrultusunda yaşanan olayların arka planını yansıtmak, vakanın inandırıcılığını örnekleri çoğaltma yöntemiyle güçlendirmek gibi amaçlardan hareketle, geçmişe dönüşler yapılır. Bu geri dönüşlerde bireysel ve sosyal zamana ait bilgilerin verilmesi esas alınır. Anakronik yapının bir başka yönü olan zamanda ileri gidiş tekniği ise vaka zamanında daha sonra gerçekleşecek bir olayı çağrıştıran veya sezdirenen bir tutumla ipuçları ortaya koyabildiği gibi geleceğe dair doğrudan bilgiler de sunar. İnceleme konusu olan romanların bir kısmında, olay örgüsü başlangıcında yapılan vaka zamanındaki sapmalara tevessül edilir. Bun göre *Engereğin Gözü*, *Bir Kedi*, *Bir Adam*, *Bir Ölüm* ve *Huzursuzluk* geriye dönüş tekniği ile başlarken *Son Ada*, *Kardeşimin Hikâyesi* ve *Kontantiniyye Oteli*'nin başlangıcı ileri gidiş tekniğine bağlanır.



Bu bağlamda anakroninin işlevi, geriye dönülerek açıklayıcı bir rol taşır; ileri gidilerek ise gelecekte gerçekleşecek olaylarla ilgili doğrudan veya sezdirici cümlelerle entrik bir yapı oluşturur. Böylece vakanın seyri, okuyucunun heyecan ve merak duygusunu canlı tutar.

Yazarın romanlarında anlatma zamanı kategorisi, artzamanlı ve eşzamanlı anlatma yöntemleri ışığında oluşturulmuştur. Romanlarda geçerli olan kullanım biçimi her iki tekniğin birlikte verilmesidir. Genellikle okuyucuyu kurgusal yapıya yerleştirme ve anlatma zamanını, okuma zamanına yaklaştırma düşüncesi etrafında geliştirilen anlatma zamanı, vakanın okuyucudaki etkisini güçlendirmeye yönelik bir işlev üstlenir. Aktüel zamanda yaşanan olaylar, anlatıcının anlatma zamanındaki bakış açısına göre sunulur. Vaka zamanından belli bir süre sonra gerçekleşen sonradan anlatma yönteminde, özellikle ben anlatıcının yer aldığı bölümlerde olaylar, aradan geçen süreye bağlı olarak onun duygu, düşünce ve izlenimleri ışığında yansıtılır. Eşzamanlı anlatım ise aktüel zaman ve anlatma zamanı arasındaki süreyi, en aza indirdiği veya biçimsel olarak ortadan kaldırdığı için bakış açısı değişmez.

Vaka zamanı ve anlatma zamanı arasındaki süreye göre vakanın düzenlenişini ortaya koyan özetleme, tasvir, eksiltme ve sahne teknikleri anlatımın ritmini gösterir. İncelenen romanlarda bu tekniklerin kullanımı hem geçmişte hem hâlde verilen örneklerle sağlanır.

Fikir dünyası bakımından sosyal, siyasi, ekonomik koşullar çerçevesinde, toplumsal konulara eğilen yazarın romanlarında ağırlık kazanan bu konular, sosyal zamanı biçimlendirmiştir. Sosyal ve tarihî yapıyı, çoğunlukla Osmanlı Devleti ve Türkiye Cumhuriyeti zeminine yerleştiren Livaneli, dış dünyadaki toplumsal olaylara göndermelerde bulunarak romanlarına gerçeklik algısı kazandırır. Kahramanların eleştirel bakış açılarından hareketle, sunulan birtakım tarihî olayların anlatımının geriye dönüşlerle zenginleştirildiği eserlerde, kahramanların bizzat yer aldığı on yedinci yüzyıldan günümüze siyasi, sosyal, ekonomik olaylar, askeri darbeler, ihtilaller, Birinci Dünya Savaşı, Kurtuluş Savaşı, İkinci Dünya Savaşı, Suriye Savaşı gibi sosyal olgular neticesinde yaşanan olaylar işlenir. Bu noktada zaman unsurunun kullanımında, ideolojisi doğrultusunda hareket eden yazar için, sosyal zamanın temel belirleyicisi, Türkiye ve dünya gündemi olur.

Zaman eserlerin; olay, kahraman, mekân, anlatıcı gibi biçim öğeleriyle bir bütünlük oluşturur. Olayların akışında, roman kişilerinin karakter özelliklerinin ortaya

konulmasında, içinde bulunulan mekânı belirginleştirmede, anlatıcının olaylara yönelik öznel veya nesnel tutumunda, zamanın verilerinden yararlanır.

Eserlerde, zaman-insan ilişkileri bakımından roman kişilerinin bireysel zaman algısını yansıtan durumlarla karşılaşmak mümkündür. *Engereğin Gözü*'nün ana kahramanı Haremağası Süleyman'ın, deniz yoluyla Osmanlı sarayına getirilmesi vaka halkasında, onun psikolojisine sirayet eden gemideki mutsuz yolculuğu, tanık olduğu zamanın bireysel anlamını, geçmek bilmeyen bir süreç olarak tayin eder.

*Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm*'de zaman, Sami Baran'ın duygusal, düşünsel, eylemsel değişimini ortaya koymaktadır. Burada kişisel zaman algısı, geçmişi ve vaka zamanını birbirinden ayıran iki döneme evrilir. Ayrıca Sami Baran, niceliksel zamanın gereği olan politik kimlik algısını benimsemeyerek zamanın ruhuna uygunluk göstermez.

*Mutluluk*'ta İrfan Kurudal'ın ruhsal değişimini gösteren zaman, onun hayat biçimini değiştirmeye yönelik kararı sonucu kendini gerçekleştirmesini sağlar. İrfan Kurudal, ruhsal bir çöküntüyle kişiliğinde bir bölünmüşlük yaşar. Ancak kişiliğindeki bölünmüşlük hâli, anlatıcının zamansal ifadelerinde çelişkili bir görünüme yol açmaktadır. Burada İrfan Kurudal'ın zayıflığı ve korkuları ile yaşama hâli, vaka zamanından birkaç ay önce mi başlamıştı yoksa yıllardır içinde hissettiği bir durum olarak mı yansıma bulmuştu, sorusu ortaya çıkar. Ayrıca zaman, kahramanın değişimindeki etkisini gösterir.

*Serenad*'ta ana kahraman Maya Duran'ın, duygusal ve düşünsel değişimi olay-kışı ilişkileri bağlamında ön plandadır; ancak bu değişimde, zamanın etkisi de yadsınamaz. Maya, kişiliğindeki değişimi anlatma zamanının bakış açısından değerlendirir.

*Kardeşimin Hikâyesi*'nde bir buçuk yıl hapisshanede hücre yaşantısına maruz kalan Mehmet Arslan, bulunduğu koşulda zaman ölçüsünü yitirmiştir. Kimliğini ve kişiliğini unutturmaya yönelik olan bu dönemin yansıması, vaka zamanında da ruh durumunu etkiler. Sabahları mor tavşanlar ve bir görü ile uyanan Mehmet, insanlara dokunamayan, duyguları olmayan bir kişiliğe bürünür.

*Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm*'de Stockholm'e gelen Sami Baran, zaman ve mekân duygusunun değişimini yaşar. *Mutluluk*'ta denize açılan İrfan Kurudal için zaman ve mekân duygusu kaybolmuştur. *Kardeşimin Hikâyesi*'nde hücrede bulunan Mehmet Arslan için zaman kavramı kaybolmuştur. *Huzursuzluk*'ta Güneş Tapınağı'na gelen

İbrahim, zaman ve mekân duygusunu kaybeder. Dolayısıyla bu romanlarda, kahramanların zaman duygusu, fiziki ve ruhsal değişimleri ile paraleldir. Hayatlarındaki değişim onların mekân ve zaman algısını bambaşka bir boyuta taşır.

Bu bağlamda Livaneli'nin romanlarında zaman; birey yönünden silinen, kaybolan ve gerçeklikten koparılan bir nitelik taşımakla birlikte, toplumsal bakımdan inandırıcılık ve gerçeklik yönünü belirginleştirilen bir görünüm kazanır.

Sonuç olarak yazarın romanlarında zaman, çizgisel olarak akmaz; zaman, bireyin bilinç algısına göre geçmiş, şimdi ve gelecek arasında mekik dokuyan, kahramanların olaylar karşısında değişim ve dönüşümlerini yansıtan bir unsur olarak işlenir. Anakronik yapının hâkim olduğu bu romanlar, zamandaki kırılmalar eşliğinde oluşturulur. Geriye dönüş ve ileri atlama teknikleri, zamanın ritmine değişkenlik kazandırır; geçmiş zaman, vaka zamanını şekillendiren önemli bir unsura dönüşür.

Zülfü Livaneli'nin romanları, bireyi ve toplumu bir dekor olarak yerleştirdiği tarihin penceresinden ve yaşadığı dönemin sosyal koşulları çerçevesinden ele almakla birlikte; bireyin algısına göre biçimlenen bir zaman ve zamanın kişiler üzerinde oluşturduğu değişim yönüyle estetik haz ortaya koyan bir niteliktedir. Bir anlatım unsuru olarak zamanın işlenişinin, kişi ve zaman etkileşimi bağlamında da olaylara bakış açısının farklılığı ile birlikte, heyecan ve merak duygularını ön plana taşıyan estetik bir zemin üzerine kurulduğu ifade edilebilir.

## KAYNAKÇA

- Aktaş, Ş. (2015), *Anlatma Esasına Bağlı Edebî Metinlerin Tahlili*, Kurgan Edebiyat, Ankara.
- Albiz Telci, Ü. (2012), Zülfü Livaneli'nin Mutluluk Adlı Romanındaki Kültürel Ögelerin Kaynak Metin, Erek Metin ve Sinema Bağlamında İrdelenmesi. Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Enstitü Ana Bilim Dalı: Çeviribilim, Sakarya.
- Atalay, İ. (2015), "İki Yazar ve Bir Sürgün Kenti: Özlü ve Livaneli'de Stockholm" *Göç Dergisi* (Göç ve Edebiyat Özel Sayısı) C.2, S.1, ss. 85-104.
- Aytaç, A. (2013), Zülfü Livaneli'nin Romanlarında Yapı ve İzlek. Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Elazığ.
- Bachelard, G. (1996), *Mekânın Poetikası*, çev. Aykut Derman. Kesit Yayıncılık, İstanbul.
- Bahtin, M. (2014), *Karnavalın Romanı*, çev. Cem Soydemir. Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Bakır Şengül, M. (2011), "Romanda Zaman Kavramı", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C.4, S.16, ss. 428-435.
- Bourneur, R. ve Quillet, R. (1989), *Roman Dünyası ve İncelemesi*, çev. Hüseyin Gümüüş. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Chatman, S. (2009), *Öykü ve Söylem - Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*, çev. Özgür Yaren. De ki Basım Yayım, Ankara.
- Çetin, N. (2011), *Roman Çözümleme Yöntemi*, Öncü Kitap, Ankara.
- Çetindaş, D. (2006), Popüler Tarihî Romanlar ve M. Turhan Tan. Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Kayseri.
- Çetişli, İ. (2009), "Kurgusallık / İtibârilik Bağlamında Edebiyat", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (Prof. Dr. Hüseyin Ayan Özel Sayısı), S. 39, ss. 365-376.
- Ecevit, Y. (2008), *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Eco, U. (2013), *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, çev. Kemal Atakay. Can Sanat Yayınları, İstanbul.

- Elias, N. (2000), *Zaman Üzerine*, çev. Veysel Atayman. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Emre, İ. (2006), *Postmodernizm ve Edebiyat*, Anı Yayıncılık, Ankara.
- Eraydın Argunşah, H. (1990), *Türk Edebiyatında Tarihi Roman*. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, İstanbul.
- Forster, E. M. (2001), *Roman Sanatı*, çev. Ünal Aytür. Adam Yayınları, İstanbul.
- Gariper, C. (2010), “Ömer Zülfü Livaneli’nin *Son Ada* Romanının Ütopik Kurgusu”, *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* S.14, ss. 90-107.
- Genette, G. (2011), *Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme*, çev. Ferit Burak Aydar. Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Günay, V. D. (2013), *Metin Bilgisi*, Papatya Yayıncılık, İstanbul.
- Haskan Avcı, Ö., Koç, M. ve Bayar, Ö. (2016), “Zülfü Livaneli’nin Mutluluk Romanı Karakterlerinin Toplumsal Cinsiyet Bağlamında İncelenmesi”, *İnsan Ve İnsan Dergisi*, S. 8, ss. 5-31.
- Hawking, S. (2016), *Zamanın Kısa Tarihi*, çev. Barış Gönülşen. Alfa Bilim Yayınları, İstanbul.
- Karaburgu, O. (2008), “Postmodern Anlatılarda Zaman”, *Hece Dergisi Postmodern Özel Sayısı* (Haziran-Temmuz-Ağustos) S. 138-139-140, ss.363-367.
- Kayalar, F. (2017), Zülfü Livaneli’nin “Serenad” ve Tanja Dücker’sin “Himmelskörper” Adlı Tarihsel Romanlarında Toplumsal Bellek. Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Alman Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Erzurum.
- Kıran, A. E. ve Kıran, Z. (2011), *Yazınsal Okuma Süreçleri* Seçkin Yayıncılık, Ankara.
- Koçakoğlu, B. (2012), “Yeni Tarihselci Bir Okuma: Engereğin Gözündeki Kamaşma”, *Akdeniz İnsani Bilimler Dergisi*, C. 2, S. 1, ss. 147-160.
- Livaneli, Z. (2010), *Veda*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Livaneli, Z. (2015a), *Sevdalım Hayat*, Doğan Kitap, İstanbul.
- Livaneli, Z. (2015b), *Mutluluk*, Doğan Kitap, İstanbul.
- Livaneli, Z. (2015c), *Konstantiniyye Oteli*, Doğan Kitap, İstanbul.
- Livaneli, Z. (2016a), *Edebiyat Mutluktur*, Doğan Kitap, İstanbul.
- Livaneli, Z. (2016b), *Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm* Doğan Kitap, İstanbul.
- Livaneli, Z. (2016c), *Gözüyle Kartal Avlayan Yazar Yaşar Kemal*, Doğan Kitap,

İstanbul.

- Livaneli, Z. (2016ç), *Engereğin Gözü*, Doğan Kitap, İstanbul.
- Livaneli, Z. (2016d), *Leyla'nın Evi*, Doğan Kitap, İstanbul.
- Livaneli, Z. (2016e), *Son Ada*, Doğan Kitap, İstanbul.
- Livaneli, Z. (2016f), *Serenad*, Doğan Kitap, İstanbul.
- Livaneli, Z. (2016g), *Kardeşimin Hikâyesi*, Doğan Kitap, İstanbul.
- Livaneli, Z. (2017a), *Elia ile Yolculuk*, Karakarga Yayınları, İstanbul.
- Livaneli, Z. (2017b), *Huzursuzluk*, Doğan Kitap, İstanbul.
- Lukacs, G. (2014), *Roman Kuramı*, çev. Cem Soydemir. Metis Eleştiri, İstanbul.
- Narlı, M. (2002), "Romanda Zaman ve Mekân Kavramları", *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 5, S. 7, ss. 91-106.
- Orhanoğlu, H. (2011), "Aşk Mesnevilerinde Şimdiki Zaman Algısı", *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, S. 6, ss. 149-176.
- Özdenören, R. (2016), *Ruhun Malzemeleri*, İz Yayıncılık, İstanbul.
- Özyön, A. (2017), "Albert Camus'nun Yabancı ve Zülfü Livaneli'nin Kardeşimin Hikâyesi Adlı Romanlarında Yabancılaşmanın Farklı Boyutları", *Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 4, S. 12, ss. 599-605.
- Parla, J. (2015), *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Pospelov, G.N. (2014), *Edebiyat Bilimi*, çev. Yılmaz Onay. Evrensel Basım Yayın, İstanbul.
- Ricoeur, P. (2007), *Zaman ve Anlatı: Bir Zaman -Olayörgüsü- Üçlü Mimesis*, çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Sakaoğlu, S. ve Duymaz, A. (2006), *İslamiyet Öncesi Türk Destanları*, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- Sarıçiçek, M. (2009), *Romantik Bir Toplumcu Gerçekçi Öncü: Reşat Enis Aygen Hayatı ve Eserleri*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Seferoğlu, E. (2015), "Zülfü Livaneli Anlatılarında Bakış Açısı ve Anlatıcı", *Turkish Studies*, Volume 10/8 Spring, ss. 1833-1852.
- Seferoğlu, E. (2017), *Zülfü Livaneli Edebiyatı*, Delta Yayıncılık, İstanbul.
- Sönmez, T. (1978 ), "Tekin Sönmez'in Zülfü Livaneli 'yle Bir Söyleşisi", söyleşiyi yapan Tekin Sönmez. *Sanat Ve Toplum Dergisi*, S.2 (Eylül/Ekim), ss.129-145.
- Stevick, P. (1988), *Roman Teorisi*, çev. Sevim Kantarcıoğlu. Gazi Üniversitesi

Eğitim Fakóltesi Yayınları, Ankara.

- Şengöl, A. (2013), “İtibarî Tarih Anlatıcısı Olarak Mekân (Turan Oflazoğlu’nun Topkapı Piyesi örneği)” *Erdem Dergisi*, S.64, ss.123- 132.
- Tekin, M. (2006), *Roman Sanatı Romanın Unsurları 1* Ötüken Yayınları, İstanbul.
- TDK. Güncel Türkçe Sözlük. Tdk.gov.tr
- Uçan, H. (2006), *Yazımsal Eleştiri ve Göstergebilim* Hece Yayınları, Ankara.
- Uçar, S. (2014), Newton Fiziği ve Görelilik Fiziğinde, Zaman ve Mekân Kavramlarının, Reichenbach’ın Epistemolojisi Çerçevesinde Yorumlanması. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Ana Bilim Dalı, İstanbul.
- Uysal, A. (1959), “Bazı Eski Edebiyatlarda Zaman Telâkkileri”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Cođrafya Fakóltesi Dergisi*, C. 17, S. 1-2, ss.173-208.
- Yalçın, A. (2011), *Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Romanı 1946- 2000 (Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından)*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Yalkut, S.B. (2006), *Melek Tavus’un Halkı: Yezidiler*, Metis Yayınları Siyah Beyaz Dizisi, İstanbul.
- Yıldırım, D. (1999), *Türk Edebiyatında Bektaşî Fıkraları*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Yıldız, F. (2014), “Faulkner’in *Döşegimde Ölürlen* ve Livaneli’nin *Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm* Adlı Çalışmalarında Çoğul Anlatı”, *International Journal of Human Sciences*, Volume 11, Issue 2, ss.40-49.
- Yivli, O. (2013), *Cemil Süleyman’ın Öyküleri, Kısa Öyküde Yöntem*, Ürün Yayınları, Ankara.
- Watt, I. (2007), *Romanın Yükselişi*, çev. Ferit Burak Aydar. Metis Eleştiri, İstanbul.
- Ziganshina, G. (2015), Zülfü Livaneli Romanlarında Kadın. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Ana Bilim Dalı, Ankara.