



T.C.

Ardahan Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

PINAR KÜR'ÜN ROMANLARINDA YAPI VE İZLEK

Okan ÖZKARA

Prof. Dr. Vedi AŞKAROĞLU

Doktora Tezi

Ardahan, 2023

PINAR KÜR'ÜN ROMANLARINDA YAPI VE İZLEK

Okan ÖZKARA

Prof. Dr. Vedi AŞKAROĞLU

Ardahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Doktora Tezi

Ardahan, 2023

KABUL VE ONAY

Okan Özkara tarafından hazırlanan “Pınar Kür’ün Romanlarında Yapı ve İzlek” başlıklı bu çalışma, 10.08.2023 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Enver TÖRE (Başkan)

Prof. Dr. Vedi AŞKAROĞLU (Danışman)

Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ

Prof. Dr. Ceval KAYA

Prof. Dr. Mutlu DEVECİ

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Mustafa ŞENEL
Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Ardahan Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”** kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / Ardahan Üniversitesi Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

...../...../.....

Okan ÖZKARA

“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

* **Tez danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** tarafından karar verilir.

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında zgn olduğunu, **Prof. Dr. Vedi AşKAROğLU** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Ardahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

Okan ÖZKARA

ÖN SÖZ

İnsanlık tarihi boyunca birey hem kendisini hem de çevresinde gördüğü tüm varlıkları anlamlandırmaya çalışır. Kendi türünden olsun ya da olmasın, ihtiyaç duyduğu her şeyle uyum içinde olmayı arzularken bir yandan da varlık alanını oluşturma gayesindedir. Bu aşamada absürt olarak değerlendirdiklerine gücü oranında başkaldırmaktan çekinmezken idealindeki yaşamı kurgulamayı düşler. Onun bu tavrı yazarların bir eser ortaya koyma istekleriyle benzerlik gösterir. Yazar, uzlaşamadığı dünyaya biçim vermeyi düşlerken güç simgesi olarak kuşandığı kalemini kullanır.

Yaşama karşı duruşunu yazma edimiyle gösteren bir ailenin mensubu olan Pınar Kür; İsmet Kür'ün kızı, Halide Nusret Zorlutuna'nın yeğeni ve Emine Işın'sının kuzenidir. Bu sebeple onun yazıyla tanışması ilkokula gitmeden önce başlar. 1943 yılında Bursa'da dünyaya gelen yazar, sonraki dönemlerde anne ve babasının memuriyetinden dolayı Anadolu'nun, Avrupa'nın ve Amerika'nın çeşitli yerlerinde bulunur. Dolayısıyla eğitim hayatını da yaşadığı bu yerlerde şekillendirerek 1969 yılında Sorbonne Üniversitesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Kürsüsünde *Yirminci Yüzyıl Tiyatrosunda Gerçeklik ve Yanılsama: Pirandello, O'Neill ve Etkileri* isimli doktora teziyle taçlandırır.

Yaşadığı yerlerde edindiği deneyimlerin ve almış olduğu eğitimlerin neticesinde ilk olarak tiyatroya yönelen sanatçı 1974 yılında Devlet Tiyatrosundan ayrıldıktan iki yıl sonra ilk romanı olan *Yarın Yarın*'ı (1976) yayımlar. Bu eserin yanı sıra sonraki yıllarda yayımladığı *Küçük Oyuncu* (1977), *Asılacak Kadın* (1979), *Bitmeyen Aşk* (1986), *Bir Cinayet Romanı* (1989), *Sonuncu Sonbahar* (1992), *Cinayet Fakültesi* (2006) ve *Sadık Bey* (2016) isimli eserleri onun roman evrenini oluşturur. Romanlarında bireysel ve toplumsal konulara yer verdiği anlaşılan yazar, özgün kalem arayışını sürdürdüğü süreçte kurmaca evrenini oluştururken farklı anlatım tekniklerinden ve anlatım biçimlerinden yararlanır. Dolayısıyla modern yazar olarak başladığı serüvenine postmodern yazar olarak devam eden sanatçının, bu iki türün örneklerini Türk edebiyatına kazandırdığı anlaşılr.

Pınar Kür'ün Türk edebiyatına kazandırmış olduğu romanlarının inceleneceği çalışma dört ana bölümden oluşmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın “Pınar Kür'ün Yaşamı-Yazın ve İş Yaşamı-Eserleri” adlı ilk bölümünde sanatçının yazar kimliğinin

oluşumunda etkili olan yaşamı, yazın yaşamı, iş yaşamı ve eserleri hakkında bilgiler verilir. Çalışmanın ikinci bölümünde “Pınar Kür’ün Romanlarında Yapısal Unsurlar” başlığı altında yazarın bu eserlerinin roman tekniği bakımından incelenir. “Pınar Kür’ün Romanlarında İzleksel Kurgu” isimli bölümde yazarın romanlarında yer verdiği izlekler üzerinden yapılan çözümlemelere yer verilir. Çalışmanın dördüncü bölümünde “Pınar Kür’ün Romanlarında Dil ve Üslûp” isimli başlık altında yazarın romanlarının oluşumunda kullandığı anlatım teknikleri ve anlatım biçimlerinin analizine yer alır. Çalışmanın sonunda ise Pınar Kür’ün romancılığı ve eserleri hakkında tespitlerin yer aldığı “Sonuç” bölümüne yer verilir.

Uzunca bir süreci kapsayan çalışmanın bütün aşamalarında desteğini gördüğüm danışmanım Prof. Dr. Vedi Aşkaroğlu’na, öğrencisi olma ve öğrettiklerini anlatma gururunu yaşadığım Prof. Dr. Ramazan Korkmaz’a, bu süreçte desteklerini esirgemeyen hocalarım ve dostlarıma, akademik ilerleyişimde varlığı ve sabrıyla en büyük destekçim olan eşim Esranur Özkara’ya, kendisinden çaldığım vakitlerden ötürü benden anlayışını esirgemeyen oğlum Mehmet Alp Özkara’ya ve varlığıyla beni bütünleyen aileme teşekkürü bir borç bilirim.

Okan Özkara
Ardahan-2023

ÖZET

ÖZKARA, Okan. *Pınar Kür'ün Romanlarında Yapı ve İzlek*, Doktora Tezi, Ardahan, 2023.

“Pınar Kür'ün Romanlarında Yapı ve İzlek” başlığını taşıyan bu tez çalışmasında, biyografik unsurlara değinilmiş olsa da asıl amaç yazar tarafından üretilmiş olan romanların hem yapısal unsurlarının genel niteliğini ortaya koymak hem de içerik açısından yazarın romanlarının ve felsefi görüşlerinin çerçevesinde oluşan hayat görüşünü, sanatını, ruhsal, düşünsel ve sosyolojik özellikleri yansıtan izleklerin incelemesini yapmaktır.

Romanlarının hem yapısal hem de içerik olarak çok boyutlu, zengin yaklaşımlara, anlatım tekniklerine ve felsefi/düşünsel derinliğe sahip nitelikte olması tezin kapsamının da romanlarla sınırlandırılmasına gerekçe oluşturmuştur. Çalışmada yazarın “Yarın Yarın”, “Küçük Oyuncu”, “Asılacak kadın”, “Bitmeyen Aşk”, “Bir Cinayet Romanı”, “Sonuncu Sonbahar”, “Cinayet Fakültesi” ve “Sadık Bey” başlıklı sekiz adet romanı çalışmanın kapsamını ve sınırını oluşturmuştur.

Çalışmanın birinci bölümünde yazarın sanatçı kişiliğinin oluşumunda önemli rol oynamış olan unsurların tartışılması yapılarak okurun yazar ve romanları hakkında daha sağlıklı değerlendirmeler yapabilmesine katkı sağlayacak bilgiler sunulmuştur. Bu bölümün alt başlıklarında ayrıntılara yer verilmiş ve aile yaşamı, eğitim yaşamı, yazın ve iş yaşamı ile eserleri öncelikli olarak tanıtılmıştır. Yukarıda başlıkları verilen sekiz adet romanı ise geniş bir bakış açısı ile ayrıntılı olarak okura sunulmuş ve her bir romanın genel öyküsü, olay örgüsü, kişileri, izlekleri belirlenmiş ve yazarın yazım serüveni ile ilişkilendirilerek sanatsal ve yapısal hatları sunulmuştur.

“Pınar Kür'ün Romanlarında Yapısal Unsurlar” başlıklı bölümde tezin kapsamını oluşturan sekiz romanın yapısal unsurları ele alınmıştır. Bu bölümde ilk olarak her bir romanın tanıtımı yapılmış ve romanın kimlikleri yapısalcı bir bakış açısı ile sunulmuştur. Romanın ana unsurlarından olan bakış açısı ve anlatıcının kimliği ile anlatım teknikleri önce kuramsal olarak tartışılmış, sonrasında ise yapılan tanım ve tasniflere uygun düşen romanların hangileri olduğu nedenleri ve sonuçları ile birlikte incelenmiştir. Yine roman ve anlatıbilimin ana unsurlarından zaman olgusunun nasıl

kullanıldığı her bir roman için incelenmiş ve incelemelerin kuramsal bilgi ile bağlantısı kurulmuştur. Anlatıbilimin belki de üzerinde en çok durulan ve insan kimliği, duygu dünyası, hayal gücü, çocukluktan yetişkinliğe ve yaşlılığa kadar geçirdiği olgunlaşma süreci, kimlik kurulumu ile bağlantılı olan mekân kavramı özel boyutları ile işlenmiştir. Mekânın roman kişileri ve izlekler ile bağlantısının incelenmesi roman kişilerinin motivasyonlarının, iç dünyalarında yaşadıkları duygusal ve duyusal çalkantıların, ruhsal kırılma ve değişimlerinin, kültürel, düşünsel, ruhsal benliklerinin ve kişiliklerinin ortaya çıkışına nasıl zemin hazırlayabileceği de tezin önemli tartışmalarından birisini oluşturmıştır.

“Pınar Kür’ün Romanlarında İzleksel Kurgu” bölümünde yapısal unsurlarda ve anlatım tekniklerinden de yararlanılarak romanların düşünsel, sosyolojik ve psikolojik boyutlarını belirleyen içerikle ilgili özelliklerini ortaya koyma amacı bulunmaktadır. Pınar Kür’ün incelenen romanlarında öne çıkan izleklerin “ölüm”, “aşk”, “başkaldırı”, “cinsellik”, “birey-toplum çatışması”, “kaçış”, “yalnızlık-yabancılaşma” ve “umut/suzluk” olduğu belirlenmiştir. Her bir izleğin ilk olarak disiplinlerarası bilgi, bulgu ve kuramlardan yararlanılarak kuramsal tartışması yapılmış ve hangi romanlarda ne şekilde işlendiği ayrıntılı bir biçimde çözümlenmiştir. Kuramsal tartışmalar genellikle psikoloji biliminin kuramlarına uygun biçimde dayandırılrsa da toplumbilim alanının da bulgu ve bilimsel görüşleri çok önemli çözümlemeler yapılmasına ve değerlendirmelerde önemli sonuçlara ulaşılmasına zemin hazırlamıştır.

“Pınar Kür’ün Romanlarında Dil ve Üslup” başlıklı bölümünde inceleme “Anlatım Teknikleri” ve “Anlatım Biçimleri” olmak üzere iki ana alt başlık altında ele alınmıştır. Anlatım teknikleri olarak “iç monolog”, “diyalog”, “iç çözümleme”, “anlatma”, “gösterme”, “tasvir”, “özetleme”, “geriye dönüş”, “bilinç akışı” ve “leitmotiv” teknikleri önce açıklanmış ve tezin kapsamındaki sekiz romanda bunların nasıl kullanıldığı ve içerikle ilgili ne tür bir zenginlik kattığı çözümlenmiştir. Anlatım biçimlerinde ise Pınar Kür’ün romanlarında hem modernist hem de postmodernist unsurların bulunması nedeniyle her iki akımın da kullandığı ya da birine özgü olabilen anlatım biçimleri işlenmiştir.

“Pınar Kür’ün Romanlarında Yapı ve İzlek” başlıklı çalışmanın temel tezi Pınar Kür’ün hem modern hem de postmodern tarzda romanlar yazdığıdır. Kimi zaman düşünce sentezleyici, kimi zaman psikolojik çözümleme yapmaktadır. Hem sosyal

bağlam içinde hem de kurgu kişilerinin iç dünyalarını gözler önüne sererek kişilik kurgularını oluşturmaktadır. Teknik olarak da bazen artsüremli bazen de zamansal geri dönüşlerle roman yazan birisidir. Postmodern teknikler olarak anlatının anlatısı ya da kurgunun kurgulanması şeklinde tanımlanabilecek “üstkurmaca” ve eski metinlerin yapısal, izleksel, düşünsel veya biçimsel açıdan taklit edilmesi, yeniden kullanımı ya da çağrıştırılması şeklinde tanımlanabilecek “metinlerarasılık” kullanır. Her ne kadar postmodernizmin gerçeğin kırılması, algının altının oyulması, muğlaklık, şüphe, oynusuluk tarihin ve zamanın parçalanması gibi klasik romanın ana unsurlarını parçalamaya ve okuru yabancılaştırma etkisine maruz bırakmaya çalışan özellikler barındırsa da Pınar Kür’ün romanlarında böyle bir amaç açık biçimde görülmez. Daha çok teknik ve şekil olarak postmodern kurgulamanın zenginliğinden yararlanarak kurgunun zenginleşmesine, kişilerinin daha kavranılabilir olmasına, düşünsel tartışmanın zemininin sağlamlaştırılmasına ve duygusal boyutun tutarlılığına katkı sağlayacak şekilde bu unsurlara yer verir.

Tez çalışması sadece romanlara odaklanmasına rağmen hem yapısal unsurları, anlatım teknik ve biçimlerini, izlekleri de katarak modern ve postmodern kavram ve kuramlar ışığında ele alan ilk kapsamlı çalışma olması ile alana önemli katkı yapacağını düşündüğümüz bir çalışmadır.

Anahtar Sözcükler: Pınar Kür, Roman, Yapı ve İzlek, Modernizm, Postmodernizm, Anlatım Teknikleri, Dil ve Üslup

ABSTRACT

ÖZKARA, Okan. *Structure and Theme in the Novels of Pınar Kür*, Ph. D. Dissertation, Ardahan, 2023.

In this thesis titled “Structure and Theme in Pınar Kür's Novels”, although biographical elements are mentioned, the main purpose is to reveal the general nature of the structural elements of the novels produced by the author, to reveal the author's view of life, art, which is formed within the framework of the author's novels and philosophical views in terms of content and to examine the themes that reflect the spiritual, intellectual and sociological features presented in Pınar Kür's novels.

The fact that her novels are multidimensional in terms of both structure and content, have rich approaches, narrative techniques and philosophical/intellectual depth, has been the reason for limiting the scope of the thesis to novels. In the study, the author's eight novels titled "Tomorrow Tomorrow", "Little Actress", "The Woman to be hanged", "Unfinished Love", "A Novel of Murder", "Last Autumn", "Faculty of Murder" and "Sadık Bey" determined the scope and limit of the study.

In the first chapter of the study, the elements that played an important role in the formation of the author's artistic personality were discussed, and information that would contribute to the reader's better evaluation of the author and her novels was presented. In the sub-headings of this section, details are given and her family life, education life, literary and business life and works are primarily introduced. The eight novels, whose titles are given above, have been presented to the reader in detail with a broad perspective, and the general story, plot, characters and themes of each novel have been determined and their artistic and structural lines have been presented by associating them with the author's writing adventure.

In the chapter titled "Structural Elements in Pınar Kür's Novels", the structural elements of eight novels that form the scope of the thesis are discussed. In this section, firstly, each novel is introduced and the identities of the novel are presented with a structuralist perspective. The point of view, the identity of the narrator and the narrative techniques, which are the main elements of the novel, were first discussed theoretically, and then the novels that fit the definitions and classifications were examined together

with their causes and results. Again, how the concept of time, which is one of the main elements of the novel and narratology, is used has been examined for each novel and the connection of the studies with the theoretical knowledge has been established. The concept of space, which is perhaps the most emphasized and related to human identity, emotional world, imagination, maturation process from childhood to adulthood and old age, and identity construction, has been handled with its special dimensions. Examining the connection of the place with the characters and themes of the novels has also formed one of the important discussions of the thesis on how the motivations of the novel characters, the emotional and sensory turmoil they experience in their inner worlds, their spiritual breaks and changes, their cultural, intellectual and spiritual selves and personalities are constructed in the novels.

In the chapter titled "Language and Style in Pınar Kür's Novels", the analysis is handled under two main sub-headings as "Narrative Techniques" and "Narrative Forms". As narrative techniques, "internal monologue", "dialogue", "internal analysis", "narrating", "demonstrating", "depicting", "summarizing", "retrospection", "stream of consciousness" and "leitmotiv" techniques were explained and presented first. In the eight novels within the scope of the thesis, how they are used and what kind of richness they add to the content are analyzed. On the other hand, because of the presence of both modernist and postmodernist elements in Pınar Kür's novels, the expression styles used by both movements or which can be unique to either of them are processed.

The main thesis of the study titled "Structure and Theme in Pınar Kür's Novels" is that Pınar Kür wrote novels in both modern and postmodern styles. Sometimes she synthesizes thought, sometimes she makes psychological analysis. She creates personalities both in the social context and by revealing the inner worlds of fictional characters. Technically, she is someone who writes novels sometimes with diachronic and sometimes with temporal flashbacks. As postmodern techniques, she uses "metafiction", which can be defined as the narrative of the narrative or the fictionalization of the fiction, and "intertextuality", which can be defined as the structural, thematic, intellectual or formal imitation, reuse or evocation of old texts. Although postmodernism has features such as breaking the truth, undermining the perception, ambiguity, doubt, playfulness, fragmentation of history and time, which try to break up the main elements of the classical novel and expose the reader to the

alienation effect, such a purpose is not clearly seen in Pınar Kür's novels. By making use of the richness of postmodern fiction in terms of technique and form, she includes these elements in a way that contributes to the enrichment of the fiction, the more comprehensible characters, the reinforcement of the ground of intellectual discussion and the consistency of the emotional dimension.

Although the thesis study only focuses on Pınar Kür's novels, it is a study that we think will make a significant contribution to the field as it is the first comprehensive study that deals with structural elements, narrative techniques and forms, and themes in the light of modern and postmodern concepts and theories.

Keywords: Pınar Kür, Novel, Structure and Theme, Modernism, Postmodernism, Narrative Techniques, Language and Style

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	ii
ETİK BEYAN.....	iv
ÖN SÖZ.....	v
ÖZET.....	vii
ABSTRACT	x
İÇİNDEKİLER	xiii
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ	xvi
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM.....	6
PINAR KÜR'ÜN YAŞAMI-YAZIN VE İŞ YAŞAMI-ESERLERİ	6
1.1. YAŞAMI.....	6
1.1.1. Aile Yaşamı	6
1.1.2. Eğitim Yaşamı	10
1.2. YAZIN VE İŞ YAŞAMI	11
1.3. ESERLERİ.....	14
1.3.1. Romanları	14
1.3.1.1. Yarın Yarın	14
1.3.1.2. Küçük Oyuncu	17
1.3.1.3. Asılacak Kadın.....	18
1.3.1.4. Bitmeyen Aşk	21
1.3.1.5. Bir Cinayet Romanı	23
1.3.1.6. Sonuncu Sonbahar	26
1.3.1.7. Cinayet Fakültesi	29
1.3.1.8. Sadık Bey.....	31
1.3.2. Öyküleri.....	33
1.3.3. Çevirileri.....	34
1.3.4. Sinemaya Uyarlanmış Eserleri	36

1.3.5. Diğer Eserleri.....	36
2. BÖLÜM.....	38
PINAR KÜR'ÜN ROMANLARINDA YAPISAL UNSURLAR.....	38
2.1. ROMANLARIN TANITIMI/KİMLİĞİ	40
2.2. İSİM-İÇERİK İLİŞKİSİ	45
2.3. BAKIŞ AÇISI VE ANLATICI.....	49
2.4. ZAMAN.....	58
2.5. MEKÂN.....	68
2.5.1. Çevresel Mekânlar.....	70
2.5.2. Algısal Mekânlar	76
2.5.2.1. Sınırları Sonsuza Açılan Açık/Geniş Mekânlar.....	77
2.5.2.2. Labirentleşen Kapalı/Dar Mekânlar	84
2.6. KİŞİLER DÜNYASI.....	94
2.6.1. Başkişi	96
2.6.2. Norm Karakter.....	104
2.6.3. Kart Karakter	110
2.6.4. Fon Kişi	117
3. BÖLÜM.....	122
PINAR KÜR'ÜN ROMANLARINDA İZLEKSEL KURGU.....	122
3.1. ÖLÜM	122
3.2. UMUT/SUZLUK.....	133
3.3. YALNIZLIK/YABANCILAŞMA.....	142
3.4. AŞK.....	151
3.5. BAŞKALDIRI	159
3.6. CİNSELLİK.....	163
3.7. BİREY-TOPLUM ÇATIŞMASI.....	167
3.8. KAÇIŞ	171
4. BÖLÜM.....	177
PINAR KÜR'ÜN ROMANLARINDA DİL VE ÜSLÛP	177
4.1. ANLATIM TEKNİKLERİ.....	177
4.1.1. İç Monolog	177
4.1.2. Diyalog	179

4.1.3. İç Diyalog	187
4.1.4. İç Çözümleme.....	190
4.1.5. Anlatma	193
4.1.6. Gösterme.....	195
4.1.7. Tasvir.....	198
4.1.8. Özetleme.....	209
4.1.9. Geriye Dönüş.....	214
4.1.10. Bilinç Akışı.....	220
4.1.11. Leitmotiv	221
4.2. ANLATIM BİÇİMLERİ	222
4.2.1. Üstkurmaca.....	222
4.2.2. Metinlerarasılık.....	236
4.2.2.1. Epigraf	237
4.2.2.2. Alıntı/Montaj	238
4.2.2.3. Gönderge.....	242
4.2.2.4. İç Metinsellik	245
4.2.2.5. Kolaj	249
4.2.3. Çokseslilik	250
SONUÇ.....	254
KAYNAKÇA	280
EKLER.....	286
EK 1. ORJİNALLİK RAPORU FORMU	286
EK 2. ETİK KURUL MUAFİYET İZNİ.....	287
ÖZ GEÇMİŞ.....	288

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

akt.	Aktaran
C.	Cilt
Çev.	Çeviren
Dan.	Danışman
Ed.	Editör
Haz.	Hazırlayan
s.	Sayfa
S.	Sayı
TDK	Türk Dil Kurumu
vb.	ve benzeri
vd.	ve diğerleri

GİRİŞ

Cumhuriyet dönemi Türk romanı, politik ve toplumsal konulara koşut bir gelişim çizgisi izler. Erken Cumhuriyet döneminin idealist yapısının ikinci dünya savaşıyla başlayan toplumcu yönelişe evrilmesinin ardından farklı türlerin de dâhil olmasıyla geniş bir yelpazeye evrilen romancılığımız, toplumsal meseleleri politik bir süzgeçten geçiren ve entelektüel birikimini kurgusal aleme yansıtarak yeni tipler ortaya çıkaran yazarlarla tanışır. Tanzimat romanından bu yana sürekli bir gelişim içerisinde olan Türk romanı tek bir zümrenin hakimiyetine teslim olmayan bir yapıda gelişimini sürdürür.

Kurguladığı olaylar, işlediği izlekler ve öne çıkardığı dünya tasarımı yanında romanın toplumsal konuşma türlerinin (belki de dillerin) çeşitliliği ve sanatsal olarak düzenlenmiş bireysel seslerin duyulur hâle getirildiği bir tür olarak tanımlanması mümkündür. Herhangi bir milletin konuştuğu dilin farklı biçimlerini, o millete ait toplu davranış eğilimlerini, yazınsal üstdili, cinsiyete, farklı nesillere ve yaş gruplarına ait dilsel edimleri, güç ve iktidarı belirleyebilen kimi zaman baskıcı, kimi zaman protesto eden, kimi zaman ise kısıtlanmış olan nefesini de romanlar sunar insana.

Yapısal açıdan söylemin bileşenlerini ve sosyal dünyanın kurgu yoluyla inşasını sağlayabilen romanda dil, kişilik kurgusunun diğer bileşenleri ile birlikte bir tür olarak romanın vazgeçilmez önkoşuludur. Roman, tüm temalarını, içinde tasvir edilen ve ifade edilen nesneler ve fikirler dünyasının bütünlüğünü, konuşma türlerinin toplumsal çeşitliliği ve bu koşullar altında gelişen farklı bireysel sesler aracılığıyla tasarlar. Yazarın sesi, anlatıcıların konuşmaları, anlatıya eklenen diğer türler, karakterlerin kendi aralarında konuşması ya da iç sesi, yalnızca romana girebilen temel bileşimsel birliklerdir; her biri çok sayıda toplumsal sese ve bunların çok çeşitli bağlantılarına ve karşılıklı ilişkilerine izin verir. Sözceler ve diller arasındaki bu ayırt edici bağlar ve karşılıklı ilişkiler, temanın farklı diller ve konuşma türleri aracılığıyla bu hareketi, romanın biçembiliminin ayırt edici özelliğinin temel unsurlarıdır.

Herhangi bir dönemin edebiyatının, bir yandan o dönemin sosyal, ekonomik ve siyasi hayatını yansıttığı neredeyse tüm edebiyat uzmanlarınca kabul edilir. Bu tarz bir ön kabul edebiyatın ve özellikle roman türünün sosyoloji disiplini aracılığıyla incelenmesini, metinleri üreten toplumun ekonomisini, tutumlarını, ahlakını, değerler

dizgesini ve inançlarını temsil eden, anlam ve edebi metinlerin doğasında bulunan benzersiz özelliklere yönelik bir yaklaşımı mümkün kılar. Daha öznel bir anlamda söylenecek olursa romanın gerçekten de toplumu, onun iyi değerlerini ve hastalıklarını yansıttığı söylenebilir. Eğitici işleviyle edebiyat, toplumun hatalarını fark etmesi ve düzeltmesi için toplumun dertlerini gözler önüne serer. Aynı zamanda toplumdaki erdemleri veya iyi değerleri insanların taklit etmesi için yansıtır. Edebiyat, insan eyleminin bir taklidi olarak, çoğu zaman insanların toplum içinde düşündüklerinin, söylediklerinin ve yaptıklarının bir resmini sunar.

“Pınar Kür’ün Romanlarında Yapı ve İzlek” başlığını taşıyan bu tez çalışmasında, biyografik unsurlara değinilmiş olsa da asıl amaç yazar tarafından üretilmiş olan romanların hem yapısal unsurlarının genel niteliğini ortaya koymak hem de içerik açısından yazarın romanlarının ve felsefi görüşlerinin çerçevesinde oluşan hayat görüşünü, sanatını, ruhsal, düşünsel ve sosyolojik özellikleri yansıtan izleklerin incelemesini yapmaktır.

Romanlarının hem yapısal hem de içerik olarak çok boyutlu, zengin yaklaşımlara, anlatım tekniklerine ve felsefi/düşünsel derinliğe sahip nitelikte olması tezin kapsamının da romanlarla sınırlandırılmasına gerekçe oluşturur. Başka bir ifade ile edebi yaratıcılık bağlamında şekilsel/yapısal yaklaşım ve içeriksel zenginlik Pınar Kür’ün biyografik açıdan çok eser odaklı bir çalışma yapılmasına zemin hazırlar. Bu yüzden, yazarın sadece romanları çalışmanın kapsamında incelenerek çalışma yürütülmüştür. Yazarın *Yarın Yarın*, *Küçük Oyuncu*, *Asılacak Kadın*, *Bitmeyen Aşk*, *Bir Cinayet Romanı*, *Sonuncu Sonbahar*, *Cinayet Fakültesi* ve *Sadık Bey* isimli sekiz adet romanı çalışmanın kapsamını ve sınırını oluşturmaktadır.

Çalışmanın birinci bölümü “Pınar Kür’ün Yaşamı – Yazın ve İş Yaşamı – Eserleri” başlığını taşımaktadır. Romanlarının arka planını oluşturan unsurların incelemesini amaçlayan bu bölüm bir tür serim özelliğini taşımaktadır. Bu bölümde yazarın sanatçı kişiliğinin oluşumunda önemli rol oynamış olan unsurların tartışılması yapılarak okurun yazar ve romanları hakkında daha sağlıklı değerlendirmeler yapabilmesine katkı sağlayacak bilgiler sunulmuştur. Bu bölümün alt başlıklarında ayrıntılara yer verilmiş ve aile yaşamı, eğitim yaşamı, yazın ve iş yaşamı ile eserleri öncelikli olarak tanıtılmıştır. Yukarıda başlıkları verilen sekiz adet romanı ise geniş bir bakış açısı ile ayrıntılandırılarak okura sunulmuş ve her bir romanın genel öyküsü, olay

örgüsü, kişileri, izlekleri belirlenmiş ve yazarın yazım serüveni ile ilişkilendirilerek sanatsal ve yapısal hatları sunulmuştur. Aynı bölümde yazarın öykülerinin hangileri olduğu belirlenmiş, yaptığı çeviri çalışmaları listelenmiş, sinemaya uyarlanan çalışmalarının künyeleri ortaya konularak diğer eserlerine de değinilmiştir.

Genel bir bakış açısının oluşturulmasını amaçlayan birinci bölümden sonra çalışma ana bölümler olarak üç başlıkla devam ettirilmiştir. Bu bölümlerden ilki ve tez çalışmasının ikinci bölümü “Pınar Kür’ün Romanlarında Yapısal Unsurlar” başlığını taşımaktadır. Başlığın da belirttiği gibi tezin kapsamını oluşturan sekiz romanın yapısal unsurlarının ele alınması söz konusudur. Bu bölümde ilk olarak her bir romanın tanıtımı yapılmış ve romanın kimlikleri yapısalcı bir bakış açısı ile sunulmuştur. Yine benzer biçimde her bir romanın başlığı ile içeriği arasındaki ilişkiye eğilerek isim-içerik ilişkisi irdelenmiştir. Romanın ana unsurlarından olan bakış açısı ve anlatıcının kimliği ile anlatım teknikleri önce kuramsal olarak tartışılmış, sonrasında ise yapılan tanım ve tasniflere uygun düşen romanların hangileri olduğu nedenleri ve sonuçları ile birlikte incelenmiştir. Yine roman ve anlatıbilimin ana unsurlarından zaman olgusunun nasıl kullanıldığı her bir roman için incelenmiş ve incelemelerin kuramsal bilgi ile bağlantısı kurulmuştur. Benzer şekilde anlatıbilimin belki de üzerinde en çok durulan ve insan kimliği, duygu dünyası, hayal gücü, çocukluktan yetişkinliğe ve yaşlılığa kadar geçirdiği olgunlaşma süreci, kimlik kurulumu ile bağlantılı olan mekân kavramı özel boyutları ile işlenmiştir. Mekânın roman kişileri ve izlekler ile bağlantısının incelenmesi roman kişilerinin motivasyonlarının, iç dünyalarında yaşadıkları duygusal ve duygusal çalkantıların, ruhsal kırılma ve değişimlerinin, kültürel, düşünsel, ruhsal benliklerinin ve kişiliklerinin ortaya çıkışına nasıl zemin hazırlayabileceği de tezin önemli tartışmalarından birisini oluşturmuştur. Bunun için ilk olarak çevresel ve algısal mekânlar şeklinde genel bir kuramsal tasnif yapılmış ve öncül çalışmalardan ve bilim insanlarının ortaya koyduğu tartışma ve düşüncelerden kuramsal olarak bahsedilmiştir. Algısal mekânlar ise yine öncül çalışmalar ışığında açık/genişleyen mekânlar ve labirentleşen kapalı/dar mekânlar şeklinde roman kişilerinin ruh dünyasını yansıtacak birer gösterge gibi ele alınmış ve romanlarda bunların nasıl kullanıldığı ayrıntılı biçimde çözümlenmiştir. Bu bölümün ele aldığı son konu kişiler dünyasıdır. Kişiliklerden çok kişilerin türlerinin sınıflandırıldığı, belirlendiği, tanımlandığı ve tartışıldığı şekliyle yapısal çalışmalarda genellikle kabul edilen “başkişi”, “norm karakter”, “kart karakter”

ve “fon kişi” şeklindeki tanım doğrultusunda romanlar ele alınmıştır. Bu tanımların ne şekilde yapılmış olduğu, özellikleri, diğerlerinden onları farklı kılan nitelikleri gibi ayrıntılı kuramsal tartışmalar yapıldıktan sonra, Pınar Kür’ün teze konu olarak seçilen sekiz romanında bu karakter tasniflerinin görüngüleri ayrıntıları ile ortaya konulmuştur.

Tez çalışmasının üç ana bölümünün ikincisi ise tezin de üçüncü bölümü olan “Pınar Kür’ün Romanlarında İzleksel Kurgu” bölümüdür. Buradaki çalışmada yapısal unsurlarda ve anlatım tekniklerinden de yararlanılarak romanların düşünsel, sosyolojik ve psikolojik boyutlarını belirleyen içerikle ilgili özelliklerini ortaya koyma amacı bulunmaktadır. Pınar Kür’ün incelenen romanlarında öne çıkan izleklerin “ölüm”, “aşk”, “başkaldırı”, “cinsellik”, “birey-toplum çatışması”, “kaçış”, “yalnızlık-yabancılaşma” ve “umut/suzluk” olduğu belirlenmiştir. Her bir izleğin ilk olarak disiplinlerarası bilgi, bulgu ve kuramlardan yararlanılarak kuramsal tartışması yapılmış ve hangi romanlarda ne şekilde işlendiği ayrıntılı bir biçimde çözümlenmiştir. Kuramsal tartışmalar genellikle psikoloji biliminin kuramlarına uygun biçimde dayandırılrsa da toplumbilim alanının da bulgu ve bilimsel görüleri çok önemli çözümlerler yapılmasına ve değerlendirmelerde önemli sonuçlara ulaşılmasına zemin hazırlamıştır.

Roman incelemesinin diğer önemli bir bileşeni dil ve üsluptur. Buna dayanarak çalışmanın “Pınar Kür’ün Romanlarında Dil ve Üslup” başlıklı bölümünde inceleme “Anlatım Teknikleri” ve “Anlatım Biçimleri” olmak üzere iki ana alt başlık altında ele alınmıştır. Anlatım teknikleri olarak “iç monolog”, “diyalog”, “iç çözümler”, “anlatma”, “gösterme”, “tasvir”, “özetleme”, “geriye dönüş”, “bilinç akışı” ve “leitmotiv” teknikleri önce açıklanmış ve tezin kapsamındaki sekiz romanda bunların nasıl kullanıldığı ve içerikle ilgili ne tür bir zenginlik kattığı çözümlenmiştir. Anlatım biçimlerinde ise Pınar Kür’ün romanlarında hem modernist hem de postmodernist unsurların bulunması nedeniyle her iki akımın da kullandığı ya da birine özgü olabilen anlatım biçimleri işlenmiştir. Pınar Kür’ün romanlarında kullanıldığı belirlenen biçimler “üstkurmaca”, “metinlerarasılık”, “alıntı-montaj”, “gönderge”, “iç metinsellik”, “kolaj” ve “çokseslilik”tir. Önce kavramların tanımı yapılmış, kuramsal boyutları ortaya konmuş ve incelenen romanların hangilerinde bu tür biçimlerin nasıl kullanıldığı tartışılmıştır.

“Pınar Kür’ün Romanlarında Yapı ve İzlek” başlıklı çalışmanın temel tezi Pınar Kür’ün hem modern hem de postmodern tarzda romanlar yazdığıdır. Kimi zaman

düşünce sentezleyici, kimi zaman psikolojik çözümleme yapmaktadır. Hem sosyal bağlam içinde hem de kurgu kişilerinin iç dünyalarını gözler önüne sererek kişilik kurgularını oluşturmaktadır. Teknik olarak da bazen artsüremli bazen de zamansal geri dönüşlerle roman yazan birisidir. Postmodern teknikler olarak anlatının anlatısı ya da kurgunun kurgulanması şeklinde tanımlanabilecek “üstkurmaca” ve eski metinlerin yapısal, izleksel, düşünsel veya biçimsel açıdan taklit edilmesi, yeniden kullanımı ya da çağrıştırılması şeklinde tanımlanabilecek “metinlerarasılık” kullanır. Her ne kadar postmodernizmin gerçeğin kırılması, algının altının oyulması, muğlaklık, şüphe, oynusuluk tarihin ve zamanın parçalanması gibi klasik romanın ana unsurlarını parçalamaya ve okuru yabancılaştırma etkisine maruz bırakmaya çalışan özellikler barındırsa da Pınar Kür’ün romanlarında böyle bir amaç açık biçimde görülmez. Daha çok teknik ve şekil olarak postmodern kurgulamanın zenginliğinden yararlanarak kurgunun zenginleşmesine, kişilerinin daha kavranılabilir olmasına, düşünsel tartışmanın zemininin sağlamlaştırılmasına ve duygusal boyutun tutarlılığına katkı sağlayacak şekilde bu unsurlara yer verir.

Tez çalışması sadece romanlara odaklanmasına rağmen yapısal unsurları, anlatım teknik ve biçimlerini, izlekleri de katarak modern ve postmodern kavram ile kuramlar ışığında ele alınan kapsamlı bir çalışma olması ile alana önemli katkı sağlayacağını düşündüğümüz bir çalışmadır.

1. BÖLÜM

PINAR KÜR'ÜN YAŞAMI-YAZIN VE İŞ YAŞAMI-ESERLERİ

1.1. YAŞAMI

1.1.1. Aile Yaşamı

15 Nisan 1943 tarihinde Bursa'da dünyaya gelen Havva Pınar Kür, Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının tanınmış kadın yazarlarından. Annesi, Türk Dili ve Edebiyatı öğretmeni olan yazar İsmet Kür'dür. Babası Behram Kür, Matematik ve Fransızca öğretmenidir. Azerbaycan kökenli olan babası Saint Benoit mezunudur, ayrıca ABD'de master yapmıştır. Teyzesi, Cumhuriyet dönemi Türk kadın yazarların annesi olarak bilinen şair ve yazar Halide Nusret Zorlutuna'dır. Kendisi gibi yazar olan Emine Işınsu ise kuzenidir.

Annesinin ailesinin geniş olduğu bilinen Pınar Kür, anneannesi Nazlı Hanım'ın güçlü bir figür olmasının yanı sıra zengin bir ailenin kızı olduğunu belirtir. Anneannesinin babaannesi ise Firari Ahmet Paşa ile evlidir. Babasının ailesi de varlıklı olmasının yanında Sovyet Devrimi zamanında birtakım zorluklar yaşar ve Kür'ün dedesi devrim döneminde öldürülür. Babasının amcası ise ilk kurulan Azerbaycan Cumhuriyeti'nin İçişleri Bakanı'dır (Söğüt, 2016, s. 40). Kendi ebeveynleri ise ekonomik olarak orta düzey bir yaşam sürmekle birlikte yapmış oldukları görevleri sebebiyle Anadolu'nun birçok yerinde bulunmuşlardır. Yurtdışında bulundukları dönem içerisinde ise birtakım zorluklar yaşamalarına rağmen çocuklarının iyi bir eğitim alabilmeleri için olabildiğince özverilidirler.

1943 yılında Bilecik'te görev yapan ailesi, o yıllarda bulundukları ilde Pınar Kür'ün doğumu için uygun bir ortamın olmadığını düşündüklerinden annesinin öğretmenliğe başladığı il olan Bursa'ya giderler. Doğumdan sonra tekrar Bilecik'e dönen aile, daha sonra Zonguldak'a taşınır. Küçük yaşta olması sebebiyle Bilecik'e dair izlenimleriyle ilgili pek bilgi alınamayan Pınar Kür; bu ilin dışında Anadolu'nun çeşitli yerlerinde bulunmuştur.

Altı yaşına kadar Zonguldak'ta yaşayan Pınar Kür, burada bulunduğu yıllar içerisinde annesi, babası ve anneannesiyle vakit geçirir. Burada gelişimi üzerinde ebeveynleri gibi anneannesinin de etkisinin öneminden bahsetmek gerekir ki sanatçı, Söğüt'le olan söyleşisinde “Annemle babam isteyken o bakardı bize. Ben ona ‘nene’ derdim. Annemden daha çok sevdim onu çocukluğumda. Masal anlatırdı bize, dua öğretirdi.” (Söğüt, 2016, s. 40) ifadelerine yer verir. Dolayısıyla eğitimci bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Kür'ün, düşün dünyasının gelişim aşamalarının henüz başında anneannesinin de önemli bir rolü olduğu söylenebilir. İlkokul birinci sınıfa Zonguldak'ta başlayan sanatçı, sonrasında ailesinin tayini sebebiyle Ankara'ya taşınır. İlerleyen yıllarda babasının tekrar Zonguldak'a dönmesi ve burada rahatsızlanması nedeniyle aynı şehri tekrar ziyaret etse de -küçük yaşta burada bulunması ve ilerleyen yıllarda babasının rahatsızlığı nedeniyle gitmesi sebebiyle olsa gerek- kaynaklarda buradaki yaşamına dair ailesiyle evde olan birkaç anısı, ailesinin iş yaşamı, babasının arkadaşları, okulu vb. dışında pek bilgiye rastlanamamaktadır.

1949'da Ankara'ya taşınan aileye aynı yıl içerisinde Işılar adında bir kız çocuğu daha dâhil olur. Ankara'daki yaşamın Zonguldak'takiyle farkını, “Birdenbire konfor.” (Söğüt, 2016, s. 36) ifadeleriyle anlatır. Işılar ile aralarındaki duygusal bağ oldukça kuvvetlidir. II. Dünya Savaşı sonrası yıllarda çoğunlukla bahçede oynayan iki kardeş için oyuncak bebekleri olan Meşel, kendileri için gerçek bir bebedir sanki. Öyle ki bir anılarında Meşel'i incitmiş olabilecekleri düşüncesiyle oldukça üzürlüler (Dervişoğlu, 2017, s. 99). Pınar Kür için her ne kadar Işılar'la vakit geçirmek cazip gelse de okula devam etmek durumundadır. İlkokul ikinci sınıfa burada başlar. Zonguldak'a göre daha rahat bir yaşam sunsa da ekonomik olarak şehrin imkânlarını yakalamak arzusunda olan aile bir süre sıkıntılar yaşar. O dönemi, “Hayatımız tatsızdı. Evde parasızlıktan ve işsizlikten gelen bir tatsızlık vardı. Annem spikerlik imtihanlarına girdi, gazetelere yazmaya başladı, üç beş kuruş kazanıyordu. (...) Babam çocuk esirgeme Kurumunda iş buldu. Ticaretten çoktan vazgeçmişti.” sözleriyle özetler. Bu arada annesi ve babasıyla ilgili olarak “Babam bize evde İngilizce öğretmek istedi, ama biz o kadar heves etmedik. O çok iyi Fransızca bilirdi. Bir de *Lingafon* diye plaklar almıştı, kendi kendine İngilizce çalışırdı. Millî Eğitim Bakanlığının öğretmenler için görgü bilgi artırma diye bir programı vardı. Başvuranları bir yıllığına bir yabancı ülkeye gönderiyorlar. Orada araştırma yapıyorsun ve dil öğreniyorsun. Annem ona müracaat etmiş.” (Söğüt, 2016, s.

38) ifadelerine yer verir ki buradan anlaşılacağı üzere henüz çocuk yaşından itibaren ailesi ona akademik olarak iyi bir ortama sunmaya çalışır.

1953 yılında İsmet Kür, iki kızını alarak İngiltere'ye gider. Kızlarını Londra yakınlarında bulunan bir yatılı okula kaydettiren anne Londra'da kalır ve hafta sonları kızlarını ziyaret etmek amacıyla yanlarına gelir. Burada kaldığı kısa süre içerisinde bambaşka bir dünyayı keşfetmeye başladığının farkında olan Pınar Kür, kısa süre içerisinde uyum sağlayabilmek adına bir taraftan İngilizce öğrenmeye odaklanırken diğer taraftan hem annesini görebilmek hem de televizyonda çocuk programları seyredebilmek için hafta sonunu bekler (Söğüt, 2016, s. 55-58). Annesi ve kendisi her ne kadar birbirlerine yansıtmamaya çalışsalar da buradaki kültür, dil ve ekonomik şartlar nedeniyle bir yıllık deneyimin ardından Türkiye'ye dönerler.

1954 yılı itibarıyla Ankara'da yaşamaya devam eden Kür, yaklaşık üç yıl ailesiyle birlikte burada kalır. Bu arada iyi derecede Fransızca ve İngilizce bilen babası UNESCO görevlisi olarak yurtdışı görevlerde bulunur.

1956-1957 yıllarına gelindiğinde ise annesi New York'a müfettiş muavini olarak görevlendirilir. UNESCO görevindeyken Amerika'ya tekrar gitme hayali kuran babasının da daha sonra bir görevlendirmeye yanlarına geleceğini düşünerek annesiyle birlikte Amerika'ya gider. Çocuklarının gelişim süreçlerinde olabildiğince hassas olmaya gayret eden annesi, buradaki ilk zamanlarında göçmenlerin ağırlıkta olduğu bir muhitte yaşadıklarından daha elit bir yere taşınırlar ve Pınar Kür lise öğrenimine burada devam eder. İlk zamanlar buraya uyum sağlamakta zorlansa da ikinci yılında gelişen İngilizcesinin de yardımıyla sosyal ortama uyum sağlamayı başarır. Babası ise görevlendirmesi (tayini) gerçekleştirilmediğinden istifa ederek yanlarına gider. Bu sırada annesi, devlet görevlisi olarak çalışırken başlangıçta işsiz olan babası bir süre sonra arkadaşının şirketinde işe başlar.

60 İhtilali olduğu dönemde annesi Türkiye'ye çağrılan sanatçı, kız kardeşi Işıl Kür ile Ankara'ya dönerken Pınar Kür bir süre daha babasıyla birlikte Amerika'da kalır. Bir süre sonra Pınar Kür de babasıyla birlikte Türkiye'ye döner ve ailecek İstanbul'a yerleşirler (Söğüt, 2016, s. 63-71). Sanata ve bilime önem veren bir aileden geliyor olmalarının da etkisiyle Işıl Kür, burada önce Dil-Tarih'e, daha sonra ise Güzel Sanatlara (Heykel Bölümü) girer. Bu arada yazarlığın ve oyunculuğun ilk adımlarını çok daha önceden atmış olan Pınar Kür ise hayallerinin peşinden gitmekte kararlıdır. Bir

yandan eğitim yaşamına devam eden Kür, diğer yandan tiyatro oyunlarında görev alma arzusundadır. Ancak yine de ekonomik sıkıntılar ailenin yakasını bırakmaz. Öyle ki yapılmayan tayinler/görevlendirmelerin de etkisiyle maddi konular da ön plana çıkar ve annesi ile babası boşanır. Babası tekrar Amerika'ya gider ve bir zaman sonra Türkiye'ye döner. Sonrasında Zonguldak'a yerleşen Behram Kür, ölene dek (kalp krizi) orada yaşar (Söğüt, 2016, s. 77).

1962 yılında Pınar Kür, yirmi bir yaşına geldiğinde ise yazmış olduğu bir piyes için oyuncu arayışındayken Can Kolukısa ile tanışır. İlişkileri ilerlerken yurtdışı hayalini ötelemek istemeyen Kür ailelerinin isteğinin de etkisiyle, kendi ifadesiyle "Paris'e gitmek için" (Söğüt, 2016, s. 91) Kolukısa ile evlenir. 9 Ekim 1962'de Paris'e giden sanatçı ve eşi eğitimlerine burada devam etmek istemektedir, ancak bir yandan yaşamlarını kolaylaştırmak için ekonomik şartlarını da iyileştirmeleri gerekir. Kür bu dönemde burs alır ve bir basın ajansında işe başlar. Eşi ise yine bulduğu işlerde çalışarak yardımcı olmaya gayret eder. Bu sırada sanatçı kişisel gelişimine burada bulunduğu yıllar içerisinde almış olduğu eğitimlerle devam eder ve doktora eğitimine başlar.

1966 yılında doktora eğitimi bitmek üzere olan sanatçı -her ne kadar o güne kadar pek de iyi ilerlemediğini düşündüğü bir evliliği olduğunu düşünse de- anne olmayı arzular. Emrah adında bir erkek çocuğuna sahip olan Kür, dönem olaylarının getirmiş olduğu tüm zorluklara rağmen bu sevgisini, "Bu kararı verdiğim için çok memnunum. Bir daha öyle bir fırsatım olmayabilirdi." (Söğüt, 2016, s. 126) ifadeleriyle dile getirir. Anneliği ise "Kayıtsız şartsız sevmek... Aşkın en katıksızı... Hem de karşılıksız olduğunu bile bile... Bence annelik bu. Kendi annemden böyle gördüm, kendi anneliğimi de böyle yaşadım." (Söğüt, 2016, s. 119) diyerek tanımlar. Tez savunmasını ise oğlu Emrah dünyaya geldikten sonra Fransa'ya giderek yapar ve çok istediği unvanını alarak Türkiye'ye döner. Can Kolukısa ile beş yıl süren bir evliliğin sonunda ayrılırlar. Sonrasında sanatçı, Mehmet Can Köksal ile beş yıl süren bir birliktelik yaşasa da bu ilişki evlilikle neticelenmeden sona erer. Dönem içinde gelişen toplumsal olayların neticesinde gelen yurtdışı yaşağı ve ailevi sorumlulukları ile problemleri sebebiyle 1986 yılına kadar yurtdışına çıkmaz.

Eğitim hayatına dair hayalini kurduğu birçok süreci tamamlamış, iş ve yazarlık yaşamında arzuladığı yolda ilerleyen sanatçının bu dönemleri çalışmanın “Eğitim Yaşamı, Yazın ve İş Yaşamı” bölümlerinde değerlendirilecektir.

1.1.2. Eğitim Yaşamı

Pınar Kür, ilkokula Zonguldak'ta başlar; ancak öğretmen bir anne-babanın çocuğu olarak dünyaya geldiği ve yazar bir ailenin mensubu olduğu bilinen sanatçı, henüz okul çağı gelmeden babasının kendisine okuma yazma öğrettiğini belirtir. Hatta okula da okuma çağı gelmeden yıl sonuna doğru kaydolduğunu ifade eder (Söğüt, 2016, s. 26-28). 1949'da Ankara'ya taşınmaları vesilesiyle ikinci sınıfa burada devam eder. Aynı yıl annesi İsmet Kür, iki çocuğunu da alarak İngiltere'ye gider ve çocuklarını Raymonds School'a yazdırır. Uyum sürecinde birtakım zorluklarla karşılaşan aile, bir yılın ardından Türkiye'ye döner. İyi derecede İngilizce öğrenen Pınar Kür, Ankara Kolej'e girer ve öğrenimine üç yıl boyunca burada devam eder. Üç yılın sonunda babası Behram Kür'ün UNESCO'da görevlendirilmesi sebebiyle aile, Amerika'ya taşınır. Forest Hill High School'a öğrenci kaydı yapılan Kür, okulun tiyatro bölümüne girer. 1960 yılında lise öğrenimini New York'ta tamamlayarak Türkiye'ye dönen sanatçı, “İstanbul Robert Kolej Yüksek Okulu Dil Bölümünü” (Öztürk, 2012, s. 258) bitirir.

Queens Collage ve Boğaziçi Üniversitesinde lisans eğitimini tamamlayan sanatçı, Can Kolukısa ile evlenir. Henüz on beş günlük evliyken öğrenimine devam etmek üzere Paris'e gider. Eşi Can Kolukısa o sıralarda İktisat Fakültesi öğrencisidir ve bitirme sınavları nedeniyle Paris'e eşinden sonra gider.

Paris'te yeterli dil öğrenimini tamamladıktan sonra 1964'te Sorbonne Üniversitesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Kürsüsünde doktora eğitimine başlayan yazar, *Yirminci Yüzyıl Tiyatrosunda Gerçeklik ve Yanılsama: Pirandello, O'Neill ve Etkileri* isimli tezle 1969 yılında doktorayı tamamlar.

1.2. YAZIN VE İŞ YAŞAMI

Ailesiyle birlikte Amerika'ya taşındıktan sonra Forest Hill High School'a öğrenci kaydı yapılan Pınar Kür, okulun tiyatro kulübüne girer ve ilk yazılarını burada kaleme alır. Forest Hill High School'da öğrenimine devam ettiği “yıllarda ‘anlaşılamayan genç kız romanları’ yazmaya başlar. Bu romanları İngilizce olarak yazan Kür'ün Türkçesi de oldukça iyidir. Zira bilinçli bir kadın olan annesi evde Türkçe konuşmanın yanı sıra çocuklarına Nazım Hikmet, Sait Faik Abasıyanık, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi önemli” (Biyografi.info, 2023) sanatçıların eserlerini okutur. Kür, gerek öğrenim sürecinin kazanımlarıyla gerekse kişisel çabalarıyla henüz on yedi yaşındayken *Cowards All* (1959) isimli ilk piyesini yazar. O yıllarda oyuncu olma hayali kurarken bir taraftan radyoda temsil saatlerini takip edip mümkün olduğunca oyunlara katılmaya gayret ederken diğer taraftan küçük piyesler yazmaya çalışır. Onun tiyatro merakının arka planında çocukluk yıllarında anneannesinin anlatılarının, sanata olan merakıyla bilinen aile fertlerinin öğretilerinin ve yönlendirmelerinin yanı sıra sosyal yönünün ve edebiyat dünyasından birçok yakınının olmasının önemli bir payı bulunmaktadır. Öyle ki sanatçı, New York'ta yaşadıkları yıllara dair bir anısını paylaşırken şu ifadelerle yer verir:

“Muhsin Ertuğrul New York'a geldi, annem de eve davet etti. Onunla uzun uzun konuştuk. Ben tiyatroya çok ciddi merak salmışım. Strindberg'ler, Ibsen'ler, Çehov'lar, okuyorum. O bana bayağı adam muamelesi etmişti, on altı yaşında bir kızı hiç küçümsemeden oturup uzun uzadıya dinlemişti. (...) Hem bana kendi anılarını anlatıyor hem de bir sürü nasihat ediyordu” (Söğüt, 2016, s. 70).

1960 yılında lise öğrenimini New York'ta tamamlayarak Türkiye'ye dönen sanatçı, “İstanbul Robert Kolej Yüksek Okulu Dil Bölümü'nü” (Öztürk, 2012, s. 258) bitirir. Robert Kolej yıllarındaki oyunculuk deneyimlerine dair “tiyatroda hep başroller oynadım, hep yıldızdım. O sırada Muhsin Bey (Muhsin Ertuğrul) ile tekrar görüştim. ‘Gel, sana Şehir Tiyatrolarında rol veririm.’ dedi. Evde kıyametler koptu. Annem o mesleği yeterince iyi bulmuyor, tiyatroyu meslek olarak bizim eve yakıştırmıyor. Babam da öyle. ‘Kalıcı olmak istiyorsan yazacaksın.’ diyorlar. ‘Madem elin kalem tutuyor, yaz o zaman... Oyuncu olursan bugün varsın, yarın yoksun.’” (Söğüt, 2016, s. 73) ifadelerine yer verir. Dolayısıyla yazarlığa ağırlık vermeye başlayan sanatçı ses getiren ve sahnelenen ilk piyesi olan *İki Başlı Adamın Tek Eli* adlı oyununu kaleme alır. Oyun, “önce Ankara'da, daha sonra İstanbul'da Uluslararası Kültür Şenliği'nde

sahnelenir. *Kuru Kuru Kurbanın Olam* adlı oyunu Fransızcaya çevrilir ve Paris’te” (Yalçın, 2010, s. 672) sahnelenir. Oyuncu olan Can Kolukısa ile tanışıp ilerleyen dönemlerde evlenmesine vesile olan olay da yine *İki Başlı Adamın Tek Eli* isimli oyundur. Oyun sahneleneceği zaman bir oyuncuya ihtiyaç vardır ve rol için Can Kolukısa önerilir. Pınar Kür, Kolukısa ile burada tanışır ve sonrasında yaklaşık beş yıl sürecek bir evliliğe imza atarlar.

1964’te Sorbonne Üniversitesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Kürsüsünde doktora eğitimine başlayan yazar, *Yirminci Yüzyıl Tiyatrosunda Gerçeklik ve Yanılsama: Pirandello, O’Neill ve Etkileri* isimli tezle 1969 yılında doktora öğrenimini tamamlar. Beş yıllık süreç içerisinde çoğunlukla Fransa’da yaşayan Kür; bir taraftan yapmış olduğu okumalar ve katıldığı toplantılarla yazar kimliğini oluştururken diğer taraftan geçimini sağlamak üzere eşi Can Kolukısa ile çeşitli işlerde çalışırlar. Kür, bu dönemde VIP adında bir basın ajansında metin yazarlığı yaparken bir yandan da tiyatro ve doktora çalışmalarına odaklanmaya çalışır. Universite de Theatres des Nations’a yazılarak hem oyunları ücretsiz takip etme imkânı bulur hem de ünlü oyuncuların sunum ve tartışmalarına katılarak tiyatro alanındaki gelişimini devam ettirir (Söğüt, 2016, s. 102). Bu sırada *Kuru Kuru Kurbanın Olam* ve *İki Başlı Adamın Tek Eli* isimli oyunları Fransızcaya çevrilir.

Doktora öğrenimini tamamladıktan sonra “Türkiye’ye dönen Pınar Kür, tiyatro yazarlığı ve oyunculuk yapmak istemiş ve bu doğrultuda *Asılacak Kadın* adlı romanın ilk versiyonunu tiyatro olarak yazmıştır. Kendisi gibi yazar olan oğlu Emrah Kolukısa’nın doğumundan sonra bir yılı aşkın bir süre *Eros Cinsel Bilimler Ansiklopedisi*’nin yazar kadrosunda görev yapar. Bu aynı zamanda Pınar Kür’ün kısa öyküler yazmaya başladığı” (Balık, 2020, s. 1) dönem olarak bilinir. 1971-1973 yılları arasında Ankara Devlet Tiyatrosunda dramaturg olarak görev yapar ve bu arada ilk öykülerini 1971 yılında Dost Yayınevinin dergisinde yayımlatır. İyi derecede Fransızca ve İngilizce bilen sanatçı, Dünya edebiyatının önemli eserlerini yine bu yıllarda Türkçeye kazandırmaya başlar. İlk çevirisi olan Daniel Defoe’nun *Moll Flanders* adlı eseri de bu sürecin ürünüdür. Öykülerinin yayım organı olarak yalnızca Dost dergisinin yanı sıra *Cumhuriyet*, *Yazko-Edebiyat*, *Hürriyet Gösteri*, *Milliyet Sanat Dergisi* vb. dergi ve gazetelerdeki eserleriyle ünlenir. Bir taraftan da tiyatro eleştirileri yazar.

Devlet Tiyatrosundan ayrıldıktan sonra (1974) İstanbul'a yerleşen Pınar Kür 1976 yılında ilk romanı olan *Yarın Yarın*'ı tamamlar. 12 Mart dönemini anlatan bu eser oldukça dikkat çeker ve yayımlandıktan altı yıl sonra (1982) dönemin sıkıyönetim idaresi tarafından toplatılarak imha edilir. Yaklaşık iki yıl süren mahkeme sürecinin ardından 1984'te yapıt aklanır. 1979 yılında yayımlanan *Asılacak Kadın* ve 1986'da yayımlanan *Bitmeyen Aşk* adlı romanları ise müstehcenlik gerekçesiyle toplatılsa da yine mahkeme kararıyla aklanan diğer eserleri olur. Anlaşılacağı üzere romanlarını kaleme aldığı ilk yıllarda oldukça zorluklar yaşayan sanatçı, "Dünyanın her yerinde yazarlık güç, kişiyi büyük ölçüde kendine dönük yaşamaya zorlayan, yalnızlığa iten bir uğraş. Türkiye'de yazar olmak daha da güç; çünkü burada gerek ekonomik koşullar gerek okumayı engelleyici, yıldırıcı devlet yaklaşımı, gerek toplumun edebiyata olan genel ilgisizliği yazanı yalnızlıktan öte, çaresizliğe itebiliyor." ifadelerini kullanarak Türkiye'de yazar olmanın kendince daha güç olan yönünü 1993 yılında şöyle anlatıyor: "En güç olan ise muhakkak ki Türkiye'de kadın yazar olmak. Bizimki gibi kesinlikle erkek egemen bir toplumda kadın yazarların yer edinebilmeleri, seslerini duyurabilmeleri bir mucize... Ama bu mucize, ağır aksak da olsa gerçekleşecek gibime geliyor. Umudumu kesmedim. Bu yüzden yazmayı sürdürüyorum" (Kurultay, 1993, s. 40). Okuma kültürünün zayıf olduğu bir toplum içerisinde sıkıyönetim idaresince eserlerine uygulanan sansür ve imha kararlarının sanatçının hayatı üzerinde olumsuz etkileri olsa da onun yazma hevesinin kaybolmadığı bu ifadelerden açıkça anlaşılmaktadır ki bu dönemden sonra da sanatçı, özellikle roman ve öykü türünde eserler vermeye devam eder.

Pınar Kür; 1979 yılı itibariyle aynı zamanda İstanbul Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulunda İngilizce okutmanı olarak görev yapar. 1983 yılında yayımlanan *Akışı Olmayan Sular* adlı eseriyle 1984'te *Sait Faik Hikâye Armağanı*'na layık görülür. 1984-1985 yılları arasında Cumhuriyet gazetesinde çalışan yazar, ilk olarak tiyatro eleştirmenliği yapmaya başlasa da henüz ilk yazısında ciddi tepkiler aldığından görevine röportaj yaparak devam eder. Cumhuriyet gazetesinin dışında "*Milliyet*, *Sabah*, *Kadın* gibi gazete ve dergilerde de bir süre gazetecilik" (Balık, 2020, s. 1) yapan yazarın *Asılacak Kadın* adlı romanı 1986'da Başar Sabuncu tarafından filme çekilse de tartışmalara sebep olarak sansüre uğrar. Yine tartışmalara neden olan *Yarın Yarın* adlı romanı da 1987 yılında Sami Güçlü'nün yönetmenliğinde sinemaya aktarılır.

1998 yılından itibaren İstanbul Bilgi Üniversitesi, Medya İletişim Sistemleri Bölümünde öğretim üyeliği yapar. 2004'te Bülent Erkmen'in öncülüğünü yaptığı roman projesinde *Beşpeşe* adlı eseri Murathan Mungan, Faruk Ulay, Elif Şafak, Celil Oker ile yazar. Bu eserde, romanın son bölümünü Pınar Kür kaleme alır. Mine Söğüt'le yaptığı söyleşi 2006 yılında *Aşkın Sonu Cinayettir: Pınar Kür ile Hayat ve Edebiyat* (Söğüt, 2016) adıyla kitap olarak yayımlanır. 2007-2009 yılları arasında NTV'de yayınlanan *Haydi Gel Bizimle Ol* adlı televizyon programını Çiğdem Anad, Müjde Ar ve Aysun Kayacı ile sunar. 2013'te *Ankara Öykü Günleri* kapsamında *Onur Ödülüne* lâyık görülen sanatçı, 11 Haziran 2015'te birtakım şahsi belgelerinin; öğrencilik yıllarına ait karnelerinin; el yazısı not defteri ve mektuplarının; kendisiyle ilgili gazete kupürlerinin; *White Tennis Shoes* adlı oyunun afişinin; Fransa'da bulunan eğitim kurumlarından aldığı dilekçe ve mektuplarının; Sorbonne Üniversitesi mezuniyet belgesinin bulunduğu özel arşivini İstanbul Belediyesi, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfına bağışlar. 2016 yılında şu ana kadar yayımlanmış son romanı olan *Sadık Bey*'i Türk edebiyatına kazandıran Pınar Kür, yaşamına İstanbul'da devam etmektedir.

1.3. ESERLERİ

1.3.1. Romanları

1.3.1.1. Yarın Yarın

İlk baskısı 1976 yılında Bilgi Yayınevinden çıkan roman 348 sayfadır. Toplam 12 bölümden oluşan roman sanatçının ilk eseri olmasına rağmen hem okurla ilk kez buluştuğu yıllarda hem de sonraki dönemlerde gerek ele aldığı konular gerekse anlatım tarzı dolayısıyla oldukça ses getirir. Pınar Kür, “romana toplumsal yaşamın bir parçası sayacak kadar önem verir” (Önertoy, 1984, s. 212) ve bu önemi bazı romanlarında toplumsal konulara değinecek kadar içselleştirir. Bu sebeple romanlarının bazı dönemlerde toplatıldığı ve yargılandığı da olur. Yayınlandıktan altı yıl sonra yasaklı kitaplar arasına giren roman Pınar Kür'ün uzun uğraşları sonucu tekrar okuyucuyla buluşur. Yer yer geriye dönüş tekniğiyle anlatılan romanda olayların merkezinde Seyda yer alır. Başkişi Seyda'nın etrafında olup ana olayın seyrinin gelişimine doğrudan katkı sunan ikinci kişi Selim'dir. Oktay ise kart kişi rolünü üstlenir. Ayrıca başlangıçta

romanın içerisinde ikinci bir olay örgüsünün de Aysel'in etrafında şekillendiği düşünülse de Aysel'in temsil ettiği değerler dizgesi Seyda'ninkiyile zıtlık göstermekle birlikte her iki kadının ortak noktası Oktay olduğundan bu örüntü Seyda-Oktay ilişkisinin gelişim seyrini belirler.

Romanın başkışısı olan Seyda oldukça başarılı geçen eğitim hayatının bir döneminde Amerika'da fizik eğitimi almayı hayal ederken ani bir kararla zengin bir iş adamı olan Oktay'la evlenir. İlk zamanlar her şey kendince yolunda ilerlese de bir zaman sonra birbirlerine karşı sevgileri azalır. Bunda farklı düşünce yapılarının etkisi büyüktür. Bu dönemde Oktay, Seyda'nın ilgisizliğini Aysel'le giderirken Seyda ise oğlu Gil'de teselli bulmaya çalışır. Selim ise romanın henüz başında anlatıya dâhil olsa da bu karakterlerin bir araya gelmesi bir parti akşamında gerçekleşir. Olaylar bu dönemde daha hareketli bir hâl alır.

Başkışi Seyda ve Oktay ile Sulhi Gebzeli ailesi de partide bulunur. Partiye sonradan gelen Aysel ve Selim ise kurmacanın boyutunu olması gereken yöne çeviren faktörler olarak olay örgüsünün gelişimine katkıda bulunurlar. Zaman zaman geriye dönüş tekniğinin kullanıldığı romanda Aysel'in geçmiş yaşantısına oldukça yer verilir. Bu teknikle anlatılan bölümlere göre güzellik yarışmasına katılmak için stüdyoda poz veren Aysel'in bu görüntülerini gazetede gören babası onu döver ve evden kovar. Daha sonra yarışmaya katılan Aysel üçüncü olur. Ünlü bir sinema artisti olmayı düşleyen Aysel, modacı Haluk Germen'in yardımcılarıyla amacına ulaşsa da gözü hep daha yükseklerdedir. Bu sebeple Oktay'la birlikte olmasına rağmen onun yakın arkadaşlarından Sulhi Gebzeli ile tanışmak ister. Parti devam ettiği esnada tüm çekiciliğiyle partiye katılım sağlayan Aysel, Sulhi Gebzeli ile yakınlaşma çabasıdadır. Uzun zamandır yurtdışında olan Selim ve annesinin partiye katılımıyla da Seyda-Selim yakınlaşması başlar. Olayın bu aşamasından sonra her iki kadın da kendi yaşamlarında eksikliğini hissettiklerine ulaşmak için yeni bir yola girerler. Romanın kronolojik dizilimine göre bir taraftan Seyda-Selim, diğer taraftan Aysel-Sulhi ilişkisi devam ederken Oktay sürekli olayın içerisinde yer almaktadır.

Oktay'ın uzaktan akrabası olan Selim, aynı zamanda varlıklı bir ailenin çocuğudur. Paris'te üniversite eğitimi gören, oradaki kız arkadaşı Josett'in etkisiyle sol düşünceyi benimseyen yakışıklı bir genç olarak tanıtılır. Bu sebeple oldukça akıllı bir kadın olan Seyda'nın Oktay'da göremediklerini Selim'de araması rastlantı ürünü

değildir. Parti gecesinden sonra kalacak yer sorunu yaşayan Selim geçici bir süreliğine Seyda ve Oktay'ın evine yerleşir. Bu andan sonra Seyda ve Selim yakınlaşması cinsel birlikteliğe uzanır. Seyda'nın Selim'den etkilenmesinin tek nedeni aralarında olduğunu düşündüğü duygusal bağ değildir. Onun fikirlerini de dikkatle dinleyen Seyda bir zaman sonra Selim'in gözüne girebilmek için onun düşüncelerini dikkate almaya başlar. Kendini bu öğretilere kaptıran Seyda romanın ilerleyen bölümlerinde takma mahlasla devrimci dergilere çeviriler gönderecek kadar devrimci fikirleri benimsemeye -hatta bazı ortamlarda savunmaya- başlar. Bu savunma kendini kanıtlama çabasının sonucu olarak ortaya çıkar ki “feodal bir kültürle yetişen, fakat eşinin sağladığı olanaklarla yaşamını burjuva aile yapısı içinde sürdüren Seyda her iki kültürün arasında sıkışmış bir durumdadır. Bunun neticesinde de ailesine, çevresine ve hatta kendisine karşı yabancılık” (Alver, 2009, s. 142) duyumsar duruma gelir. Önceden “yeni tip Cumhuriyet burjuvazisinin temsili olan küçük burjuva sınıfı bir ailenin üyesi olan Seyda'nın” (Arslan ve Çelik, 2020, s. 52) içinde büyüdüğü düzene dâhi yabancılaşması onun devingen yönünü imler.

Bu arada Selim'in de üyesi olduğu devrimci bir grup Sulhi Gebzeli'nin çocuğunu kaçıır ve fidye karşılığında serbest bırakacağını kendisine iletir. Başlangıçta fidye konusuna sıcak bakmayan Sulhi Gebzeli, polisin tüm uğraşlarının sonuçsuz kalması karşısında fidyeyi vererek çocuğunu kurtarır. Grup yeni bir kaçırma eylemi planladığını ve sıradaki kişinin Oktay ve Seyda'nın beş yaşındaki oğlu Gil olduğunu söyleyince Selim bu fikre karşı çıkar. Dolayısıyla bu eylemleri gerçekleştirilemez. Aysel ise Sulhi Gebzeli ile birlikteliğinden sonra kariyerinde gerileme yaşar. Bir süre sonra bu gerilemenin sebebinin Sulhi Gebzeli olduğunu öğrenir ve ondan ayrılmaya karar verir, ancak gelişen olayların neticesinde Aysel ve Sulhi Gebzeli evlenirler.

12 Mart olayların farklı bir boyutta anlatılmaya çalışıldığı romanda Muhtıra sonrası Selim, Seyda ile vedalaşır ve Ankara'ya kaçır. Olaylardan dolayı oldukça tedirgin olan Seyda süreci dikkatle takip eder. Oktay'ın gazetede Selim'in öldürüldüğünü bildiren haberi Seyda'ya göstermesiyle başkışı Seyda kriz geçirir. Bunun üzerine zaten aralarındaki yakınlaşmadan şüphelenen Oktay artık ilişkilerinden emindir. İstihbarat görevlilerinin Oktay'ı sorguya çekmesiyle Oktay olaya tüm yönleriyle vakıf olsa da Seyda'yı bırakmaz ve onunla oğlunu da alarak yurtdışına çıkar. 12 Mart Olayları

bittikten sonra ülkeye dönen aile hiçbir şey olmamış gibi hayatlarına devam etmeye çalışsa da Seyda yaşadığı derin sarsıntının izlerini üzerinden atamaz.

1.3.1.2. Küçük Oyuncu

İlk baskısı 1977 yılında Bilgi Yayınevinden çıkan roman 295 sayfadan oluşur. Kahraman bakış açısıyla yazılan romanın aynı bakış açısıyla kaleme alınan diğer romanlardan bir farkı vardır. *Küçük Oyuncu*'da başkişi olan Semra olayları kendi gözünden anlatırken yazma edimini kullandığını ifade eder. Öyle ki olayları anlatırken - özellikle bazı bölüm başlarında- roman yazmanın özelliklerinden bahseder ve yazdıklarının kendi anıları olduğundan roman türüne benzemediğini ifade eder. Bu da romanın asıl yazarı olan Pınar Kür'ün kahraman anlatıcılı romanı alışılmışın dışında tekniklerle sunmaya çalıştığını gösterir. Kullanılan bu anlatım biçimiyle ilgili olarak ÖnerToy, “anıların verilişinde çağrışımlardan yararlanmıştır. Bu nedenle, olaylar arasında bir kopukluk göze çarparsa da dikkat edilince aralarındaki bağlar görülür. Yazar, bir genç kadından hareket ederek dış dünyanın, kişilerinin iç dünyasına yansımasını ve bir oyuna benzetilen yaşamda, oyunun; kurallarının nasıl oynanacağını bilinmeden oynandığını vermeye çalışır” (ÖnerToy, 1984, s. 212) değerlendirmesinde bulunur.

Yazarın bazı romanlarında olduğu gibi bu romanındaki olaylar da 12 Mart döneminde yaşanır. Ancak *Küçük Oyuncu*'da ilk romanındakinden farklı olarak bakış açısı değişirken anlatının ana karakterleri tiyatro zümresinden kişilerdir. Romandaki olaylar Semra-Özer-Cem üçleminde ilerlerken Cem'in Paris'e gitmesi sonucu Beyhan Barlas adlı kart karakter olayın merkezine yaklaştırılarak kurgu devam ettirilir. Anlatının sonunda ise yalnızlığıyla baş başa kalan bir Semra'dan bahsedilir.

Romanın başkişisi Semra, anlatıya başından geçenleri üçüncü tekil anlatıcıyla aktarmakla başlar, ancak ikinci sayfanın sonunda bunun kendisi için zor olacağından “Ben” anlatıcıyla romana devam eder ve anlatı boyunca bakış açısını değiştirmeden “Ben” dilini kullanır. Semra, tiyatro oyuncusudur. Kendisi gibi oyuncu olan Cem ve Özer'le aynı evi paylaşacak kadar yakın olmakla birlikte Cem ile sevgilidir. Cem, kendisini geliştirebilmek için Paris'e gitmeye karar verince Semra'nın da birlikte gidebilmesi için onunla nişanlanır, ancak Semra çalıştığı tiyatrodan izin alamayınca

Cem yalnız gider. Romanın bu bölümünden sonra zaman içerisinde Semra ve Beyhan yaklaşması başlar. Kendisi gibi oyuncu olan Beyhan'la yaklaşması tamamen cinsel amaçlıdır. Sık sık Beyhan'ın garsoniyerinde bir araya gelen ikili birlikte olurlar ve bir süre sonra Özer'in uyarılarını dikkate alan Semra Beyhan'dan ayrılarak Cem'e tüm yaşamışlıkları mektupla bildirir. Bu arada Semra-Beyhan ilişkisi devam ettiği zamanlarda Özer de Aysel adında üniversiteli, sol görüşe sahip genç bir kızla ilişki hâlinindedir. Aysel'in tutuklanmasının ardından Semra'yı Beyhan'dan uzaklaştıran Özer, Semra ile birlikte olur. İlişkileri devam ederken tiyatronun baş yönetmeni Kemal Kavran *Kral Lear* adlı oyunun sahnelenme aşamasında Semra'ya kendisiyle birlikte olması karşılığında Kral Lear'ın kızı Kordelia'yı oynama imkânı vereceğini söyler. Bu olay üzerine Semra için tiyatro değerini yitirmeye başlar. Aslında ekip arkadaşları arasında bu değersizleştirme daha önce başlamıştır.

Semra'dan önce Özer tiyatrodan soğumaya başlamıştır. Hatta bu öyle bir soğukluktur ki başarılı olduğu bir televizyon dizisinden sonra kendisine gelen film oyunculuğu tekliflerini dâhi rolleri beğenmediğini ileri sürerek kabul etmez. İdeolojik yönü biçimlenmeye başlayan Özer'in gözünde gittikçe küçülen bir hâl alan oyunculuk, Özer'in çıktığı bir turneden ölüm haberinin gelmesiyle Semra'nın gözünde de tüm önemini yitirir. İlk zamanlar bu ölüme inanmayan Semra, romanın son bölümünde o ana dek yazdıklarını okuduğunu ifade ederken durumu artık kabullendiğini belirtir. Özer'in öldüğünü kabullenen kahraman anlatıcı bu kez de ölümünün kaza sonucu mu yoksa intihar sonucu mu olduğunu hem kendisinin hem de okuyucunun zihninde soru işareti olarak bırakır.

Semra'nın yaşadıkları üzerinden 12 Mart dönemi olaylarının da kurmaca eksende anlatıldığı romanda toplumsal ve bireysel çatışmalar, cinsellik, yalnızlık ve bunaltı gibi izlekler ön plana çıkar. Ayrıca tiyatronun içinden gelen biri olan Pınar Kür'ün anlatı esnasında karakterler üzerinden tiyatroyla ilgili birçok öğretiye yer verdiği görülür.

1.3.1.3. Asılacak Kadın

Birinci baskısı 1979 yılında Bilgi Yayınevinden çıkan roman 191 sayfadır. Yalı Cinayeti Sanıkları Mahkûm Oldu, Faik İrfan Elverir'in Gece Yarısı Düşünceleri, Melek'e Hücrede Gelenler, Yalçın'ın Yazdıkları bölümlerinden oluşan roman bir

dönem aşırı cinsellik içerdiği gerekçesiyle yargılanır ve sonrasında aklanır. Bu olay üzerine romanında postmodern öğeler barındıran yazar, anlatının son bölümü olarak Pınar Kür'ün Savunması adlı yeni bir bölüm ekler. Son hâliyle beş bölümden oluşan romanın anlatıcıları her bölümde değişse de genel kurgu başkışı Melek etrafında şekillenir. Nitekim anlatı içerisinde bakış açıları değişse de hem Faik İrfan Elverir'in hem de Yalçın'ın düşünceleri doğrudan başkışının anlatı sonundaki durumuyla ilişkilendirilir.

Pınar Kür'ün romanı yazdıktan yıllar sonra verdiği bir röportaja göre gerçek bir olaydan alıntılanarak kaleme alınan eserin kaynağı bir gazete küpürüdür. Birgün gazete küpüründe asılmış bir kadının fotoğrafını gören Kür, olayı detayıyla inceledikten sonra romanını yazmaya başlar. Romanda masumiyeti temsil eden başkışı Melek'in infazına zemin hazırlayan geçmiş yaşamı kendi düşünceleri ışığında anlatılır. Ailesiyle bir arada yaşayan Melek, babasının öldürülmesinden sonra annesi ve üvey babasıyla birlikte yaşamaya başlar. Üvey babası Melek'e oldukça kötü davranmaktadır. Melek, bu dönemde annesinden yeterli desteği görmezken dedesinin öğretileri onu ayakta tutmaktadır. Melek çocukluk yıllarından az uzaklaşınca ailesi tarafından bir yalıya hizmetçi olarak verilir. Görevi yalı işlerinin yanı sıra Neriman Ebruzade ile ilgilenmektir. Neriman Hanım'ın Hüsrev adında bir oğlu bulunmaktadır. Hüsrev Ebruzade anlatı içerisinde psikolojik sorunları olan bir kişilik olarak gösterilir. Geçmişte bir evlilik yapmış ve eşi Meliha'yı Josette adında Fransız bir kadınla aldatmıştır. Bunun üzerine Meliha intihar eder ve Hüsrev Ebruzade yaşlı bir kadın olan annesi Neriman Hanım'la birlikte yaşarken yanlarına aldıkları Melek'i taciz etmeye başlar. Bir süre sonra Melek'in üvey babasına ücret ödememek ve Melek'le daha yakınlaşmak için onunla evlenir. Annesinin ölümü üzerine daha rahat tavırlar sergilemeye başlayan Hüsrev Ebruzade, Melek'e üvey babasından çok daha kötü davranmaya başlar. En uç sapkın düşüncelerini ise Melek'i mahalleden topladığı gençlerle ilişkiye zorlayarak yansıtır.

Anlatının bir diğer bölümünde ise olaylar, Yalçın Özveren'in gözünden anlatılır. Yalçın Özveren, yalıda hizmetçi sınıfında bulunan bahçıvan Hüsmen Efendi ile Kalfa Emsal'ın oğludur. Orta sona geçtiği yaz yalıya gelince Melek'i ilk kez görür. Yalnızca tatillerde yalıya gelebilen Yalçın bir zaman sonra Melek'e ilgi duymaya başlasa da onun Hüsrev Ebruzade ile birlikteliğini öğrendikten sonra uzaklaşmaya başlar. Yine de

Melek'i aklından silemez. Hüsrev Bey'in Melek'e yaptıklarını arkadaşı Recep'ten öğrendikten sonra duruma anlam veremeyen Yalçın, bir yabancıymış gibi Hüsrev Bey'le birlikte yalıya giderek Melek'le ilişki yaşar. Birkaç gün sonra yaptığından utanır. Melek'in olanlara karşı çıkacak gücü olmadığını anlar ve ona yardımcı olmak ister. Yağmurlu bir gecede yalıya giden henüz 17 yaşındaki Yalçın, Hüsrev'i kendi silahıyla öldürür ve Melek'in yardımıyla cesedini yalının bahçesine gömer.

Romanda bir diğer bakış açısı da Melek ve Yalçın'ın yargılandığı mahkemenin yargıcı Faik İrfan Elverir'in gözünden aktarılanlardır. Yargıç Faik İrfan Elverir'in çocukluk yıllarının anlatıldığı bölümde onun fakir bir ailenin mensubu olduğuna yer verilir. Fakir bir çocuk olan Faik, arkadaşlarıyla ilişki kurmakta zorlanmaktadır. Onun yakın arkadaşı olan Ercan, varlıklı bir ailenin çocuğudur ve Faik'le zaman geçirmekten hoşlanmaktadır. Faik ise kendisine çok uzak görünen bir yaşamı gözlemlemekten ve okuldan sonra birkaç saatliğine de olsa içinde bulunmaktan zevk aldığından Ercan'la olan arkadaşlığını sürdürmektedir. Bir taraftan da bu yaşantıyı elde edebilmenin hayalini kurmaktadır. Ancak Faik'in eksikliğini hissettiği tek sorun bu değildir. Yaşamı boyunca karşılaştığı kadınlarla ilgili unutamadığı anılara sahiptir. Onun gözünde kadınlar aldatmaya meyilli insanlardır. Diğer taraftan güçlü olan zenginlerin her zaman haklı olması gerektiğini düşünen Faik, çocukluğundan gelen hatıralarına bağlı olarak güçsüzlüğü de güçsüz olanları da sevmeyen bir yapıya sahiptir. Dolayısıyla kadınlara ve güçsüzlere karşı bir tavır içerisinde olan Faik için mahkemede kendini savunacak kadar gücü kendinde bulamayan Melek Ebruzade yeterli delile gerek kalmaksızın suçludur. Dolayısıyla geçmişte yaşadığı sıkıntıların etkisinden kurtulamayan yargıç, anlatı içerisinde Melek'in karşısında duran bir karakter unsurudur. Hem kendisiyle hem Melek'le çatışır.

Yaşanmış olayın dönüştürülmesiyle oluşturulan kurmaca metnin sonu ise metnin henüz başında verilir. Olayların gelişimi ve karakterlerin düşüncelerinin farklı bölümlerde, farklı bakış açılarıyla anlatıldığı kurgunun Yalı Cinayeti Sanıkları Mahkûm Oldu adlı ilk bölümünde bir gazete haberinden hareketle metinlerarasılığın özelliklerinden yararlanılır. Bu habere göre anlatı içerisindeki kurmaca, gerçekliğe yakınlştırılırken mahkeme sonunda Melek Ebruzade'nin idamına, Yalçın Özveren'in ömür boyu hapsine karar verildiği ifade edilir. Romanda kullanılan çok boyutlu anlatım tekniğiyle ilgili olarak ise Pınar Kür, "Anlatımda denemeler, değişik kişilerin ağzından

anlatma, hatırlama süreci... Belleği bir bütün olarak görürüm o romanda. Zaten, kimi ayrıntılar daha çok öne çıkarsa da aslında olayları bütün olarak hatırlarız. Başını, ortasını ve sonunu aynı anda.” (Söğüt, 2016, s. 215) değerlendirmesinde bulunur ve onun bu kullanımları *Asılacak Kadın*’la sınırla kalmaz. Sonraki romanlarında da benzer tekniklerin kullanıldığı görülür.

1.3.1.4. Bitmeyen Aşk

İlk baskısı 1986 yılında Can Yayınlarından çıkan roman 534 sayfadır. Birçok postmodern unsurdan yararlanılarak yazıldığı anlaşılan romanın ilk bölümünde ünlü bir oyuncu olan Nilgün Pamir ve şair Sinan Keçecioğlu’nun yıllar sonra tekrar karşılaşmalarıyla başlar. Sonraki bölümlerde geriye dönüş tekniğinin imkânlarından yararlanılarak olaylar akronik biçimde çoğulcu bakış açısıyla anlatılır. Romanın son bölümünde ise iki ana karakteri an’a getiren yazar anlatının sonunu okuyucuya bıraktığını söyleyerek öylece tamamlar.

Romanın yazım süreciyle ilgili olarak ise Pınar Kür, “Bitmeyen Aşk’ı yazarken bir sahne yazıyordum, tamamen kafamdan uyduruyordum. O sırada telefon çaldı. Karşımda çok uzun süredir görmediğim eski bir sevgili. Onunla konuşurken fark ettim, tam da ben bu adamı yazıyordum! Duymasam sesini fark bile etmeyeceğim ondan esinlendiğimi. Bilinçaltı işte; nasıl bir telepati olduysa ben fark etmeden onu düşünmüşüm, o da o an beni aradı.” (Söğüt, 2016, s. 208) ifadelerine yer verir. Aslında kendisi söylemese de yazdığı tüm romanlarında kendi yaşamından izler görmek mümkündür. Öyle ki kendi yaşamından izler taşıyan söyleşilerinde bahsettiği toplumsal ve bireysel konuların, mekânların, kişilerin, göndergelerin vb. onun kurmaca dünyasında yeniden değerlendirilerek yazıya aktarıldığı anlaşılar.

Romanın olay örgüsü hakkında kronolojik bir sıra izlenecek olursa tüm olaylar bir okula söyleşi için giden şair Sinan Keçecioğlu’nun başlangıçta “Genç Kız” diye adlandırdığı 17 yaşındaki Nilgün’ü görmesiyle başlar. O dönem otuz bir yaşında olan Sinan, yarı şiirsel yarı düz anlatımla Nilgün’e âşık olduğunu anlatıp onu etkiler. Zamanla birbirlerine duygusal anlamda sıkı sıkıya bağlandıkları görülen iki karakter Sinan’ın memleketine gitmeye karar verirler. Gittikleri yerde bir otele yerleştikten sonra Sinan, Nilgün’ü ailesiyle tanıştırmak istediğinden ön hazırlık yapmak bahanesiyle evine

gideceğini söyler. Nilgün her ne kadar Sinan'ın yanından ayrılmasını istemese de bunu önleyemez. Gitme amacını az düşündükten sonra ona hak verir, ancak akşam dönüp Nilgün'ü alacağını söyleyen Sinan o gün dönmez. Daha sonra da dönmez. En azından Nilgün öyle bilir. Nilgün'ün oteldeki durumunu öğrenmek için resepsiyondan bilgi alıp evine döner. Nilgün ise Sinan'ın dönmeyeceğini, kendisini terk ettiğini düşünerek İstanbul'a döner. Zengin bir ailenin oğlu olan Sinan, ailesinin uygun gördüğü yirmi üç yaşında Güzel Sanatlar Akademisi mezunu bir kızla evlendirilmek istenir. Her ne kadar bunu kabul etmese de onaylamadığı takdirde ailesinden artık destek göremeyeceğini öğrenir ve Nilgün'ü yüz üstü bırakır.

Anlatının bundan sonraki bölümlerinde daha belirgin zamansal atlamalar yaşandığından kronolojik sıranın bozulmamasına özen gösterilerek anlatımı devam ettirmek gerekirse Nilgün döndükten sonra hamile olduğunu öğrenir ve kürtajla gebeliğini sonlandırır. Liseyi bitirme sınavlarını geçtikten sonra Ankara'da Tiyatro bölümünde okumaya başlar. Bu dönemde Sinan'ı unutmak için birçok ilişki yaşasa da yer yer onu anımsadığı olur. Sinan ise ailesinin tehdidine karşı çıkamayarak Suna ile evlenir ve ondan çocukları olur. Bu arada yayınevi kuran Sinan, bir süre sonra batar ve psikolojik olarak çöküntü yaşaması üzerine Paris'e gider. Paris'te de dağınık halinden kurtulamayan Sinan intihar etmek ister, ancak Suna'nın yardımıyla kurtulur ve ülkeye döner. Nilgün ise cinsel odaklı ilişkilerinden uzaklaşmak ve daha sakin bir yaşam sürmek için Ersin Günay adında bir yönetmenle evlenir. Arzuladığı gibi sakin bir yaşam süren Nilgün yazarın diğer romanlarında da olduğu gibi 12 Mart Muhtırasından nasibini alır. Yazarın, romanlarında 12 Mart'a yer vermesi aslında dönem yazarlarının birçoğunda görülen bir tematik yaklaşımdır. Öyle ki “1960'tan 1970'li yılların sonuna kadar yaşanan işçi ve öğrenci hareketleri; terör olayları; 27 Mayıs, 12 Mart ve 12 Eylül hadiseleri vb. bu dönem öykü ve romanlarımızın temel konularını oluşturmaktadır” (Geçgel, 2014, s. 261). Bu sebeple yazarın da romanlarında olayın merkezine alması bile 12 Mart'a değinmesi, dönem olayların toplumun bilinçaltına etkisini gösterir. Muhtıra sonrasında bir süre tutuklu kalan Ersin, çıktıktan sonra işsiz kalır ve maddi sorunların da etkisiyle Nilgün'le arası açılır ve boşanırlar. Ayrıldıktan sonra İstanbul'a dönen Nilgün, bir süre sonra on yedi yıldır görmediği Sinan'la karşılaşır ve Sinan'ın aşk dolu sözcükleri onu tekrar etkiler. İlişkileri ilerlerken Sinan da eşi Suna'dan ayrılır ve Nilgün'le evlenir. Bu kez mutlu olacakları düşünülse de bir zaman sonra maddi sorunlar

sebebiyle aralarında başlayan gerilim gittikçe artar ve Sinan, Nilgün'ü aldatmaya başlar. Maddi sorunları geçici süreliğine giderecek miktarda para kazanan Sinan, Nilgün'le birlikte tatile gider. Aralarındaki buzların eriyeceği düşünülse de Sinan'a bir başka kadından gelen mektup üzerine ayrılırlar. O günden sonra Nilgün, eski sevgilisi Haşım'le tekrar bir araya gelse de bu ilişki de bir süre devam ettikten sonra sonlanır. Nihayetinde bitmeyen aşk yıllar içerisinde yıpranmış iki karakteri son kez bir araya getirir. Nilgün ile Sinan bir kez daha birlikte olabilmeyi deneseler de Sinan'ın şiirleri üzerine tartıştıkları esnada ortamın bir anda gerilir ve o anda olayı aktaran hâkim anlatıcı son bölümü "Nilgün, bu kötülük dolu bakış karşısında dehşete kapılmış gibi... Gözlerini ondan ayıramadan, korkuyla bir adım geriliyor. Korunmak istercesine tutunacak bir yer arıyor. Sırtını cama dayayacak belki. Oysa cam açık. Arkasında karanlık bir boşluk var. 'Nilgün!' diye haykırıyor Sinan." (Kür, Bitmeyen Aşk, 2017, s. 527) ifadeleriyle sonlandırır ve Nilgün'ün ölüp ölmediğinin kararını okura bıraktığını belirtir.

1.3.1.5. Bir Cinayet Romanı

Birinci baskısı 1989 yılında Can yayınlarından çıkan roman 368 sayfadır. İşlediği konu bakımından polisiye roman olarak değerlendirilebilecek *Bir Cinayet Romanı*, içerisinde kullanılan anlatım teknikleri ve biçimlerine bağlı olarak postmodern roman özellikleri gösterir. Ayrıca "zaman zaman akıl dışı, ürküntü veren ve insanın iç dünyasına ait unsurlar taşımasıyla romantizme eklenirken, akılcı yaklaşımı yanında analitik çözümleme yöntemlerine" (Şimşek, 2002, s. 530) yönelmeyi ilke edinen polisiye romanın üstkurmaca anlatım biçimiyle yazılması romanın derinliğini artırır. Roman içinde roman bulundurması bakımından çok katmanlı bir yapıya sahip olan eser gerçek dünya ile *Bir Cinayet Romanı* arasında bir bağ kurarken kurmaca olanın içerisinde de yeni bir kurmacanın oluşum aşamalarını gözler önüne serer. Ayrıca iç romandaki karakterler üzerinden de yeni bir anlatı paktı ortaya çıkar. İç içe geçmiş olayların bulunduğu anlatıda geriye dönüş tekniğinin yanı sıra çoğulcu bakış açısından dolayı çokseslilik hâkimdir.

Romanın başında okuyucunun ölümü ve bir cinayet romanının nasıl oluşturulabileceğini sorgulaması sağlanır ve iç romanın yazarı Akın Erkan'ın romanı

kurgulayış aşamasında yaşananlar ve romanda anlatılanlar yer yer karmaşık bir hâl olarak belirginlikten uzak bir yapıya bürünür. Okuyucunun romanı tam olarak anlamlandırabilmesi için ise anlatının sonunu beklemesi gerekir. Roman boyunca ana karakterlerden Emin Köklü gibi bir dedektif havasıyla olayları çözmeye çalışan okuyucu, romanın sonuna geldiği zaman beklemediği bir sonla karşılaşır. Postmodern romanın ana özelliklerinden olan bu dağınık ve belirginlikten uzak yapı anlatının sonuna kadar devam eder. Nitekim olayların kronolojik bir sırayla anlamlandırılabilmesi de *Bir Cinayet Romanı*'nda bu sona erişle birlikte sağlanır. Romanın bu yapısıyla ilgili olarak Macit Balık “Bir Cinayet Romanı, teknik açıdan Türk edebiyatında polisiye romana farklı ve yeni bir kapı açar” (Balık, 2020) değerlendirmesinde bulunur. Çünkü Türk edebiyatında kadın bir yazar tarafından postmodern polisiye/dedektif romanı yazılması, yazıldığı dönem içerisinde önemli bir gelişmedir ve yazar bunu nehir roman türüne dönüştürerek üç romanlık bir seri kaleme alır. Murat Yalçın da bu romanla ilgili “Pınar Kür’ün romancılığında postmodern doğrultuda yeni bir aşama olarak kabul edilen Bir Cinayet Romanı, Türk romanında yeni arayışlara bir örnek olarak gösterildi.” (Yalçın, 2010, s. 672) değerlendirmesinde bulunur. Dönemin postmodern romanlarıyla arasında fark olduğunu belirten bir diğer değerlendirmede bulunan Berna Moran, *Bir Cinayet Romanı*’yla ilgili olarak;

“Pınar Kür’ünki gibi üstkurmaca yapıtlar yaşama değil de anlatının kendisine eğilir, konu olarak ‘roman’ı irdelerken gerçeklikle kurmaca arasındaki ilişkiyi gündeme getirir ister istemez. Bir Cinayet Romanı’nda da budur durum. Üstelik gerçeklikle kurmaca arasındaki ilişki, okuru romanı anlamlandırırken bocalatacak kadar karmaşıktır da. Her romanın, oyunun, öykünün gerçek dünya ile uzak ya da yakın ilişkisi vardır; ama Bir Cinayet Romanı’nın yapısı ve dile getirdiği roman anlayışı bu soruna özel bir yer veriyor kanımca.” (Moran, 2016, s. 115)

ifadelerine yer verir. Onun bu değerlendirmesi ise romandaki çok sesliliğe bağlı anlatımdan kaynaklanmaktadır. Öyle ki anlatı karakterlerinin kendi bakış açılarıyla ilerleyen romanda yazar da karakterler üzerinden düşüncelerine yer verir. Ayrıca oluşturduğu iç yazar ve onun kurmacasıyla gerçek dünya-kurmaca-iç kurmaca arasında bir ilişki kurulurken romanın sonuna kadar karakterlerle birlikte okuyucunun da her olaya şüphelenerek bakılması sağlanır. Yazarın Türk edebiyatında polisiye/dedektif türünden bir romanda sınırları zorlayıcı anlatım tekniği ve biçimi romanın yazıldığı dönem içerisinde başarı olarak kabul edilse de bu durum yeni bir edebî türün varlığını işaret etmez. Dolayısıyla yazarın eserine olan bu yaklaşım önemli bir başarı olarak

değerlendirilebilmekle birlikte “her edebî türün kendisine ait bazı kuralları olduğu bilinmektedir. Metnin yazarı, bu kurallara bağlı kalarak eserine vücut verebileceği gibi bu kuralların sınırlarını zorlar, hatta dışına da çıkabilir” (Aktaş, 2007, s. 84); ancak bu yeni bir türün yaratıldığı anlamına gelmez. Yazarın yaptığı metnin oluşum aşamasında var olan teknik ve biçimlerin imkânlarından olabildiğince fazla istifade edip kurmacayı istediği formata dönüştürmektir. Klasik olanın dışında bir tavır sergilendiğinden de roman postmodern açılımlar düzleminde özgün bir yer edinme gayesi taşır.

Postmodern yapıya sahip romanın öne çıkan karakteri yazar Akın Erkan’dır. Akın Erkan, gerçek hayatta tanıdığı birçok kişiyi ve onların yaşamlarını romanında işleyebilmek için yıllar sonra onlarla tekrar iletişim kurar. Akın Erkan’ın romanının ismi “Ölümün Vazgeçilmez Çekiciliği” olacaktır. Dolayısıyla iç roman da gerçekleştirilecek bir cinayetin çözülmesi konusunu ele alacaktır. Romanın konusunu ünlü bir Matematik Profesörü olan Emin Köklü’ye söyler. Diğer karakterlerden de oluşturacağı roman için günlük tutup kendilerine iletmelerini rica eder. Olaylar bu şekilde başladıktan sonra Akın Erkan, uzaktan onları yönlendirmek ve romanını kurgulamakla meşguldür. Onun kurgusuna göre Levent, evli olmasına rağmen eşinin arkadaşı Yıldız’ı duygusal anlamda kendisine bağlayacak ve ondan ayrılıp Yeşim’le birlikte olacaktır. Bunun üzerine Yıldız, Levent’i kıskandığı için öldürecektir. Emin Köklü ise Yasemin’in yardımıyla cinayeti çözecektir.

Roman kurgusu için tasarladığı planları devreye koymaya başlayan Akın Erkan, ilk olarak Yıldız ve Levent yakınlaşmasını başlatır. Daha sonra Levent’in Yeşim’e âşık olmasını sağlar. Sonrasında ise Levent bir otel odasında ölü bulunur. Cinayetin zanlısı olduğu düşünülen Yeşim’in de bir süre sonra ölüsüne ulaşılır. Romanın başlangıçtaki planlamasında olmayan, ancak Levent’in öldüğü gün tesadüfen orada bulunan Anna Ferriter adlı kadının da cesedi bulunur. Böylece zanlının Yıldız olduğu düşüncesinden hareketle polis Yıldız’ı tutuklar.

Anlatı karakterlerinin kurgunun tasarlanış aşamasında Akın Erkan tarafından yönlendirildiğini Emin Köklü anlar ve olayları baştan inceler. Levent’in kız kardeşi Lamia’nın da yardımıyla Akın Erkan’ın evinde tüm cinayetleri çözümlediğini kanıtlar. Buna göre cinayetleri işleyen yazar Akın Erkan’dır. Akın Erkan on iki yaşındayken Levent, ona ders çalıştırır. Aralarında başlayan ilişkinin neticesinde Levent, Akın Erkan’a cinsel istismarda bulunur ve sonrasında Akın’ın arkadaşlarıyla da cinsel

birliktelik yaşamasına neden olur. Bunun üzerine yaşamış olduğu travmayı yıllarca üzerinden atamayan Akın Erkan, Levent'ten intikam alabilmek için böyle bir plan tasarlar.

Levent, Yıldız ve Yeşim'i aynı gün aynı otele yönlendiren Akın Erkan, Levent otel odasında beklerken odaya gider ve onunla cinsel birliktelik yaşar. Otelin restoran bölümünde bekleyen Yıldız, Levent'in odada bir kadınla birlikte olduğu düşüncesiyle yukarı çıkar. Yıldız, Levent'in yanına girene kadar geçen zamanda Akın Erkan, Levent'i banyoya sokar ve suya verdiği elektrikle onu öldürür ve gizlenir. Levent'in yanına gelen Yıldız, onun öldüğünü görür ve bu sırada yanlarına gelen Akın Erkan olayın faili olarak Yıldız'ı gösterir ve kaçması için onu yönlendirir. Bu kez odaya Yeşim gelir ve Akın Erkan tekrar gizlenir. Levent'in banyoda olduğunu görmesine rağmen öldüğünü anlamaz ve oteli terk eder. Ancak cinayeti bir süre sonra çözdüğü için Yeşim de Akın Erkan tarafından öldürülür. Akın Erkan'ın işlediği cinayetler bununla da sınırlı kalmaz. Cinayet günü Levent'in odasına girerken onu göre Anna Ferriter adlı kadını da öldürür. Cinayetlere ilişkin delilleri de Yıldız'ın işlediği biçimde ayarladıktan sonra onun tutuklanmasına neden olur.

Romanın son bölümünde ise olayı çözdüğünü kanıtlayan Emin Köklü, eski aşkı Akın Erkan'a tüm bunların gizli kalmasına karşılık kendisiyle evlenmesini teklif eder. Ayrıca romanı da kendisine devretmesini söyler, ancak Akın Erkan cevap vermeden roman ikisinin bakışmalarıyla sonlandırılır.

1.3.1.6. Sonuncu Sonbahar

Birinci baskısı 1992 yılında Can Yayınları aracılığıyla yayınlanan roman 284 sayfadır. Yazarın polisiye üçlemesinin ikinci kitabı olan *Sonuncu Sonbahar*, postmodern kurguya sahip olmasının yanı sıra konusu bakımından polisiye-dedektif roman türüne yakındır. Aynı zamanda üstkurmaca ve metinlerarasılığın özelliklerinden yararlanılarak oluşturulan romanda bu kez iki farklı iç roman bulunur, ancak okuyucunun dikkati Emin Köklü'nün romanındadır. Yazar, kendisi de bu kurguyla ilgili olarak "Sonuncu Sonbahar'da da bir teknik var: Sanal mı, gerçek mi, değil mi sorusunu soruyorum orada" (Söğüt, 2016, s. 365) değerlendirmesinde bulunur. Dış romanda yaşanan olayların kurgulanacağı iç roman, *Bir Cinayet Romanı*'ndaki iç romanda

olduğu gibi tamamlanamaz. İç metinsellikten yararlanan romanda Pınar Kür'ün önceki romanlarından *Yarın Yarın* ve *Bir Cinayet Romanı*'ndan aktarımlar yapıldığı görülür. Bu yönüyle o romanlarında tamamlanmayan gelişmelerin devamı *Sonuncu Sonbahar*'da kahraman anlatıcı Emin Köklü tarafından aktarılır. Romanda zaman bağlamında kronolojik bir düzenin varlığından bahsetmek mümkündür. Olayların gelişimi de cinayeti aydınlatmak üzere geçmişin kurcalandığı kısa ifadeler dışında sıradizimsel biçimde ilerler.

Önceki romanın üzerinden üç yıl geçtiği belirtilen romanda Emin Köklü ve Akın Erkan bir buçuk yıldır evlidir. Uzun zamandır aklında roman yazma düşüncesi olan Emin Köklü, Akın Erkan'ı başta ikna edemese de daha sonra roman yazmak üzere Akın Erkan'ın desteğini alır ve romanın konusunu da eş belirler. Bu yönüyle yeni romanda iç roman yazarının değişeceği görülür. Akın Erkan ise aşk öyküsü yazacağını söyler. Böylelikle ikinci cinayet romanının yazarı en başından Emin Köklü olacaktır.

Tamamında kahraman anlatıcı olarak Emin Köklü'nün bulunduğu romanda *Ölümün Vazgeçilmez Çekiciliği*'nin aksine bu kez önceden işlenen bir cinayet ele alınır. Akın Erkan'ın önerisiyle Aysel Alsan adındaki oyuncunun üç ay önce öldürülen şarkıcı eşi Ateş Altındal'ın cinayetini araştırarak olan Emin Köklü, cinayetle ilgili araştırmalarından direkt bir netice alamadığından Haydar Bilir'in yardımıyla Aysel Alsan'ı sorgular. Yirmi yıl önce de bir yakınının cinayete kurban gitmesinden kuşkulanan Emin, Aysel'i sorgularken eski cinayetin faili olan Tarık'ın öldürmüş olup olmadığını sorar; ancak Aysel, iki cinayet arasında kurulabilecek bağlantıya inanmadığını belirtir. Sonrasında ise ağlama krizine girdiğinden sorguyu devam ettiremeseler de onun davranışlarından şüphelenirler.

Aysel Alsan'ın yirmi yıl arayla iki cinayetin yakın tanığı olduğunu öğrenen Emin Köklü, Tarık Durusel'i aramaya başlar; ancak tüm uğraşlarına rağmen bulamaz. Bu arada cinayetin faili olarak gösterilen Ruşen Kaya da evinde ölü bulunur. Emin Köklü, Ruşen'in evinde içinde Aysel Alsan'ın fotoğraflarının olduğu bir albüm bulur ve bunu incelemeye başlar. Albümdeki bazı fotoğraflarda Ruşen Kaya'nın da olduğunu tespit eder. Ruşen'in kalp krizi sonucu öldüğünü öğrenir.

Emin Köklü'ye araştırabileceği cinayet fikrini verdikten sonra tatile giden Aysel Alsan ise eve Gökhan adında bir adamla döner. Tarık'ı araştıran Emin Köklü, Gökhan ve Tarık arasındaki benzerliklerden şüphelendiğinden onun üzerine gitmeye karar verir.

Gökhan'ın fotoğrafını bulan Emin, bu fotoğrafı Aysel'e gösterince fotoğraftaki kişinin Tarık olduğunu öğrenir. Emin Köklü bu aşamaya kadar elde ettiği verilerden hareketle cinayetin azmettiricisinin Tarık, failinin Ruşen olduğunu düşünür ve Tarık'ı şüphelendirmemek için Ruşen üzerinden cinayeti araştırmaya devam eder. Ruşen Kaya'nın Hikmet Germen adında biriyle eşcinsel ilişkisinin olduğunu öğrenir ve Tarık'ın da geçmişte Haluk Germen'le eşcinsel ilişki yaşadığını bildiğinden Hikmet Germen'in de Tarık olabileceğini düşünür.

Haydar Bilir'e kurduğu bağlantıları ve elde ettiği verileri paylaştıktan sonra Gökhan'ın -yani kendisine göre Tarık'ın- yakalanmasını gerektiğini söyler. Gökhan'ı yakalamak için yalıya giderler, ancak bulamazlar. Bir mektup bırakan Akın, Gökhan'la birlikte evden ayrılmıştır. Bunun üzerine Akın'ın evine giden Emin Köklü, onun çalışma odasını karıştırır ve önceki romanlara dair notlar ile Akın'ın yazdığını iddia ettiği öyküye dair birtakım notlara ulaşır. Notları az daha inceleyince öyküden ziyade cinayet romanını dışarıdan yönlendiren bir unsur olarak kurguladığını ve Emin Köklü'yü de karakter olarak değerlendirdiğini öğrenir. O ana kadar yaşananları kendince değerlendirdikten sonra olaylar çözülene kadar zamansal atlama yaşanır.

Romanın son bölümünde Haydar Bilir, Emin Köklü'ye Hikmet Germen'in bulunduğunu; ancak onun Tarık Durusel'le aynı kişi olmadığını söyler. Sonrasında ise Ruşen Kaya'yı öldüren kişinin Aysel Alsan olduğu bilgisini vermekle birlikte olayların geç çözümünün kendisinden saklanan albüme bağlı olduğunu belirtir. Haydar Bilir'in Emin'e anlattığına göre Aysel, aynı dönemde hem Ruşen hem de Ateş ile ilişki hâlinindedir. Hamile olduğunu öğrenince Ateş'le evlenir, ancak eski şöhretinden uzak kaldığı için pişmanlık içerisinde. Bir plan kurgular ve Ruşen'e Ateş'i öldürtür. Sonrasında ise kendisi Ruşen'i öldürerek her ikisinden kurtulur. Aysel Alsan'ın ise şu anda Sulhi Gebzelinin finansörlüğünde Mavi Yolculuk adlı deniz gezisinde olduğu belirtilir. Haydar Bilir, Sulhi Gebzeli'nin koruması altındaki Aysel'e ulaşamayacağını düşünse de hiç olmazsa cinayetin çözüldüğü için kısmen memnundur. Aysel'in yanında oğlu, oğlunun bakıcısı, bir de bayan arkadaşı vardır. Bu arada Tarık Durusel'in ise üzerinden kimlik çıkmasa da cesedi denizden çıkarılır ve Haydar Bilir'e göre bu cinayeti gerçekleştiren de Aysel Alsan'dır, ancak yine de Emin Köklü'nün zihninde işlenen cinayetlere dair şüpheler bulunur. Hava almak için rıhtıma iner ve duyduğu tıktırıların neticesinde evine yöneldiğinde karşısında eşi Akın'ı bulur. Bu bölümde

gerçekle kurmaca arasındaki sınırlar tamamen ortadan kaldırılır ve Emin'in "Ben mi onu hayal ediyorum, o mu beni uydurdu?" (Kür, Sonuncu Sonbahar, 2017, s. 300) sorusuyla üstkurmaca anlatım biçiminin kullanıldığı romanda katmanların iç içe geçtiği anlaşılır. Romanın son ifadeleri olan "“Cinayetleri kimin, nasıl işlediğini çözümlemeden önce bile gerçeği kavrasam daha hoş olmaz mı?’ DEDİM. Geriye atacak kaç adımım kaldı?” (Kür, Sonuncu Sonbahar, 2017, s. 301) cümleleriyle de romanın sonu okuyucuya bırakılır. Özellikle üstkurmacanın kullanıldığı postmodern romanlarda görülen bu özellik yazarın bundan önceki kitaplarında da görülürken onun bir sonraki romanı olan *Cinayet Fakültesi*’ne de açık kapı bırakır. Postmodern polisiye üçlemesinin ikinci eseri olan *Sonuncu Sonbahar*, bu yönüyle bir önceki romanın devamı niteliğinde devam ettirilirken sonraki romanın da oluşumunda iç metinsellik bağlamında katkıda bulunacaktır.

1.3.1.7. Cinayet Fakültesi

Pınar Kür’ün postmodern polisiye üçlemesinin son romanı olan *Cinayet Fakültesi*’nin ilk baskısı 2006 yılında Can Yayınları aracılığıyla yayınlanır. Bu baskısı 290 sayfadan oluşan roman, *Bir Cinayet Romanı* ve *Sonuncu Sonbahar* romanlarının devamı niteliğindedir. Kendi döneminde yazılan diğer postmodern polisiye romanlarına kıyasla üçlemeyle ilgili olarak “akranları sayılabilecek diğer polisyelerle birlikte türün edebiyatımızdaki en önemli örnekleri” (Türkeş, 6 Ekim 2006) değerlendirmesine yer verilir, ancak yazarın da Mine Söğüt’le olan söyleşisinde ifade ettiği üzere *Bir Cinayet Romanı* postmodern kurgu bağlamında diğer iki romandan daha ön plandadır (Söğüt, 2016). On iki bölümden oluşan romanın tüm bölümlerinin arasında zamansal bakımdan sıradizimsellik görülür. Birbirini takip eden vaka halkalarından oluşan romanda zaman da kronolojik bir sırayla ilerler, ancak romanın başlangıcında serinin bir önceki romanına göre zamansal atlama olduğu anlaşılır. Aradan geçen beş yıllık sürede yaşananlar ise romanın ilk bölümünde özetleme tekniğinin kullanımıyla aktarılır. Romanda anlatımı sağlama görevi ise bir önceki romanda olduğu gibi kahraman anlatıcı olan Emin Köklü’ye verilir. Bu bağlamda romanın sıradizimsel olarak ilerleyen olayları Emin Köklü’nün Ege kıyısında yerleştiği bir yerde katil olup olmamasını sorgulamasıyla başlar ve geçen beş yılda yaptıklarının anlatımıyla devam eder.

Emin Köklü aradan geçen süre zarfında eşinden boşanır, emekli olur ve Kandilli'deki yalısını satarak dünya turuna çıktıktan sonra ülkeye dönerek Ege kıyılarına yerleşmeye karar verir. Yerleştiği yerde beş yıldır sakin bir yaşam sürmekte olan Emin Köklü, kendisini eski bir öğrencisi olarak tanıtan Narin'le görüşmeye başlar ve zamanla ilişkileri duygusal boyut kazanır. Aynı yerde şaşırtıcı bir karşılaşmaya da rastlanır. Haydar Bilir'in de emekli olup buraya yerleştiğini öğrenir. Bu aşamadan sonra olay örgüsünün gelişimi yine cinayet çözümlemelerine evrilir.

Haydar Bilir, bir gazetede gördüğü cinayet haberini Emin Köklü ile paylaşır ve bu cinayeti çözmeyi teklif eder. Emin Köklü ise çok sıcak bakmasa da Haydar Bilir'in ısrarına dayanamaz ve teklifi kabul eder.

Gazetede bahsedilen cinayet olayı İstanbul'da bulunan bir özel üniversitede gerçekleşir. Bir sabah okulun tuvaletlerinin birinde aşırı doz uyuşturucudan öldüğü anlaşılan birinin cesedi bulunur. Ölen genç, üniversitenin öğrencisi olmadığından olayın üstü kapatılmak istenir ve olayın gazetelere yansımaları engellenir. Aradan iki hafta geçmeden üniversitenin otoparkında bıçaklanarak öldürülen bir temizlik görevlisinin cesediyle karşılaşılır, ancak tahkikat sırasında temizlik görevlisinin narkotik büroya bilgi veren bir muhbir olduğu anlaşılır. Üniversitenin imajının zedelenmemesi için bu olay basına yansımadan örtbas edilir. Sonrasında da aynı üniversitede bulunan genç bir öğretim görevlisi olan Melek Türker (Tucker)'in de cesedi bulunur ve gerçekleşen olaylar bu kez saklanamadığından gazete manşetlerindeki yerini alır. Bir gazetede manşetin adı Cinayet Fakültesi'dir.

Emin Köklü, tüm olayları bulunduğu yerde masa başında çözmeyi ister, ancak öldürülen öğretim görevlisinin Narin'in yeğeni olduğunu öğrenince kendini bir anda olayların içinde bulur. Narin ve Haydar Bilir'i de yanına alarak İstanbul'a döner ve cinayetleri çözmek için araştırmalara başlar.

Emin Köklü, üniversitenin rektörü ile görüşüp cinayetlerin aydınlatılması için yardım teklifinde bulunurken Haydar Bilir de Emniyet'ten arkadaşlarına aynı teklifi iletir. Rektör, yine olayların üstünü kapatmak isterken Emniyet, emekli olduğu için Haydar Bilir'i sürece dâhil etmek istemez. Ancak aynı üniversitede dördüncü cinayet işlenince işler çığırından çıkar. Bu kez öldürülen kişi ünlü hukuk profesörü Ergin Gürkan'dır. Olayların üstünün kapatılmasının mümkün olmadığı anlaşılınca Emin Köklü ve Haydar Bilir'den cinayetlerin çözümü için yardım etmeleri istenir.

Yardım talebini olumlu karşılayan Emin Köklü'ye üniversite içerisinde incelemelerde bulunması için Rektör Sungur Semerci, izinde olan idari asistanı Sezen Konuk'un odasını ve bilgisayarını verir. Üniversite hakkında bilgi sahibi olmak isteyen Emin Köklü, odayı ve bilgisayarını kurcalar. Araştırmalarının neticesinde Sezen Hanım'dan şüphelenir. Sezen Hanım'ın bilgisayarındaki silinmiş dosyalara ulaşan Emin Köklü, onun tarafından katile yazıldığını düşündüğü mektuplarla karşılaşır. Mektuplardan hareketle olayların araştırılması aşamasında kendilerine daha önce yardımcı olmaya çalışan Hulusi Gürol'un katil olduğunu öğrenir.

Yaşanan gelişmeleri Narin'e anlatmak için eve gelen Emin Köklü'nün içinde kötü bir his vardır. Narin'e seslenir, ancak cevap alamaz. Evin odalarında onu ararken olayların bu aşamasına kadar romanda varlığından pek söz edilmeyen Akın Erkan'la karşılaşır. Akın ve Narin eşcinsel ilişki hâlinindedir. Narin evi terk ettikten sonra Akın'la baş başa kalan Emin Köklü onunla yüzleşir ve izinde olan Sezen Konuk'un Akın olduğunu öğrenir. Akın Erkan; ilk olayın intihar, diğer olayların Hulusi Gürol'a işlettiği cinayetler olduğunu itiraf eder. Ayrıca yeni bir roman yazmak için bu cinayetleri tasarladığını da sözlerine ekler. Arkasından gelen telefonla Hulusi Gürol'un da aşırı dozdan öldüğü haberini alan Emin Köklü, Akın Erkan'ın üzerine yürür ve ““Öldüreceğim seni! Öldüreceğim! Hepimizi kurtaracağım,” diye bağırdım. O geriledikçe ben üstüne üstüne yürümeyi sürdürüyordum. ‘Bu sadece bir roman... Sersem!’ diyen sesinin çok uzaklardan geldiğini hatırlıyorum.”(Kür, Cinayet Fakültesi, 2017, s. 314) sözleriyle roman sonlandırılır. Ancak bu kez *Bitmeyen Aşk*'in başkarakteri olan Nilgün'ün yaşadığı gibi bir son kurgulandığından *Bir Cinayet Romanı, Sonuncu Sonbahar, Cinayet Fakültesi* isimlerini taşıyan postmodern polisiye üçlemesi bu romanla tamamlanırken anlatılanların bir kurmaca olduğu anımsatması son kez yapılır.

1.3.1.8. Sadık Bey

Birinci baskısı 2016 yılında Can Yayınlarından çıkan roman 167 sayfadır. Günün Sonu, Meyhanede Bir Akşam, Mesai, Sadık ile Ertuğrul, Semiramis, Teşrik-i Mesai, Yalan Dolan, Son Perde başlıkları altında bir araya gelerek sekiz bölümden oluşan *Sadık Bey* romanının kurgusu başkişi olan Sadık Bey'in etrafında şekillenir.

Yer yer geriye dönüş tekniğinin kullanıldığı roman geniş çerçevede 1970’li ve 2010’lu yıllar arasında Sadık Bey ile Ertuğrul isimli arkadaşının arasında geçenleri anlatsa da 2010’lu yıllara odaklanır. Hemşire bir annenin ve öğretmen bir babanın oğlu olarak dünyaya gelen Sadık, ortaokul yıllarından itibaren Ertuğrul isminde bir akrasıyla sıkı dostluk içerisinde. İkisi neredeyse hayatlarının hiçbir evresinde birbirinden ayrılmamıştır. İsmi gibi sadık bir mizaca sahip olan Sadık, henüz o yıllarda Paris’e gidip tiyatro eğitimi almanın hayalini kurmaktadır. Ertuğrul’un aksine, derslerinde oldukça başarılıdır. Ertuğrul ise tüccar bir babaya sahiptir. Dolayısıyla ekonomik koşulları her zaman Sadık’tan iyi olmuştur. Buna Ertuğrul’un lider kişilik özellikleri de eklenince Sadık yaşamı arkadaşının gölgesinde geçirmeye mahkûm olur.

Siyasi olayların oldukça yoğun olduğu yıllarda İstanbul’da üniversite eğitime başlayan ikili, Semiramis adında bir kızla tanışmaya dek birbirlerine sadakatle bağlıdır. Bu tanışmadan sonra aralarındaki güven ortamı ilk kez zedelenir. Bu öyle bir zedelenmedir ki Ertuğrul her ne kadar belli etmemeye gayret etse de anlatının sonuna zemin hazırlar niteliktedir. Üniversite yıllarında derslerine odaklanmaya gayret eden Sadık ve dersleri Sadık’ın gayretleriyle geçip çoğunlukla eğlenmeyi tercih eden Ertuğrul bir gün Semiramis adında genç bir kızla tanışır. Başlangıçta Ertuğrul’la duygusal bir birliktelik yaşayan Semiramis, bir zaman sonra Sadık’a kur yapmaya başlar. Sadık ise Semiramis’i beğense de Ertuğrul’a olan saygısından dolayı bir süre ondan uzak durmayı dener. Semiramis’in yakın ilgisinin sonucu olarak Ertuğrul’un gözünün önünde, ona fark ettirmemeye gayret ederek yakınlaşmaya başlarlar. Bir zaman sonra Ertuğrul durumdan emin olur. Hem Sadık’ı kaybetmemek hem de kaybeden durumuna düştüğünü belli etmemek adına aralarından çıkar. Sadık ve Semiramis hayallerini yaşamak adına Paris’e giderler, ancak bir süre sonra Sadık, partnerinin yanında ezildiğini düşünerek onu terk ederek anayurda döner.

Ertuğrul’un sahibi olduğu şirkette muhasebe müdürü olarak çalışmaya başlayan Sadık, burada Nuriye adında bir kadınla ilişki yaşar. Nuriye’nin hamileliğini öğrenince evlenmek durumunda kalır. Hayatının sonraki döneminde kendisini maddi, manevi kısıtlayan bir kız çocuğa sahip olur ve Nuriye’nin ölümünden sonra babasıyla yalnızca maddi bir ilişkisi olan kızı Nurcan serseri tipli biriyle evlenir. O günden sonra da Sadık’ı yalnızca paraya ihtiyacı olduğu zamanlarda Sadık’ın torunu olan Caner’in tedavi ücreti bahanesiyle arar. Bu durum Sadık’ı oldukça rahatsız eder. Öyle ki tekrar hayata

tutunmak için yoğun iş temposuna rağmen aynı şirkette çalışan Perim Hanım ile flörtleşmeye başlar. Ancak Perim Hanım, Sadık Bey'den Ertuğrul'a bilgi aktarmak üzere görevlendirilmiştir.

Başışının geçmek zorunda olduğu sadakat sınavında Ertuğrul bir oyun kurar. Buna göre şirketin yapacağı bir ortalık için bazı eski çalışanlarını işten çıkarması gerekmektedir. Bu görev için de daha önce hazırlanan dosyayı Sadık Bey'a verir. Sadık Bey dosyada eski çalışanların ismini görünce onların işten çıkarılmaması için çözüm yolu ararken şirkette ulaşmaması gereken evrakları bilgisayarına yedekler. Bu arada dosyada işten çıkarılacağı belirtilen yıllanmış dostu Feridun'a konuyu açar. Oysa Feridun da bu oyunun bir parçasıdır ve o da durumu Ertuğrul'a iletir. Dolayısıyla hayatı boyunca iki olay hariç Ertuğrul'a sadık kalan başkışı, bu sınavını veremeyerek işten çıkarılır.

Yıllardır güvendiği insanların kendisine kurmuş oldukları oyunun üzerinde oluşturmuş olduğu bunalım haliyle eve giden Sadık Bey, o güne dek sürekli karşısına çıkarak kendisini sorgulamaya iten kişiyle karşılaşır. Aralarında uzunca süren sorgunun neticesinde Sadık Bey, silahını bu kişiye doğrultarak bir el ateş eder. Üç gün sonra Sadık Bey'in cesedine ulaşılır ve ölüm nedeninin intihar olduğu anlaşılır. Dolayısıyla hayatı boyunca Ertuğrul'un bir adım gerisinde; ancak ona mümkün olduğunca sadık kalan başkışının, yalnızlığının neticesinde girmiş olduğu bunalımla yaşamına son verdiği görülürken onu sorgulayanın kendi iç sesi olduğu anlaşılır.

1.3.2. Öyküleri

Bir Deli Ağaç

1. bs.: Yazko Yayınları, İstanbul, 1981, 197 s.

Akışı Olmayan Sular

1. bs.: Can Yayınları, İstanbul, 1983, 229 s.

Hayalet Hikâyeleri

1. bs.: Everest Yayınları, İstanbul, 2004, 157 s.

1.3.3. Çevirileri

Şaklaban

1. bs.: Morris West, E Yayınları, İstanbul, 1975.

Tiyatro Tarihi

1. bs.: Robert Pignarre, Gelişim Yayınları, İstanbul, 1975.

Doğmamış Çocuğa Mektup

1. bs.: Oriana Fallaci, Hürriyet Yayınları, İstanbul, 1977.

Himmler'in Oyunu

1. bs.: Julian Semenov, Hür Yayın, İstanbul, 1979.

Âdem'den Önce

1. bs.: Jack London, Can Yayınları, İstanbul, 1981.

Geniş, Geniş Bir Deniz

1. bs.: Jean Rhys, Can Yayınları, İstanbul, 1982.

Dörtlü

1. bs.: Jean Rhys, Can Yayınları, İstanbul, 1985.

Theo'ya Mektuplar

1. bs.: Vincent Van Gogh, Ada Yayınları, 1985.

Bağla Şu İşi

1. bs.: David Mamet, Basılmamış Tiyatro Metni, 1988.

Karanlıkta Yolculuk

1. bs.: Jean Rhys, Can Yayınları, İstanbul, 1989.

Aç Sınıfın Laneti

1. bs.: Sam Shepark, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990.

Günaydın Geceyarısı

1. bs.: Jean Rhys, Can Yayınları, İstanbul, 1990.

Dalda Duran Kuşlar

1. bs.: Jean Rhys, Can Yayınları, İstanbul, 1991.

Neon Işıklı İncil

1. bs.: John Kennedy Toole, Simavi Yayınları, 1992.

Oyunun Kuralları

1. bs.: Luigi Pirandello, Yapı Kredi Yayınları, 1992.

Roger Ackroyd Cinayeti

1. bs.: Agatha Christie, Metis Yayınları, İstanbul, 1992.

Yabancı Kucak

1. bs.: IanMcEwan, Can Yayınları, İstanbul, 1992.

Karanlıkta Kahkaha

1. bs.: Vladimir Nabokov, İletişim Yayınları, İstanbul, 1993.

Çeşm-i Bülbülün İçindeki Cin

1. bs.: Antonio Susan Byatt, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994.

Bir Aşkın Anatomisi

1. bs.: ElizabethaEttinger, Oğlak Yayınları, İstanbul, 1996.

Diana – Yalnız Avlanan Tanrıça

1. bs.: Carlos Fuentes, Can Yayınları, İstanbul, 1996.

Durulmayan Bir Kafa

1. bs.: Kay RedfieldJamison, Oğlak Yayınları, İstanbul, 1996.

Tutku

1. bs.: JeanetteWinterson, İletişim Yayınları, İstanbul, 1997.

Küçük g: Bir Yaz Masalı

1. bs.: Patricia Highsmith, Can Yayınları, İstanbul, 1998.

Vişnenin Cinsiyeti

1. bs.: JeanetteWinterson, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000.

Sam Shepard – Toplu Oyunları

1. bs.: Sam Shepard, Dost Kitabevi, Ankara, 2000.

Savaş Yalanları

1. bs.: Louis Begley, Can Yayınları, İstanbul, 2001.

Dostlarımızın Dostları

1. bs.: Henry James, Kırmızı Kedi Yayınları, İstanbul, 2003.

Altın

1. bs.: Peter Greenaway, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.

Gün Ortasında Karanlık

1. bs.: Arthur Koestler, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.

Mal

1. bs.: Valerie Martin, Everest Yayınları, İstanbul, 2007.

Ailenin Laneti

1. bs.: Dashiell Hammet, Everest Yayınları, İstanbul, 2012.

Yunus İnsanlar

1. bs.: Torsten Krol, Everest Yayınları, İstanbul, 2012.

Sinemada Ağlarken

1. bs.: John Manderino, Can Yayınları, İstanbul, 2018.

Benim Hikâyem

1. bs.: Michelle Obama, Mundi Yayınları, İstanbul, 2019.

1.3.4. Sinemaya Uyarlanmış Eserleri

Bir Kadın Bir Hayat

Pınar Kür'ün Bülent Oran ve Feyzi Tuna ile birlikte senaristliğini yaptığı filmin yönetmeni Feyzi Tuna'dır. Dram türünde olan filmin başrolünde Türkan Şoray bulunur. 1985 yapımı olan filmin yapımcılığını Kadri Yurdatap üstlenir.

Asılacak Kadın

Pınar Kür'ün *Asılacak Kadın* adlı romanından uyarlanan film dram türündedir. Yönetmenliğini ve senaristliğini Başar Sabuncu'nun yaptığı filmin başrol oyunculuğunu Müjde Ar yapar. 1986 yapımı olan filmin yapımcılığını Ferit Turgut ve Kadir Turgut üstlenir.

Yarın Yarın

Pınar Kür'ün *Yarın Yarın* adlı romanından uyarlanan film dram türündedir. Yönetmenliğini Sami Güçlü'nün, senaristliğini Mehmet Murat Somer'in yaptığı filmin başrol oyunculuğunu Hülya Avşar yapar. 1987 yapımı olan filmin yapımcılığını Fedai Öztürk üstlenir.

1.3.5. Diğer Eserleri

Aşkın Sonu Cinayettir: Pınar Kür ile Hayat ve Edebiyat

1.bs.: Everest Yayınları, Haz. Mine Söğüt, İstanbul, 2006, 376 s.

Beşpeşe (Murathan Mungan, Faruk Ulay, Elif Şafak ve Celil Oker, Pınar Kür)

1. bs.: Metis Yayınları, İstanbul, 2004, 677 s.

Short Fiction In English

1. bs.: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Ed. Pınar Kür, İstanbul, 2001, 379 s.



2. BÖLÜM

PINAR KÜR'ÜN ROMANLARINDA YAPISAL UNSURLAR

*“Roman; bir serüvenin yazısı değil,
bir yazının serüvenidir.”*

Alain Robbe-Grillet

Yaşanmış ya da yaşanabilir olayların mekân, zaman, kişiler düzlemi ekseninde ve olay örgüsüyle birlikte yazarın ayrıntılı bakış açısıyla ele alındığı yazı türüne roman denir. Türk edebiyatında Tanzimat dönemi ile ilk türlerini veren roman, yaratıcısının biçim ve içerik bakımından tasavvuruna göre kendi içerisinde farklı düzlemlerde yer edinebilir. Bu bağlamda yazar, romanın iskeletini oluşturan birtakım unsurları belirledikten sonra eserini kaleme almaya başlar ki bu noktada yapısalcılığın önemi artar. Yapısalcılık, “yüzeydeki birtakım fenomenlerin altında, derinde yatan bazı kuralların ya da yasaların oluşturduğu bir sistemi (yapıyı) aramaktır” der Berna Moran ve edebiyatta yapısalcılığın önemiyle ilgili olarak “sistemdeki birimler kendi başlarına bir anlam taşımazlar, sistem içinde birbirleriyle olan bağıntılarıdır onlara anlam kazandıran, çünkü ancak o zaman bir sistemin parçası” (Moran, 2017, s. 186) olarak değerlendirilebileceklerini belirtir. Herhangi bir yapının inşa sürecinde kullanılan malzemelerin ve bu malzemelerin birbiriyle olan uyumunu anımsatan bu ifadeler, önceden belirlenen yapısal unsurların ancak birbirini tamamlamaları durumunda bir sisteme dönüşebileceğini imler.

Anlatım esasına bağlı kurmaca metinlerde “yapı üzerinde dururken bu eserlerin tamamlanmış birer sistem olduğunu hatırlamak, her sistemin kendisini meydana getiren birimlerden oluştuğunu düşünmek, bu birimler arasındaki ilişkinin varlığını kabul etmek gerekir” (Aktaş, 2017, s. 40). Yazar, eserini yaratma arzusundayken eser de yeni dünyaların kapısını aralamak; yapısal ve izleksel bütünlüğünü sağlayabilmek için sistematik bir epik kurmaca arzusundadır. Hem yazarın hem de eserin yaratı amaçlı “anlatma arzusu yazı ile gerçek dünyanın sınırlarını aşarak insanın muhayyilesinde şekillendirdiği hayali/itibari/kurgusal dünyaların oluşumunu sağlar. Anlatma esasına dayalı türler, insanın reel âlemde yaşadıkları ve hayal ettiklerinin bir toplamı ya da

sentezi” (Kanter, 2018, s. 319) olduğundan keşfedilmeyi bekleyen maddi bir yapı olarak doğar.

Her yazar, eserini kaleme almadan önce ana fikir ile ilgili bazı düşüncelere sahiptir; ancak çoğu kez gerçek hayatın dışına çıkamayan yazar, yaratıcılıktan uzaklaşarak eserinin esiri konumuna geçer. Bu noktadan itibaren “roman, yazarın bir itirafı değil; bir tuzağa dönüşen dünyada insan hayatının keşfedilmesi” (Kundera, 2017, s. 34) olarak tematik düzlemini kendisi oluşturur. Böylece roman, “epik anlatının ideal ile gerçek arasında sağladığı uzlaşmayı modern çağın koşullarında bir kez daha gerçekleştirmeye yönelir. Bu yüzden, ampirik gerçeklikten soyutlanması da imkânsızdır; bir ucuyla günlük yaşamın sıradanlığına” tutunmak zorundadır. Öyle ki yazarın oluşturmak istediği yapısal bütünlük ile epik bütünlük arasında oluşan radikal bütünlük “çoktan yitirilmiş bir bütünlüğü zorlu bir çabayla geri alma niyetinin ifadesidir. Bu açıdan en geleneksel, en gerçekçi roman bile temelde deneysel” (Lukacs, 2011, s. 12) bir girişim olarak ortaya çıkar. Deneysel girişimini yapısal unsurlar üzerine oturtma gayretinde olan yazarın okuyucudan isteği, “tamamlanmış, olmuş kendi üzerine kapanmış hazır bir dünyayı kabul etmesi değil; aksine bir yaratıya katılması, kendisinin de eseri ve dünyayı” (Grillet, 2015, s. 132) yaratması, yeniden anlamlandırmasıdır.

Bilinçaltında okuduğu eseri yeniden yaratmaya başlayan okurun zihninde “bu nasıl bir sistemdir, bu sistemi meydana getiren parçalar nelerdir, bunlar nasıl birleşmiştir?” (Aktaş, 2017, s. 40) soruları, cevabını bulmaya çalışırken maddi bir varlık olarak okurun karşısında keşfedilmeyi bekleyen eserin yapısal çözümlemesine başlanır. İzleği, derin bir yapı olarak tanımlayan yapısalcılık, “biçimsel belirtilerden hareketle derin yapıdaki tutarlı ve anlamlı görünümü ortaya çıkarmaya çalışır. Zira her biçimsel ve biçimsel öge bu derin ve bütüncül anlama katkı sunma” (Solak, 2014, s. 44) gayretindeyken yapının, tematik ifadelerin sergilenmesinde ve anlam bulmasındaki önemi ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda roman ve öykülerde yapısal unsurlar ele alınırken değerlendirmeler;

- Anlatının (Roman/Öykü) Kimliği/Tanımı,
- İsim-İçerik İlişkisi,
- Bakış Açısı ve Anlatıcı,
- Zaman,
- Mekân,

- Kişiler Dünyası başlıkları altında yapılacaktır.

2.1. ROMANLARIN TANITIMI/KİMLİĞİ

İnsanlar için kimliğin işlevselliği edebi eserlerin tanıtımıyla/kimliğiyle benzerlik gösterir. Her iki durumda da kendi türünden olanlarla aralarındaki farkı ortaya çıkarır. Eserin kime ait olduğunu, yayınevini, kaçınıcı baskı olduğunu, okurun elindeki eserin baskı tarihini, eserin ilk baskısının tarihini, toplam baskı sayısını, varsa çevireninin kim olduğunu, sayfa sayısını, konusunu vb. belirterek diğer eserler ile arasındaki farkları sunar. Yani, eserin özgün özelliklerinin tanıtıldığı bölüm, romanın kimliğidir. Çalışmanın bu bölümünde Pınar Kür'ün eserleri kimlik/tanıtım düzleminde değerlendirilecektir.

Yarın Yarın, Pınar Kür'ün ilk romanıdır. İlk baskısı 1976 yılında Bilgi Yayınevinden çıkan romanın 2. baskısı 1980'de, 3. baskısı 1981'de Yazko'da yayınlanır. 4.-9. baskıları 1985-1994 yılları arasında Can Yayınları, 10.-13. baskıları 2004-2013 yılları arasında Everest Yayınları, çalışmaya kaynak teşkil eden 14. baskısı ise Ocak 2017'de Can Yayınları tarafından yayınlanır. Eserin bu baskısı iki bin adetten oluşmaktadır. 375 sayfadan oluşan roman, 12 Mart 1971 Muhtırasının öncesi ve sonrasında yaşanan olayların kurmacayla birleşerek anlatımı gibidir. Bir yandan kurmaca politik olayların anlatıldığı romanda diğer taraftan duygusal ve çıkar amaçlı birlikteliklerden kurulu vaka halkaları yer alır. Zengin, fakir, okumuş, cahil, sömüren, sömürülen, yerli, yabancı, işçi, emekçi, burjuva, devrimci gibi birçok tipten bir araya getirilerek kullanıldığı roman dönem içerisinde politik sayıldığından 1982 yılında yasaklı kitaplar arasına girer. Yazarın uzun uğraşlarının sonunda mahkeme kararıyla aklanan anlatı genellikle politik roman olarak kabul görse de içinde farklı tabakaların bir araya getirilerek aralarında duygusal tabanlı ya da çıkar amaçlı ilişkiler geliştirmesi bakımından sosyal roman olarak da değerlendirilebilir. Ana olayın merkezine başkişi Seyda'nın konumlandırıldığı anlatı on iki bölümden oluşur. Kurgunun boyutlandırılması gereken yerlerde geriye dönüş tekniği başta olmak üzere modern ve postmodern anlatıların teknik ve biçimlerinden yararlanıldığı görülür. Bu doğrultuda Seyda-Oktay, Seyda-Selim, Oktay-Aysel, Aysel-Sulhi birliktelikleriyle birlikte dönem olaylarının

kurgu dünyasında yeniden biçimlenerek tasarlandığı anlaşılır. Karakterlerin aynı zamanda toplumun farklı tabakalarını temsil ettiği anlatıda tanrısal bakış açısı hâkimdir.

Küçük Oyuncu, Pınar Kür'ün ikinci romanıdır. İlk baskısı 1977 yılında Bilgi Yayınevinden çıkan romanın ikinci baskısı 1984'te Yazko, 3.-5. baskıları 1985-1990 yılları arasında Can Yayınları, 6.-8. baskıları 2004-2012 yılları arasında Everest Yayınları, 9. baskısı ise 2017 yılında Can Yayınları aracılığıyla okurla buluşur. İncelenen eser romanın dokuzuncu baskısı olup Ocak 2017'de yayınlanmıştır. Romanın bu baskısı iki bin adetten oluşmaktadır. 248 sayfadan oluşan romanın ana olayı 1970'li yıllarının hemen başlarında geçer. Bu yönüyle 12 Mart döneminin politik özelliklerinden de izler taşıyan romanda başkişi ve anlatıcı olan Semra'nın anlatının merkezine konumlandırıldığı görülür. 12 Mart'ın yalnızca yan olay görünümünde kaldığı anlatının neredeyse tüm karakterlerinin tiyatro çevresinden olması sebebiyle dönemle ilintili olarak genel hatlarıyla tiyatro dünyasını ele alır. Bu bağlamda tiyatro terminolojisinden yararlanılarak anlatıda varlık gösteren karakterler aynı zamanda oyuncuların sorunlarını da ifade eder niteliktedir. Devlet Tiyatrolarında dramaturg olarak görev yapmış, oyunlarda rol almış, senaristlik yapmış, çeviriler yapmış ve dâhi tiyatro alanında Sorbonne Üniversitesinde doktora eğitimini tamamlamış biri olan Pınar Kür'ün hem o döneme hem de tiyatroya olan hâkimiyeti eserde tüm yönleriyle göze çarpar.

Semra'nın çevresinde gelişen olaylar üzerinden ilerleyen anlatıda başkişinin haricinde Özer, Cem, Aysel, Beyhan ve Kemal gibi isimler ön plana çıkar. Bu isimlerden Aysel hariç tamamı tiyatro dünyasından isimlerdir ve romanın bir bölümünde aynı tiyatrodaki çalışırlar. Romanda olaylar bu isimler arasındaki ilişkiler üzerinden ilerlerken zamanla tiyatronun oyuncu üzerindeki baskıcı tutumunun göze çarptığı anlaşılır. Bunun üzerinde bazı karakterler üzerinden bayağılaştırılan oyunculuk, romanın sonunda Semra için de küçülen bir hâl alır. Ayrıca cinsel temaların sıklıkla yer aldığı romanda Semra'nın bir diğer pişmanlığı da aldatma temelli niteliğidir. Özer'in ölümünden sonra hem tiyatro hem de duygusal ilişkileri bağlamında fikirlerinde değişiklikler olduğu anlaşılan Semra, kahraman anlatıcı olarak Özer'in ölüm nedenini soru işareti olarak bırakır. Böylelikle kendisinin yapayalnızlığıyla kaldığını aktaran anlatıcı, okuyucuyu da merak duygusuyla baş başa bırakır.

Asılacak Kadın, Pınar Kür'ün üçüncü romanıdır. İlk baskısı 1979 yılında Bilgi Yayınevinden çıkan romanın ikinci baskısı da aynı yayınevi tarafından yayınlanır. 3. baskısı 1983'te Yazko, 4.-9. baskıları 1985-2005 yılları arasında Can Yayınları, 10.-16. baskıları 2008-2012 yılları arasında Everest Yayınları, 17-22. baskıları ise 2016-2018 yılları arasında tekrar Can Yayınları tarafından yayınlanır. İncelenen eseri romanın yirmi ikinci baskısı olup Ağustos 2018'de yayınlanmıştır. Eserin bu baskısı bin adetten oluşmaktadır. 152 sayfadan oluşan eser, Pınar Kür'ün romanı kaleme almadan yıllar önce tesadüfen gördüğü bir gazete küpüründeki haberi araştırması üzerine kaleme alınır. Gerçek hayattan alıntılama olan romanın kurgusal boyutunu hazırlarken gazetede asılmış halde gördüğü fotoğraftaki kadını başkişi olarak belirleyen Kür, tüm olayları da başkişi Melek etrafında şekillendirir. Romanın henüz başında bir gazete haberi verilirken aslında kurmacanın sonunun okuyucuya en başta verildiği görülmektedir. Sonraki bölümlerde Faik, Yalçın ve Melek'in düşüncelerinden ve yazdıklarından hareketle çoklu bir bakış açısı geliştiren anlatıcı-yazar, hiçbir zaman kendi olamamış bir kadının yaşamını kaleme alırken anlatıya başlamadan önce romanı ezilmişliği meslek edinmiş olanlar için yazdığını ifade eder. Yazara göre ezilmişliğin romandaki ilk temsilcisi olan Melektir. Cinsel obje olarak tasvir edilen Melek'in anlatı kişilerin nesneleştirildiği görülür. Diğer taraftan çocukluğunda çevresince ezilmiş bir kişilik olduğu anlatılan Faik, bu ezilmişliğin etkisiyle toplum içerisinde ön planda olan entelektüel ya da zengin kimselerin suçlu kabul edilemeyeceği savıyla Melek'in idamına karar veren yargıçtır. Melek'le birlikte yargılanan Yalçın ise masumiyetin bir diğer sembolü olarak ömür boyu hapse mahkûm edilen on yedi yaşında bir genç olarak tanıtılır. Bu yönüyle ezilmişliği meslek edinen insanlara atfedilen eserde masumiyetin nasıl infaz edildiği anlatılır.

Bitmeyen Aşk, Pınar Kür'ün dördüncü romanıdır. 1986 yılında ilk baskısı Can Yayınları aracılığıyla yayınlanan eserin 1999 yılına kadar dört baskını daha Can Yayınları yayınlar. 6.-11. baskıları 2003-2013 yılları arasında Everest Yayınları aracılığıyla yayınlanır. Eserin incelenen 12. baskısı ise Can Yayınları aracılığıyla okurla buluşur. 527 sayfadan oluşan roman iki ana karakter arasında bir türlü sonlanmayan ilişkiyi konu edinir. Üstkurmaca dâhil birçok postmodern anlatım tekniği ve biçiminin kullanıldığı romanda çoğulcu bakış açısı hâkimdir. Bu sebeple roman içerisinde anlatıcının sürekli değiştiği görülürken olayların akronik bir yapıyla ve bölümler hâlinde

okura sunulduğu anlaşılır. Yüksek Sesle Fiskos, Uzak Bir Kentte Yalnızlık, Genç Kız ve Şair, Yetişen Oyuncu ve Uslanan Şair, Bunalımlı Yıllar ve Unutulan Şair, Yeniden Doğan Şair, Mutlu Evlilik, Bitmeyen Aşk adlı ana bölümler ve bu bölümlerin içerisinde romen rakamıyla belirtilen alt bölümlerden oluşan roman; adını son bölümden alır. Son bölümde belirtildiği gibi bitmeyen bir aşkı anlatan romanda başkişi Nilgün ile Sinan'ın defalarca birbirlerini aldatıp ayrılırlar da günün sonunda tekrar bir araya gelmelerinin kurmaca anlatısı kaleme alınır. Her buluşmalarında mutlu olmayı umsalar da zaman içerisinde birbirlerine telafisi gittikçe imkânsız zarar veren iki ana karakter, anlatı içerisinde birçok ilişki yaşar ve tekrar, tekrar bir araya gelirler. Roman boyunca bir döngü hâlinde devam eden bu ilişkiler anlatının sonunda okuyucuda merak uyandıracak bir hâl olarak sonlandırılır ve anlatının içerisinde kendini sıklıkla hatırlatan yazar tarafından romanın bitmeyen bir aşkı anlattığından sonunun okura bırakıldığı söylenir.

Bir Cinayet Romanı, Pınar Kür'ün beşinci romanıdır. İlk beş baskısı 1989-2002 yılları arasında Can Yayınlarından çıkan romanın, 6.-9. baskıları 2004-2013 yılları arasında Everest Yayınları, 10. baskısı ise Mayıs 2017'de tekrar Can Yayınları aracılığıyla yayınlanır. Tez çalışmasında değerlendirilen 10. baskısı 367 sayfadan oluşur. Üstkurmacanın hâkim olduğu romanda çok katmanlılık söz konusudur. Romanın içerisinde yeni bir roman yazılır ve bu romanı yazma görevi Akın Erkan'a verilir. Akın Erkan, romanını yazmadan önce gerçek yaşamda geçmişte tanıdığı kişilerle yıllar sonra irtibata geçer ve bir yandan onları yönlendirirken diğer yandan "Ölümün Vazgeçilmez Çekiciliği" adlı romanını oluşturur. Ancak postmodern romanın birçok unsurunu bir arada kullanan Pınar Kür'ün, aynı imkânı iç romanın yazarı Akın Erkan'a da verdiği anlaşılır. Bu sebeple anlatı içerisinde dedektif rolü verilen Emin Köklü ile birlikte olayların sonuna kadar cinayeti çözmeye çalışan okuyucu için gerçeğe kurmaca arasında sınırlar kaldırıldığından olaylar tamamen bulanıklaşmış bir hâl alır. Romanın sonunda ise Akın Erkan'ın iç romanı tamamlayamamasının yanı sıra *Bir Cinayet Romanı*'nın da okuyucuda merak unsuru uyandıracak biçimde sonuçlandığı anlaşılır.

Sonuncu Sonbahar romanı Pınar Kür'ün nehir roman türünde değerlendirilebilecek üçleme eserinin ikincisidir. İlk iki baskısı 1992 ve 1994 yıllarında Can Yayınlarından çıkan romanın, 3. ve 4. baskısı 2004 ve 2007 yılında Everest Yayınları aracılığıyla okuruyla buluşur. İncelenen roman ise 5. baskı olup 2017 yılında Can Yayınları tarafından yayınlanır. 301 sayfadan oluşan roman, *Bir Cinayet*

Romanı'nın devamı niteliğinde olmakla birlikte postmodern anlatım biçimi olan üstkurmacadan yararlanılarak oluşturulur. Yazarın bu anlatım biçimiyle oluşturulmuş başka romanları da olmasına rağmen olaylar bağlamında önceki romanlarındaki boşlukların doldurulması bakımından iç metinselliğe önem verildiği anlaşılır. *Bir Cinayet Romanı*'nın sonunda Emin Köklü'nün Akın Erkan'a evlenme teklifinde bulunduğu, kabul etmemesi hâlinde onu öldürüp intihar süsü vermekle tehdit ettiği görülse de roman bu aşamada bitirilir. Dolayısıyla romanın sonunda merak duygusu hâkimdir. Bu romanda ise hem *Bir Cinayet Romanı*'nda yarım bırakılan kısımlar tamamlanır. Emin Köklü ve Akın Erkan'ın o konuşmasından bir buçuk yıl sonra evlendiği anlaşılır. Ayrıca yazar, birçok romanından karakterleri bu romanında bir araya getirmekle birlikte ilk romanı olan *Yarın Yarın*'dan dâhi sonu getirilmeyen olayları bu romanında devam ettirir. Dolayısıyla romanın tamamında iç metinsellikten hareketle yeni bir olay örgüsü oluşturulmaya çalışılır. *Bir Cinayet Romanı*'ndan farklı olarak ise bu romanda işlenen bir cinayet araştırılırken yeni cinayetler ortaya çıkar ve romanın tamamında kahraman anlatıcı olan Emin Köklü, bu kez Akın Erkan'ı ikinci plana iterek kendi cinayet romanını yazacaktır. Bu sırada Akın Erkan da bir aşk öyküsü yazacağını söylese de romanının kapsamını artırarak Emin Köklü'nün yazmaya çalıştığı romanı bir üst perdeden kendisi de yazar. Dolayısıyla *Sonuncu Sonbahar*'da gerçek ve kurmaca arasında çok katmanlılığın artırıldığı anlaşılır ve bu çok katmanlılıkla birlikte olaylar bazı bölümlerde tamamen birbirine karışırken okuyucunun romanın sonuna geldiğinde dış romanı mı, yoksa iç romanı mı okuduğu anlaşılmaz bir hâl alır. Bu vesileyle de üçlemenin son romanına açık kapı bırakılır.

Cinayet Fakültesi romanı postmodern polisiye üçlemesinin son kitabıdır. Romanın ilk altı baskısı 2006-2009 yılları arasında Everest Yayınları aracılığıyla yayınlanırken incelenen eser olan yedinci baskısı Mayıs 2017'de Can Yayınları tarafından yayınlanır. 314 sayfadan oluşan roman, incelenen konu ve kullanılan karakterler bakımından üçlemenin ilk iki romanıyla benzerlik gösterir. Bu yönüyle ilk iki romanın devamı niteliğinde değerlendirilebilecek *Cinayet Fakültesi*'nde iç metinsellikten sıklıkla yararlanıldığı görülür. Romandaki ana karakterlerde bir değişiklik olmazken önceki romanlardaki olaylar kaldığı yerden devam eder ve bu romana aktarılan kişilerin karakteristik özelliklerinin de değişim göstermeden sürdürüldüğü anlaşılır. Ancak romanda Akın Erkan, serinin ilk iki romanına oranla

Cinayet Fakültesi'nin son bölümüne kadar geri planda bırakılır. Cinayetlerin çözümlenmesi aşamasında diğer romanlarda olduğu gibi tasarlayan sıfatıyla ortaya çıkar ve iç romanı yazan kişi olduğunu söyler. Dolayısıyla üstkurmaca anlatım biçiminin oluşumuna katkıda bulunmak üzere anlatıya dâhil olan iç roman yazarı Akın Erkan, romandaki varlığını son ana kadar açıkça göstermezken bir anda iç romanın ve dış romandaki gelişmelerin mimarı olarak ortaya çıktığından Emin Köklü'nün "Bir rüyanın içinden konuşur gibiydi. Bense gerçeklik duygusunun çok ötesine geçmiştim. Onu anlamadıkça derin bir kuyunun içine çekiliyor gibiydim."(Kür, *Cinayet Fakültesi*, 2017, s. 309)değerlendirmesinde bulunmasına neden olur. Dolayısıyla üçlemenin ilk iki romanında olduğu gibi romandaki iç içe geçmişlik yine olaylar ve karakterler üzerindeki bulanıklaştıran etkisini göstermeye başlar. Ancak bu romanda diğerlerinden farklı olarak son satırlarda Emin Köklü, Akın Erkan'ın üzerine giderek yazarının sonunu getirmekle birlikte postmodern polisiye serisinin sonlanmasına neden olur ki romanın son cümlesinde verilen "“Bu sadece bir roman... Sersem!’ diyen sesinin çok uzaklardan geldiğini hatırlıyorum.”(Kür, *Cinayet Fakültesi*, 2017, s. 314) ifadesiyle üçlemenin tamamındaki sır perdesinin ortadan kalktığı anlaşılır.

Sadık Bey, Pınar Kür'ün son romanıdır. Eylül 2016 tarihinde Can Sanat Yayınları aracılığıyla okuruyla buluşan eserin bu baskısı on bin adetten oluşmaktadır. Tez çalışmasında eserin ilk baskısı ele alınmıştır. 167 sayfadan oluşan roman, adını başkışısı olan Sadık Bey'den alır. Ellili yaşlarda büyük bir şirketin muhasebe müdürlüğünü yapan Sadık Bey, aynı zamanda patronu olan Ertuğrul'un çocukluk arkadaşıdır. Çocukluk yıllarından itibaren birbirinden hiç ayrılmayan Sadık Bey ve Ertuğrul'un arasındaki sadakat sorunuyla neticelendiği görülen anlatıda başkışının kendisine ve ideallerine sadakatsizliği ise o günün arka planını hazırlar.

2.2. İSİM-İÇERİK İLİŞKİSİ

Modern anlatılarda eserin ismi ile içeriği arasında bağlamsal bir ilişki bulunur. Bu bağlamsal ilişkinin belirlenebilmesi için eserin içeriği hakkında bilgiler göz önünde bulundurularak söz konusu içerik ile eserin ismi arasındaki bağlantılar ortaya konur. Bazen eserin isminde yer alan sözcüklerin yapısal olarak bölünmesine kadar uzanan bağlantıyı kurabilme serüveninde genellikle;

- a. Eserin isminde yer alan sözcüklerin birbiriyle oluşturduğu bağlamsal bütünlük,
- b. Eserin isminde yer alan sözcüklerin sözlük anlamları,
- c. Eserin isminde yer alan sözcüklerin, eserin doğduğu coğrafyadaki yerel anlamları,
- ç. Eserin isminde yer alan sözcüklerdeki pekiştirme, eşitlik, iyelik vb. eklerin isme kattığı anlam,
- d. Eserin konusu, ana fikri, tematik çıkarımları ile ismi arasındaki anlamsal birliktelik gibi hususlara dikkat edilir. Bu ve benzeri özelliklerden hareketle çalışmanın bu bölümünde Pınar Kür'ün eserleri isim-içerik ilişkisi bağlamında değerlendirilecektir.

Pınar Kür'ün ilk romanı olan *Yarın Yarın*'ın başlığı, içinde bulunulan günden sonra gelen ilk gün ve gelecek anlamlarıyla bilen “yarın” sözcüğünün tekrar edilmesiyle ikilemeye dönüştürülerek sunulmuş algısı oluşturur. Aslında romanda geleceğe dair umutları olan Seyda, Selim ve Aysel gibi karakterlerin varlığından hareketle isim-içerik arasında bir ilişki kurulabilir; ancak “yarın” sözcüğünün eski Türkçe metinlerden hareketle ışık, gündüz, aydınlık, ışımak, aydınlanmak gibi anlamlarla kullanıldığı düşünüldüğünde başlığın metinle olan ilişkisi hakkında daha nesnel bir değerlendirme yapılabilir. Öyle ki “yarın” sözcüğü eski Türkçedeki “yarı-, yaru-” köklerinin +In sonekiyle birleşmesiyle oluşur. Uygurcadaki “yaruk” sözcüğü de yine “ışık” anlamına gelmektedir. Bu bağlamda romanın başkışisi Seyda'nın Selim'le tanıştıktan sonraki dönemde gerek Selim'in öğretileri ve yönlendirmeleriyle gerekse kendi araştırma ve okumalarıyla dogma fikirlerinden sıyrılıp aydınlanma yaşadığından bahsedilebilir. Eserin başlığının ikileme hâlinde sunulması ise “yarın” sözcüğünün günümüzdeki anlamı doğrultusunda henüz gerçekleşmeyen, ancak gerçekleşmesi arzulanan ideal yarınlara; eski Türkçedeki anlamı doğrultusunda ise Selim'in Seyda'nın gelişimi üzerindeki ısrarcı tutumuna ve aydınlanmanın önemine gönderme yapar. Her iki durumda da romanın ismi ve içeriği arasında bir bağlantı olduğundan söz edilebilir.

Yazarın ikinci romanı olan *Küçük Oyuncu*, isim olarak kullanılan “oyuncu” sözcüğüyle onu niteleyen “küçük” sözcüğünün bir arada kullanılmasıyla sıfat tamlaması oluşturur. Herhangi bir oyunda oynayan kişi anlamına gelen oyuncu sözcüğünü nicelik mi, yoksa nitelik bakımından mı tamlayarak bir sıfat tamlaması oluşturduğu anlaşılamayan “küçük oyuncu”nun ilk bakışta okuyucuya içerik hakkında kesin bilgiler verdiği söylenemez. Ancak romanın içeriği okunduktan sonra buradaki oyuncu

sözcüğünün tiyatro ya da filmlerde rol alan kişiye gönderme yaptığı, onu niteleyen küçük sözcüğünün ise beklenen oyuncu profilinden uzak bir görünüm çizen rol canlandırıcısını imlediği anlaşılır. Roman içerisinde de yer yer geçen “küçük oyuncu” tamlamasıyla da romanın ismi ve içeriği arasında tam bir ilişki kurulduğu görülür.

Sanatçının üçüncü romanı olan *Asılacak Kadın*’da eserin isminde yer alan sözcüklerin bağlamsal bütünlük gösterdiği anlaşılır. İki sözcükten oluşan romanın ismine bakıldığında akla ilk olarak anlatı içerisinde bir kadının asılacağı fikri gelir. “Asılacak” sözcüğünden hareketle eylemin başkaları tarafından gerçekleştirileceği düşüncesi belirir. Buradan da olayın bir intihar olmadığı kanısına varılır. Dış etken tarafından gerçekleştirilen eylemden etkilenen konumunda olan “Kadın” sözcüğüne dikkat edildiğinde ise kadının anlatı içerisinde öteki olarak konumlandırıldığı anlaşılabilir. Bu da asma eyleminin “erkek” tarafından gerçekleştirileceğini düşündürür ki anlatıda da tam olarak böyle bir kurgudan söz edilir. Dolayısıyla kadın kavramıyla genele gönderme yapılırken konunun toplumsal cinsiyet kavramıyla ilişkili olabileceği görüşü ağırlık kazanır. Ataerkil toplumlarda ailesine ve çevresine karşı birtakım sorumlulukları olan kadın, bu normların dışında kaldığı takdirde toplum tarafından dışlanır ve ötekileştirilir. Bu durumda başlıkta belirtilen kadının, kendinden beklenilenin dışında hareket ettiği anlaşılır. Başlığın analizi yapıldığında buradaki kadının kendi iradesiyle mi, dış etken zorlamasıyla mı toplum normlarının dışında kaldığı bilgisine ulaşamaz. Tüm bunlardan hareketle romanda içeriğin konusuyla doğrudan ilişkili bir başlık kullanıldığı savından söz etmek mümkündür.

Bitmeyen Aşk, Pınar Kür’ün dördüncü ve nicel bakımdan en kapsamlı romanıdır. Romanın başlığına bakıldığında zaman “aşk” ve onu niteleyen “bitmeyen” sözcüklerinin bir araya getirilmesiyle aralarında tamlama kurulduğu görülür. Bu bağlamda okuyucu için ilk bakışta iki ana karakterin birbiriyle duygusal ve/ya zihinsel birliktelik hâlinde olduğu izlenimi oluşturulur. Ancak burada “aşk”ın sarıp sarmalayan ebedi uzamsallığı düşünüldüğünde “bitmeyen” sözcüğünün buradaki kullanım amacı sorgulanır. O hâlde okuyucunun aklına ilk gelen yaşanan ilişkinin birtakım zorluklarla karşılaştığıdır. Romandaki olaylar dikkatle takip edildiğinde de defalarca birbirinden kopsalar da her defasında tekrar bir araya gelen Nilgün ve Sinan’dan bahsedilmektedir. Çoğulcu bakış açısıyla anlatılan romanın son sayfasında dâhi Nilgün’ün ölüp ölmediği hususu okurun zihninde soru işareti olarak bırakılırken yazar tarafından düşünülen “Bunun kararını okur

verecek artık. Burada anlatılan ‘bitmeyen’ bir aşk olduğuna göre...” (Kür, Bitmeyen Aşk, 2017, s. 527) notu yine bitmeyen aşkı imler niteliktedir. Tüm bu sebeplerle romanın ismi ile içeriği arasında sıkı bir ilişki olduğu söylenebilir.

Bir Cinayet Romanı’nda anlatım biçimi olarak üstkurmacanın imkânlarından yararlanılır. Romanın ismi göz önünde bulundurulduğunda içeriğinde cinayet izlekli bir olay örgüsüyle karşılaşılacağı düşünülebilir. Romanın ismindeki üçüncü sözcük olan “Romanı” ifadesine de odaklanılırsa içerikte cinayet izlekli bir romandan bahsedilebileceği kanısına varılabilir, ancak tüm bu çıkarımlar eserin içeriği incelenmeden önce yalnızca bir varsayım niteliğindedir. Romanın içeriği incelendiğinde üstkurmacadan yararlanılarak oluşturulduğu anlaşılır. Roman içerisinde “Ölümün Vazgeçilmez Çekiciliği” adlı bir iç roman bulunur. Bu romanın kurgulanması aşamasında yazar Akın Erkan, Levent’i öldürecektir, ancak bunu gerçek hayatta tanıdığı Yıldız’a mal ederek kendi romanına bu şekilde aktaracaktır. Yani *Bir Cinayet Romanı*’nın da Ölümün Vazgeçilmez Çekiciliği’nin de ana izleği cinayet üzerine kurgulandığından eser ile içerik arasında sıkı bir bağ bulunduğu ifade edilebilir.

Sonuncu Sonbahar romanında isim ve içerik arasında doğrudan bir ilişki kurulması zordur. Çünkü romanın içeriğinde mevsim olarak sonbahar üzerine ya da sonbahar aylarına yoğunlaşmadığı gibi olayların çoğunlukla ilkbahar ve yaz aylarında geçer. Ancak imgesel okuma yapıldığı takdirde isim ve içerik arasında bir bağ kurulabilir. Mevsimsel değeriyle kuzey yarım kürede eylül, ekim ve kasım aylarını kapsayan sonbahar; yaz ve kış arasındaki geçiş dönemidir. Bu yönüyle tabiatın dinlenmeye hazırladığı bir dönemi çağrıştırır, çünkü arkasından gelecek olan kış mevsimiyle doğa geçici ölüm uykusuna dalar. Metaforik bir söylem olarak düşünüldüğünde ise bu mevsim yorgunluğu ve ayrılığı çağrıştırır. Romanın ilk sözcüğü olan “sonuncu” sözcüğü ile bir arada kullanıldığında ve sonrasında gelecek mevsimin kış olduğu düşünüldüğünde son bir ayrılıktan bahsetmenin mümkün olabileceği, her şey bitmeden önceki son olayların yaşanabileceği anlamına gelebilir. Romanın içeriği incelendiğinde ise devam eden cinayetler çoğunlukla yazarın önceki romanlarında olan karakterleri ilgilendirir. Bu karakterlerin bir kısmı *Sonuncu Sonbahar*’da ölür. Diğer taraftan Emin Köklü ve Akın Erkan arasındaki ilişkinin de daha gergin bir hâl aldığı anlaşılrsa da yine birbirlerinden kurtulamadıklarının ve kışı yaşamayı üçlemenin son romanına taşıdıkları anlaşılır.

Cinayet Fakültesi romanı isim-içerik ilişkisi bağlamında değerlendirildiğinde ilk olarak sözcükler arasındaki etkileşime odaklanılabilir. Üniversitelerin öğrenim alanlarına bağlı olarak ayrılan birimleri olan “fakülte”nin, öldürme eylemine dayalı bir suç olan “cinayet” sözcüğüyle kurmuş olduğu tamlamayla oluşturulan isim; ilk bakışta cinayet/lerin yaşandığı bir fakülteyi akla getirir. Romanın içeriği incelendiğinde ise başlığın içerikle ilişkili olduğu anlaşılır. Romanda İstanbul’da bulunan vakıf üniversitesinin bir fakültesinde işlenen cinayetlerin araştırılması konusu işlenir. Başlangıçta örtbas edilmeye çalışılan cinayet olaylarının devamı gelince Emin Köklü cinayetleri araştırmaya başlar. Romanın sonunda ise fakültede işlenen cinayetlerin Akın Erkan’la olan bağlantısı anlaşılır.

Sanatçının son romanı olan *Sadık Bey*, isim-içerik bağlamında incelenecek olursa ilk olarak eserin ismini, aynı zamanda başkışisi olan Sadık Bey’den aldığı görülmektedir. Burada neden farklı bir isim değil de başkışinin isminin esere verildiği düşünüldüğünde modern anlatılarda isim ve içerik arasında en doğru bağlantının kurulabilmesi çabası dikkate alınabilir. Öyle ki “Sadık” sözcüğü doğru ve sadakatli anlamlarına gelmektedir. Eserin içeriği incelendiğinde temelde sadakat üzerine kurulu olan bir anlatıyla karşılaşılır. Eser isminin ikinci sözcüğü olan “Bey” ise erkek isimlerinden sonra saygı ifadesi olarak kullanılır. Romanın içeriğine bakıldığında takdirde Sadık Bey adında, çevresince oldukça saygın bir kişiliğe sahip olan ve çocukluğundan beri Ertuğrul’a sadakatile bağlı olan bir kişiden bahsedilir. Romanın tamamı Sadık Bey’in Ertuğrul’a ve kendilik değerlerine karşı sınanan sadakati etrafında şekillenir. Dolayısıyla iki sözcükten oluşan eserin başlığı üzerinden bir analiz yapıldığında içerik ile sıkı bir ilişkisinin varlığından söz edilebilir ve bu ilişki henüz esere başlamadan dâhi okurun zihninde onu yönlendirici birtakım çağrışımlar yaratır.

2.3. BAKIŞ AÇISI VE ANLATICI

“Görülen şey, inşa edilen şeydir.”

Jacques Ellul

Anlatma esasına dayalı kurmaca metinlerde, anlatının konuşturulabilmesi için birtakım yöntemler uygulanabilir. Bu yöntemler kullanılırken yazar, “olay örgülerinin ve bu örgülerin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, kişiler gibi unsurların

kim tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına” (Aktaş, 2017, s. 72) sanatçı kimliğiyle değil, anlatıcı kimliğiyle cevap vermek durumundadır. Öyle ki “anlatıcı, bakış açısına göre şekil alacağı gibi, varlık ve hayat tezahürleri de yine aynı bakış açısının verdiği imkânlar çerçevesinde anlatılacak ve tanıtılacaktır. Metnin dilindeki birçok unsur da anlatıcının kimliği ve bakış açısına göre şekil” (Aktaş, 2017, s. 71) alacağından yazarı çevreleyen dış etmenlerin önemi bakış açısıyla doğrudan ilgilidir. Bu dış etmenler; yazarın bilgi birikimiyle, sosyal yaşantısıyla, kültürel değerleriyle, tecrübeleriyle, hatta sözcük hazinesiyle vb. ifade edilebilir. O halde; “bakış açısı, anlatıcıyla iç içe geçmiş bir kavramdır. Yani kaç çeşit anlatıcı varsa, o sayıda” (Ayyıldız, 2011, s. 175) bakış açısından bahsetmek mümkün olabilir.

Yazar, çoğunlukla yazma eylemine başlamadan önce kendi ben’inin bilinmesini ister. Bu sebeple eserini kaleme alırken çoğu kez bir bakış açısıyla ilerlemeyi amaçlar. Ancak gerek başta yapılan kurgusal hatalardan gerekse anlatının farklı bakış açılarıyla sunulma isteğinden kaynaklanan nedenlerle bazen bu sınırın dışına çıkabilir. Dolayısıyla “Sosyal anlayışın belirleyicisi olarak dili, sosyal metne” (Fry, 2017, s. 455) dönüştürürken sözünü emanet ettiği anlatıcıları kullanan yazarın, eserindeki anlatıcı ya da anlatıcılarla uzlaşım gösteremediği durumlarda sınırını yitirebileceği söylenebilir. Aslında tüm zamanların tüm anlatılarının ortak sorunlarından biri de burada kendini gösterir. Kundera, anlatıların ben’in bilmecesi üzerine eğildiklerinden bahsederken “hayali bir kişi, bir kişilik yarattığınız andan itibaren siz kendiliğinden şu soruyla yüz yüze gelmiş olursunuz: Ben nedir? Ben, neyle kavranabilir?” (Kundera, 2017, s. 31) der. Buradaki ben; “yazarın kendisi midir, sanatçı kimliği midir, karakter midir, yoksa tamamen bağımsız bir anlatıcı mıdır?” soruları, belki de sözlü ürünlerden beri süregelen bakış açısı ve anlatıcı sorunsalının nedenini ortaya koymaktadır. Oysa bakış açısı; “sanatçının eşya karşısındaki konumu, eşyaya bakış tarzı, nihayet eşyayı yorumlayış ve sunuş” (Tekin, 2017, s. 53) biçimi ekseninde kaldığı sürece anlatı içerisindeki kurgusal bütünlük sağlanabilir. Bu sebeple “bir eserin belki de en mihenk taşı, bakış açısı ve anlatıcı düzleminde aranmalıdır. Eserin vizyon alması ve kalıcılığı bu yapının doğru şekilde kullanımına bağlıdır” (Eronat, 2021, s. 67). Anlatıcının, anlatı içerisinde olayın merkezine olan mesafesi bakış açısını belirler. Çalışmanın bu bölümünde hâkim

(tanrısal, ilahi), kahraman (ben), gözlemci (Ben veya O), çoğulcu anlatıcı/bakış açısı gibi türlerden hareketle Pınar Kür'ün eserleri incelenecektir.

Yarın Yarın romanında tanrısal bakış açısı hâkimdir. Olayların içerisinde yer almamasına rağmen kurmaca dünyadaki her şeye vakıf olan hâkim anlatıcı olaylara geniş bir perspektiften bakarak yalnızca dış dünyayı değil, karakterlerin iç dünyalarını da dilediğince aktarabilir durumdadır. Olay örgüsü içerisinde karakterlerin hem geçmiş yaşantılarını hem de gelecekte yaşanabilecek vakaları önceden bilen anlatıcı romanın henüz başında varlığını hissettirir:

“İskele çevresinin bulanık, pis sularına atlayıp duran çocuklara takılıp kalmıştı gözleri. Koltukaltlarından sızan tere, beynini delmeye çalışan güneşe karşı onların yerinde olmayı istemedi. On-on iki tane vardılar. Sıksa kıçlarından sarkan, kirden renkleri gitmiş uzun donlarını hepten düşmesinler diye bollaşmış lastiklerinden tuta tuta atlayışlarında, gösteriş adına salladıkları kocaman sövgülerde yaşlarının getirdiği domuzluk, yoksulluklarının getirdiği kurnazlığa, küstahlığa zorlayan çekingenlik ile çaktırmadan üstüne su sıçratmaya kalkışlarında en ufak bir sevinç sezemedi.” (Kür, Yarın Yarın, 2017, s. 9)

Bir taraftan ortamın dış görünümünü aktaran hâkim anlatıcı diğer taraftan ortamdakiler tarafından gerçekleştirilen eylemlerin gerekçelerini okuyucuya bizzat aktarır. Bunu yaparken “O” dilini kullanan anlatıcı her şeyi bilen ve gören konumunun özelliklerini taşıdığını gösterir. Romanın bütününde görülen tanrısal bakış açısı Selim ve Josette’in yer aldığı bir bölümde;

“Josette’in inandıklarına inanmak çok kolay, Josette’in inandığı gibi inanmak çok güç oldu. Daha önceden bellemiş, doğruluğuna inanmış olduğu şeylerin tersini yazmıyordu ki Josette’in kitapları (daha doğrusu, delikanlının Josette’ten gizli alıp, o yanında değilken okuduğu, çok eskiden okumuşmuş gibi yapmaya çalıştığı kitaplar.) Benimsenmeyecek, karşı konulacak bir şey yoktu ki içlerinde...” (Kür, Yarın Yarın, 2017, s. 166)

cümlelerinden anlaşılacağı üzere anlatıcı, olayların yalnızca görüldüğü/anlatıldığı boyutuna değil, o ana kadar bahsedilmeyen gizli yönlerine de hâkimdir. Tanrısal bakış açısının önemli özelliklerinden olan kimsenin bilmediğini bilme yetisinin yanı sıra Selim’in düşüncelerinin de bu bölümde hâkim anlatıcı tarafından aktarıldığı görülür. Romanda gelişen olaylar anlatı boyunca tanrısal bakış açısının imkânlarından yararlanılarak okuyucuya sunulur.

Küçük Oyuncu romanında kahraman bakış açısından yararlanılır. Anlatının başkışısı ve anlatıcısı konumunda olan Semra, anlatının ilk iki sayfasında “Ayşe” ismi üzerinden “O” anlatıcıyı denediğini söylese de bunu doğru bulmadığından romanın

ikinci sayfasından itibaren doğrudan kendisini anlatıcı olarak kullanacağını belirtir ve romanın sonuna kadar “Ben” dilini kullanmaya devam eder. Bu bölümde anlatıda kullanılacak bakış açısı değerlendirilirken şu ifadeler yer verilir:

“Epey oldu bu satırları yazalı. Nedense arkasını getiremiyorum bir türlü. Başımdan geçen bir olayı iyi irdemiş, oldukça da güzel kaleme almış olmanın alışılmadık coşkusuyla yazdıklarımı yeniden okumak için durmuştum. Okudum, okudum, okudum. Bir türlü yeniden yazmaya başlayamadım. Aylar geçti aradan. Yeniden ele aldım kâğıdı kalemi ve anladım ki olayı, olayları üçüncü bir kişiymişim, dışardan bakan bir kişiymişim gibi anlatamayacağım. Olayların hepsi başımdan geçti ve ben yazar değilim.” (Kür, Küçük Oyuncu, 2017, s. 14-15)

Romandaki olay örgüsü başkişinin başından geçenleri yazıya aktarması yoluyla ilerler. Pasajdan da anlaşılacağı üzere ilk aşamada anlatının başkişisi Semra üzerinden üstkurmaca tekniğinin imkânlarından yararlanılacağına işaret edilse de sonradan başkişinin ifadeleriyle bundan vazgeçildiği ve kahraman anlatıcının kullanılacağı açıkça belirtilir. Romanın sonuna kadar aynı bakış açısı devam eder ve tam olay örgüsünün tamamlanıldığı düşünüldüğünde yeni bir bölüm açılır. Bu bölüm;

“Okudum bitirdim.

Anlıyorum artık. Anlıyorum birçok şeyi. Hatta önemli olan her şeyi... Anlaşıldı, bunca sayfayı boşuna yazmamışım demek. Ama yazdıklarımın böylesine acıklı bir sonuca bağlanacağını bilseydim hiç başlamazdım yazmaya belki... Yazdım işte. Yazdım, kendi kendime tanık oldum.” (Kür, Küçük Oyuncu, 2017, s. 245)

ifadeleriyle başlar. Burada okuyucuya kahraman anlatıcının roman içerisinde kendi romanını yazdığı bir kez daha anımsatılır. Bazı bölüm başlarında yaptığı girişlerle yazdıklarını bir romana benzetmediğini ifade eden Semra, son bölümde de “Ben” dilini kullanmaya devam eder ve romanın son cümleleri olan “Şimdi hiç aldatmacasız bir yaşamın eşiğindeyim sanki. Güzel mi olacak, çirkin mi, hiç bilmiyorum. Korkuyorum.” (Kür, Küçük Oyuncu, 2017, s. 248) cümlelerinden de anlaşılacağı üzere kahraman bakış açısı-romanın ilk iki sayfasındaki daha önce yazıldığı ifade edilen giriş bölümünün dışında- anlatının tamamında kullanılır.

Asılacak Kadın romanında çoğulcu bakış açısından yararlanır. Öyle ki romanın başında yazar tarafından bir gazete verildikten hemen sonra ikinci bölüme geçilerek mahkemenin yargıcı Faik İrfan Elverir anlatıcı konumuna geçirilir. Faik İrfan, “Sidikli derlerdi bana ortaokuldayken. Unutabilir miyim. İlkokuldayken herkes mi sidik kokardı ne. Ercan kokmazdı herhalde. Hatırlamıyorum. Adı aklımda ama. Nasıl da

unutmamışım. Yıllar var düşünmedim onu. Bu gece neler oluyor anlamıyorum. Uyuyacağıma çocukluğumun pisliğini düşünmek. Hep o pis katil karı yüzünden” (Kür, Asılacak Kadın, 2018, s. 16) sözlerinin aktarıcısı olarak karşımıza çıkar. Bu bölümde hem çocukluğundan hem de Melek’in mahkeme sürecinden bahsederken düşüncelerini ve olay aktarımlarını kendi ifadeleriyle okura aktarır.

Anlatılarda birden çok anlatıcının aynı eserde söz sahibi olması anlamına gelen çoğulcu bakış açısı birçok eserde karakterlerin sözü birbirinden devralarak anlatıcı konumuna getirilmesi şeklinde karşımıza çıkar. Bu bağlamda yazar-anlatıcının müdahalelerinin yanı sıra roman içerisinde ana üç bölüm bulunur ki ilkinde anlaşılabacağı üzere Faik adındaki roman karakteri konuşturulur. Aynı şekilde romanın bir başka bölümünde olaylar, anlatının başkışısı olan Melek’in düşünceleri olarak kendi bakış açısıyla aktarılır. Anlatının bu bölümde Melek düşüncelerini bilinç akışı tekniğiyle aktarmaya başlar:

“Hiçbişey demedim ağzımı açmadım ne diyecem ki karşıma dikilmiş bir sürü büyük adam karalar giyinmişler biri de kadın kadın olanı daha bi iyi daha bi yumuşak bakıyo ama erkeklerin tümü de kötü kötü dikmişler gözlerini hele o en ortada oturan koçça bi adam gözleri ağusaçıyo bıraksalar sanki o dakika üstüme çöküp boğuverecek aynı Hüsrev bey gibi aynı üvey ağam gibi tüm ötekiler gibi amma hepsinden büyük bi adam bu herbirinden üstün o konuştu mu herkes susuyo kime konuş dese o konuşuyo ben ne diyem ne konuşam böyle bi adama karşı bişey demedim elbet hiçbişey demedim diyeceğim ne var ki zati kendileri anlattılar herbişeyi bir bir dediler hep ettiklerini bebelere ne ettiğimi soran olmadı Hüsrev beyi ben vurmadım Hüsrev bey ölmedi ki kedileri soraldı anamın ikiz bebeleri soraldı kocakarıyı soraldı he ya ben öldürdüm yo öldürmedimse de öldüreydim keşki her zaman derim lakin Hüsrev beyi öldürmek benim neyime hem o ölmedi ki ölmez ölmez bin yıl geçse hortlar zati esasında hortlak ağacın altından çıkmadı mı biliyodum çıkacağını yedi kat kara toprağa girse gene geri dirilir ağacın altını çok kazmadık gerçi bak bu doğru kazdırmadı ki Yalçın bi yağmur bi yağmur sanırsın gökler delinmiş şeytanın düğün ettiği gündü.” (Kür, Asılacak Kadın, 2018, s. 49)

Anlatının bu bölümünden anlaşılabacağı üzere anlatıcı konumuna getirilen Melek konuşturulurken bilinç akışı tekniğinin yanı sıra kurguyu gerçeğe yakınlaştırarak okuyucuyu metnin içine çekebilmek için sapmalar, iç çözümleme, geriye dönüş, özetleme gibi anlatım tekniği ve biçimleri bir arada kullanılır. Anlatının Melek’in gözünden aktarıldığı romanın 49-90. sayfaları arasında yer alır. İlgili sayfalarda da postmodern unsurların birçok ögesinden yararlanılırken bunlara çalışmanın dil ve üslup ile ilgili bölümünde detaylıca yer verilecektir.

Asılacak Kadın romanında 90. sayfadan sonra anlatıcı Yalçın olur. 145. sayfaya kadar devam eden bölümde olaylar bu kez Yalçın'ın bakış açısıyla okuyucuya aktarılır. Yalçın'ın yazdıklarının yansıması olarak sunulan bölüm cinayet itirafıyla başlar. Bu kısımda anlatılanlara göre cinayeti işleyen idama mahkûm edilen Melek değil, Yalçın'dır:

“Hiçbir şey demedi. Duruşma boyunca bir tek sözcük çıkmadı ağzından. Oysa suçlu benim. Ben öldürdüm. Dedikleri gibi değil. O istemedi. İstemediğini, istemeyeceğini çok iyi biliyorum şimdi. O zaman ister sanmıştım. Benim sanmam ama yalnızca. Benimle kaçmaya korktuğunda.” (Kür, *Asılacak Kadın*, 2018, s. 93)

İfadelerinden anlaşılacağı üzere anlatıcı konumu romanın bu bölümünde tekrar değişir. Romanın bu bölümü tamamen Yalçın'ın kaleminden aktarılırken bakış açısı da buna göre çeşitlenir. Romanın son bölümünde ise anlatıcı-yazarın bakış açısı “Pınar Kür'ün Savunması” başlığıyla aktarılır. Romanın kurgusal içeriğiyle ilgili olarak yargılanmasına karşılık olarak kaleme alınan bu bölüm, başlıktan anlaşılacağı üzere bir savunmadır ve yazar bu savunmasını İstanbul İkinci Asliye Ceza Mahkemesi Sayın Yargıçlığına alt başlığıyla sunarken metinlerarasılığın imkânlarından yararlanır. Her bölümünde farklı bir bakış açısının kullanıldığı roman, yazarın ötesinde üç ana karakterin bakış açılarını yansıtmaya yönüyle çoğulcu bakış açısına sahiptir.

Bitmeyen Aşk romanında üstkurmaca anlatım biçiminin imkânlarından yazar çoğulcu bakış açısını kullanır. Romanda ana olayları ana karakterler Nilgün ve Sinan üzerinden anlatırken kendisi de bazen hâkim anlatıcı olarak anlatıdaki olaylara yön verir. Ayrıca dilediği yerde “Ben” anlatıcıya dönüşerek anlatı içerisinde romana ve yazarlığa dair değerlendirmeler yaptığı da görülür. Anlatı içerisinde Nilgün ve Sinan ilişkisi birbiriyle olan ilişkisi, birbirlerinden bağımsız ilişkileri sürekli değişir. Öyle ki bir araya gelirler, ayrılırlar, farklı kişilerle birlikte olurlar, tekrar bir araya gelirler ve tekrar ayrılırlar... Bu döngü romanın sonuna kadar devam eder. Bu sebeple çoğulcu bakış açısının kullanımıyla tek anlatıcının sıkıcı olabilecek anlatımının da önüne geçilmiş olur. Bu bağlamda anlatı devam ederken her anlatıcıya kendi çerçevesinden olayları anlatma imkânı sunan yazar, kendisi de olayları anlatırken dışarıdan tarafsız bir göz olarak yansıtmaya dikkat eder. Bu bağlamda romana tanrısal bakış açısıyla başlanır:

“Çok büyüktü salon. Aynı zamanda çok aydınlık, çok sıcak, çok kalabalık ve gürültülüydü. Her kafadan bir ses, her ağızdan hiç durmadan sigara dumanı çıkıyordu. Nikotin mavisine boyanmış soluklar, yüksek tavana doğru tırmanırken, ortalarda bir yerde ince bir bulut, yapay ışığın

cırtlak aydınlığını birazcık olsun yumuşatamamaktaydı.” (Kür, Bitmeyen Aşk, 2017, s. 9)

Hâkim anlatıcının her detayı gören özelliğinin kullanıldığı bu bölümde resim sergisinin betimlemesi yapılır. Anlatıya ana karakterler doğrudan dâhil edilmez ve ilk sayfalarda yazarın olay örgüsüne temel oluşturabilmek için hazırlık yaptığı anlaşılır. Öyle ki bu hazırlık sürecinde başkışı olarak romana dâhil edeceği Nilgün’ün de fiziksel tasvirini yaptıktan sonra salondaki adamın onu takip etmesini anlatmak için tanrısal bakış açısının hangi özelliğinin kullanılması gerektiğini belirtir. Bununla da yetinmeyerek bir yazarın nasıl olması gerektiğine dair okuyucuya ders vermeye başlar:

“Yapılacak iş, kamerayla bir Nilgün’ün ilerlemesini, bir bu adamın aşama aşama değişen bakışlarını izlemek ve bu ikisinin arasında bir bağlantı olduğuna, er geç karşılaşacaklarına dair gerilimli ipuçları vermek...”

Oysa yazar, derdini sözcüklerle anlatmaya yargılı olduğundan ve asıl derdi başka bir şeyi anlatmak olduğundan, okurun hoşgörüsüne ve hayal gücünün genişliğine sığınmak zorunda...” (Kür, Bitmeyen Aşk, 2017, s. 13)

Anlatının gidişatı hakkında bilgi veren anlatıcı salondaki karakterler arasında diyalog tekniğini kullandıktan sonra bir anda sözü Sinan üzerinden kahraman anlatıcıya bırakarak kendisi aradan çekilir:

“Kapıdan girdiğin anda gördüm seni. Ve hemen tanıdım elbette. Ve hemen başım dönmeye başladı. Nilgün... Nilgün... Nilgün’üm benim... Daha dün avucumun içinden uçup giden kırlangıcım...Aradan bir gün bile geçmemiş sanki, hiç değişmemişsin. Hayır, değişmişsin elbette... Eskisinden bin kat güzelsin...” (Kür, Bitmeyen Aşk, 2017)

Hâkim anlatıcının aradan çekilmesiyle devreye giren kahraman anlatıcı Sinan üzerinden değerlendirmelerde bulunur. Anlatının bu kısmında Sinan herhangi biriyle konuşmaz ve okuyucuyu bilgilendirmeye başlar. Nilgün henüz Sinan’ı görmemiştir. Ancak ilerleyen sayfalarda iki ana karakter karşılaşınca yine diyalog tekniğine başvurulur ve konuşmanın ardından söz bu kez Nilgün’e devredilir. Bu kısım Nilgün’ün kahraman bakış açısıyla karşılaşmayı değerlendirmesiyle başlar:

“Nerden gittim o uğursuz yere? Ne işim vardı bilmem kimin resim sergisinde sanki? Adını bile bilmediğim bir herif! Neden? Ne anlamsız bir soluk alma çabasıydı! Öyle yerlerde soluk alınamayacağını biliyor muydum? Epeydir gitmediğim için unutmuş muydum? Semra’nın dırdırı yüzünden hep... ‘Hiçbir yere çıkmıyorsun. Tiyatrodan eve, evden tiyatroya... Devlet memurları bile senden daha çok insan yüzü görür” diye zorla sürükledi beni.” (Kür, Bitmeyen Aşk, 2017, s. 24-25)

Resim sergisine gittiği için kendini sorgulayan Nilgün, belli ki rahatsız olmuştur. Anlatının bu kısmında anlatıcı Nilgün olsa da romanın bundan sonraki sayfalarında da

anlatıcı sürekli değiştiğinden eserde çoğulcu bakış açısının izlerini sıklıkla görmek mümkündür.

Bir Cinayet Romanı’nda çoğulcu bakış açısı hâkimdir. Anlatım biçimi olarak üstkurmacadan yararlanılan romanın içerisinde gerçek hayattan olduğu söylenen karakterler ve roman karakterlerinin bir arada kullanıldığı görülür. Anlatıda oluşturulan kurgusal yapı, iç romana da konu olan karakterlerin anlatıcı olarak eserde yer almasına olanak tanır. Öyle ki anlatıda “L, E, Y” isimli bölümlerin tamamında anlatıcının değiştiği görülür. Bu harfler aynı zamanda romandaki karakterlerin baş harfleridir. “L”, Levent Caner’i; “E”, Emin Köklü’yü; “Y” ise Yıldız Gerçel ve Yeşim Erses’i imler. Adı geçen anlatıcıların kendilerinin anlatıcı olarak bulunduğu bölümlerden sonra onların yazmış oldukları günlüklerin yer aldığı bölümlere yer verilir ve bu bölümlere bağlı olarak anlatıcı sık sık değişir. Roman içerisinde nicel bakımdan anlatıcı konumunda en fazla aktarımda bulunan karakter cinayeti çözme görevi verilen Emin Köklü’dür. Emin Köklü’nün ardından hacimce en fazla bakış açısını yansıtırma fırsatı sırayla Yıldız, Levent ve Yeşim’e verilir. Böylelikle romanda kullanılan çoğulcu bakış açısıyla anlatı karakterlerinin olaylara kendi bakış açılarını yansıtmalarının yanı sıra okuyucunun da farklı bakış açılarının etkisiyle olaylara daha fazla odaklanmasına olanak tanır.

Sonuncu Sonbahar romanının tamamı kahraman bakış açısıyla kurgulanır. Üstkurmacadan yararlanılan romanda iç roman ve dış roman iç içe geçmiş vaziyette kurgulanırken dâhi kahraman anlatıcı olan Emin Köklü’nün bakış açısıyla olaylar aktarılır. Yalnızca anlatının sonuna doğru kahraman anlatıcının eşinin yazdığı romanın parçalarına ulaştığı kısımlarda bu romandan kısa pasajlar verilirken anlatıcının değiştiği görülür, ancak bunlar da Emin Köklü tarafından okunduğu esnada okuyucuya aktarıldığından romandaki bakış açısını değiştirmez. Yalnızca yedinci bölümde karşılaşılan bu durum Emin Köklü’nün anlatıcı kimliğiyle şu şekilde aktarılır:

“Hızla dönüp defteri masanın üstünden kaptım. Açılan sayfa, biraz önce kapattığım sayfa değildi.

Bölüm III- Aysel ile ilk görüşme.

Film setine gider. Filmin adı Kanlı Gelinlik (Truffaut’ya atıf). E’nin gözlemleri yüzeysel ama eğlenceli. Cinayet olayı, bir Yeşilçam filminin yapım düzeyine indirgenerek hafifletilecek. Gördükleriyle dalga geçen E. asıl görülmesi gerekeni görmeyecek.

Gene de Aysel onu, anlamadığı biçimde etkiler.

Tarık’ın adı geçtiğinde A.dan tepki.

Ellerim titremeye başladı. Ama yılmadım. Korkumu yenmek zorundayım. Bir ölüm kalım meselesi bu. Bir sayfa geriye dönerek Bölüm II

başlığı altında yazılanlara göz attım.” (Kür, Sonuncu Sonbahar, 2017, s. 264)

Anlaşılabacağı üzere Emin Köklü, Akın Erkan’ın kendisinden gizli yazmaya başladığı romanı bulur ve bunu da kahraman anlatıcı olarak okuyucuya aktarır. Akın’ın yazmaya başladığı romanda ise tanrısal bakış açısı hâkimdir, ancak romanın bu pasajlarının da aktarıcısı kahraman anlatıcıdır. *Sonuncu Sonbahar*’ın ilk satırları olan “Rıhtımda oturmuş, viskimi yudumluyor, mehtabın çıkmasını bekliyorum. Çok büyük bir hevesle beklemiyorum açıkçası, hatta bu gece ayın çıkıp çıkmayacağından emin değilim.” (Kür, Sonuncu Sonbahar, 2017, s. 9) ibarelerinden romanın son cümlesi olan “Geriye doğru atacak kaç adımım kaldı?” (Kür, Sonuncu Sonbahar, 2017, s. 301) ifadesine kadar anlatıcının hiç değişmediğinden romanın tamamında kahraman bakış açısından yararlanıldığı değerlendirilmesinde bulunulabilir.

Cinayet Fakültesi romanında anlatıcı romanın başkarakteri olan Emin Köklü’dür. Romanın tamamında olaylar Emin Köklü aracılığıyla aktarıldığından kahraman bakış açısının romandaki aksiyonu yönlendirdiği görülür. Roman boyunca kendi gördüklerinden hareketle olayları okuyucuya aktaran başkarakter, anlatı içerisinde gerekli görülen yerlerde özetleme, tasvir, gösterme vb. anlatım tekniklerinin de kullanılmasında tek araç olarak dikkat çeker. Romana başlarken “Şimdi ben katil miyim?” (Kür, Cinayet Fakültesi, 2017, s. 9) sorusunu yönlendiren, olay örgüsü gelişim gösterirken “Sezen Hanım’ın odası ne Melek’inki kadar minicik ne de profesörünki kadar büyüktü.” (Kür, Cinayet Fakültesi, 2017, s. 148) cümlesinde olduğu gibi okuyucunun görmediklerini aktaran, romanın sonunda ““Bu sadece bir roman... Sersem!’ diyen sesinin çok uzaklardan geldiğini hatırlıyorum.” (Kür, Cinayet Fakültesi, 2017, s. 314) sözlerini aktaran hep Emin Köklü’dür. Bu sebeple roman boyunca anlatıcı olarak yalnızca Emin Köklü aracılığıyla kahraman bakış açısından yararlanıldığı söylenebilir.

Sadık Bey romanında tanrısal bakış açısı hâkimdir. Romanın ilk cümlesi olan “Bilgisayar karşısında hâlâ rahat değildi.” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 9) ifadesinden itibaren dışarıdan bir göz olarak olay ve durumlara hâkim olan yazar-anlatıcı, roman kişilerinin birçoğunun geçmiş yaşamlarını ve aklından geçenleri dâhi okura sunmaktan çekinmez:

“Sarhoş olması muhtemel yabancılarla göz göze gelmemek meyhane adabıydı onun yetiştiği yıllarda, şimdilerdeyse akıllıca bir tedbir

sayılabilirdi. Oysa masanın karşısında oturan genç adam -yüzüne bakmasa da genç olduğunu fark etmişti- selamını almamasına karşın başını kaldırıp dik dik baktı ona, neredeyse tanıyacaktı gibi. Sadık Bey bu bakışı görmezden gelip yanı başında dikilen garsona döndü” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 22)

Buradaki sözlerden anlaşılacağı üzere her şeyi gören konumundaki yazar-anlatıcı, Sadık Bey’in yetiştiği yıllara olan hâkimiyetini yansıtmakla birlikte onun anlık tepkilerine ve ruh hâline dair bilgi sahibi olduğunu gösterir. Tanrısal bakış açısını gözlemci bakış açısından ayıran en önemli özelliklerden biri anlatıcının; anlatı kişilerinin geçmişlerine, gelecekte ne yaşayacaklarına, onların ruh hâline ve dâhi aklından geçenlere hâkim olmasıdır. Bu bakış açısının bir diğer özelliği ise anlatıcı yazarın yer yer okura bilgiler vermesi, okurla sohbet edermişçesine ona sorular yönlendirmesidir:

“Rüyalar hep böyle anlarda sona erer. Rüya deliliği sürer, sürer ama ölüm anında yastığa sarılır gibi sarılır insan günlük gerçeğe... Ve gerçek, rüyayı silmeye başlar... Sadık rüyayı kendi kendine anlattıkça bazı ayrıntıları kaybetmekte olduğunu farkındaydı. Üniversite yıllarından beri görmediği, o yıllarda bile kırk yılda bir uğradığı Çınaraltı Kahvesi nereden çıkmıştı durup dururken? Sonra o tanımadığı insanlar... O Fransız aktör?.. Yoksa ikisi de gençken Paris’te tanışmışlar mıydı? Çözemedi. Çözmeye de fazla uğraşmadı. Aç karnına iki aspirin aldıktan sonra duşa girdi. Bugün çok iş olacaktı.” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 134)

Görüldüğü üzere yazar-anlatıcı önce rüyalar hakkında bilgi verir. Daha sonra Sadık’ın ayrıntıları kaybetmekte olduğunu farkında olduğunu göstererek anlatı kişinin aklından geçenleri/geçmeyenleri bildiğini belirtir. Sonrasında ise okurla sohbet havasında geliştirdiği kurgusunu sorularla devam ettirir ve cevapları kendisi verir. Son olarak Sadık’ın uyandıktan sonra yoğun olacağını da söyleyerek geleceği bildiğini de imler. Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda *Sadık Bey* adlı romanda tanrısal bakış açısının birçok özelliğinden yararlanıldığından söz edilebilir.

2.4. ZAMAN

Modern öncesi ve sonrası yaşanmış ve devam etmekte olan insanlık zamanı, modernleşme öncesinde teoloji eksenli olmakla birlikte küçük parçalara ayrılmamıştır. Modernleşme sonrasında farklı sınırlandırmalara bağlı olarak bölünürken, zamanın akışını “salise, saniye, saat, gün, hafta, ay, yıl, on yıl, yüzyıl kesinlemeleriyle idrak

ederiz. Bu durum, belki insana, zamana hükmetmekten dolayı gurur verebilir, vermiştir de” (Tekin, 2017, s. 64). Bu savın doğruluğu; tüketim çağının teknolojiyle bütünleşerek hızlanmasına bağlı olmasına ve anlatım esasına bağlı kurmaca metinlerde zamanın, hatta küçürek öykülerde an’ın, yaratılmak istenen kurgusal bütünlüğün sağlanmasındaki önemine bakılarak kanıtlanabilir.

Anlatım esasına bağlı kurmaca metinlerde zaman, metin kurgusunun olgunlaşabilmesi -dolayısıyla kurgusal bütünlüğün sağlanabilmesi- açısından önem arz eden yapısal bir unsurdur. Yaşamın her safhasında olduğu gibi kurmaca metinlerde de tüm olayların, kurgusallığının anlamlandırılabilmesi için bir zamana ihtiyacı vardır. Dolayısıyla, bu tür metinlerde “yazma zamanı, eserde edebî olma vasfını veren unsurların bütün halinde ilk defa bir araya geldiği andır” (Aktaş, 2017, s. 64). Yazar, anlatı içerisinde zamanın imkânlarından yararlanarak “yarattığı anlatıcının naklettiği olayı ona bağlı olarak kişileri ve mekânı dil vasıtasıyla tespit ederken bir haz duyar. İşte bu, eserdeki edebiliğin ilk” (Aktaş, 2017, s. 64) tezahürünü ortaya çıkarır. İlk tezahürle birlikte birbirinden ayrılmış gibi görünen gerçek zaman ve yazınsal gerçeklik, “yerini yazınsal zamana bırakır. İster olduğu gibi alınsın ister yok edilmiş olsun, artık yazınsal zaman tarafından içerildiğinden” gerçek zaman parçalanır ve yaratıcı yazarın kontrolü altında “roman kişisi gibi” (Gümüş, 2011, s. 200) yaratıcı bir unsur halini alır. Grillet’in ifade ettiği gibi, “Modern anlatıda, zaman sanki zamansallığından kopmuş gibidir” (Grillet, 2015, s. 131) ve yazınsal zaman içerisinde akıp gitmenin ötesinde, yer yer mekânı –hatta kişileri- değiştirerek akronik bir hâl alır.

Anlatılarda aksiyonu sağlayan karakterlerin “dinamik yapısına maddi art alan olarak katkıda bulunan zaman” (Deveci, 2014, s. 37) onların olayla birlikte olası değişim/dönüşümlerine de olanak tanır. Sıralı, sistemli ve/ya düzenli bir birliktelik içerisinde kronolojik olarak ilerleyen olaylar; bazen geçmişe dönüşler ya da geleceğe gidişlerle akronik bir hâl alabilir. Bu gibi durumlarda görülen zamansal sapmalar “ya kişilerle ilgilidir ya da anlatıcının olayla ilişkisinden” (Aktaş, 2017, s. 61) kaynaklanarak metindeki eksik unsurların/parçaların tamamlanmasına yardımcı olur ve “romanın hikâyesinin eş zamanı (vaka zamanı) genişletilebilir” (Ayyıldız, 2011, s. 183). Postmodern anlatılarda ise zamanla ilgili bu gelgitler, olayı içselleştirebilecek hamlelerin yanı sıra yazarın isteğine bağlı olarak algıda kırıcılığa sebep olmak üzere de yapılabilir.

Edebî eser, içerisinde anlatılan zamanın ötesinde, yazarın kaleme aldığı dönem özelliklerinin ortaya çıkarılabilmesi ve yazıldığı dönem içerisinde değerlendirilebilmesi için yazılma zamanı bakımından da değerlendirilebilir. Hatta “eserin kodunun okuyucu tarafından çözülmesi için harcanan süre” bakımından değerlendirildiğinde metnin okuma zamanı ortaya çıkar ki bu değerlendirmede “okuyucu, eserden hareketle ayrı bir kurmaca dünyası yaratır. Yoruma dayalı yaratma işinden kendince bir zevk” (Aktaş, 2017, s. 64) duymakla birlikte edebîliğin yeniden inşasına yardımcı olur. Öyküleri ağırlıkta olmak üzere Pınar Kür’ün eserlerinde zaman kavramı mekânla ve kişiyle iç içe geçerek metnin iskeletini oluşturan ana yapısal öğelerden biri olduğundan bu bölümde eserlerinde zaman kavramı farklı açılardan değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Yarın Yarın romanı kurguladığı konu bakımından 12 Mart 1971 Muhtırası dönemini yansıtır. Muhtıra öncesinde ülkede gelişen sosyal olayların olgunlaşma sonrası döneminin anlatıldığı anlaşılan kurmaca olayların sonunda ise gözüktü olayından sonra birkaç yıl Oktay ve ailesinin İsviçre’de kaldığı belirtilir. Eserin sosyal zamanının dönemin sosyo-politik koşullarını yansıttığı görülen romanda vaka zamanı ile öyküleme zamanı arasında uzun süre bulunmaz. Nitekim yazarın dönem olaylarına bakış açısını yansıtan romandaki zaman ile eserin basım tarihi arasında da birkaç yıl bulunur. Romanın ilk baskısı 1976 yılında yayınlanır.

Anlatıdaki ana olaylar ise 12 Mart 1971 Muhtırasından önceki yaz başlar. Selim ve Seyda’nın yaz döneminde karşılaşmasından itibaren Muhtıra döneminde Selim’in öldürüldüğü haberinin verildiği güne dek detaylandırılan olayların ardından bir gece Oktay sorguya alınır. Sorgu esnasında kendisine yöneltilen “Oysa... Bizim elimizdeki bilgilere göre 15 Nisan 1971 günü, 24 Nisan, 12 Mayıs, 22 Mayıs günleri Çiftehavuzlar’daki evinizde bulunmuşsunuz.” (Kür, *Yarın Yarın*, 2017, s. 348) ifadeleri Oktay’ın anlatı içerisinde yer aldığı tarih aralığının bir bölümüne işaret eder. Ayrıca romanın vaka zamanıyla ilgili olarak belirtilen “68 Olayları, 1968 Mayıs’ı, 9 Ekim sabahı, 1970 yılının 21 Kasım Cumartesi gününü 22 Kasım Pazar gününe bağlayan gecesi, 1970 yılının 22 Aralık Çarşamba gecesi, 1970 yılı yerini 1971’e bırakalı saatler oldu” ifadelerin ilk üçü geriye dönüşlerle anlatılırken diğerleri vaka zamanından kesitler sunan tam tarihler olarak verilir. Dolayısıyla anlatının sıradizimsel zaman algısının yerini bazı bölümlerde akronik yapının aldığı görülür.

Selim’le ilgili olarak 68 Olayları döneminin yanı sıra çocukluğuyla ilgili geri dönüşlerin yapıldığına da rastlanır. Aynı geriye dönüş tekniği Seyda ve Aysel’in geçmiş yaşantısının kurguyla ilişkilendirilmesini zorunlu kılan durumlarda da kullanılır. Bu bölümlerde romanda zaman algısı kronik bir yapı alır. Romanda gerek dönem olayları gerekse karakterlerin geçmiş yaşantılarının anımsandığı/anımsatıldığı bölümler göz önüne alındığında tinsel zamanın ana karakterler üzerinde kapalı bir hâl aldığından söz edilebilir.

Küçük Oyuncu romanı başkişinin yaşamış olduğu anıları üzerinden zaman geçtikten sonra yazıya aktarması üzerine oluşturulur. Romanın başında daha önce yazdığını ifade ettiği yaklaşık iki sayfalık anlatıyı paylaştıktan hemen sonra “Epey oldu bu satırları yazalı.” (Kür, *Küçük Oyuncu*, 2017, s. 14) ifadesinden sonra kısaca anlatıda kullanacağı bakış açısını değiştirme nedenlerinden bahseden başkişi Semra hatıralarını kendi ifadeleriyle aktarmaya başlar. Romanın hemen başında geriye dönüş tekniğiyle olayların ilk başladığı yere, yani Cem ve Özer ile öğrencilik yıllarına giden Semra sonrasında Cem ile nişanlanmasını, Beyhan Barlas’la olan cinsel ilişki sürecini, Cem’den ayrılmasını, Özer’le bir araya gelmesini, Özer’in ölümü üzerine yaşadıklarını ve bu süreçte gelişen dönemin politik olayları ile tiyatro oyunculuğu serüvenlerini anlatır. Romanın başından sonuna kadar bu sıradizimsel yapıyı bozmadan anlatıyı devam ettiren Semra, anlatının son bölümünde de geçmişte iyi ki bunları yazdığını ve okuduktan sonra Özer’in ölümüne inandığını ifade eder. Dolayısıyla iç içe geçmiş zaman kurgusunun olduğu anlatıda bir kez geriye dönüş tekniği kullanıldıktan sonra kronolojik düzen Semra’nın yazdıklarını okuduğunu ifade ettiği son bölüme kadar hiç bozulmadan devam eder.

Roman içerisinde anlatılan olayların vaka zamanı ise *Yarın Yarın* romanında olduğu gibi 12 Mart 1971 Muhtırasının olduğu dönemlerdir. Anlatıda “Benim her anı bir olay yaparak yaşadığım o günlerde dünyada da birtakım olaylar oluyordu elbet... 12 Mart döneminin en korkunç, en korkutucu günleri geçiyordu.” (Kür, *Küçük Oyuncu*, 2017, s. 161) ifadelerine yer verildikten sonra dönem olaylarından bahsedilir. Ayrıca anlatı içerisinde Semra’nın Cem ve Özer ile aynı evde kaldığı süre, Semra’nın Cem’le ilk cinsel birlikteliği yaşadığı zaman, Semra’nın Beyhan’la olan ilişkisinin süresi, Semra’nın Cem Paris’e gittikten sonra ilişkisinin devam ettiği süre, Oktay’ın turne

süresi gibi zaman aralıkları da bir ay, iki ay, dört ay, iki yıl gibi zaman ifadeleriyle belirtilir; ancak dönem içerisinde 12 Mart (1971) dışında tam bir tarihe rastlanılmaz.

Asılacak Kadın romanının ilk sayfasında “Birkaç ay önce kamuoyunu haftalarca meşgul eden ve halk arasında ‘Yalı Cinayeti’ olarak adlandırılan dava dün sonuçlanmış ve sanıklardan Melek Ebruzade idama, suç ortağı Yalçın Özveren ise ömür boyu hapse mahkûm olmuşlardır.” (Kür, *Asılacak Kadın*, 2018, s. 11) ifadelerine yer verilir ve ardından gelen satırlarda Melek ile Hüsrev Ebruzade’nin birkaç yıl önce evlendiği, mahkûmiyet kararının mahkemece dün verildiği şeklinde bilgiler yer alır. Olayla ilgili bir gazete haberiyle başlayan anlatının bu bölümünde metinlerarasılığın imkânlarından yararlanılırken anlatı zamanı ve olay zamanı hakkında verilen bilgiler ışığında iki zaman diliminin birbirinden farklı olduğu anlaşılır.

Romanın ilerleyen bölümlerinde çoğulcu bakış açısıyla kaleme alınmış üç farklı bölüm yer alır. İlk olarak mahkemenin yargıcının düşüncelerinin iç monolog ve geriye dönüş tekniğiyle aktarıldığı bölümde Faik İrfan Elverir’in bugünkü kararının arka planını oluşturan sebepler çocukluk yıllarına dönülerek aktarılır. Melek’le ilgili verdiği kararı ve Melek’in bu karara verdiği -daha doğrusu vermediği- tepkiyi düşünürken “Tık. Kalem kırıldı. Gözünü kırpmadı. Sanki kokumu duyuyor o da. Tıpkı Ercan’ın annesi gibi. İkinci ben söktüm okumayı. Ercan’dan sonra. Sınıfın ikincisi. Ama daha sonra birinci. İkinci sınıfta. Ercan’ın annesi beni evden kovduktan sonra.” (Kür, *Asılacak Kadın*, 2018, s. 19) cümlelerine yer verir. Bu ifadelerden sonra uzunca bir süre kovulma sebebine, çocukluğunda neden dışlandığına, ailesiyle olan ilişkisine ve diğer öz yaşam bilgilerine yer verdikten sonra tekrar ana olaya döner. Böylelikle anlatım zamanı olarak şimdiyi işaret eden gazete haberiyle başlayan anlatı bu bölümden başlayarak geçmiş ile an arasında yaptığı akronik geçişlerden oluşur.

Romanın Melek’in bakış açısıyla anlatıldığı bölümde olayın yaşanma zamanıyla başlanır. Sonrasında kullanılan anlatım teknikleri ve biçimleri onun da geçmişle an arasında gidiş gelişler yaşamasına sebep olur. Melek, bu durumunun sebebini sorgulamaya başladığı anda içinde bulunduğu sorunlara temel teşkil eden olayları irdelemeye başlar. Bu sırada geriye dönük bir anlatımla önce Hüsrev Bey ile yaşadıklarını aktarır, sonra ise çocukluk yıllarında yaşadığı köyüne kadar okura anlatmaya başlar. Dolayısıyla romanın bu bölümünde hem anlatıcı hem de ana olay düzleminde akronik bir zaman planına rastlanır.

Romanın Yalçın'ın kaleminden aktarıldığı bölümde ise yine zamansal geçişlerin sıklığıyla karşılaşan okur, olayın yaşanma -Yalçın'ın kalemiyle yazılma- zamanıyla karşılaşır. Bölümün sonunda ise Pınar Kür'ün eseri yazmaya başladığı ve bitirdiği tarihler verilir: Aralık 1976 – Nisan 1978. Melek gibi Yalçın'ın da olayların kaynağını düşündüğü bölümde uzun bir süre geçmiş anlatılır ve bölüm sonunda tekrar an'a dönülür. Kurmacanın bu bölümü soru işaretleriyle bitirilirken okuyucuda merak duygusu oluşturulur. Romana sonradan eklenen 11 Şubat 1988 tarihli metin ise postmodern anlatıların bir özelliği olarak algı kırıcılık unsuru göreviyle kullanılır. Okur, soru işaretleriyle tamamlanan romanın devamını bu bölümde bulacağını düşünürken yazarın belirtilen tarihli mahkeme savunmasıyla karşılaşır. Dolayısıyla olaylar arasında sıradizimsel bir kurgunun olmadığı gözlemlenen eserde zamansal bağlamda da akroniklik bulunur.

Bitmeyen Aşk romanında Nilgün ve Sinan'ın birlikte ve birbirinden bağımsız yaşadıkları ilişkiler anlatılır. Anlatı boyunca bir döngü halini alan bu karmaşık yapı içerisinde olayları yazar-anlatıcının ve bu iki karakterin bakış açısıyla anlamlandırmaya çalışan okuyucu, bu karmaşıklık içerisinde geriye dönüş tekniğinin ve zamansal atmaların yaşanmasıyla kısa süreliğine ilişkinin hangi boyutunu okuduğunu anlamlandırmaya çalışır. Anlatı ilerledikçe anlaşılır ki geriye dönüş tekniğinin kullanıldığı romanda sıklıkla yapılan zamansal atlamalar yazarın postmodern bir unsur olarak anlatının her yerinde kontrolün kendi elinde olduğunu gösterme çabasından kaynaklanır. Olay örgüsü devam ederken de anlatıcı-yazar olarak devreye girdiği bazı yerlerde buna değinir. Dolayısıyla olayların gelişim sürecinde tamamen akronik bir yapının gözlemlendiği anlatı okuyucunun dikkatinin dağılmasına izin vermeden yaptığı geçişlerle ön plana çıkar.

Romandaki olayların sosyal zamanıyla ilgili yazarın verdiği ipuçlarından hareketle değerlendirmelerde bulunulabilir. İlişkileri başladıktan kısa bir süre sonra Sinan, Nilgün'ü memleketine götürür. Amacı onu ailesiyle tanıştırmaktır, ancak ailesi Sinan'ı başka biriyle evlendirmek üzere ona baskı yapar. Bu tartışmaların yaşandığı esnada anlatıcı durumundaki Sinan, “Gerçi 1963 yılında, kadife pantolon -besbelli Avrupa- ve dik yakalı kazak -üstelik kaşmir- ortalık çok sıcak olsa da insanı ‘havalı’ yapmaya yetiyordu, özentileri geriden izleyen bu taşra kentinde.” (Kür, *Bitmeyen Aşk*, 2017, s. 77) ifadelerine yer verirken yılın o anda 1963 olduğunu belirtir. Sinan ve

Nilgün'ün yıllar sonra resim sergisinde karşılaşmasının ardından ise aradan 17 yıl geçtiği söylenir. Bundan sonra iki ana karakter arasındaki ilişki sonu evliliğe ve yine tartışmalarla giden bir boyut kazanır. Ancak bu dönemdeki olayların ilerleme sıklığından ve arada yer alan olayların 1981-1982 tarihleri olarak belirtilmesinden dolayı uzun yıllar geçmediği anlaşılr. Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda romanın sosyal zamanının 1963 ile 1982/1983 arasında geçtiği kanısına varılır ki romanda günümüze en yakın tarih olarak da Nilgün'ün oyunculuk kariyerinde önemli yer tuttuğu ifade edilen 1982 yılına gönderme yapılır. Kurgudan hareketle bu olaydan kısa bir süre sonra anlatının sonlandırıldığı düşünülür.

Anlatıda zaman ifadeleri kullanılırken on beş saniye, üç gün, iki ay, beş ay, on yedi yıl, yüz yıl, bin yıl gibi ifadelerin kullanılırken yer yer zamanın algısal boyutta aktarıldığı ifadelere de rastlanır. Sinan'ın şair kimliğinin ön plana çıkarıldığı bir bölümde onun anlatımıyla sunulan “Birlikte yaşadığımız anları /anlar birbirine eklenir, dakika olur, dakikalar saatlere dönüşür, bir yerde sonsuzluğa varılır ve o aslında bir tek andır” (Kür, Bitmeyen Aşk, 2017, s. 22) şiirsel ifadelerin yer aldığı bölümde zamanın algısal görünümünün de eserde değerlendirildiği anlaşılr.

Bir Cinayet Romanı'nda, iç roman yazarı Akın Erkan gerçek olarak gösterilen hayatta bazı karakterlerle görüşür ve kendi romanında kullanabilmesi için onlardan günlük tutmalarını ister. Dolayısıyla hem ana romana hem de iç romana konu olan karakterlerin kendi bakış açılarının yer aldığı bölümlerin çoğu günlük şeklinde ilerlerken bu metinlere tarih eklendiği görülür. Ancak romanın sonuna kadar olayların yaşandığı yıl bilgisine rastlanmaz. Bu bağlamda romanın otuz dokuzuncu sayfasında görülmeye başlayan tarihlerde zamansal açıdan kronolojik bir sıra izlenir. “Y” başlıklı bu bölümde verilen tarihler sırayla şu şekildedir: 15 Nisan, Pazartesi; 21 Nisan, Pazar; 23 Nisan, Salı; 29 Nisan, Pazartesi; 3 Mayıs, Cuma; 5 Mayıs, Pazar; 9 Mayıs, Perşembe. Romanın sonuna kadar bölümler değişse de tarihler verilmeye devam eder, ancak bazı bölümlerin son tarihiyle bir sonraki bölümün ilk tarihine bakıldığında geriye dönüşlerin yapıldığı anlaşılr. Örnek vermek gerekirse “E” başlıklı bir bölümde verilen bir bölümdeki metinler 17 Ağustos, Cumartesi başlar ve 30 Ağustos, Cuma günü sona erer. Hemen ardından başlayan “L” başlıklı bölümde ise ilk tarihin 27 Ağustos, Salı günü olduğu görülür. Bu bağlamda bölümler arasındaki geçişlerde birkaç günlük geriye dönüşler olsa da romandaki olayların farklı karakterlerin yazdıklarından hareketle

ilerlediği düşünüldüğünde -Anıl Erkan'ın çocukluk yıllarının anlatıldığı bölüm hariç- çok bariz geriye dönüşlerin olmadığı anlaşılır. Günlüklerdeki tarihlerle sağlanan bu sıradizimsel zaman algısı 21 Kasım 1988'de sonlanırken iç romandaki sosyal zamanının 15 Nisan – “21 Kasım 1988” (Kür, *Bir Cinayet Romanı*, 2017, s. 367) tarihleri arasını kapsadığı görülür. Ancak ana romana bakıldığında iç romanın oluşumuna kaynaklık eden olayın yirmi sekiz yıl önce yaşandığı görülür.

Sonuncu Sonbahar romanı yazarın bir önceki romanı olan *Bir Cinayet Romanı*'nın devamı olmakla birlikte önceki romanlarından karakterlerin ve olayların iç metinsellik yöntemiyle bir araya getirilmesi bakımından yaklaşık yirmi yıllık bir dönemi kapsar, ancak romanda geçmişteki olaylara söz arasında değinme dışında doğrudan gidişler olmadığından geriye dönüş tekniğinin kullanıldığı söylenemez. Tüm olaylar kaldığı yerden devam eder ve önceki romanlarında görülen zamansal geçişlere yer verilmediğinden zaman kronolojik biçimde ilerler. Sekiz bölümden oluşan romanın hiçbirinde geriye dönüşler yapılmaz. Bölümler arasında ise son bölümün ilk ifadeleri olan “Aradan haftalar geçti, Haydar Bilir'den ses seda yok. Gerçi hemen hemen her gün telefonda görüşüyoruz, ama olayda herhangi bir gelişme kaydedilmedi.” (Kür, *Sonuncu Sonbahar*, 2017, s. 276) anlatıcı değerlendirmelerinden anlaşılacağı üzere uzunca zamansal atlamalar olmaz ve arada geçen zamandaki olaylar özetlenir. Dolayısıyla zamandaki kronolojik görünüm romanın tamamında devam eder.

Romandaki olayların sosyal zamanı ise *Bir Cinayet Romanı*'nın tamamlandığı tarih olan 21 Kasım 1988'den yaklaşık üç yıl sonra başlar. *Sonuncu Sonbahar*'da Emin Köklü “Evlenme işini (kaçınılmaz olduğunu bile bile) bir buçuk yıl uzattığı gibi, romana başlama işini de fena hâlde ağırdan alıyor.” (Kür, *Sonuncu Sonbahar*, 2017, s. 13) der. İlerleyen bölümlerde ise “Bir buçuk yıllık (üç altı aylık) birlikteliğimiz süresinde kırk yıl yaşamadığım şeyler yaşattı bana, orası kesin.” (Kür, *Sonuncu Sonbahar*, 2017, s. 35) diyerek iki roman arasında geçen üç yıllık süreye işaret eder. Dolayısıyla aradan yaklaşık üç yıllık bir süre geçtiği düşünüldüğünde romandaki olayların başlangıç tarihinin 1991 yılının sonu olduğu düşünülebilir. Ancak ilk sayfada olayların temmuz ayında başladığı söylenir ve Emin Köklü bir buçuk yıllık evli olduğu ana dek arada yaşanan olaylar da bulunmaktadır. Bu durumda olayların yaşanma zamanının Temmuz 1992'de başladığı kanısına varılabilir. O andan sonra ise sıradizimsel ilerleyen olaylardan hareketle romanın sonunda Aysel'in yine “Mavi

Yolculuk” adlı bir turla denize açıldığı ve Akın Erkan’ın ince kıyafetle İstanbul’daki yalının rıhtımındaki Emin Köklü’nün karşısına çıktığı görülür. O halde yine bir yaz gününün varlığından söz edilebileceğinden vaka zamanının Temmuz 1992 ile 1993 yazı arasını kapsadığı sonucuna varılır.

Cinayet Fakültesi romanının vaka zamanı doğrudan verilmez, ancak üçlemenin devamı olan romanda iç metinsellikten yararlanıldığından *Sonuncu Sonbahar*’daki tarihlerle karşılaştırıldığında romanın vaka zamanı öğrenilebilir. *Sonuncu Sonbahar*’ın vaka zamanı yaklaşık olarak 1993 yazında tamamlanır ve *Cinayet Fakültesi*’nde aradan geçen beş yıla işaret edilir. O halde romandaki olayların 1998’de başladığı tahmin edilebilir. Emin Köklü romanın henüz başında -cinayetler başlamadan- eski öğrencisi Narin ile eski arkadaşı Haydar Bilir’le karşılaşır ve cinayetler başlar. Sonrasında ise romandaki cinayetlerin işlenme tarihleriyle ilgili olarak “Tarihe bak! 18 Eylül. Otopark cinayetinden iki hafta sonra, Melek’in ölümünden on gün önce...”(Kür, *Cinayet Fakültesi*, 2017, s. 216) ibarelerine rastlanır. Romanda Serdar’ın dışındaki tüm ölümler cinayet kaynaklıdır. İşlenen ilk cinayet otoparktaki Narkotik muhbiri temizlik görevlisi, ikinci cinayet genç öğretim görevlisi Melek Türker’le ilgilidir. Başkarakter Emin Köklü ise Melek’in ölüm haberinin gazeteye yansısıyla bulunduğu kasabadan ayrılarak İstanbul’a gider. O halde olay örgüsü içerisinde cinayetlerin araştırılmaya başlandığı tarihle ilgili olarak Eylül 1998 tarihi çıkarımında bulunulabilir. Romanın genelinde ise kahraman bakış açısıyla anlatılan olaylarda kronolojik ilerleyen vaka zamanında “iki gün sürdü, iki saatte varırız, dün akşam, saat altı civarında, yarın, 11.30 civarında, yirmi dört saat geçmemişti bile vb.” zamansal gösterimlerin kullanılır. Buradan hareketle olayların çözümlenmesi ve romanın sonlanmasının aynı yıl içinde tamamlandığı tahmininde bulunulabilse de romanda olayların yaşandığı yıllarla ilgili olarak doğrudan bir tarih verilmediğinden bu çıkarım kesinlik arz etmez. Bir de romanın postmodern kurmaca olduğu düşünüldüğünde zamanla ilgili oynamalar yapılabileceği varsayımından hareketle kurmacadaki gerçek zamanın varlığıyla ilgili net bir değerlendirme yapmak oldukça zordur. Ancak romanın yazar tarafından tamamlanma tarihi son sayfadaki “19 Ağustos 2006/Ayvalık”(Kür, *Cinayet Fakültesi*, 2017, s. 314) notundan anlaşılabılır. Aynı yıl içerisinde ilk baskıyı yayınlanan romanda kozmik zaman kullanımı olarak genellikle gece üzerinde durulur. Romandaki cinayetler gece

işlenir, başkarakterin sakin bir ortamda çözümlemeleri gece yapılır ve romanın son bölümündeki olaylar gece sonlanır.

Sadık Bey romanının henüz başında yer alan “Ne kadar olmuştu büronun baştan sona bilgisayarla donatılmasına karar vereli? On yıl mı, daha mı çok? Daha çok tabi... Doksanlı yılların başıydı herhalde... Neredeyse yirmi yıl... (...) Daha aylardan ekimdi.” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 9) ifadelerine yer verilir. Anlatının henüz başında yer alan bu ifadelerden anlaşılacağı üzere 2010’lu yıllarda yaşanan bir olay üzerine kurgulanan olayın sıradizimsel bir biçimde ilerleyeceği düşünülse de ilerleyen sayfalarda başkişinin şimdisi ile geçmişi arasında sıkışmışlığı anlatılırken roman içerisindeki zaman bir anda akronik bir hâl alır. Çoğunlukla başkişi olan Sadık Bey ile onun en yakın arkadaşı olan Ertuğrul arasında geçen olaylar üzerine kurulu olan anlatıda ortaokul yıllarından beri süregelen bir birliktelik söz konusudur.

Sadık Bey’in geçmiş yıllardaki pişmanlıklarının sürekli karşısına çıkmasının bir sonucu olarak anlatı içerisinde geriye dönüş tekniğinin sıklıkla kullanıldığı görülür. Ayrıca anlatı içerisinde Sadık Bey’in bugünkü yaşamını etkileyen unsurlar olarak geçmişte yaptığı hataların yer aldığı bölümler bulunur. Bu bölümlerde bazen aynı bölüm içerisinde bazen de farklı bir bölüm başlığı altında Sadık Bey’in geçmiş yaşantısı ile şimdi arasında gidiş dönüşler yapılır. Geçmiş ile şimdi arasında bir sıkışmışlık hâlinde olan başkişi için geçmiş, pişmanlıkları; şimdi ise geçmişte yapılan hataların sebep olabileceği endişe verici neticeleri imler.

Sadık Bey romanında zamana dair bir diğer ibareye ise “Şimdi bilgisayarları üstüne eğilmiş olanların kaç tanesi sevgilisine e-posta gönderiyor, kaç tanesi Ekşi Sözlük’e takılıyor” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 13) ifadesinde rastlanır. Anlaşılacağı üzere “şimdi” olarak aktarılan bu bölüm, internetin yaygınlaştığı ve Ekşi Sözlük’ün yer aldığı 2000 sonrası yıllara gönderme yapar.

İstanbul’a döndükten sonra yapmış olduğu evlilikten ve bu evliliğin sonuçlarından rahatsız olan başkişi, “İstanbul sokaklarına çıkarken yaşamın en kötü olaylarını hatırlamak olacak şey miydi?” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 20) diye kendisine soru yöneltirken algısal bağlamda Nuriye ile evlendiği yılların ve anın zamansal kapalılığına gönderme yapar.

Ayrıca geriye dönüşlere sıklıkla rastlandığını belirttiğimiz bölümlerin birinde, “Güzel Sanatlar Akademisi Tiyatro Kulübü’nün sahnelendiği *Altı Şahıs Yazarını Arıyor*

adlı oyunun nisan ayının 28. gününde okulun amfisinde sahnelendi.” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 78) ibaresine yer verilirken zamansal bir ipucu verilir. Öyle ki 2010’lu yıllarda 50’li yaşlarda olduğu belirtilen başkişinin, üniversite yıllarında Semiramis’le ilişkisinin başladığı gün olarak belirtilen bugün, liseden sonra beklemeden üniversiteye giriş yapan başkişinin ortalama yaşından hareketle 1970-80’li yıllar arasını işaret eder. Zamanın akronik bir biçimde ilerlediği anlatının ilerleyen bölümlerinde ise anlatıdaki olayın yaşanma zamanı hakkında tam bir tarih verildiği görülmektedir. Bazı işçilerin işten çıkarılmasının kendisinden talep edildiği dönemde yapmış olduğu çalışma esnasında, “İşe giriş tarihlerini esas aldım, iki bin altıya vardım... Eee, tamam, son altı yılda çok kişi almamışsındır.” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 120) ifadelerine rastlanır ki buradan hareketle işten atılmadan hemen önceki -başkişi intihar etmeden hemen önce- zamanın 2012’ye tekabül ettiği sonucuna varılır. Yine Sadık Bey’in geçmiş yaşamından kesitlerin anımsatıldığı bir bölümde toplam dört yıl süren evlilik yıllarından bahsedilirken “Yirmi beş yıl öncesinin hayaletleri...” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 128) ifadelerine yer verilir. Bu da 1987 yılında Sadık Bey’in evli olduğunu gösterir.

Anlaşılabacağı üzere *Sadık Bey* adlı romanda geçmiş ve şimdi arasında sürekli gidip gelen başkişinin yaşamış olduğu travmalardan hareketle algısal zamanda çoğunlukla kapalılığın olduğu görülür. Ayrıca geriye dönüş tekniğine sıklıkla başvuru anlatıda Sadık Bey’in şimdiyi geçmişle birlikte yaşadığı tespit edilmiştir. Anlatıdaki olayın yaşanma zamanı ile ilgili verilen bilgilerin yanı sıra Pınar Kür’ün bir söyleşisinden hareketle yazılma zamanının Gezi Olaylarından sonra olduğu bilinmektedir.

2.5. MEKÂN

“Mekân, dışardaki içerdelik”

Gaston Bachelard

İnsanın dünyayla ilişkisi konumlandığı mekânla doğrudan ilgilidir. Kâinatın uçsuz bucaksızlığı içerisinde kendi varoluş alanını belirleme arzusundaki insan, birey olabilmek ve kendini gerçekleştirebilme arzusuyla ilk olarak varlık mücadelesi verir. Mekânla doğrudan ilgili olan bu mücadele sahasında varlık alanını belirleyebildiği takdirde yaşamı boyunca varoluş mücadelesine devam eder. Ancak, insanın mekânla/dünyayla

olan bağlantısı “öznenin nesneyle, gözün tabloyla, hatta bir aktörün bir sahne dekoruyla bağlantısı gibi değildir. İnsan ve dünya birbirine sümüklüböcek ve kabuğu gibi bağlıdır: Dünya insanın bir parçasıdır, onun bir boyutudur ve dünya değiştikçe varoluş da” (Kundera, 2017, s. 43) değiştiğinden insanın da mekânı içselleştirebilme çabası yaşam boyu devam eder. Dolayısıyla “ontolojik anlamda mekân, insan varlığının evrendeki tutunma yeri, bir oluşlar/kılışlar diyarı ve nihayet insan başarılarının hem ürünü hem de etkileyen nitelikli uygulama alanı” (Korkmaz, 2015, s. 79) olduğundan insan varoluşunun konumlandığı yer olarak karşımıza çıkar. Bu sebeple, “zaman içerisinde ontoloji, kozmoloji, epistemoloji gibi disiplinlerin ilgi alanına” (Korkmaz, 2017, s. 9) girerek farklı boyutlarıyla incelenir. Yaşamın her alanında oluşturulmak istenen kompleks yapı içerisinde özel bir yere sahip olan mekânın, edebî metinlerdeki önemi de buradan gelmektedir.

Gerçek hayatta olduğu gibi anlatı çözümlemelerinde de iki farklı yönüyle karşımıza çıkan mekân, topografik olarak “üzerinden geçilip gidilen yerdir ve bu tür anlatılar genellikle epik karakterli metinler” olarak karşımıza çıkar. İkinci olarak “anlatı paktının daha genişletildiği kompleks bir yapı kazandığı dramatik karakterli anlatılar” karşımıza çıkar ki “bu tür metinlerde mekân kişinin iç dünyasını yansıtan, şekillendiren bir nitelik taşıdığı gibi aynı zamanda anlam üreten ve sürekli değişim/dönüşümü imleyen” (Korkmaz, 2015, s. 59) bir yer hâlini alır. İnsan, ana rahminde konumlanmaya başladığı andan itibaren “fiziki olarak bir yere tutunma ihtiyacı” hisseder. “Kendisini bir mekâna tutunarak var eden birey” (Oruç, 2017, s. 76), varoluş serüvenini kendilik değerlerini yaşatabileceği mekânlarda sürdürmek isteyecektir. Roman ve öykü gibi anlatılarda –özellikle başkarakterin üzerindeki- etkisi düşünüldüğünde mekân, “varoluş kaygısıyla ilgili bir duraksama” olduğundan “zamanın sonsuz akışında yitip gitmek istemeyen insanın tutunduğu ‘dışardaki içerdilik’ niteliğindeki” (Korkmaz, 2017, s. 11) konumlanma ve evrilme yeridir.

Yazar, mekân unsurunu ele alırken anlatı içerisinde geçen olaylara hayat kazandırmak amacıyla çevreyi tanıtarak işe başlayabilir. Bazen anlatının hemen başında mekân tasvirleriyle karşılaşabileceğimiz gibi olay devam ederken de bir tanıtım, soluklanma, aidiyet kazandırma amacıyla da tasvir yapılabilir. Bunu yaparken yazarın bir başka amacı mekânın toplum üzerindeki ve anlatı kişileri/karakterleri üzerindeki etkisini yansıtabilmek, kişilerle mekânı bütünleştirerek hem anlatıdaki kişileri hem de

okuru kurmacanın içine çekebilmektir. Kurmacayı oluşturan ve içselleşmesini sağlayan temel unsurlardan biri olan mekân, “dış dünyayı aksettirme endişesiyle tanıtılıyor ve tasvir ediliyorsa ‘mimesis’e bağlı yapma ve yaratma tarzına uygun bir esere vücut veriliyor demektir. Soyutlama esas çerçevesinde kaleme alınan metinlerde ise mekâna ait özellikler, bir izlenimi sezdirecek tarzda dikkatlere sunulur. Birincisinin resmini yapmak mümkündür; ikincisinde ise resim, yerini minyatüre bırakır. Resimle minyatür arasındaki fark, iki ayrı yapma ve yaratma arasındaki farkı sezdirecek (Aktaş, 2017, s. 65) niteliktedir. Bu sebeple yazar, mekânı ister uzun uzadıya tasvir etme yoluna gitsin, isterse özenle seçilmiş detaylarla sezdirme yoluyla aktarsın asıl amacının mekânın da tıpkı başkarakter gibi sonucu doğrudan etkileyebilecek bir yer olduğunu unutmamalıdır. Anlatı içerisinde sürekli olarak kurmaca kişileri ve okuru, ilerleyen sayfalarda cereyan edecek olaylara hazırlayan yazar, mekânın iki farklı özelliğinden aynı anda yararlanır: Çevresel/Fiziksel, Algısal/Olgusal.

Metin odaklı incelemelerde yapısal unsurlar değerlendirilirken mekânın her iki özelliğinden yararlanır. Kurmaca kişinin mekânla olan ilişkisi, onun var olabilme mücadelesinin sonucunu doğrudan etkileyeceğinden görünen ile algılanan arasındaki bağın oldukça dikkatli kurulması gerekir. Öyle ki mekân; anlatıdaki kurmaca kişiler, okur ve yazar için olayın çözümlenmesinde birçok ipucu taşıyabileceği gibi buradaki üç ayrı unsuru yanlış yönlendirebilecek düzeyde öneme sahiptir. Dolayısıyla mekân, dikkatli kullanıldığı zaman bir coğrafya parçası olmaktan çıkarak “kişinin psikolojisine ve bulunduğu konuma, hatta felsefe ve dünya görüşüne göre” (Tekin, 2017, s. 167) değişerek anlatı için vazgeçilmez bir unsur halini alabilir. Bu bağlamda insanla bütünleşerek “başlatıcı, bağlayıcı ya da tamamlayıcı bir görev” (Ayyıldız, 2011, s. 184) üstlenen mekânın; çevresel ve algısal boyuttaki önemine ve Pınar Kür’ün eserlerindeki yansımalarına bir sonraki bölümde yer verilecektir.

2.5.1. Çevresel Mekânlar

Çevresel mekân, sınırları görülen ya da tasvir edilen alanın dışına çıkamayacak biçimde romanda yalnızca topografik yönden bahsedilip üzerinden geçilen yer olarak tanımlanabileceğinden ilk bakışta roman başkişisinin karakteristik gelişimi üzerinde herhangi bir etkiye sahip olmasa da bazı anlatılarda kişiler; kendi özelliklerinden çok

içinde yaşadıkları çevreyle anımsanabilir. Ancak bu mekânlar, “daha çok toplumsal ilişkiler ağı bağlamında kimlik kazanarak” (Deveci, 2017, s. 163) bazen tıpkı norm kişi gibi başkışiyi dolayımlayan bir unsur halini alabilir.

İlk bakışta basit bir topografik yer olarak görülen çevresel mekânlar, bir felsefenin ürünü olarak anlatı kişileri tarafından sahiplenilerek içtenlik mekânlarına dönüşebilir. Böylece insan ruhunun yansıtılmasında ve olay örgüsünün inandırıcılığının arttırılmasında yardımcı bir unsur olarak karşımıza çıkabilir. İnsanla bütünleşebildiği ölçüde değer kazanabilecek olan çevresel/fiziksel mekânlar, böylece hem algısallığa temel oluşturur hem de okurun olay örgüsüne dâhil edilebilme oranını belirler.

Yarın Yarın romanında il bazında öne çıkan ilk mekân İstanbul’dur. Ana olayın merkezinde konumlanan karakterler İstanbul’da bir araya getirilir, ancak Paris ve Ankara da romandaki özellikle yan karakterlerin erginlenmesinde önemli rol oynadığı belirtilen illerdir. Ayrıca romanda Fransa, İsviçre, Amerika, İngiltere gibi ülke isimlerine rastlanır. Bunlardan Fransa ve İsviçre; Türkiye’den sonra kurgu içerisinde geniş yer kaplayan ikincil mekânlar olarak okuyucunun karşısına çıkarılır. Romanda Seyda, Oktay, Aysel gibi karakterler ana olayın yaşandığı dönemde zaten İstanbul’da bulunmaktadır, ancak aralarına katılmasıyla birlikte olayların gelişim hızının arttığı görülen Selim de “İstanbul’u yeniden görmek için böylesine sıcak bir günü seçtiğinden kendi kendine yakınmadı Selim.” (Kür, Yarın Yarın, 2017) ifadesinden anlaşılacağı üzere İstanbul’a ilk kez gelmemektedir. Romanda Selim’in daha önce yaz tatillerinde sıklıkla geldiği İstanbul’un elit mahalle ve caddelerini iyi bildiği ifade edilir, ancak daha sonra gecekondü mahallelerine kadar İstanbul’u tanımaya başladığı görülür. İstanbul’un semtlerinden bahsedilirken ise onların sınıfsal farklılıkları yansıttığı görülür. Roman karakterlerinin yurtdışı eğitimleri ve yaşantıları ile gecekondü mahallelerinde yaşayan insanların romanda yer yer karşılaştırılması da anlatıda sınıfsal farklılıkların mekânla ölçümlenebilir düzeyde tutulduğunu gösterir. Romanın Seyda’dan sonraki en önemli ikinci karakteri olan Selim ise Paris’te diğer karakterlerden çok daha fazla zaman geçirmesine rağmen sosyal sınıf farklılıklarından yakından ve hatta buna karşı tavır alan özelliğiyle ön plana çıkar. Paris ve yurtdışı yaşantıları onun üzerinde ise tam tersi bir öneme sahiptir. Özellikle Paris’i semt, cadde, sokak ve dâhi fiziksel anlamda kapalılık gösteren mekânlarına kadar oldukça iyi tanıyan Selim için bu şehir onun düşünce yapısının oluşmasına katkıda bulunan bir yerdir.

Romanın fiziksel olarak kapalılık gösteren mekânların çoğunu evler oluşturur. Ana karakterlerden Seyda ve Oktay'ın -ki sonrasında Selim de aralarına katılır- yaşadıkları Boğaziçi'ndeki kendine ait iskelesi olan evi ve Topağacı'ndaki apartman dairesi en uğrak mekânlardır. Bunun dışında Aysel'in ilk yaşadığı ev, komşusunun evi, İstanbul'da kaldığı evler; İşçi Memet'in evi gibi mekânlar da yazarın kurguya dâhil ettiği diğer yaşama alanlarıdır. Ayrıca romanda kulüp, meyhane, mezar, otel, okul, üniversite gibi bir kısmı yalnızca değinilip geçilen yer özelliği taşıyan bir kısmı ise algısal boyutta karakterlerin yaşam tarzlarını ve sınıfsal farklılıklarını detaylıca yansıtan mekânlar da bulunur.

Küçük Oyuncu romanında çevresel düzlemde ele alınan mekânlar geniş görünümde Ankara, İstanbul, Paris ve buralardaki Moda Koyu, Fenerbahçe Burnu, Suadiye, Hamamönü, Samanpazarı, Kızıldere, Çankaya, Dört Yol, Anafartalar Caddesi gibi yerlerdir. Romandaki olay örgüsünün merkez mekânı Pınar Kür'ün diğer romanlarının aksine Ankara'dır, ancak Ankara'da iş icabı bulunan ana karakterlerin İstanbullu olduğu belirtilir. Romanın bir bölümünde Aysel'in babasının, bir diğer bölümünde ise Özer'in babasının İstanbul'dan geldiği söylenir. Romanın sonuna doğru ise Özer'in turneye çıktığı yer olarak Karadeniz'den bahsedilir. Bu sebeple geçmiş yaşantılardan bahsedilen bölümlerde değinilip geçilen bir yer olarak gösterilen İstanbul hakkında birkaç semti ve kapalı mekânı dışında pek bilgi verilmez. Paris ise annesinin Fransız olduğu belirtilen Cem'in burs alarak gidip yerleştiği bir mekân olarak ön plana çıkar. Ancak Ankara İstanbul ve Paris gibi ikinci planda değildir. Ana karakterler Ankara'da bir tiyatrodaki çalışırlar. Semra, Özer ve Cem Ankara'da tuttıkları evde yaşarlar ve Cem Paris'e gittikten sonra da diğer iki roman karakteri burada yaşamaya devam eder. Semra'nın detaylı olarak yaşanan tüm olayları Ankara'da yaşanır. Beyhan Barlas'la cinsel ihtiyaçlarını karşılamak üzere gittiği ev Ankara'dadır. Kemal Kavran'ın Semra'yla birlikte olabilmek için davet ettiği ev Ankara'dadır. Beyhan'ın Semra'yla yemeğe çıktığı lokanta vb. tamamı Ankara'dadır. Ana olayın yaşandığı günlerin 12 Mart dönemine denk geldiği belirtilirken Muhtıra öncesi ve sonrası yaşananların etkisi de yine Ankara örneğinde değerlendirilir. Tüm bu sebeplerle çevresel mekânlar arasında ön planda tutulan açık mekân Ankara olurken karakterlerin en çok vakit geçirdikleri kapalı mekânlar da yine bu ilde bulunur, ancak roman mekânların fiziksel boyuttaki bu çeşitliliği algısal bağlamda oldukça sınırlı kalır.

Asılacak Kadın adlı romanda olayla doğrudan örüntülü olarak başkişi Melek'in hizmetçi olarak girip evin hanımı(!) olduğu, kurmacanın anlatıcılarından olan Yalçın'ın anne ve babasının uzun yıllardır hizmet ettiği ve cinayetin işlendiği Boğaziçi'ndeki yalı karşımıza çıkar. Hüsrev Bey'e babasından miras kalan yalıdan söz edilirken oldukça kıymetli bir konumda yer almasına rağmen bakımsızlıktan çürümeye yüz tutmuş, her biri oldukça büyük olan yaklaşık yirmi odalı bir mekân olarak tasvir edilir. Ancak yalı sahiplerinin çoğunlukla iki odayı kullandıklarından söz edilir. Yalının bahçesi ise iç haline oranla Yalçın'ın bahçıvan babası sayesinde bakımlıdır.

Olayların yaşandığı ana mekân olan yalının dışında üç anlatıcının aynı anda bir arada bulunduğu mahkeme salonu da anlatının geçtiği bir diğer mekân olarak karşımıza çıkar. Ayrıca başkişi için ancak anımsanacak kadar geride bıraktığı köyü ve bu köyde dedesiyle görüşme mekânı olan bozkırın ortasındaki ağacın bulunduğu yer topografik olarak anlatıda görüntü bulsa da başkişi için algısal bakımdan önemli mekânlardır.

Genel olarak olayların İstanbul'da yaşandığı bilinen romanda Yalçın ve arkadaşlarının bulunduğu mekânlar olarak Fransa ve Almanya'dan bahsedilir. Ayrıca Yalçın'ın yatılı olarak okuduğu Galatasaray Lisesi de topografik olarak değinilen, ancak Yalçın'ın ebeveyninden farklı olarak entelektüel birikime sahip olmasını sağlayan mekânlardır. Yalçın'ın bakış açısını kaleme aldığı hapisane, yalının yakınlarında bulunan kahvehane gibi fiziksel mekânlardan da bahsedilen anlatıda özellikle Faik İrfan Elverir'in kimlik oluşumunda etkisi olan mekânlara rastlanır. Olayın sonucuna doğrudan etkisi olan Faik İrfan'ın düşüncelerine yer verilen bölümde geriye dönüş tekniğiyle çocukluğuna gidilirken yaşadığı gecekondu mahallesindeki evi ve ilkokul arkadaşı Ercan'ın evinden oldukça söz edilir. Zeytinburnu ilçesinde ofisi olduğu belirtilen avukat bir babanın oğlu olan Ercan, o yıllarda Faik İrfan'ınkine oranla oldukça gösterişli bir hayat yaşadığından bu iki mekân sık sık karşılaştırılır. Aynı zamanda sosyokültürel açıdan farklılık gösteren sınıfların yaşam tezahürlerinin yansıması olarak dikkat çeken bu mekânlar aynı zamanda algısal değerler de barındırırlar.

Bitmeyen Aşk romanında olay örgüsünün genişliğine bağlı olarak çevresel mekânlarının nicel bakımdan çeşitliliği dikkat çeker. Yazarın diğer romanlarında olduğu gibi İstanbul, Ankara ve Paris'in bu romanda da yapısal unsurların mekân boyutunda ön plana çıkarıldığı görülür. Ayrıca romandaki olayların döngüsel bir boyut kazanmasıyla fiziksel mekânların çeşitlendirildiği anlaşılır. Bu bağlamda Avrupa, Amerika, Çin,

Almanya, Fransa, Kore, Japonya, Viyana, Sinan'ın güneydeki memleketi, İzmir, Bodrum, Çeşme gibi yer adlarına ve buralardaki semt, mahalle, sokaklara romanda yer verilir; ancak bu yerlerin tamamı başkişinin bulunduğu mekânlar değildir.

Romanda fiziksel bağlamda kapalılık gösteren mekânların arasında Sinan'ın çatı katı evi, Nilgün'ü terk ettiği “Güney Kent”teki Güney Palas Otel, Nilgün'ün Ankara'daki evi, Nilgün'ün İstanbul'daki evi roman karakterleriyle arasında algısal ilişki kurduğu görüldüğünden bu mekânlarda diğerlerine oranla daha fazla vakit geçirilir. Ancak fiziksel mekânların varlığı bunlarla sınırlı değildir. Vaka halkalarının kiminde sergi salonu, tiyatro salonu, sinema, yayınevi, lokanta, pastane, bar, meyhane, kahvehane, okul, diğer oteller, diğer evler vb. mekânlar da kullanılır.

Bir Cinayet Romanı adlı eserde fiziksel olarak açıklık ve kapalılık gösteren mekânlar diğer romanlarındakilere benzer biçimde kurguya dâhil edilir. Öyle ki karakterlerin birçoğu İstanbullu olmakla birlikte bu ilde yaşamaktadır. Dolayısıyla İstanbul'un semtleri, mahalleleri, cadde ve sokaklarına anlatıda sık sık değinilir. İstanbul'un ardından roman karakterlerin geçirdiği vakit göz önünde bulundurulduğunda Bodrum ön plana çıkar. İzmir, Muğla, Ankara, Gümüşlük gibi il ve köyler ise Türkiye'deki diğer çevresel bakımdan açık mekân özelliği taşıyan yerlerdir. Bunun dışında romanda Avrupa, Amerika, Fransa, Japonya, İngiltere, Bahama Adaları, Paris, Londra gibi yer adlarına da değinilir.

Romanda çoğulcu bir bakış açısının olduğu göz önünde bulundurulursa fiziksel bakımdan kapalılık gösteren mekânların da çeşitliliği söz konusudur, ancak burada da mekânlar yazarın diğer eserlerinde olan fiziksel mekânlarla işlevsel açıdan benzeşim gösterir. Bu bağlamda yalı, köşk, konak, kilise, mağaza, dükkân, apartman, ev, otel, pansiyon, lokanta, pastane ve barlar karakterlerin uğrak mekânları olarak gösterilir.

Sonuncu Sonbahar romanında postmodern romanların birçoğunda olduğu gibi mekânlar çoğunlukla çevresel mekân olmanın ötesine geçemez. Roman, *Bir Cinayet Romanı*'nın devamı olmakla birlikte yazarın önceki romanlarından da iç metinsellik yoluyla yararlanır. Dolayısıyla önceki romanlarının biri hariç tamamında olayların yaşandığı ana mekân olan İstanbul bu romanda da ana olayların geçtiği yerdir. Ancak diğer romanlarından farklı olarak Anadolu'nun iç ve doğu kesimlerindeki bölge, il, ilçe, dağ, göl vb. isimlere daha fazla değinilir. Bu bağlamda romanda belirtilen Nemrut Dağı, Güneydoğu, Van Gölü, Diyarbakır, Urfa, Maraş, Arapkir, Çemişgezek, Siirt, Burdur,

Hakkâri gibi yer adları bahsedilen yer görünümündedir. Mekân adlarındaki bu değişim İstanbul için de geçerlidir. Diğer romanlarda İstanbul semt semt, sokak sokak anlatılırken bu romanda Emirgân, Kandilli, Beyoğlu, Taksim, İstanbul Boğazı gibi birkaç yerin dışında semt, sokak vb. isme rastlanmaz. Değinilen ülkeler bazında ise Avrupa ve Amerika'nın dışına çıkılarak Fas ve Cezayir gibi yerlere de rastlanır. Dolayısıyla fiziksel bakımdan açıklık gösteren ana mekân değişmese de *Sonuncu Sonbahar*'ın diğer mekânlarında birçok değişiklik yapıldığı söylenebilir.

Fiziksel bakımdan kapalılık gösteren mekânlarda ilk olarak Emin Köklü'nün yalısından bahsedilebilir. Romanın tamamında anlatıcı olan Emin Köklü'nün en fazla vakit geçirdiği yer bu yalıdır. Romanda Emin Köklü'nün Emirgân'daki evi, Ruşen Kaya ve Hikmet Germen'in Beyoğlu'ndaki evi, Aysel Alsan'ın lüks evi, Akın Erkan'ın evi romanda olayların geçtiği ya da değinilen diğer evlerdir. Evlerin dışında Aysel'in film seti, Sulhi Gebzeli'nin şirketi, Haydar Bilir'le gidilen lokanta, otel barı gibi çevresel mekânlar da fiziksel bakımdan kapalılık göstermesinin yanında algısal bağlamda karakter üzerinde pek etkisi olmayan yerlerdendir.

Cinayet Fakültesi romanı nehir romana örnek olarak gösterilebilecek polisiye üçlemesinin son eseri mekânlar arasında benzerlikler görülür, ancak olayların başladığı yer bu kez İstanbul değil, Ege kıyısında bir kasabadır. Romanın başkarakteri olan Emin Köklü ilk olarak bu kasabada görülür ve sonrasında yine cinayetlerin yaşandığı İstanbul'a gider. Romanın başında ise Emin Köklü, kahraman anlatıcı olarak geçen beş yılda dünya turuna çıktığını söylerken bu arada gezip gördüğü yerlere değinir. Bu bağlamda anlatı boyunca fiziksel bağlamda açıklık gösteren mekânlar İstanbul, İzmir, Emirgân, Güneydoğu, Güney kıyıları, Karadeniz, Meşelik, Yenikapı, Büyükdere, İstanbul Boğazı, Etiler, Cihangir, Kumkapı, Feriköy, Taksim, Bodrum, Avrupa, ABD, Afrika, Uzakdoğu, Güney Amerika, Avustralya, Yeni Zelanda, Johannesburg, Cape Town, Londra, İtalya, İngiltere, Fransız bağları, Manhattan Adası gibi yerlerdir. Fiziksel bağlamda kapalı bir görünüme sahip mekânları ise Emin Köklü'nün Ege kıyısında bir kasabadaki taş evi, Kandilli'deki yalı, lokantalar, kahvehaneler, kafeler, meyhane, vakıf üniversitesi, okulun tuvaleti, okulun otoparkı, öğretim görevlisi Melek'in odası, Melek'in evi, Narkotik Şube, Raymond Schooll, Cambridge, Emin'in Emirgân'daki evi gibi alanlar oluşturur.

Çocukluk yıllarından itibaren birçok şehir ve ülkede yaşamış olan Pınar Kür'ün, bulunduğu yerlerden bazı kesitleri *Sadık Bey* romanında görmek mümkündür. Eserde, anlatıya ismini veren başkişinin İstanbul'daki yaşamına ağırlıklı olarak yer verilir. Bunun yanı sıra geriye dönüş tekniğinin kullanıldığı bazı bölümlerde başkişinin Paris'te kaldığı dönem ele alınır. İl olarak Bursa'dan bahsedilirken ise yalnızca kızının ve torununun burada yaşadığına dair bilgi verilerek burayı değinilip geçilen topografik bir unsur olarak ele alır.

Anlatıda Ertuğrul'un babasının Sultanhamam'daki dükkânı, Ertuğrul'a ait olan - aynı zamanda kendisinin de çalışanı olduğu- şirket, Krepen pasajındaki meyhane, meyhanenin ve şirketin otoparkı, ortaokuldaki 7/B sınıfı, lise, İTÜ, YTÜ, Güzel Sanatlar Akademisi, Boğaziçi Üniversitesi, Amerikan Kız Koleji, Sadık'ın evi, Perim Hanım'ın evi, Londra Otel, Konak Sineması, Has Kebap, öğlen arası gidilen restoran, Beaux-Arts gibi çevresel bağlamda kapalı mekânlara yer verilir. Ayrıca İstanbul'u çok iyi bildiğini gösteren anlatıcı Beyoğlu, Balık Pazarı civarı, Cihangir, Boğaz, Etiler, Kurtuluş, Tarlabası Bulvarı, Taksim, Laleli Mahallesi, Kumkapı, Yenikapı, Cağaloğlu gibi yerlerden bahseder. Fiziksel açıdan gerek kapalı gerekse açık mekânlar olsun Paris ve İstanbul'un elit denebilecek mekânlarında olabildiğince Sadık Bey'i konumlandıran sanatçı, diğerlerine göre daha basit kalabilecek mekânlarda ise Ertuğrul başta olmak üzere diğer kişilere yer edindirir. Dolayısıyla yaşamının önemli bir bölümünü İstanbul'da ve Paris'te geçirdiği bilinen Pınar Kür'ün, *Sadık Bey* isimli romanında bu yerlere sıklıkla yer verdiği anlaşılmaktadır.

2.5.2. Algısal Mekânlar

Gerçek dünyada olduğu gibi kurmaca dünyada da mekân, insan ruhunun bir yansıması gibidir. Anlatılardaki mekân tasvirleri, anlatı kişilerinin birtakım karakteristik özellikleri hakkında bilgi verebilir. Öyle ki bazen bu tasvirler vasıtasıyla yazar-anlatıcı, kurmaca kişinin özellikleri hakkında detaylı bilgi vermeden de sezdirme yoluyla okuru yönlendirebilmektedir. Bunun yanı sıra mekânın özelliklerinden hareketle “kurmaca yapının özellikleri, olay örgüsünün gelişimi ve anlatma biçimi” daha iyi anlaşılabilir; “zira birçok eserde mekânda değişiklik, metnin ritmini” (Aktaş, 2017, s. 69) doğrudan etkileyebilir.

Yazar, kurmaca kişilerin mekân üzerindeki konumuna göre mekâna algısal değerler kazandırarak olayın sosyal ve psikolojik yönünü ortaya koyar. Böylece çevresel etmenlerin – dolayısıyla nesnelerin- görüldüğünden farklı bir nitelik kazandığı anlatıdaki mekânlar üzerinde anlamsal bir derinlik ortaya çıkar. Dolayısıyla sadece topografik bir yer olarak sınırlandırılmayacak olan algısal mekânlar, “kişi- yer ilişkisini sorunsal açıdan yansıtan, dönüştürülmüş, anlaşılmış yerler” olmasının yanında “kişinin iç dünyasını yansıtan bir değer” (Korkmaz, 2017, s. 13) olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla anlatı mekânları, algısal bağlamda incelenirken çevresel etmenlerin kurmaca kişi tarafından nasıl algılandığı belirleyici bir unsurdur. İçerisinde bulunduğu mekân, kişinin üzerindeki algısal etkiye göre darlaşabilir ya da genişleyebilir. Bu durum, olay örgüsüne bağlı olarak nihai amacına ulaşmak üzere yolculuğa çıkarılan başkişinin, yolculuğu esnasındaki en önemli normu olabileceği gibi kendisi için aşılması güç olan engellere dönüşerek olayın sonucunu doğrudan etkileyebilir.

2.5.2.1. Sınırları Sonsuza Açılan Açık/Geniş Mekânlar

Anlatı kişileri kendilik değerlerini ortaya koyabildikleri ölçüde karakteristik özelliklerini yansıtabilirler. Bu yönüyle anlatı içerisinde kendi olabilme / kendini gerçekleştirebilme edimini elde edebilen karakterler olayın düğümünün çözümünde yapısal unsurlar arasında merkezde yer alırlar. Böyle durumlarda okurun dikkati de karakterin üzerinde olur. Karakterin ön plana çıkması için ise çevresindekilerin normlarına karşı kendi normlarını kabul ettirerek aralarındaki ontolojik sınırları kaldırabilmesi gerekir. Anlatıcı bu sınırların kaldırılması için öncelikle anlatı karakterini diğer yapı unsurlarıyla uyum hâline getirmelidir. Bu aşamada ilk olarak karakterle onun ruhunu yansıtan mekânı uyum içinde sunması gerekir. Çünkü algısal bağlamda açık/geniş mekânda konumlandırılan karakter, “kendini güvende hisseder; kimliği, varlığı, değerleri koruma altındadır. Ontolojik anlamdaki bu huzur ve güven duygusu, varlığın içten dışa doğru açılmasını, akmasını” (Korkmaz, 2017, s. 22) sağlayan bir unsur olarak karakterin “kendisiyle, çevresi ve bütün evrenle uyum içerisinde” (Korkmaz, 2017, s. 21) olmasına olanak tanır. Dolayısıyla mekân-insan ilişkisini kurgulayan anlatıcının belgeselci bir tutum sergileyerek mekâna açıklık kazandırmak

istediği durumlarda içinde konumlandığı karakter için sığınılan, sağılan ve yeri geldiğinde erginleştiren bir boyut kazandırılmalıdır. Mekânın, insan varoluşu üzerindeki etkisi göz önünde bulundurularak mekâna algısal derinlik kazandırmak ve bu sayede karaktere yeni ufuklar açmak mekânın labirentimsi niteliğinin aşılması anlamına gelir. Bu durumda mekânla uyum içine giren anlatı karakterinin çevresindeki varlıklarla bütünleşmesi kolaylaşır ve bir mekân fiziksel bağlamda kapalılık gösterse dâhi o mekânın kapıları algısal bağlamda sonsuzluğa açılan fenomenolojik bir nitelik kazanır.

Yarın Yarın romanında mekânlar genellikle kişilerin sınıfsal farklılıklarını göstermek üzere kullanılan yerlerdir. Romanda burjuva ve işçi sınıfını temsilen kullanılan mekânlar, karakterlerin yaşam tarzlarını ve düşünce yapılarını yansıtmaları bakımından kurguda anlam kazanır. Bu bağlamda 12 Mart döneminin anlatıldığı romanda İstanbul'un gösterişli muhitleri, Paris, Amerika gibi yerler burjuvaziyi temsil eden tabakayla; İstanbul'un gecekondu mahalleleri işçi/emekçi sınıfla özdeşleştirilir. İstanbul'un boğaz havasının insanları rehavete sürüklediğine işaret edilen romanda özellikle Selim üzerinden Paris'in bu yönüyle İstanbul'dan çok farklı olduğu aktarılır. Öyle ki Paris, Selim'in düşüncelerinin gelişim mekânı olduğundan algısal bağlamda da açıklık gösterir. Diğer taraftan anlatı içerisinde mekânların ayrıntılı tasvirlerine yer verilmediği anlaşılmaktadır. En çok ön plana çıkarılan mekân anlatısının başkışisi Seyda için ayrı bir öneme sahiptir. Seyda burada kendiyse ve bir zaman sonra Selim'le baş başa kalır. Özellikle Selim Boğaziçi'ndeki evde kalmaya başladıktan sonra Seyda için farklı bir anlam ifade eden bu mekân, onun hem duygusal hem de düşünsel anlamda aydınlanma yaşadığı erginlenme mekânına dönüşür. Hâkim anlatıcının söz sahibi olduğu romanda sınırları sonsuza açılan mekânın en açık örneği ise İşçi Memet'in evi üzerinden yansıtılır. Romanın bazı bölümlerinde iki tabaka arasındaki tarafsız duruşunu yitirdiği sezilen anlatıcı, işçi sınıfının yaşamındaki doğallığı ve masumiyeti okura aktarırken;

“Odada olağandışı bir temizlik, bir tür arılık olduğu kesindi. Toza karşı hasta bir düşmanlığı olan Seyda'nın evinden bile temizdi burası – ya da o izlenimi uyandırıyor. Divan niyetine kullanılan somyanın, koltukların, masanın, radyonun, alçak sehpaaların örtüleri hep apaktı. Lekesiz, dalgasız, dupduru, ‘kar gibi’ ya da ‘sakız gibi’ dedikleri, neredeyse gerçekdışı bir aklıktı bu. Örtülerin üstüne elle işlendiği belli olan türlü renkte çiçekler, yapraklar, dallar, aklıyı azaltmıyor, tersine, bezemekten öte daha bir ortaya çıkarıyor, daha bir göze batır duruma getiriyorlardı. Çocuklu bir evde örtüleri böyle ak saklayabilmenin güçlüğü, bir yerde

mantıksızlığını düşünmedi Selim. Aydınlığı, aklığı öylesine sevdi ki kapı aralığında üşümeye yüz tutan içi birden ısınır.” (Kür, Yarın Yarın, 2017, s. 255-256)

değerlendirmelerinde bulunur. Romanın diğer bölümlerinde yaptığı zengin mekânlarının tasvirinde hiç bu denli bir yaklaşımda bulunmayan yazarın bu bölümde “arılık, temiz, apak, kar gibi, sakız gibi, lekesiz, dalgasız, gerçekdışı aklık, ak, aydınlık, aklık, içi birden ısınır.” gibi sözcük ve söz gruplarına yer vermesi onun mekâna yüklediği anlamı ifade eder. Selim’in bulunduğu hiçbir ortamda bu iki odalı evdeki huzuru ve dinginliği bulamadığını aktarır bu ifadeler açık/geniş mekânların bireyi dolayımlayan, ona rahatlık hissi sunan özelliğine gönderme yapar.

Küçük Oyuncu romanında fiziksel mekânların algısal bağlamdaki değeri oldukça sınırlıdır. Öyle ki romanın en önemli üç kişisi olan Semra, Özer ve Cem’in birlikte yaşadıkları eve dâhi algısal bağlamda pek de psikolojik değer atfedilmez. Yalnızca burada birlikte geçirdikleri vakitlerin bazılarında aralarında geçen diyaloglardan hareketle bir dönem mutlu oldukları çıkarımında bulunabilecek ev tam anlamıyla bir huzur mekânına dönüşmez. Bu sebeple başkişinin yaşadığı evle ilgili olarak algısal derinlik kazandırılması bekleyen okuyucunun bu beklentisi karşılıksız kalır. Romanın diğer mekânlarında da mekânın karakter üzerindeki etkisinin genel olarak zayıf kaldığı anlaşılmakla birlikte kart karakter olan Beyhan Barlas’ın evinde mekâna beklenmedik biçimde algısal derinlik kazandırılır. Bu doğrultuda anlatıda her şeyi kendi çıkarları çerçevesinde değerlendiren zayıf bir kişilik olarak tasvir edilen Beyhan’ın bu ev için “Benim ben olabildiğim tek yer” (Kür, Küçük Oyuncu, 2017, s. 97) ifadesini kullandığı görülür. Beyhan’ın kendilik değerleriyle ve öznel kimliğiyle baş başa kalabildiği tek yer olarak gördüğü garsoniyer mekânı onun koca evrende nefes alabilmek için sığınabildiği tek mekân olduğundan burası için “Başımı alıp kaçtığım, tek başıma kafa dinlediğim yer” (Kür, Küçük Oyuncu, 2017, s. 98) der. Beyhan için sığınılacak bir huzur mekânı olan bu ev aynı zamanda onun karmaşık ruh hâlinin aynası niteliğindedir. Anlatıcının, “Beyhan’ın ruhsal derinliklerini saklayan ev” (Kür, Küçük Oyuncu, 2017, s. 98) olarak nitelediği bu garsoniyer Beyhan açısından algısal bağlamda açık/geniş olan tek mekândır. Ayrıca roman içerisinde de algısal boyutunun ön plana çıkarıldığı en önemli yerdir.

Asılacak Kadın isimli romanda mekânlar anlatıcıyla birlikte değişmektedir. Romanın başkişisi Melek için bulunduğu tüm mekânlar onu yutmak için tasarlanmıştır,

ancak onun bulunduğu evrendeki bırakılmışlığını ve sıkışmışlığını unutturan bir mekân bulunur. Yalının bahçesinden bahsederken;

“Herbi güzellik de o bahçede çiçeğin bin türlü hele o ak çiçekli yüce ağacın altına vardım mı sanki evrenin herbi kötülüğü bi yanda ben bi yanda uzaktan uzaktanbi türküdür gelir aklıma neyin nesidir bi doğru dürüst toparlayamam işittiğim ses hep o ihtiyarın çatlamış sesi

ecel tuzağını açamaz mısın

açıp da içinden kaçamaz mısın

ninni balam ninni kalma uykusuz

hem garip hem çıplak hem aç hem susuz

bazı bazı bi uykudur çöker üstüme ağacın altındayken sanki gece sıcak yatağıma yatmışım yumuşacık bi döşekmiş Hüsrev bey rahat bırakmış beni gözümü güzel bi düşe kapamışım bi başka ihtiyar girmiş koynuma başımı okşar kimdir ki o ihtiyar sade ağacın altında değil kimi geceler de gelir daha düşüme bile dalmadan kapar gözlerimi

kaldırsam ayağa kalkamaz mısın

ver bana tutayım ellerin hani (...)" (Kür, Asılacak Kadın, 2018, s. 70)

ifadelerinin aktarıcısı Melek'tir. Alıntılanan metinden anlaşılacağı üzere onun ağzından betimlenen bahçenin içinde bulunan yüce ağaç evrenin tüm kötülüklerini kendisinden uzaklaştıran bir yapıya sahiptir. Algısal bağlamda Melek için an'daki tek huzur veren mekân olarak aktarılan yüce ağacın altı başkişinin ruhunu sağaltan içtenlik mekânı olarak sunulur. Öyle ki romanın farklı bölümlerinde de bahsedilen bahçe ve ağaç, başkişi için sığınılacak bir mekân olması yönüyle ana rahmini anımsatır. Ona göre dünyanın en korunaklı mekânı olan bu yer ontolojik anlamda başkişinin varlığının farkına varmasına yardımcı olur. Koruyucu kimliğiyle onu sarıp sarmalayan ağaç, anlık da olsa onu dünyalık zamandaki sorunlardan ulaştıran bir yuva olması yönüyle önemlidir. Ayrıca romanda başkişinin tıpkı ağacın altındayken olduğu gibi yer yer türkü sözleri anımsadığı görülür. Türküler de tıpkı ağaçlar gibi sağaltıcı özelliğe sahip olduğundan ona destek olur, ancak sürekli tekrarlanan bu türküler ve yüce ağaç başkişiyi aslında çocukluğuna götürür. Çünkü “her türkü bir tarih gibidir ve insanlar onun içinde binlerce yıl capcanlı yaşama olanağına sahiptir. Türkülerin bu yaşatıcı ve eriştirici niteliği, metinle yüzleşen her alıcı'yı, farklı zamanlara ait yeni bir okuma düzlemine taşır. Okuma zamanında alıcı, vaka zamanı ile uzak geçmişe ait mitik zamanı aynı izleksel kurguda” (Korkmaz, 2008, s. 126) bir araya getirebilir. Bu bakımdan “geçmişin bildirileri” (Korkmaz, 2008, s. 127) olan türküler Melek'in de geçmiş yaşamını anımsamasına yardımcı olur.

Babası öldükten sonra Melek'in annesi bir başkasıyla evlenir. O günden sonra üvey babasından gördüğü zulüm ve öz annesinden göremediği destekle labirentleşen bir yere dönüşen evrende ona dinginlik veren tek mekân dedesinin onu sevdiği ve ona türküler söylediği bozkırın ortasındaki ağacın altıdır. Melek'in anlatıcı olarak gösterildiği bölümde “o ağacın da ak çiçekleri vardı ya bununkiler gibi kocaman kocaman değil pul pul dökülmüş ak yaprakçıklar kar gibi üstüme başıma yağmış ihtiyar pulları saçımdan ayıklar *Vah yetimim benim vah. Vah benim biçare yetim kızım. Dedesinin yetim kızı...*” (Kür, Asılacak Kadın, 2018, s. 86) ifadelerine yer verilirken iki ağaç arasındaki benzerlik dikkat çeker. Algısal bağlamda labirentleşen dünyada var olduğunun dâhi farkında olmayan başkişinin yüce ağacın altındaki anılarını anımsatan bu ağacın altı da onun için algısal bağlamda açıklık arz eder. Yalının bahçesindeki ağacın altında ve gece uyumadan hemen önce anımsayıp kendisini rahatlatıldığını söylediği ihtiyarın dedesinin hatırası olduğu da türkülerin o günlerden kendisine miras kaldığı da yine bu bölümde anlaşılır.

Bitmeyen Aşk romanında ana karakterler için nasıl başlarsa başlasınlar çatışma mekânlarına dönüşen mekânlara daha fazla yer verilse de algısal bağlamda onlara nefes alma imkânı sunan yerlere de rastlanır. Bu mekânların en önemlisi ise Sinan'ın Ayazpaşa'nın arka sokaklarında bulunan çatı katı evidir. İki ana karakter bu eve gittiklerinde o an anlatıcı konumundaki Nilgün evin tasvirini yaptıktan sonra evle ilgili “Pek şaşkın, pek hayran bakıyor olmalıydım. (...) Harika bir yer...” (Kür, Bitmeyen Aşk, 2017, s. 124) değerlendirmesinde bulunduktan sonra Sinan'la birlikte olur. O anları anlatırken yaşarken aldığı haz ve dünyanın en mutlu insanı görünümlü halleri onun mekânı taştan algısal ferahlığını imler. O andan sonra vaktinde evde olması üzere kendisini bekleyen babasının varlığına dâhi aldırış etmez ve dış dünyayla arasında beliren sınırsal çizgiyi şu ifadelerle vurgular:

“Ne kadar gülünç ve anlamsız ve de özellikle anlayışsız olursa olsun - ya da o yüzden- bizim dışımızdaki dünyanın onca yıllık baskısından kurtulmam kolay değildi. Üstelik, o dış dünya, beni ondan temelli ayırabilme gücüne de sahip değildi.” (Kür, Bitmeyen Aşk, 2017, s. 126)

Nilgün'ün dış dünyanın bitmek bilmeyen baskıcı tutumuna karşı başkaldırı mekânı olarak algıladığı bu mekân, onun için içtenlik mekânına dönüşür. Dışarıdaki tüm sorunların unutulduğu bağımsız bir yer olan çatı katı ev, ona verdiği huzurla sınırları sonsuza açılan bir mekân niteliği taşır.

Bir Cinayet Romanı'nda karakterler iç romanın oluşumu için kendi bakış açılarının yer aldığı bölümlerde bulundukları mekânlardan da bahsederler, ancak karakterlerin amacı yalnızca iç romanın yazarı Akın Erkan'ı bilgilendirmek olduğundan mekânların kendileri için taşıdığı algısal değere pek yer vermezler. Emin Köklü'nün ise romanda diğer anlatıcılara nazaran farklı bir konumu vardır. Emin; romanda cinayetten etkilenen unsur değildir. Onun görevi yalnızca yaşanacak cinayeti çözmektir. Bu sebeple başlangıçta hayatını olumsuz yönde etkileyecek bir hususun olmayacağı düşünülür. Ayrıca varlıklı bir ailenin çocuğudur ve tembel bir yapısının olduğunu belirtir. Dolayısıyla evinde kendisini rahat ve huzurlu hisseder. Her ne kadar roman içerisindeki mekânlara algısal bağlamda bariz değerler yüklenmese de tembel bir yapıya sahip olduğunu söyleyen Emin'in eviyle ilgili verdiği şu bilgiler onun bu mekânla uyum içerisinde olduğunu imler:

“Boğaz’ın en güzel manzaralarından birine hâkim olan 300 metre karelik katta tek başıma oturmak hiç zor gelmiyor bana. Zaten, yılda iki kez verdiğim partiler dışında evin yalnızca iki odasını kullanıyorum: çalışma odam ve yattığım oda. Baba yadigârı Hamdi Efendi’nin oğlu Ertuğrul ile karısı Nurgül’ün öteki odaları da her gün temizleyip pırıl pırıl tuttuklarından hiç kuşum yok. Hamdi Efendi ile karısına her bir şeyi annem öğretmişti ne de olsa, onlar da Ertuğrul’u yetiştirdiler. Ebediyete intikal etmeden önce Ertuğrul’u münasip bir kızla baş göz eden ise, gene annemdir. Dolayısıyla, benim ev işlerine annem kadar aldırmadığımı bu genç çift anlayıncaya dek, ev her gün temizlenecek, biliyorum; her ihtiyacım da ânında karşılanacak. Yetmez mi?” (Kür, *Bir Cinayet Romanı*, 2017, s. 14-15)

Romanda mekânlara algısal bağlamda pek yer verilmediğinden ancak mekânın karakterle uyumunu gösterir ifadelerden hareketle algısal değer taşıyıp taşımadığı anlaşılabilir. İş olmadıkça dış dünyayla pek etkileşim kurmayan, özellikle eşi onu terk ettikten sonra evinde oturarak çalışmalarına odaklanan Emin Köklü için kendisine müdahale edilmeyen ve kişisel ihtiyaçlarının karşılandığı sakin bir mekân oldukça tatmin edicidir. Pasajda da evinden bahsettikten sonra kullandığı “Yetmez mi?” ifadesi buna gönderme yaparken onun için açık/geniş bir mekân olduğunu imleyebilir, ancak diğer romanlarına oranla *Bir Cinayet Romanı*'nda mekânların algısal bağlamda zayıf kaldığı söylenebilir.

Postmodern anlatılarda mekânın algısal bakımdan işlevselliğine genellikle pek yer verilmez. Bu bağlamda üçlemenin ilk eserinde olduğu gibi *Sonuncu Sonbahar*'da da algısal bakımdan devamlılık gösteren açık/geniş mekânlara pek rastlanmasa da bazı

mekânların anlık görünümü bu yerlerin geçici de olsa rahatlama, dinlenme, huzur bulma mekânlarına dönüştüğünü sezdirebilir. Romanın henüz başında yalıda bulunma sebebini okuyucuya aktaran Emin Köklü'nün, "Buraya kendi kendimle baş başa kalmak, salim kafayla bir cinayet tasarlamak ve de... ne yalan söylemeli, kendi kendimden ne kadar hoşnut olduğumu kendi kendime gizlice itiraf etmek gereksinimiyle geldim. Yani, evet, keyif çatacak bir bakıma." (Kür, Sonuncu Sonbahar, 2017, s. 10) ifadelerinden anlaşılacağı üzere Kandilli'deki yalı Emin Köklü'nün kendiyle baş başa kaldığı bir yer olması bakımından onun için algısal bakımdan açık mekân görünümündedir; ancak romanda algısal bakımdan açık/geniş mekân olmaya en yakın olan yalı, kısa bir süre sonra çatışma mekânına dönüşür. Öyle ki gittiği yerden Gökhan adında biriyle gelen Akın'ı kıskanan ve Gökhan'ın Tarık Durusel olduğunu düşünen Emin Köklü için yalı romanın sonuna kadar huzursuzluğun mekânı hâlini alır.

Cinayet Fakültesi romanında yazarın diğer postmodern romanlarında olduğu gibi mekânlara algısal bağlamda pek değer kazandırıldığı söylenemez. Romanda çevresel mekânların sayıca üstün olmasına rağmen hem anlatının psikolojik yönünden çok kurgu tekniğine ve biçimine önem verilmesi hem de mekânlarda uzun süreli vakit geçirilmemiş olması nedeniyle olayların geçtiği yerlerle ilgili ruhsal betimlemelere değinilmez. Yalnızca üçlemenin geneli bir bütün olarak düşünüldüğünde tüm cinayetlerin ve çatışmaların yaşandığı mekândan uzaklaşan başkarakterin, romanın başında bulunduğu Ege kıyılarındaki kasaba ve bu kasabadaki ev sığınma yeri olması yönüyle algısal bağlamda açıklık gösteren bir mekân olarak değerlendirilebilir:

"Sabahları erken kalkıyorum genellikle, balkonumun önündeki koy, bir göl görünümünde oluyordu o saatlerde. Kıyıdaki binalar, ağaçlar asli renklerinde yansıyorlardı o sırada tırşemsi bir rengi olan suya. Denizin rengi gün boyunca değişiyordu akşamları rakı beyazına dönüşmeden önce, ama en güzeli sabahın olağanüstü tırşesiydi galiba. Her sabah görsem de, her gördüğümde heyecanlandırıyordu beni." (Kür, Cinayet Fakültesi, 2017, s. 35)

Tasvir tekniğiyle aktarılan pasajda romanın başkarakteri ve anlatıcısı olan Emin Köklü'nün ifadelerine yer verilir. Emin Köklü, bir önceki romanın sonunda İstanbul'dan ayrılır ve uzun süreli bir dünya turunun ardından Ege kıyılarındaki bir kasabaya yerleşir. Kasabadaki evinde sakince bir yaşam süren Emin Köklü için bulunduğu kasaba ve evi kaçış yeri olmasının yanında huzur mekânına dönüştüğünden algısal bağlamda açıklık

gösterir. Romanda kasabadan sonra olaylar İstanbul'da devam ettiğinden bu mekân dışında algısal bağlamda açıklık ifade eden bir yer bulunmamaktadır.

Sadık Bey isimli romanda yazar-anlatıcı, başkişinin başından geçen olayları farklı bölümlerde anlatır. Değişen bölümlere bağlı olarak mekânların da değişkenlik gösterdiği gözlenen eserde geçmişinden gurur duymayan ve geleceğine umutla bakmayan biri olan Sadık Bey için mekânlar çoğunlukla labirentleşen bir hâl alır. Çocukluğunda vakit geçirdiği yerlerden olan Ertuğrul'un babasının iş yeri ve 12-13 yaşlarında gittiği ortaokuldaki anılarına duyduğu özlem, buraların içtenlik mekânı olarak başkişinin sığındığı nadir mekânlar olduğunu gösterir. Ayrıca Nuriye ile evlenmeden önce ilişki içinde olduğu Semiramis'le ilk zamanlar birlikte vakit geçirdiği ve Sadık Bey'in kendilik değerleriyle baş başa kaldığı, kendi olabildiği mekânlar olarak dikkat çeker. Bunun yanı sıra Sadık'ı yaşamının kalan bölümünde ayakta tutabilecek birlikteliğin başladığı ilk yer olan Kulüp 12 ise "henüz gelişme ve değişme yaşamamış roman karakterinin dünya algılarını yansıtan bir durum olarak" (Korkmaz, 2017, s. 24) Sadık Bey'in yaşamında önemli bir yer tutar. Uzun zamandır açılmak isteyip de konuşmaya dahi çekindiği Semiramis'le ilk yakınlaşmayla ilgili olarak romanda, "Masanın uzak köşesinde sıkışmışlardı, el eleydiler, Sadık kolunu kızın omzuna dolamış, kız da başını onun omzuna dayamıştı; ama çok daha derin bir yakınlaşma özlemi içindeydiler." (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 79) ifadelerine yer verilir. Masanın içindeki sıkışmışlığa ve fiziksel olarak kapalı bir alan olarak görülen kulübe rağmen Sadık'ın hayatının geri kalanında -ilerleyen dönemlerde ayrılışlar da- anımsamaktan hoşnut olduğu bu mekân algısal bağlamda açık/geniş mekân hâlini alır.

2.5.2.2. Labirentleşen Kapalı/Dar Mekânlar

Anlatı kişilerinin ruh hâllerini yansıtan mekânların "görelî varlığı, insanın onunla ilişkisini ve ona karşı tavrını, mesafesini" (Korkmaz, 2017, s. 14) ön plana çıkarması bakımından anlam kazanır. Mekân-insan ilişkisi çerçevesinde daha derin yapılar olan roman türünde anlatı kişilerinin karakteristik özelliklerini mekânın kişi üzerinde bıraktığı ize göre gözlemlemek mümkündür. Karakterin çaresizliğini, karamsarlığını, ruhsal çatışma ve parçalanmışlıkları algısal boyutta labirentleşen kapalı/dar mekânların ele alınışıyla ortaya çıkar. Bu mekânlar, "fiziksel anlamda genişliğine ya da açıklığına

bakmadan karakteri sıkırlar” (Korkmaz, 2011, s. 162). O hâlde karakterin ruh hâli bakımından ayna görevi gören mekân ele alınırken anlatıya duygusal derinlik kazandırmak için “anlatıcı betimleme ile zaman akışını parçalar. Böylece dikkatler, olaydan karaktere çevrilir. Anlatı paktı, bütünsel bir anlama yönelirken, okuyucunun dikkati eylemden duruma” (Korkmaz, 2017, s. 14) yönelir. Kapalı/dar mekânlardaki anlatı kişisi için “ruhun daralması sadece psikolojik bir olguysa eğer, fikirler dünyasının varlığıyla görünür tüm ilişkilerini yitirmişse, o zaman epik bir bütünselliğin yaşatıcı merkezi olma yetisini de yitirmiş demektir. Bu durumda kahraman ve dış dünya arasındaki ilişkinin yetersizliği daha da artar, ama fiili yetersizliğe ek olarak fikirler düzeyinde de bir yetersizlik” (Lukacs, 2011, s. 109-110) durumu ortaya çıkar. Roman kişisini içinde bulunduğu bunalım halinden kurtarmak isteyen anlatıcı ya anlatı kişisinin karakteristik özelliklerini ortaya çıkararak onun sakin kalmasını sağlar ya da mekânın kaotik sonuçlara varabilecek kapalılığını anlatı kişisine eserin sonuna kadar hissettirir.

Yarın Yarın romanı 12 Mart dönemindeki toplumun farklı tabakaları arasındaki sınıfsal değerleri, dönem burjuvazisini temsil eden karakterleri ve bunların birbiriyle olan göstermelik ilişkilerini yansıtan nitelikte olay örgüsüne sahip olduğundan romanda mekânların insan üzerindeki etkisi çoğunlukla kapalılık gösterir. Bu bağlamda İstanbul ve Paris şehirleri karşılaştırılırken İstanbul’un toplumun işçi sınıfını sömürürken burjuvaziyi toplumdan soyutlaştıran bir yapıya büründürüldüğü ifade edilir. Mekânların aynı zamanda toplumsal sınıfları temsil göreviyle kullanıldığı anlatıda İstanbul’un semtleri üzerinden değerlendirmelerde bulunur. Zeytinburnu, Kadıköy, Üsküdar, Bebek gibi semtlerde yaşayan insanların gelir ve eğitim düzeyine göre bu bölgelerde konumlandırıldığından bahsedilir. Dolayısıyla anlatıcının roman karakterleri kurgulayış tarzı karakterlerin bulundukları mekânlara da yansır.

Anlatının başkışisi Seyda ve eşi Oktay’ın birlikte yaşadıkları ev, Oktay açısından kapalı mekân görünümündedir. Öyle ki evlendikten sonra zaman içerisinde Seyda ile arasında sevgiye dair herhangi bir iz kalmayan Oktay için onun tavırları da zaman içerisinde boğucu bir etkiye sahip olur. Bachelard ev için “içinde yaşanmış bir ev, hareketsiz bir kutu değildir. İçinde oturuş uzam, geometrik uzamı aşar” (Bachelard, 2008, s. 91) der. Dolayısıyla her iki karakter içinde bu evin algısal boyutta anlam taşıdığını ifade etmek gerekir. Zamanla birbirinden sohbet edemeyecek düzeyde uzaklaşan çift, birbirlerinde bulamadıkları sevgi ve ilgiyi başkalarında ararlar. Bu

doğrultuda Seyda, önce oğlu Gil'e, daha sonra Selim'e sığınırken Oktay ise Seyda'da bulamadıklarını Aysel'de arama uğraşındadır. Dolayısıyla birlikte yaşadıkları evin Oktay açısından görünümü aktarılırken;

“Elinde viski bardağı, odanın içinde dolanıp duruyordu Oktay. İkide bir saatine bakıp dişlerini sıkıyordu. Saatine bakmadığı, bardağını kafasına dikmediği anlarda ise yüzünü buruşturarak çevresine göz gezdiriyordu. Evinden olan hoşnutsuzluğu yeni değildi. Hiç mi hiç sevmemişti bu salonu, hiç mi hiç rahat edememişti içinde. Başlangıçta alılabileceğim sanmıştı. Alışmamıştı işte. Kendi evinde rahat edememek, konuk gibi uzaktan görmek her şeyi! Olacak iş miydi yani? Evin döşemesi işini Seyda'ya bıraktığı, daha doğrusu bir zamanlar, her yaptığını, her dediğini beğenecek kadar sevdiği için onu, kızılıyordu kendi kendine. Şu eve karşı en ufak bir ilgim, bir isteğim kalmış olaydı her şeyi baştan aşağı değiştirirdim, diye düşündü.” (Kür, Yarın Yarın, 2017, s. 28)

değerlendirmeleri yapılır. Kendisine miras olarak kalan bu evin dekorasyonunu dâhi bir zamanlar Seyda'ya bırakan Oktay için artık yaşamak durumunda olduğu bu mekân sıkışmışlığın ifadesidir. Evin dışında kendini buradakinden çok daha rahat hisseden Oktay için Boğaziçi'ndeki evi huzursuzluk mekânıdır. Evin içindeyken dâhi kendini bir yere konumlandırılamaması onun anlatıdaki ana mekânla uyum gösteremediği anlamına gelir. Labirentleşen kapalı/dar mekânların önemli bir özelliği olan uyum, evin içindeyken Oktay için yok hükmündedir.

Toplumun iki farklı tabakasını yansıtan romanda yazarın kurmacayla arasındaki mesafeyi koruyamayarak bu tabakalardan birini olumsuzladığı daha önce ifade edilmişti. Bu doğrultuda nasıl ki İşçi Memet'in iki odalı evi sınırları sonsuza açılan bir mekân olarak tasvir edildiyse burjuva sınıfını temsil eden anlatı karakterlerinin sıklıkla uğradığı bir mekân olan kulüp de o denli değersizleştirilir:

“Döşemelerin, bezemelerin, ışıklandırmanın hatta, aşırı bir özentiyi en çirkin, en açık seçik biçimde örneklediğini koca salondakilerin hiçbiri bilmiyor, görüyor muydu acaba? Herhalde hayır. Özentiyi kendilerine hiç mi hiç yakıştırmayan bu kişilerin toplandığı bir yerdi burası.” (Kür, Yarın Yarın, 2017, s. 36)

Romanda üst tabakayı temsil eden insanların yazar tarafından değersizleştirilen bazı özelliklerinin gösterildiği kulüp karanlığı temsil etmektedir. Buraya uğrayan insanlar kendi dünyalarının dışını görmeyen ya da dış dünyayı önemsemeyen kişiler olarak tanıtılır. Kulübe eğlenmek, yeni iş insanlarıyla tanışmak, yeni ilişkiler kurmak, dedikodu yapmak gibi sebeplerle gelen insanlar karşı değer sınıfında değerlendirilen karakterler olduğundan onların özelliklerinin aynası konumundaki eşdeğer mekânları ise

yine aynı dizgede değerlendirilerek Selim ve onun düşüncesinde olanlar açısından ruh daraltan boyutuyla huzursuzluk mekânları olarak tasvir edilir.

Oktay'ın iki ayrı evi bulunur. İkinci evi Topağacı'ndaki apartman dairesidir. Seyda ve Oktay bu evlerin her ikisini de dönem dönem kullansa da Seyda Topağacı'ndaki evde bulunmak istemez. Orada olduğu dönemlerde dâhi her fırsatta diğer eve geçer. Evin anlatıldığı mekânla ilgili olarak hâkim anlatıcı tarafından verilen;

“Topağacı'ndaki kata, bir türlü ısınamadığından, hiçbir zaman da ısınamayacağını bildiğinden olacak, burayı döşediği gibi büyük bir özenle döşememişti. Oldum olası sevmezdi Topağacı'nı. Bir de oradaki kat düğün armağanı olarak verildiğinden midir, nedir, sanki düğünün, evlenmenin bir uzantısı olarak kafasına yerleşmiş, hiç mi hiç şirin görünmemişti.” (Kür, Yarın Yarın, 2017, s. 172)

ifadeleri Seyda'nın bu eve olan bakış açısını yansıtır. Evlenmeden önce oldukça başarılı kabul edilen bir genç kız olan Seyda, ani bir kararla evlenmeye karar verir ve zaman içerisinde bu kararından pişmanlık duyar. Romanda geriye dönüş ve iç monolog teknikleriyle Seyda'nın bu pişmanlığı desteklenirken onun için evlendikleri günü anımsatan bu ev Seyda açısından kaçılan, istenmeyen mekân durumundadır. Onun iç çatışmalarını anımsatan niteliğiyle kendisi için çatışma mekânına dönüşen ev, arasına mesafe konulması gereken bir yer olarak görüldüğünden kapalı/dar mekândır.

Selim'in ölümünden sonra psikolojik yönden derin çalkantılar yaşayan Seyda uzun bir süre tedavi görür. Selim'in mezarını ziyaret etmeye başladıktan sonra Seyda'nın mezarlıktaki ruh hâlini anlatan;

“Kadının ağır ağır yürümesinin nedeni yerdeki çakıl taşlarının tümünü tuz buz etmek istediği gibi sanki. Gövdesinin tüm gücünü ayaklarında toplamış, toprağı delmek istercesine atıyordu her adımını. Ayaklarının altında ezilen taşların sesini dinliyordu. Bir yandan da dudakları kıpırdamaktaydı. Yanında kimse olmadığına, üstelik sesini de yükseltmediğine göre kendi kendine konuşuyordu besbelli.” (Kür, Yarın Yarın, 2017, s. 361)

cümlelerinden anlaşılacağı üzere yaşamla arasına mesafe koyan başkişi için artık tüm evren sıkışmışlığı sembolize eder. Dolayısıyla kendisi için labirentleşen evrende sığınma mekânı bulan Seyda bulunduğu her yerde mutsuzdur. Barthes labirenti tanımlarken “sevilen ve merkezde bulunan varlığa ulaşmayı istemek ve ona ulaşamamak. Kâbusun tipik bir biçimidir” (Barthes, 2018, s. 240) tanımlamasını yapar. Seyda'nın içinde bulunduğu durum da tam olarak böyledir. Selim'den sonra hayata küsmüş bir tavır sergileyen Seyda'nın mezarlıktaki tavırları onun yaşamla arasına koyduğu mesafeyi gösterir. Ayaklarının altındaki çakılları tuzla buz etmek istercesine

ağır ağır yürüyen başkişinin çevresindeki tüm varlık ve nesnelerle arasına mesafe koyduğu görülür. Selim ve Selim gibilerinin ölümünün dâhi mevcut düzen içerisinde hiçbir şeyi değiştirmedigini düşünen Seyda için tinsel varlığının bir önemi kalmamıştır. Artık yalnızlığıyla birlikte bırakılmışlık duygusunu yaşayan Seyda için bulunduğu her yer sona ermesi için saniyelerin sayıldığı labirentleşen bir mekân halini alır.

Küçük Oyuncu romanında algısal bakımdan ruhsal derinlik kazandırılan mekânların varlığının sınırlılığından daha önce söz edilmişti. Yazarın bu anlamda diğer romanlarına oranla mekân-insan ilişkisi düzleminde zayıf kaldığı görülen romanda Beyhan için sınırları sonsuza açılan mekân olduğu anlaşılan garsoniyer, romanın anlatıcısı ve başkişisi Semra açısından tamamen kapalılık gösterir. Algısal mekânların göreceli varlığına işaret eden bu durum, Beyhan Barlas'ın garsoniyeri özelinde değerlendirildiğinde, mekânın insanın ruh hâlini yansıtırma özelliğinin Pınar Kür'ün romanları içerisindeki en iyi örneklerindendir:

“Kötü bir sürpriz oldu Beyhan'ın evi. Çatı katlarının öyle pek pahalı olmadığı mahallelerden birinde bir çatı katı. İçeri girer girmez pişman oldum geldiğime. Hatta yanlışlıkla tanımadığı, bilmediği bir yere gelmişlerin şaşkınlığıyla bir adım geriledim ışıkları yaktığında. Kendimi tutsaydım, ‘Özür dilerim, burası değil’ diyerek çıkıp gidebilirdim. ‘Gerçek Beyhan'ın yaşadığı yer ha?’” (Kür, *Küçük Oyuncu*, 2017, s. 97)

Beyhan'ın kendisi olabildiği tek yer olarak gösterilen garsoniyer, Semra için ilk gördüğü andan itibaren labirentleşmeye başlar. Garsoniyeri görür görmez ruh hâli değişen Semra, anlatının bu bölümünde sık sık aynı mekâna gelir ve buraya cinsel ihtiyaçlarını karşılamak için mecburiyetten geldiğini belirtir. Yine de bu ihtiyaçlarında da doyum sağlayamadığını belirten başkişi, Beyhan'dan ayrılıp Özer'le birlikte olmaya başladıktan sonra da mekânın içinde bıraktığı etkiyi yanında taşır. Orada yaşananları Özer'e anlattığından ona karşı büyük bir mahcubiyet yaşayan başkişi, artık bu mekâna gitmese de garsoniyerin algısal bağlamda üzerinde bıraktığı kaotik etkiden kurtulamaz.

Asılacak Kadın isimli romanda sınırlı sayıda ön plana çıkarılan mekânların çoğu roman kişilerini varoluşsal açıdan kısıtlayan, onları baskı altına alan kaotik mekânlardır. Çocukluk yıllarından beri sürekli ezilen konumunda olan başkişi Melek için çocukluğunun geçtiği mekânlar annesinin ilgilenmediği ve üvey babası tarafından şiddet gördüğü mekânlar olarak anılır. Köyden şehre taşındıktan sonra üvey babası tarafından bir yalıya hizmetçi olarak verilen başkişi Melek, önceki hayatından çok daha kötüsüyle burada tanışır. Boğaziçi'ndeki yalının sahibi olan Hüsrev Ebruzade, annesi Neriman

Ebruzade ile yaşamaktadır. Baba mirası olan bu yalıda, oldukça yaşlı olan Neriman Hanım'la ilgilenmekle sorumlu olan Melek için yaşam gün geçtikçe daha zorlaşır. Öyle ki babası tarafından yalnızca para kazanma aracı olarak kullanılan Melek, horlandığı yalıda Hüsrev'in tacizlerine maruz kalır. Geçmiş yaşantısında kadınlarla oldukça kötü anılara sahip olan Hüsrev'in hastalıklı karakteri, annesinin ölümünden sonra tamamen açığa çıkınca sonu gelmeyen sapkınlıklar göstermeye başlar. Henüz annesinin öldüğü günle ilgili olarak başkişinin düşüncelerinden aktarılan bölümde “Hüsrev beyin de nesi er kişi o da bi bakarsın saldırır bi bakarsın herifler yapar o şeyler kocakarı can verdiği gece üstümü başımı hep paraladıydı” (Kür, *Asılacak Kadın*, 2018, s. 52) ifadelerine yer verilirken Melek'in söze ve eyleme dayalı şiddetin her türlüsüne maruz kaldığı anlaşılır. Bundan sonraki günlerde Melek'in gün geçtikçe daha labirentleşen bir hâl alan yalıdaki çilesi artarak devam eder. Hüsrev Bey ise hem Melek için babasına ücret ödememek hem de tacizlerinin boyutunu arttırmak üzere onunla evlenir. Melek'i tamamen cinsel obje olarak görür. Hüsrev Bey'in her türlü şiddetiyle koca yalıda baş başa kalan Melek, tamamen içe kapanık bir hâl alarak kendilik değerlerinden uzak, kimliksiz bir yaşam sürmeye devam eder. Algısal bağlamda yine kapalılık gösteren mahkeme salonunda idamına karar verilinceye dek Melek'in bulunduğu ortamların sürekli labirentleştiği görülür.

Asılacak Kadın romanının kahraman anlatıcılarından olan Faik İrfan Elverir'in düşüncelerinin aktarımıyla onun kadınlara ve fakirlere karşı olumsuz tutumunun mekânla ilişkisi vardır. Çocukken fakir bir ailenin çocuğu olarak gecekond mahallesinde bulunan eski bir evde yaşar. Her fırsatta arkadaşı Ercan'ın evine gitmek için fırsat kollayan Faik İrfan bulunduğu mahalleden ve evden nefret etmektedir. İnsanların sosyal statüsünün oturdukları evlere göre sınıflandırılabilirliğini düşünen Faik İrfan'ın geriye dönüş tekniğiyle çocukluğunu anlattığı dönemle ilgili olarak “Öyle bir evde yaşamak için her şeyi yapabileceğimi bilebilir miydim.” (Kür, *Asılacak Kadın*, 2018, s. 19) sözünden anlaşılacağı üzere en büyük hedefi Ercan'ın oturduğu gibi bir evde yaşamaktır. Tüm ideallerini bunun üzerine kurgulayan Faik İrfan, gecekond mahallesindeki eski evini gelecek hedeflerinin önünde bir engel olarak görür. Melek'in durumunu düşünürken onun içinde bulunduğu hâlin kendi çocukluğunu hatırlatması da bundandır. Çocukluğunda yaşadıklarından hareketle güçsüz kadınların ihanet etmeye meyilli olabileceklerini düşündüğünden Melek'i suçlu bulan Faik İrfan'a göre

güçsüzlüğü sembolize eden gecekondü mahallesi ve oradaki evi algısal bağlamda kapalılığın göstergesidir.

Bitmeyen Aşk romanında başkişi Nilgün'ün Sinan'la birlikte olduğu mekânlar, zamanla labirentleşen bir hâl alır. Yalnızlığı ve çaresizliğiyle baş başa bırakılan Nilgün için bu mekânlar kaçılmak istenen huzursuzluk mekânlarına dönüşür. İlk zamanlar farklı anlamlar taşısa da ilerleyen dönemlerde utanç kaynağı olarak anımsanacak çatı katı ev bunlardan ilkidir, ancak romanın akronik zaman yapısı sebebiyle bunun ilk örneği Güney Palas Otel'de görülür. Sinan, ailesiyle tanıştırmak için Nilgün'ü memleketine götürür ve yerleşirler. Daha sonra romanda Sinan'ın ön hazırlık için eve uğrayacağını, ancak Nilgün'ü almak üzere döneceğini okuruz. Sinan üç gün boyunca otele dönmez ve 17 yaşında bir genç kız olan Nilgün otelde terk edilmişliğe bağlı yalnızlık ve çaresizlik durumunu orada yalnız geçirdiği günler boyunca anlatıcı durumuna geçerek okuyucuya aktarır:

“Yalnızlık, en akla uzak korkuları üretebiliyor. Daha hava bile kararmadan her tıkırtıdan ürker oldum. Nereden geldiğini bilmediğim garip çıtırtılar duyuyordum arada bir. Her seferinde boğazım kuruyor, ellerim, dizlerim titremeye, yüreğim atmaya başlıyordu. Duyduğum ya da duyduğumu sandığım çıtırtılar geçmiyordu. Hep başka bir tıkırtı bekleyerek kulak kabartıyor, sesi vaktinde işitmezsem tehlikeye karşı hazırlıklı olamayacağım diye korkuyordum. Bir ara, banyoda saklanan biri olduğuna kesinlikle inandım.” (Kür, *Bitmeyen Aşk*, 2017, s. 56-57)

Nilgün, odada kaldığı süre boyunca pasajda belirtilen ruh hâlinde hiç çıkamaz. Hatta burada geçirdiği vakitler onda öylesine derin yaralar açar ki ömrünün geri kalan bölümünde de buradaki huzursuzluk hâlini unutamaz. Nilgün'ün korkuları, çaresizliği ve yalnızlığını imleyen bu odayla ilgili uzunca aktarım yapılır. Gün gün burada yaşadıklarını okuyucuyla paylaşan kahraman anlatıcı Nilgün ikinci geceyle ilgili söylediği “İkinci gece, gelmeyeceğini bildiğimden, yapayalnızlığımın, çaresizliğimin, güçsüzlüğümün iyice bilincine varmışım demek ki...” (Kür, *Bitmeyen Aşk*, 2017, s. 58) cümlesinde görüldüğü üzere kapalı/dar mekânların kişiyi gittikçe kuşatan, sıkıştıran yönünü işaret eder. Romanın sonraki bölümlerinde de mekânlara algısal boyut kazandırılacağından olsa gerek hem fiziksel hem de algısal mekân tasvirlerine yer vermeye devam edilir.

Romanda algısal değer kazandırılan mekânlar yalnızca Nilgün üzerinden değerlendirilmez. Sinan için de algısal bağlamda hem içtenlik hem de çatışma mekânlarının olduğu görülür. Bu bağlamda Nilgün'le ve birçok kadınla cinsel birliktelik

yaşadığı çatı katı ev -onun tıpkı *Küçük Oyuncu*'daki Beyhan Barlas gibi karmaşık iç dünyasını yansıtır olacak ki- Sinan için içtenlik mekânıdır, ancak ailesinin yaşadığı Güney Kent olarak belirtilen şehirde bulunan evi çocukluğundan beri gittikçe labirentleşen bir yapıya sahiptir:

“Evde olup bitenler... Bilmediğin için elbette... Bilmeni istemediğim için... Kendimi bildim bileli kaçıp durduğum, gene de kendimi bildim bileli dönüp geldiğim, bu yaşta bile kurtulamadığım bir karabasan dünyasıdır orası. Tanımazsın sen... Ömür boyu tanımamanı dilerim... Senin tüm güzelliklerinin çarpıtılacağı, tüm güzelliklerinin hiçe indirgeneceği bir dünya...” (Kür, Bitmeyen Aşk, 2017, s. 63)

Kendini bildi bileli kaçmaya çalıştığı, ancak kaçamadığı bir mekân olarak gösterilen ev, Sinan için labirentleşen bir görünümde olduğundan kapalı/dar mekândır. Sinan, evde olduğu süre boyunca ailesinin baskıcı tutumuyla karşılaşır ve onların fikirlerinin altında ezilir. Nilgün konusunda da bu baskıcı tutumun neticesinde karşısına Suna çıkarılır ve onunla evlenmeye zorlanır. Sinan'ın anlatıcı olduğu bu pasajlarda belirttiği üzere Nilgün'ün tüm güzelliklerinin hiçe indirgeyebilecek olan bu mekân kapalı/dar mekânların yutucu, yok edici etkisine gönderme yapar. Sinan için de yalnızca fiziksel değil, zihinsel bağlamda da bir uyum gösteremediği bu mekân romanın kapalılık gösteren en iyi örneklerindendir.

Bir Cinayet Romanı adlı eserde mekânların algısal değerleri diğer romanlara oranla oldukça zayıf görünümündedir. Mekânın karakterler üzerindeki etkisine ancak birkaç yerde zayıf göstergelerle rastlanabilir. Postmodern bir roman olan *Bir Cinayet Romanı*'nda türünün gereği olarak mekânların işlevselliği önemini yitirir. Bunun yerine yazarın kullandığı anlatım biçimi ve teknikleri değer kazanır. Roman içerisinde mekânın algısal yönüne pek değinilmez. Zaten kısa günlükler hâlinde ilerleyen anlatıda mekân yalnızca değinilip geçilecek yer görünümündedir. Yapılan nadir mekân tasvirlerinde ise mekânın insan üzerindeki etkisinden çok karakterlerin yaşam koşullarının yansıtılabilmesi için mekânlara değinilir.

Sonuncu Sonbahar romanında yazarın diğer postmodern romanlarında olduğu gibi mekân algısal bağlamda olabildiğince belirsizleştirilir. Roman karakterlerin an içinde bulundukları mekân hakkında düşüncelerine yer verildiği takdirde ancak birtakım değerlendirmelerin yapılabileceği *Sonuncu Sonbahar*'da umulmadık mekânların detaylı biçimde fiziksel tasvirini yer verilmesine rağmen algısal bağlamda değerlendirmelere pek yer verilmez. Romanda olayların en fazla geçtiği yer olan yalıyla ilgili bile romanın

başında sezdirilen huzur mekânı olma yönü birkaç sayfa sonra yerini kapalılığa bırakır. Bunun dışında romanda anlatılan yerlerin algısal bakımdan kapalılık gösterdiğine dair açık nitelemeler pek bulunmaz, ancak Emin Köklü'nün araştırdığı cinayet esnasında girdiği evle ilgili yaptığı;

“Kirli erkek, küf ve herhalde ölüm karışımı ağır, bayat bir koku anında çarpıyor insanın yüzüne. Oldukça büyük, son derece tozlu bir oda... Tavan da yüksek. Eşya az ama her şey o kadar kara ve iriyarı ki, hemen kasvet uyanıyor insanın içinde.” (Kür, Sonuncu Sonbahar, 2017, s. 86)

değerlendirmesi bir daha aynı eve gidilmeyecek olsa da mekânın anlık kapalılığını imler. Mekânların algısal bağlamda taşıdığı değerlerin sınırlılık gösterdiği romanda mekânın işlevsel boyutu çoğunlukla fiziksel betimlemelerle anlam kazanır.

Cinayet Fakültesi romanı, Pınar Kür'ün postmodern polisiye üçlemesinin son romanıdır. Bu bakımdan ana karakterlerin değiştirilmediği anlatıda mekânlarda da büyük ölçüde benzerlikler görülür. Romanın başında Emin Köklü'nün Ege kıyısında bir kasabaya yerleştiği görülse de cinayetlerin başlamasıyla birlikte tüm olaylar İstanbul'da yaşanmaya başlar ve aynı şehirde sonlanır. İstanbul üçlemenin tüm romanlarında ana olayların yaşandığı yerdir ve romanın başında kaçış mekânı olarak kullanılan kasabadan sonra tekrar İstanbul'a dönen başkarakter için yaşanan cinayetler ve bu cinayetlerin sonunda karşısına çıkan Akın Erkan onu derinden sarsar. Öyle ki romanın sonunda yer alan ve Emin Köklü'ye ait olan “‘Öldüreceğim seni! Öldüreceğim! Hepimizi kurtaracağım,’ diye bağırdım.”(Kür, Cinayet Fakültesi, 2017, s. 314) ifadeleri onun içinde bulunduğu ruh hâlini yansıtırken mekân yine İstanbul'dur. Üç romanda da tüm çatışmaların yaşanmasına sebep olan Akın Erkan, cinayetleri bu şehirde işler ve çözmesi için Emin Köklü'yü olaylara yönlendirir. Bu sebeple her romanın sonunda ikili bu şehirde karşı karşıya getirilir. Dolayısıyla üç romanda da mekânların algısal değeri bariz biçimde anlatıcılar tarafından aktarılmaya da İstanbul'da yaşanan gelişmelere bağlı olarak başkarakteri uzaklaştıran bir yer olarak gösterildiğinden algısal bağlamda labirentleşen kapalı/dar mekân görünümündedir. Başkarakter her ne kadar uzaklaşmaya çalışsa da her defasında kendini tekrar aynı kaotik ortamın içinde bulur.

Pınar Kür'ün *Sadık Bey* isimli romanında diğer anlatılarının birçoğunda olduğu gibi kapalı/dar mekânlar ön plandadır. Başkişi Sadık'ın çocukluk arkadaşı Ertuğrul'un yanında sürekli ikinci planda kalmışlığını ona anımsatan iş yeri onun kimliğini gizlemek durumunda kaldığı bir mekân olarak anlatılır. “Kapalı ve dar mekânlarda karakter

genellikle tek boyutlu olmaz; fakat kendi tek boyutluluğunu fark etmiş ve bunu aşmaya çalışan bir kişinin öyküsünü de anlatabilir. Zaten kapalı ve dar mekânlar, genellikle mutsuz bilincin trajik bir süreçte gelişen tükeniş öyküsünü” (Korkmaz, 2017, s. 21) aktarır ki Semiramis’ten sonra hayatında tutunabilecek bir dal arayışına şirketteki konumu itibariyle giremeyen başkışı, zaman zaman Perim Hanım’la yakınlaşmak istese de bu arzusunu bastırmak durumunda kalır. Zaten ilerleyen dönemlerde Perim Hanım’ın Ertuğrul Bey’e haber taşıyıcı bir rolü olduğunu da öğrenince kendilik değerlerini hiçbir zaman yaşayamadığı bu mekândan ayrılır. Ayrılık görüşmesinin yaşandığı anla ilgili olarak;

“Sadık enine de boyuna da geniş olan masanın önündeki koltuklardan birine kendini bırakır bırakmaz öylesine bir derinliğe gömüldü ki, oturduğu yerden Ertuğrul’u görebilmek için kafasını bayağı kaldırmak zorundaydı. Bunu da anladı. Ânında kolçaklara sıkıca tutunarak belini epeyce güçlüğüle doğrulttu, kendini koltuğun derinliklerinden kurtarmak için öne doğru hamle yaptı, öndeki sert bölüme yerleşti.” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 140)

ifadelerine yer verilirken Sadık Bey’in Ertuğrul’un odasındaki koltuğa oturduğu dâhi sanatçı tarafından mekânın yutucu itkisi olarak yansıtılır. Roman karakterlerinin “kendini kuşatılmış, sıkıştırılmış bulduğu her durumda; mekân darlaşır. Böylesi hallerde yer, adeta karakterin ayakları altından kaçıyor gibidir” ve bu anlarda “mekânın darlığı, fiziksel anlamda küçüklüğünden değil, karakterin imkânsızlığından ve kendini orada sıkıştırılmış duyumsamasından” (Korkmaz, 2017, s. 14) dolayı yutucu bir nitelik kazanır. Sadık Bey için de durum bundan ibarettir. Nesnelerin canlı birer varlıkmiş gibi betimlendiği bu bölümde başkışı, yaklaşık kırk yıldır Ertuğrul’un yanındayken içinde bulunduğu sıkışmışlığa karşı son savaşını verir. Sonrasında ise işten ayrılarak bir zamanlar sessiz, sakin bir yaşam sürebilmek adına yerleştiği, ancak pişmanlıkları dolayısıyla dilediği huzuru bulamadığı evine gider. Çevresel bağlamda kapalı/dar mekân olan evi, başkışının kendiyile baş başa kalabildiği tek yer durumundadır. Ancak iç sesinin sürekli kendisiyle birlikte olduğu bir durumda Sadık Bey evinde de yalnız değildir. Evi değişse de bir zamanlar yanında olduğunu düşündüğü Ertuğrul’un hayatında olduğu hemen her güne, “Sadık serin olmayan bir sabaha gözlerini açtığında ter içindeydi; her zamanki gibi ilk iş pencereye baktı. Güneşli bir gün değildi; yağmur karanlığına göz açmak hep sıkıntı verirdi ona. Ama gördüğü yarım aydınlığa yağmur sesi karışmıyordu, içine çöken kasvet ise yağmur sıkıntısına benzemiyordu.” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 82) ibarelerinde bahsedilen şekilde uyanır. Sonrasında evini

değiştirse de yanında taşıdığı bunalım ve çatışma hâli öyle bir boyut kazanır ki başkişinin anlatının sonunda kendi iç sesiyle konuşurken intihar ettiği mekân da yine kendi evi olur. Başkişi için buradaki en büyük sorun yalnız kaldığı anlarda daima bilinçaltındakilerle yüzleşmesi olur. Romanın sonunu belirleyen de Sadık'ın bu özelliğidir. Eğer Sadık, bu gibi durumlarda sakın kalabilseydi romanın sonunun farklı biçimde tamamlanması muhtemeldi, çünkü “insan dar bir mekânda sakın olduğunu bilirse bir ölçüde avunur” (Bachelard, 2013, s. 274) ve bu sayede hayata tutunabilir. Aksi halde yoğun bakımdaki ağır hasta hüviyetine bürünen kişi için bir tükeniş söz konusudur:

““Öldürürüm, dedim, duymadın mı? Vuracağım seni! Kurtulacağım senden!”

‘Sen hiçbir şey yapamazsın’, dedi genç adam, karşısındakini daha da çıldırtan bir sükûnetle.

‘İnanmıyor musun?’ diye haykırdı Sadık Bey.

‘İnanmıyorum. Korkağın tekisin sen!’

‘Görürsün o zaman! Şimdi göreceksin!’

Genç adam görmemek için gözlerini kapadı.

Sadık Bey’in cesedi üç gün sonra bulundu. Göğsünden tek kurşunla vurulmuştu. Adli Tıp raporuna intihar ettiği yazıldı.” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 167)

ifadelerinden anlaşılacağı üzere Sadık Bey’in yapmış olduğu bu son konuşma onu intihara sürüklemiştir. Onun diyalog içerisindeymiş gibi gösterilen kişi ise kendi iç sesidir. Artık kendisiyle dâhi çatışma hâlinde olan başkişi, bu son sorgusunun neticesinde hiçbir zaman kendi varlık alanını oluşturamadığı dünyadan ayrılır. Burada “mekânın darlaşması, psikolojik açıdan çıkmazda olan karakterin, üzerine dünyanın yürüdüğünü hissetmesidir. Mekânda görülen; bir kum saati gibi bu içe kaçış, kişiyi zamanla” (Korkmaz, 2017, s. 14) yüzleştiren bir boyut kazanarak onu Anayurt Oteli’ndeki Zebercet gibi kuşatır ve aslında hiç olmadığı dünyalık zamandan koparır.

2.6. KİŞİLER DÜNYASI

Anlatım esasına bağlı kurmaca metinlerde, nesnelere ve duygulara anlam kazandırarak yazarın vermek istediği mesajı okura iletmekle yükümlü olan kişiler, kendilerine yüklenen karakteristik özelliklere ve olayın merkezine yakınlıklarına göre değerlendirilirler. Edebî metin içerisindeki sosyal ortam da tıpkı gerçek hayattaki gibi insani ilişkiler üzerine kurulduğundan kurmaca kişiler, “kendi kader çizgilerinde yatay

bir şekilde ve tek başlarına ilerlemezler, aksine sık sık yol kavşaklarında” (Stevick, 2017, s. 191) karşılaştıklarından eserin içerisinde farklı rollere sahip kişiler ve karakterler ortaya çıkar. Böyle bir ortamda kişiler kazandıkları/kazanamadıkları kimliklerine bağlı olarak “Başkişi, Norm Kişi, Kart Kişi ve Fon Kişi” (Korkmaz, 2018) gibi kategorilere ayrılarak değerlendirilebilirler. Dolayısıyla, “sosyal ve psikolojik şartların yarattığı karakterler, kurmaca dünyanın çatışma zeminini ve kişiler dünyasının ruh dünyasını açılar” (Deveci, 2007, s. 85) ve yazar, “kurmaca dünyanın çatışma zeminini belirleyen işlevleri ile karakterleri, olay ve durumlar karşısında takındıkları tavır doğrultusunda ruh hallerini” (Deveci, 2018, s. 302) yansıtarak kişilerin metin içerisinde konumlanmasını sağlar.

Modern romanlarda; öykülere kıyasla nicelik bakımından daha fazla karşılaşılan kişiler, nitelik olarak da yansıttıkları özellikleri bakımından bir üstünlük gösterirler. Öyle ki roman içerisinde olay örgüsüne bağlı olarak ortaya çıkan kurmaca detaylar, çoğu kez kişilerin sayıca üstünlüğünü beraberinde getirir. İç içe geçmiş vaka halkalarına bağlı olarak kişilerin ruh dünyalarını daha detaylı anlatma çabasında olan yazar için de romanlarda daha geniş bir alan bulma imkânı doğar. Yine de ne roman ne de öykü karakterlerini tam olarak anlayabilmek ve anlamlandırabilmek mümkün olmayabilir. Yazarın dâhi eserini yaratırken kişiler üzerindeki kontrolünü zaman zaman kaybedebildiği bir ortamda, okurun dışarıdan bakan bir çift gözle kurmaca kişilerin iç dünyalarını tamamen anlayabilmeleri/anlamlandırabilmeleri mümkün olmayabilir. (Stevick, 2017, s. 193), bu durumu şu ifadelerle açıklar: “Karakterlerin zor anlaşılır olmalarının sebebi, karakterlerde ışık ve karanlığın barıştırılmasının getirdiği cazibedir. Hiçbir insan bir ada değildir, yani hiçbir insanı tam olarak keşfetmek ve haritasını çizmek mümkün değildir.” Bununla birlikte yazarın, “muhayyile gücü ve yazma yeteneğiyle aslına benzer yaratılan bu dünyada başlıca ilgi odağı, kişidir. İlgi odağıdır; çünkü diğer öğeler onun için vardır ve söz konusu dünya onunla bir anlam ve işlev” (Tekin, 2017, s. 79) kazandığından edebî metni incelerken kişilerin iç dünyalarını olabildiğince iyi yansıtabilmek, metnin anlamlandırılmasına yardımcı olacaktır.

Kurmaca metinlerde; olayın her aşamasında birbirleriyle bir münasebet içerisinde olan kişiler, anlatı boyunca gösterdikleri gelişim, değişim ve/ya dönüşüme bağlı olarak düz (boyutsuz/yalıncat) ve yuvarlak (boyutlu) bir görünümde olabilirler. Onların oluşum evresindeki bu boyutu “sözleri, davranışları, düşünceleri, başkaları hakkındaki

yargıları, başkalarının ya da yazarın kendisi hakkında söyledikleri, mekân ile etkileşimi ve zaman karşısındaki tavrı” (Aşkaroğlu, 2016, s. 310) gibi nitelik belirtir özelliklerinden anlaşılabilir. Olay örgüsü içerisinde varlık gösterebildikleri ölçüde değerlendirilebilecek olan kişiler, Pınar Kür’ün eserlerindeki olaylar arası geçişlere bağlı olarak çok boyutlu irdelenebilmeleri bakımından daha önce de ifade edilen Başkişi, Norm Kişi, Kart Kişi ve Fon Kişi olmak üzere dört ana başlık altında incelenmeye çalışılacaktır.

2.6.1. Başkişi

Anlatım esasına bağlı kurmaca metinlerde “asıl kahramanın hareketi, bir arzudan, bir ihtiyaçtan veya bir endişeden” (Aktaş, 2017, s. 46) kaynaklanabileceği gibi “roman başkişisinin yaşadığı diriliş veya aydınlanış” (Stevick, 2017, s. 186) durumlarından da kaynaklanabilir. Metin içerisindeki yolculuğu hangi sebeple başlamış olursa olsun “anlatı metinlerinde özellikle de romanda, entrik kurgunun kişiler düzlemindeki temeli başkişi üzerine” (Korkmaz, 2018, s. 12) kurulduğundan metin incelemesi yaparken bunlar, kişiler düzleminde kendini en kolay belli eden kişilerdir. Anlatı içerisinde başkişi olduğunu metnin başından sonuna kadar açıkça gösteren bu kişiler, metnin merkezindedir ve yazarın amacı da vermek istediği mesajı başkişi üzerinden aktarabilmektir. Dolayısıyla “anlatılardaki eyleyenler ekseninin ana çekirdeğini oluşturan ve okuyucunun tepkilerini yönlendiren başkişiler, bakış açısının anlatıcıya tanıdığı olanaklar içinde gelişip değişebilir, boyut kazanabilir ve dramatik bir karaktere” dönüşerek “tematik güce ait ahlâk anlayışının somutlaştırılmasına” (Korkmaz, 2018, s. 13) yardım ederler.

Yarın Yarın romanının başkişisi Seyda’dır. Romandaki tüm olaylar doğrudan veya dolaylı olarak Seyda’nın yaşamını etkiler. Seyda, anlatıya oğlu Gil’le başlar. Geriye dönüş tekniğiyle anlatılan bölümlerde oldukça başarılı bir öğrencilik hayatı olan başkişi idealist bir genç kız iken ani bir kararla Oktay’la evlenir. Zamanla aralarında sevgi bağları kopunca bu yöndeki eksikliğini Gil’e sığınarak kapatmaya uğraşsa da monoton yaşamı ve hissettiği cinsel eksiklik buna imkân tanımaz. 12 Mart’ın yaşandığı bir dönemde başlangıçta içinde bulunduğu zengin zümreden fikir olarak kopuşu ve duygusal arzularının karşılanmaya başlaması da Selim’i görmesiyle gerçekleşir.

Romanın ana karakterlerinden olan Selim'in Seyda ile ilişkisinden sonra dönemin figürlerinden biri olmaya başlayan Seyda, Selim ve arkadaşlarının mensubu olduğu örgütsel faaliyetlere katılır ve bundan sonraki dönem anlatıcı tarafından bir aydınlanma olarak okuyucuya yansıtılır. Bu yönüyle Selim'in anlatı içerisinde varlığı da başkişi Seyda'yı yönlendiren bir etkiye sahiptir.

İç içe geçmiş olayların bulunduğu anlatıda bir taraftan da Aysel'in yaşamı anlatılırken Seyda ve Aysel'in yazar tarafından ortak paydada buluşmasına pek imkân verilmesi de Oktay'ın Aysel'le olan ilişkisi bu kurgunun Seyda'yı ilgilendiren tarafı olarak okuyucuya anlatılır. Her ne kadar roman içerisinde olaylar ve karakterler değişse de kurgunun bir şekilde Seyda'ya dayandırıldığı anlatının sonunda da Selim'in ölümü sonrası derin çalkantılar yaşayan kişi yine başkişinin kendisidir. Seyda'yı tüm olayların merkezine konumlandıran hâkim anlatıcı, onun bu ayrıcalığını romanın sonunda da gösterir. Romanın sonunda Selim'in mezarına giden başkişiyi iç monolog tekniğiyle konuşturarak anlatıyı sonlandıran yazar, Seyda'nın bilinç altındakileri okuyucuya yansıtırken "Herkes kendi yoluna gitti. Herkes kendi yoluna... Herkes. Bir seninle ben kaldık orta yerde." (Kür, Yarın Yarın, 2017, s. 374) günün sonunda yine olayın merkezinde bir kendisinin bir de ölmesine rağmen fikirlerini içinde yaşatmaya çalıştığı Selim'in kaldığına işaret eder.

Küçük Oyuncu romanının başkişisi Semra'dır. Semra aynı zamanda romanın anlatıcısıdır. Ankara'da Cem ve Özer ile aynı evde yaşayan başkişinin roman içerisinde fiziksel özelliklerine pek değinilmemekle birlikte yirmi beş yaşında, İstanbullu, romanın ana karakterleriyle aynı tiyatrodaki çalışan biri olduğu bilgilerine yer verilir.

Romanın henüz başında iki sayfalık bir metinle başlayan Semra sonrasında roman yazmanın problemlerine değindikten sonra "Gerçek sanatı aradığım için özenmedim ki yazarlığa... Yazarlığa hiç özenmedim, özenmiyorum aslında. Peki öyleyse nedir beni kendimce başarılı saydığım roman başlangıçlarına iten? Roman moman yazamayacağımı kavradıktan sonra bile makine başında her harfi bir saat arayarak çat çat bir şeyler anlatmaya zorlayan? Anlatmak zorundayım, anlatmak." (Kür, Küçük Oyuncu, 2017, s. 15) ifadelerine yer verir. Bu bölümde anlatmak istediği bir şeyler olduğundan anlatıyı yönlendirecek kişinin kendisi olduğunu gerekçeleriyle okuyucuya sunduktan sonra doğrudan olaylara geçer:

"Kulise girer girmez Özer'in kollarında buldum kendimi. Sahnede ne yapacağımı yakından izlemek için gelmiş, bekliyordu beni. Tir tir

titriyordum evet. Ayrıca seyirci karşısına ilk çıkışım da değildi (roman başlangıcıydı o, seyirci karşısına ilk kez çıkan bir kızın öyküsü daha ilginç olur diye düşünmüştüm), tiyatro okulundayken de seyirci karşısında oynamıştım. Profesyonel tiyatrodaki profesyonel oyuncu olarak ilk kez çıkıyordum seyirci karşısına.” (Kür, Küçük Oyuncu, 2017, s. 16)

Semra'nın olayları anlatmaya başladığı bölümde kendi yaşamından kesitlerle başladığı görülür. Bundan sonra anlatı boyunca bir yandan dönem tiyatrosunun sorunlarından bahsedilirken diğer yandan sırasıyla Semra'nın Cem'le ilişkisi, Semra'nın Beyhan'la ilişkisi, Semra'nın Özer'le ilişkisi ve Özer'in ölümünden sonra Semra'nın hayata dair almış olduğu kararlar kahraman bakış açısıyla anlatılır. Dolayısıyla romanın tüm bölümlerinde olayın merkezine konumlandırılan Semra, karakteristik özellikleri ve yaşadığı değişim/dönüşümle anlatının başkarakteri durumundadır.

Asılacak Kadın romanının başkışisi Melek'tir. Hüsrev ile evlendikten sonra Ebruzade soyadını alan Melek, romanın adında belirtilen asılacak kadındır. Romanın başlığına sıfatı verilen Melek, olayların merkezinde olan kişidir. Anlatıdaki bakış açısı her bölümde değişse de bu bölümlerin tamamında Melek'ten bahsedilir. Bu bağlamda anlatının ilk bölümünün ilk cümlesinde belirtilen “Birkaç ay önce kamuoyunu haftalarca meşgul eden ve halk arasında ‘Yalı Cinayeti’ olarak adlandırılan dava dün sonuçlanmış ve sanıklardan Melek Ebruzade idama, suç ortağı Yalçın Özveren ise ömür boyu hapse mahkûm olmuşlardır.” (Kür, *Asılacak Kadın*, 2018, s. 11) ifadelerinden hareketle asılacak kadının Melek olduğu anlaşılır. Bir sonraki bölümün anlatıcısı konumundaki Faik İrfan Elverir'in düşünceleriyle başlayan ilk paragraftaki “Hiçbir şey demedi. Duruşma boyunca bir tek söz çıkmadı ağzından.” (Kür, *Asılacak Kadın*, 2018, s. 15) ifadelerinde kastedilen kişi, yine Melek'tir. Melek'in yaşamdan vazgeçmiş bu tutumu onun başından geçenlerin boyutunun çaresizliğine bağlı olarak yazgı olarak gördüğüne boyun eğdiğini gösterir. Bu yönüyle iradesiz bir kadın olan Melek gibi kişiler “mutsuzlukları üzerinde fazla düşünmezler. Her şey onlar için kaderin tecellisidir. Böyle düşününce de rahatlar ve sıkıntılarına” (Töre, 2006, s. 22) dayanmaya çalışırlar. Sonraki bölümde ise Melek'in düşünceleriyle başlayan bölümün hemen başında yer alan “Hiçbişey demedim ağzımı açmadım ne diyecem ki karşıma dikilmiş bir sürü büyük adam karalar giyinmişler (...)” (Kür, *Asılacak Kadın*, 2018, s. 49) ifadeler, bu bölümün de Melek üzerine kurgulandığını gösterir. Kurmacanın bir sonraki bölümünde Yalçın'ın yazdıklarına yer verilirken ilk paragraf “Hiçbir şey demedi. Duruşma boyunca bir tek

sözcük çıkmadı ağzından.” (Kür, Asılacak Kadın, 2018, s. 93) cümleleriyle başlar. Burada da bahsedilen kişi Melek’tir.

Anlaşılabileceği üzere romanın ilk bölümünde anlatının sonu başta verilirken ilk cümlede idama mahkûm edilen kişi Melek’tir. Farklı roman kahramanlarının bakış açısıyla anlatılan her bölümün ilk ifadelerinde Melek’in duruşma salonunda sessiz kaldığı ifade edilir ve bu bölümlerin her birinde karakterler Melek’in bu sessizliğinin kaynağını kendilerince yorumlarlar. Dolayısıyla kurmaca metindeki tüm olayların doğrudan ya da dolaylı olarak Melek’le ilgili olduğu ve onun etrafında şekillendiği savından hareketle Melek anlatının başkışisi durumundadır. Anlatı içerisinde çocukluğundan itibaren ezilmişliği sembolize eden bir değer olarak karşımıza çıkan Melek, Hüsrev Bey’in olaya dâhil olmasıyla sonun başlangıcı denebilecek ana olayın merkezine de konumlandırılır. Anlatıda nesneleştiren unsur olarak karşımıza çıkan Melek, aynı zamanda masumiyeti temsil eder. Hakkında verilen idam kararı ise masumiyetin infazı olarak değerlendirilebilir.

Bitmeyen Aşk romanının başkışisi Nilgün Pamir’dir. Romanda Nilgün Pamir’in 17 yaşından yaklaşık 36 yaşına kadar olan bölümdeki yaşamı içerisinde özellikle şair Sinan Keçecioğlu ile olan ilişkisinin merkeze alındığı görülür. Nilgün’ün başlarda aşk olarak gördüğü ilişki, ilerleyen zamanlarda yerini nefrete bıraksa da Sinan her defasında onu kandırmanın bir yolunu bulur ve yeniden, yeniden denerler; ancak bu birlikteliklerde mutluluğu arayan Nilgün her defasında daha mutsuz olur. Nitekim romanın son sayfasında da tartışma esnasında açık olan pencereye yaslanan -ki ölüp ölmediğinin kararının okura bırakıldığı söylenir- yine Nilgün olur ve onun o hâlinin ölümle sonuçlanıp sonuçlanmadığı bilinmezken bu son bir yok oluş olarak değerlendirilir. Üstkurmaca anlatım biçiminin kullanıldığı anlatıda sözün en fazla emanet edildiği kişi de Nilgün’dür. Roman içerisinde Nilgün’ün öğrenciliği, Ankara ve İstanbul yaşantıları, Sinan ve diğer karakterlerle olan ilişkileri, çalışma hayatı vb. hep ön plandadır. Bu sebeple anlatıcının Nilgün olmadığı anlarda dâhi odak noktasında çoğunlukla o vardır. Sinan’ın yaşamının anlatıldığı ya da sözün Sinan’a emanet edildiği bölümlerde dâhi olaylar doğrudan ya da dolaylı olarak Nilgün’ü ilgilendirmektedir. Roman içerisinde en detaylı tasvirler de Nilgün üzerinden yapılır. Tüm bu sebeplerle romanda ana olayın merkezine yerleştirilen ve olaydan en fazla etkilenen kişi olan Nilgün romanın baş karakteridir.

Bir Cinayet Romanı üstkurmaca anlatım biçiminin kullanımıyla kaleme alınır. Roman, içinde bulundurduğu iç romanı konu edinir. İç romanın ismi “Ölümün Vazgeçilmez Çekiciliği”dir. İç romanın yazarı aynı zamanda ana romanın başkarakteridir ve onun dışındaki tüm karakterler Akın Erkan’ın romanına malzeme getirmekle yükümlüdür. Bu bağlamda romanın başında Akın Erkan’ın, romanında kullanacağı karakterlerle görüştüğü ve onları romanına karakter olmaları üzere ikna ettiği anlaşılır. O günden sonra Akın Erkan’ın karakterleri yönlendirmeleri neticesinde birtakım olaylar yaşanır ve bu olaylar günlük hâlinde kaleme alındıktan sonra yazara gönderilir. Akın Erkan ise romanını oluşturmak için karakterleri bir oyunun malzemesi hâline getirir. Onları kurmaları istenen ilişkilere yönlendirir, gerekirse birbirleriyle çatıştırır ve dışarıdan romanının kurgusunu oluşturmaya devam eder. Buna rağmen Akın Erkan başkarakter olmasına rağmen anlatıcı olarak romanda yer almaz ve onun yerine romanın kart karakterleri bu görevi üstlenir. Kendisini karakterlerin bir kısmına göstermez bile. Bu durum ancak “postmodern romanda kişilerin derinlemesine çözümlenmesi yerine, daha yüzeysel tip ve karakterlere yer verilmesiyle” (Aşkaroğlu, 2015a, s. 387) açıklanabilir.

Romanında iç romana malzeme oluşturmak için bir cinayet işlenmesi planlanır, ancak işler istediği gibi gitmeyince Akın Erkan tarafından başka cinayetler de işlenir ve anlatının sonunda tüm cinayetleri çocukluğundan kalma bir hesap üzerine işlediği anlaşılır. Anlaşılacağı üzere hem ana romanda alması gereken intikamın planlayıcısı ve gerçekleştireni olan hem de iç romanın oluşturulmasında yazar rolü verilerek diğer tüm karakterleri yönlendiren Akın Erkan romanın başkarakteridir. Romanın genelinde anlatılan olaylar doğrudan veya dolaylı olarak onun amacına hizmet etmek durumundalardır.

Sonuncu Sonbahar romanı üstkurmaca bir metindir. Dolayısıyla çok katmanlılık gösteren romanın içindeki karakterler gerçekle kurmaca arasına sıkıştırılmış bir görünüm sergilerler. Romanın içerisindeki tek anlatıcı Emin Köklü’dür ve anlatı boyunca tüm olaylar onun ifadeleriyle okuyucuya aktarılırken romanda kendisinin yazmak istediği romanın gelişim süreci işlenir. Bir önceki romanda Akın Erkan’a evlilik teklifinde bulunan Emin Köklü’nün bu romanda teklifinin kabul edildiği anlaşılır. Eşi Akın’dan bu kez kendisinin yazmayı düşündüğü cinayet romanı için konu yardımında bulunmasını ister ve onun fikrinden sonra daha önce işlenen bir cinayeti araştırmaya

karar verir. Yani, yine roman içinde roman yazılacaktır. Kısa bir zaman sonra Akın Erkan da aşk öyküsü yazacağını söylese de sekiz bölümden oluşan dış romanın yedinci bölümüne kadar öykünün akıbeti hakkında pek bilgiye rastlanmaz. Bu bölüme kadar olaylar çoğunlukla Emin Köklü'nün araştırmaları ve roman hakkındaki düşüncelerinden ibarettir. Yedinci bölümden itibaren Akın Erkan'ın aşk öyküsü yerine kendisinin araştırdığı cinayeti yazmaya başladığını öğrenen Emin Köklü Akın Erkan'ın romanında karakter olduğunu anlar. Postmodern romanlarda çokça karşılaşılan bu durum her ne kadar karakterlerin anlatı içerisindeki değerlerini belirsizleştirmeye çalışsa da *Sonuncu Sonbahar*'da romanın genelinde yaşanan tüm olayların bizzat tanığı ve geliştiricisi olan Emin Köklü dış romanın başkarakteridir. Öyle ki gerçekte kurmacanın iç içe geçtiği romandaki çok katmanlılık Emin Köklü'yü anlatıdaki ikinci iç romanın bir karakteri hâlinde gösterse de romanın sonuna kadar dramatik aksiyonu sağlayan tüm öğelerle temas hâlinde olan bizzat kendisidir. Öyle ki kahraman anlatıcı olan Emin Köklü, romanın konusu hakkında Akın'dan fikir aldıktan sonra tüm cinayetleri kendisi araştırır, roman hakkındaki tüm değerlendirmeleri kendisi yapar ve romanın son cümlesi olan “Geriye doğru atacak kaç adımım kaldı?” (Kür, *Sonuncu Sonbahar*, 2017) soru ifadesiyle dâhi olayların doğrudan kendini ilgilendirdiğini imlerken yine kendisinin başkarakter olduğunu işaret eder.

Cinayet Fakültesi romanının başkarakteridir Emin Köklü'dür. Romanda gelişen olayların merkezinde yer alan Emin Köklü, anlatı boyunca tüm olayların onun etrafında seyir bulması bakımından öne çıkar. Olayların gelişiminde nitelik olarak diğer karakterlere oranla açıkça baskın olduğu anlaşılan Emin Köklü, kurmacanın tamamında varlığını gösterir. Aynı zamanda romanın tamamında tek anlatıcı konumunda olan Emin Köklü, olayların gelişimini de kahraman bakış açısıyla aktarır. Romanın henüz başında “Şimdi ben katil miyim? Onu gerçekten öldürdüm mü, yoksa öldürdüğüm hayaline mi kapılıyorum?”(Kür, *Cinayet Fakültesi*, 2017, s. 9) sorgulamasında bulunan da romanın sonunda iç yazarını öldüreceğini iddia ederek üzerine yürüyüp kurmacayı sonlandıran da odur ve dâhi iç yazarın yalnızca son bölümde ortaya çıkmasına rağmen anlatının tamamında olayların içinde bulunan da kendisidir. Öyle ki postmodern polisiye üçlemesinin tamamında Akın Erkan ile çatışma hâlinde olan Emin Köklü için, iç yazarın romanın sonunda ortaya çıkarak aralarında gelişen diyalog esnasında “Bu romanda ölmeyecek biri varsa o da sensin.”(Kür, *Cinayet Fakültesi*, 2017, s. 307)

demesi, yine Emin Köklü'nün başkarakter olduğuna işaret eder. Emin Köklü, kurmacanın merkezindeki varlığını öylesine kanıtsar ki üçlemenin sonunda iç yazarına dâhi üstünlük kurarak onu devreden çıkararak seriyi sonlandırır.

Sadık Bey romanının başkarakteri esere adını veren Sadık Bey'dir. Sadık Bey, anlatının başladığı bölümde okurun karşısına bir şirketin muhasebe müdürü olarak çıkar. Sonraki bölümlerde Sadık Bey'in çocukluk ve gençlik yılları, iş yaşamı, evliliği, Paris yılları, sevgilileri ve kendi iç sesiyle olan konuşmalarına yer verilir. Dolayısıyla romanın tüm bölümlerinde olaylar, kurgunun merkezine yerleştirilmiş olan başkişi Sadık Bey'in etrafında şekillenir. Dramatik aksiyonu sağlayan tüm olaylar doğrudan ya da dolaylı olarak bir biçimde onunla bağlantılıdır. Romanın başlangıç cümlelerinde;

“Bilgisayar karşısında hâlâ rahat değildi.

Ne kadar olmuştu büronun baştan sona bilgisayarla donatılmasına karar verileli? On yıl mı, daha mı çok? Daha çok tabi... Doksanlı yılların başlarındaydı herhalde... Nerdeyse yirmi yıl... Yılların böylesine çabuk akıp gitmesine akıl erdiremiyor, daha doğrusu yetişemiyordu.” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 9)

ifadelerinde bahsedilen kişi Sadık Bey'dir. Sonrasında belirtilen yaklaşık yirmi yıllık süreç ise yine Sadık Bey'in şirkette çalıştığı zaman dilimini bildirir. Romanın ilk bölümünde ellili yaşlarda olan Sadık Bey, yaklaşık kırk yıllık arkadaşı olan Ertuğrul'la eskisi kadar sıkı arkadaş olmadığını düşünür. Ona göre Ertuğrul, kendini işlere kaptırdığından Sadık'ı unutma durumuna gelmiştir. Sadık da almış olduğu iktisat eğitimi ve tecrübesiyle her ne kadar kendisini şirket ve Ertuğrul için olmazsa olmaz biri olarak görse de “Öte yandan işten kaytarmak insanın naturasında vardı, çalıştığı yerde işten başka bir şey düşünmeyenleri Sadık Bey'in aklı almıyordu” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 12) ifadesinden anlaşılacağı üzere yalnızca işleri düşünen bir yapıya sahip değildir. İş dışındaki düşüncelerinden biri geçmiş yaşantısında iş yerinde tanıştığı Nuriye adında bir kadınla yaşamış olduğu ilişkidir. Nuriye'nin hamile olduğunu öğrendikten sonra onunla evlenmek durumunda olan başkişinin yaklaşık dört yıl süren sorunlu bir evliliği ve bu evliliğin kendisine bıraktığı bir kız çocuğu vardır. Sadık Bey'i hiçbir zaman dinlemeyen, ancak dinliyormuş gibi görünen ve yalnızca paraya ihtiyacı olduğu zaman arayan kızı Nurcan'ın bir de Caner adında oğlu vardır. Sadık Bey'in torununa olan düşkünlüğünden dolayı o Nurcan'ı hiçbir zaman geri çevirmese de menfaat temelli bir ilişkilerinin olduğunun farkında olması bazen onun derin düşüncelere dalmasına neden olur.

Her derin düşüncenin içerisinde mutlaka Semiramis bulunur. Yaşamının büyük bölümünde Ertuğrul'un daha iyi olması için çalışan Sadık Bey için Semiramis kurtarıcı figürdür. Gençlik yıllarında şiire ve tiyatroya ilgisi olan Sadık Bey'in en büyük hayali, "Kendisi lise yıllarından beri mezun olunca Paris'e gitme hayalleriyle yaşamıştı. Şair ya... Gidip Baudelaire'lerin, Apollinaire'lerin, Eluard'ların yaşadığı kentte yaşayacak, onların uğradığı kahvelere uğrayacak, onların sevdikleri kadınlara benzeyen kadınlarla tanışacaktı." (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 70) ifadelerinde belirtildiği üzere Paris'te yaşamaktır. Kendisi gibi tiyatroya düşkün olan, hatta bazı oyunlarda roller alan Semiramis'in de Paris hayali olduğunu görünce ona daha çok bağlanan Sadık, öğretmen bir baba ve hemşire bir annenin oğlu olduğundan bu düşüncelerini biraz ertelemek durumunda kalsa da okul bittikten sonra Semiramis'le bir dönem Paris'te yaşarlar. İyi derecede bildiği Fransızcası, oyuncu kimliği ve entelektüel birikimiyle kısa zamanda kendini yeni ortamlarına kabul ettiren Semiramis'in yanında ezildiğini düşünen Sadık Bey onu terk ederek İstanbul'a, Ertuğrul'un yanına döner. Başkişinin normu olan Semiramis o günden sonra da onun aklından hiç çıkmaz ve iç sesi olarak her an Sadık Bey'i takip eder. Başkişi için "Geçmişinden gururu, geleceğinden umudu olmayan bir adam tek başına rakı masasında otururken hangi şarkıdan medet umar?" (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 25) tasnifinin yapılması da Semiramis'le kuramadığı geleceği Ertuğrul, Nuriye ve Nurcan gibi kendince vefasız olanlara adamasındandır. Onun için öyle bir adayış söz konusudur ki her ne kadar onlarla olduğu süre içerisinde kendinden bir şeyler kaybetse de isminin karşılığı gibi sadık bir birey olarak yaşamaya çalışır. Bu yaşamın kendisine uygun olmadığını ve ona dayatılan bir yaşam olduğunun farkında olan başkişi bu içe haykırışını yalnızca Semiramis'i düşünmekten kaçındığı anlarda anlatı içerisinde konuşturulduğu iç sesine karşı haykırır. Yıllarca onunla yüzleşmeden kaçınan Sadık Bey'in haykırışı adeta onun içinde yaşattığı umutsuzluğa karşı bir meydan okumadır. Öyle ki romanın son bölümünde diyalog halinde sunulan hesaplaşma esnasında iç sesine söylediği "Öldürürüm, dedim, duymadın mı? Vuracağım seni! Kurtulacağım senden!" (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 167) ifadelerinden hareketle ızdırap içinde olduğu açıkça belli olan başkişi için ölüm bir kurtuluş aracı olarak görülmektedir. Nihayetinde de silahı kendine doğrultan başkişinin intihar etmesiyle anlatının son bulduğu görülmektedir.

2.6.2. Norm Karakter

Başkişinin dolayımlayıcısı, tamamlayıcısı ve eksik yönlerini gidericisi rolüyle anlatılarda yer edinen norm karakter; başkişinin aksine, eserde birden fazla sayıda olabilir. Bu karakterler, “tek boyutlu düz bir karakter olabileceği gibi, derin boyutlu yuvarlak bir tip” (Korkmaz, 2015, s. 237) olarak da kurmacada yer alabilirler. Başkişinin ister yanında görünsün ister uzağında, onun kendini gerçekleştirmesine ve amacına ulaşmasında yardımcı olur. Dolayısıyla “bu karakterler, başkişinin yaşadığı hayatın farklı yönlerden sunumunu” (Kanter, 2018, s. 329) kolaylaştırırlar. Öyle ki bazı anlatılarda başkişi, norm kişisiyle/karakteriyle karşılaşmayınca Meşa (Mehmet) Selimoviç’in *Derviş ve Ölüm* adlı eserinde olduğu gibi hayali bir karakter yaratır ve sığınma/yeniden doğma mekânı olarak bu hayali karakterin kuşatıcı/sarıp sarmalayıcı özelliğinden yararlanır. Çünkü norm karakterini bulamayan başkişi, tıpkı *Anayurt Oteli*’ndeki Zebercet gibi varoluşunu gerçekleştiremeden ardından “Zaten hiç yaşamamıştı ki!” dedirtircesine kart karakterin özelliklerinin ötesini yansıtamayacaktır.

Anlaşılabileceği üzere norm kişiler/karakterler, başkişinin yaşamında olduğu sürece başkişi çıkmazlarından kurtulabilecektir. Korkmaz’a göre (Korkmaz, 2018, s. 18) bu karakterler, başkişi zorluklar karşısında tükendiğinde onun gücü, korktuğunda cesareti, sustuğunda ise konuşan dili/vicdanı olur ve başkişinin eksik yönlerini tamamlayan yönüyle de *protagonists karakterlere* yakın bireysel bir derinlik kazanırlar. Dolayısıyla amaç olmaktan ziyade, amaca ulaşmak için anlatıda yer edinen araç olarak karşılaşılan norm karakterleri Stevick de (2017, s. 181-186) açıklayıcı göreviyle ön plana çıkarırken başkişinin yaşattığı tecrübenin anlatıda ifade edilebilmesi göreviyle tanımlar. Bu yönüyle norm karakter, herhangi bir fon kişiden daha boyutlu ve kimlik kazanmıştır ve anlatı içerisinde mutlaka bir görevi/değeri yansıtır. Ancak, fon kişi gibi anlatıda tamamen mekanik bir rol alabilir ve koronun görevini yerine getirebilir. Yapması gerektiği zaman başkişi ile toplum arasındaki iletişimi sağlamak, tezat yaratmak ve okuru rahatlatmak da yine norm karakterlerin görevleri arasındadır.

Pınar Kür’ün eserlerinde de sıklıkla karşılaşılan norm karakterler, bazı eserlerde ise görünmediğinden başkişinin amacına ulaşamamasına neden olmaktadır. Eserler içerisinde kendini açıkça gösteren bu karakterler incelenirken karakterlerin tüm özelliklerinden yararlanılacaktır.

Yarın Yarın romanının norm karakteri Selim'dir. Anlatının Seyda-Oktay-Aysel üçgeninde geçen bir aşk romanı olmaktan sıyrılıp 12 Mart döneminin kurmaca dünyada boyutlandırıldığı politik bir romana dönüşmesini sağlamak için anlatıya dâhil edilen Selim, zengin bir ailenin çocuğu olmakla birlikte iyi eğitim almış bir genç olarak tanıtılır. Romanda iki farklı sosyal sınıf arasındaki değerler çatışması anlatılırken içerisinde bulunduğu zümreden farklı düşünmesi sağlanarak işçi sınıfını temsil eder bir hâl kazandırılan Selim böylelikle kişiler dünyasının idealize tiplmesi olarak ülkü değerler dizgesinde yer alır. Onun idealize bir karakter olarak gösterilmesinde Fransa'daki kız arkadaşı Josette'in ve orada okuduğu kitapların etkisi büyük önem taşır. Böylelikle sol görüşlü devrimci bir genç olarak gösterilen Selim, fabrikatör bir babanın oğlu olmasına rağmen sıradan bir yaşam sürmeyi tercih eder.

Selim'in Seyda ile ilişkisi kulüpte karşılaşmaları sonrası başlar. Oktay'ın uzaktan akrabası olan Selim, o günden sonra Oktay ve Seyda'nın evinde kalmaya başlar. Seyda ile yakınlaşmaları da böylelikle sevgililik boyutuna kadar ilerler. Evlendikten sonra durağan bir düzenin pasif figürü olduğunu düşünen Seyda'yı dolayımılması da o günden sonra aşama aşama gerçekleşir. Başkişinin romanın başından beri eksikliğini hissettiği iki durum vardır. Bunlardan biri ideolojik, diğeri duygusal bağlamdaki eksikliklerdir. Başkişinin her iki eksikliğini de tamamlayıcı unsuru olarak karşısına çıkarılan Selim, Seyda'nın erginlenerek karakter oluşturmaya da yardımcı olur. Böylelikle zamanla değişip dönüşen Seyda; temsil ettiği burjuvazinin dışında bir görünüm sergileyerek Selim ve arkadaşlarının ideolojik toplantılarına katılır, hatta onlara yardımcı olur. Düşünce yapısı tamamen değişen Seyda, duygusal boyuttaki eksikliğini de Selim'le kapatmışken onun ölümü sonrası varoluşunu sorgular duruma gelir. Hâkim anlatıcı, romanın son bölümünde Seyda'yı Selim'in mezarına götürdüğü esnada başkişinin bilinç altındaki düşüncelerini okuyucuya aktarırken;

“Neye yarar ağlamak? Al sana beylik bir soru. Bir şeye yaramasa ağlar mıydık durup dururken? Neden öyle dedi Gil? Bildiğim bir şeyi söylediğine göre neden ağlıyorum? Hayır, hayır, sen yoksun diye değil ağladığım... Sen yokken ne yapacağımı bilemediğimden... Bulamıyorum yolumu. Yaşamımın şu akışını değiştirecek en ufak bir şey yapmadan sürüklenip gidiyorum. Neden? Neyim eksik? Bu eksik, sakat halimle neden sevdin ki beni? Neden çıkıp gidemiyorum, silkinip atamıyorum bu çevreyi yaşamımdan? Neden Oktay'layım hâlâ? Hiç sormamaya çalıştım bu soruyu bugüne dek. Soruyorum işte. Neden? Gidecek bir yerim yok da ondan mı? Bu bildiğim yabancılar arasında yaşamak, bilmediğim yabancılara koştuktan daha güvenli. Belki de ondan. Ama sen olsaydın yanımda -

içimde değil yanımda- başka türlü mü olurdum? Bir şeylere zorlardın beni belki... İçimde oturup dırdırımı dinlemekten öte bir şey yapardın..." (Kür, Yarın Yarın, 2017, s. 373)

ifadelerine yer verir. Bu bölümde Seyda, iç diyalog tekniğinden yararlandırılarak Selim'in kendi hayatındaki önemine yer verir. Selim'in, başkişinin eksikliklerini gideren yönüne işaret eden bu bölümde onun fiziksel olarak olmamasına rağmen başkişinin içinde yaşattığı bir sığınma mekânı hâline geldiği düşüncesi düşünsel boyutta da onun içselleştirildiğini gösterir.

Küçük Oyuncu romanının norm karakteri Özer'dir. Anlatı boyunca romanın başkarakter Semra'nın etrafında olan Özer, sevgilisi olmadığı bölümde dâhi onunla aynı evi paylaşmaktadır. Semra ile aynı tiyatro topluluğunun çalışanı olan Özer'le ilgili olarak başkişinin;

"Kendisi zamanla değişmişti. Bir vakitler tiyatro delisiymiş o da. Liseyi bitirdiğinde Güzel Sanatlar'dan Teknik Üniversite'ye, Tıp Fakültesi'ne kadar kazanmadığı okul yokken konservatuvarı seçmiş, hatta Cem'in yüreğine tiyatro sevdasını bile o sokmuş. Sonradan değişmesinin nedeni yeteneksizlikti sanmayın. Çok yetenekliydi çünkü; yıllardır okulu bitiren en yetenekli oyuncu olduğunu hemen herkes kabul ederdi. Her şey vardı onda: fizik, ses, teknik, duygu..." (Kür, *Küçük Oyuncu*, 2017, s. 32)

tanımlamalarından anlaşılacağı üzere Özer, Semra'nın çevresindeki diğer insanlardan farklıdır. Onun bu özellikleri anlatı boyunca zaman zaman okuyucuya yine Semra aracılığıyla hatırlatılır. Özer'in Semra'nın normu olduğunu gösterir asıl özelliği ise hayata bakış açısıdır. Politik bir dünya görüşüne de sahip olan Özer, Beyhan-Semra ilişkisinin anlatıldığı bölümde dâhi Semra'ya yaptığı yanlışları anlatmaya çalışır. Başkişiyi hem dış dünyaya karşı koruma amacındadır hem de tiyatroya ve yaşama dair öğretileriyle onu dolayım lamayı amaçlamaktadır. Başkişi de Özer'le birlikte olmaya başladıktan sonra erginlenmeye başlar ve geçmişte yaptığı hatalardan utanç duyduğunu ifade eder. O günden sonra Özer'i daha yakından tanımaya çalışarak kendi karakteristik özelliklerini de yeniden biçimlendirmeye başlayan başkişi, normunun katkısıyla geçirmiş olduğu dönüşümü onun ölümünden sonra "Büyük oyuncu olamamakla küçük oyuncu olmak arasında; küçük oyuncu olmayı geri çevirmekle hiç oyuna katılmamak arasında; uzlaşamadığın düzeni değiştirememekle ölmek arasında bir yer olmalı diyordum... Yaşanılabilir; kişinin kendi kendisinden tiksinden yaşayabileceği bir yer... O yeri sen göstermiştin bana" (Kür, *Küçük Oyuncu*, 2017, s. 247) cümleleriyle özetler.

Asılacak Kadın romanında başkişinin eksik yönlerini gidererek onu dolayımlayacak bir norm karakter bulunmamaktadır. Başkişi yaşamı boyunca ezilen biri olduğundan toplum nazarında nesneleştirilmiş bir unsur olmanın ötesine geçemeyerek kendilik değerlerinden tamamen yoksun bir yaşam sürer ve varlık alanına sahip olamadan yitip gider.

Bitmeyen Aşk romanında başkişi Nilgün'ün aradığı şey mutluluktur. Anlatı boyunca mutluluğun peşinden giden başkişinin karşısına norm karakter özelliklerini göstermeye en yakın karakter olarak Sinan çıkarılır. Ancak Sinan'ın her defasında onu kandırması sonucu defalarca bir araya gelen ikili her defasında Nilgün'ün derin sarsıntılar yaşamasıyla sonlanır ve anlatının sonunda Nilgün'ün yok olmasına sebep olan da Sinan'dır. Romanın diğer karakterlerinde görülmeyen dolayımlayıcı nitelik anlatı boyunca okur tarafından beklense de karşılık görmez. Romanın diğer karakterlerinde de Nilgün'ü tamamlayan, onun eksik yönlerini gideren, ona yol gösteren sığınmacı bir karakter profili oluşturulmadığından *Bitmeyen Aşk* romanında norm karaktere rastlanmaz.

Bir Cinayet Romanı'nda başkişi olan Akın Erkan aynı zamanda iç romanın yazarıdır. Yirmi sekiz yıl önce başından geçen bir olay üzerine o günün sorumlusu olarak gördüğü kişiyi öldürmek ister ve yıllarca kimseye bir şey söylemeden cinayet planı yapar. Buna göre bir roman yazacaktır ve bu romana öldürmek istediği kişi ile onun çevresindeki insanları dâhil edecektir. Bu sebeple tüm karakterleri kendi isteklerini yerine getirmek üzere yönlendirirken eksikliklerini tamamlayacak hiçbir karakteri yakınına yaklaştırmaz. Dolayısıyla romanda herhangi bir norm karakter yer almaz.

Sonuncu Sonbahar romanında üçlemenin ilk kitabında olduğu gibi karakterlerin değişim ve dönüşümüne olanak verilmez. Zaten postmodern romanların birçoğunda karakterlerin gözle görülür biçimde gelişim göstermesi gibi özel bir amacı da yoktur. Yalnızca başkarakter üzerinde yaşadıklarından hareketle iç yazarına karşı bir üstünlük kurduğu söylenebilir; ancak bunun da geçirmiş olduğu dönüşümden ziyade, üstkurmacanın imkânlarından yararlanan dış roman yazarının isteği doğrultusunda dışarıdan müdahaleyle gerçekleştiği anlaşılır. Dolayısıyla başkarakter bu eksikliğinden dolayı iç romanı tamamlayamadığı gibi anlatıda herhangi bir norm karakter yaratılmamıştır. İkinci romanda olay örgüsündeki varlığıyla üstünlüğü tamamen ele

geçirdiği görülen Emin Köklü, buna rağmen ilk romandaki karakteristik özelliklerinin birçoğunu taşımaya devam eder. Yine huzursuzdur ve onun üzerinde bir değişime ya da dönüşüme uğramasını sağlayabilecek herhangi bir normu bulunmamaktadır. Anlatı boyunca cinayetlerin araştırılmasında kısmen birlikte hareket ettiği Haydar Bilir, ilk romanda olduğu gibi yalnızca cinayet büro görevlisi olma görevinin gereği olarak iyi polis tiplemesinin ilerisine geçemeyerek yalınkat kişiliğini koruduğundan o da başkarakterin normu olabilme durumundan uzaktır. Dolayısıyla *Sonuncu Sonbahar* romanında norm karakter bulunmamaktadır. Aynı durum serinin üçüncü romanında geçerlidir. Bu kez roman farklı bir yerde başlar, ancak cinayetler İstanbul'a taşınır. Emin Köklü yine onları çözmeye çalışırken iç romanda bir karakter olduğunu öğrenir ve eksik yönlerini gideren, onu tamamlayan, dolayımlayan karakteri olmadığından *Cinayet Fakültesi* romanında da norm karaktere rastlanmaz.

Sadık Bey isimli romanda modern anlatıların birçoğunun aksine norm kişi açısından farklı bir durum hâkimdir. Anlatıda norm kişi Semiramis'tir, ancak Semiramis'in bir süre sonra Sadık Bey'le yolu ayrılır. O günden sonra Semiramis'in dolayımlayıcı özelliğini onun Sadık Bey'de bıraktığı etki devam ettirir. Öyle ki ölmeden önceki son anında dâhi anlatı içerisinde Semiramis'ten sonra Sadık Bey'in yanında konumlandırılan iç ses bulunur. Sadık Bey, kendi hâlinde bir ailenin çocuğudur ve kendisine göre oldukça varlıklı bir ailenin oğlu olan Ertuğrul'un yanında ikinci plandadır. Şiire ve tiyatroya olan merakı nedeniyle gençken Paris'te yaşamayı arzulamaktadır. Kendisinin aksine eğlenceye ve kadınlara düşkünlüğüyle bilinen Ertuğrul'un kısa süreli sevgilisi konumunda olan Semiramis'i tanıdıkça ona karşı hayranlık duyar. Kısa süre sonra Ertuğrul'dan uzaklaşan Semiramis de tıpkı kendisi gibi düşünen ve yaşamayı arzulayan Sadık'a yakınlaşmaya başlar. Hem ilgi alanları hem de gelecek planları birbiriyle aynı olan bu iki karakter anlatı içerisinde birbirini tamamlayan bir bütünün iki parçası gibi görünür. Dolayısıyla Semiramis, Sadık için kurtarıcı rolündedir. Roman içerisinde Semiramis'in ilk tasviri şu şekilde yapılmaktadır:

“Kimin gözüyle bakarsanız bakın, yabancı film oyuncularını ya da top modellerini andıran bir güzelliği vardı. Oysa ne film oyuncuları kadar ufak tefek ne de top modeller kadar ince uzun biriydi. Aslına bakarsanız, ortalama Türk güzellerden boyut olarak pek farkı yoktu. Boyu daha uzundu, poposu Avrupa tipi idi; ama ona ilk anda tutulmanızı sağlayan beline kadar uzanan bal rengi saçlarından sarı benekli ela gözlerinin ışıltısından, kafasını geriye atıp ağzını kocaman açarak kahkahalarla gülmesinden fişkıran parıltı ve hatta ateşti.” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 69)

Semiramis ve Sadık'ın ilk buluşmasına dair yazılan “Sadık, ne kadar havalı olmaya çalıştıysa da gözlerini kızdan bir türlü ayıramadı. Adeta büyülenmişti.” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 72) ibarelerinden hareketle başkişinin ilk görüşte Semiramis'ten etkilendiği açıktır. Sohbet derinleştikten sonra Sadık'ın Paris hayali söz konusu olunca onun ruh ikizi olduğunun ilk göstergesi olarak Semiramis'in ağzından çıkan “Benim hayalim de Paris... Akademiyi bitirir bitirmez, hatta burs bulabilirsem daha da önce, Paris'e gideceğim; Beaux-Arts'a gireceğim.” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 73) sözlerinin ardından anlatıcının araya girerek “Tiyatro... Paris hayalleri... Bu kız tanrıların bir hediyesi miydi? Bir ruh ikizi miydi?” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 73) ifadelerine yer vermesi Semiramis'i Sadık'ın karşısına norm kişi olarak çıkardığının ilk delilleri olarak dikkat çeker.

Sadık, Semiramis ile onun yanına yakışmadığını düşündüğünden Paris'te diledikleri yaşama yelken açtıkları dönemde normundan hiçbir açıklama yapmadan kaçır. Kendince onun iyiliğini düşündüğünden bunu yapar, ancak ömrünün geri kalan döneminde sürekli onu düşünür, tüm pişmanlıklarını Semiramis'ten ayrılmasına bağlar ve her çıkmaza girdiğinde Semiramis'le kurdukları idealdeki adam olarak çözüm yolu arayışına girer. Öyle ki geçmişinden pişmanlık duyan Sadık Bey'in o günlere dair özlediği tek şey “Her şey değişmişti artık tabii; ama Sadık Bey o eski günleri özlemekten vazgeçemiyordu bir türlü.” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 43) ibaresinden hareketle Semiramis'le birlikte kurmaya başladığı gelecek inşası yıllarıdır.

Semiramis'in hayatından çıktıktan sonra onun yerine iç sesiyle yolculuğuna devam eden karakter bu iç sese bir süre sonra “Genç Adam” adını verir. Buradaki “Genç Adam” Sadık Bey'in gençliğinden başkası değildir ve sürekli onun karşısına çıkar. Birçok problemin temelini Semiramis'le ayrılığına dayandıran bu ses, Sadık'a sağlıklı düşünebildiği dönemlerdeki gibi düşünerek sorunlarından kurtulabileceği yönünde telkinlerde bulunur:

““Onlara dikkat et?”

‘Kimlere?’

‘Bana ne soruyorsun? Kendin bilmiyor musun?’” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 91)

Anlatıcı, Sadık Bey ve iç sesi anlatı içerisinde bir araya getirilmeyen durumlarda telefonla dâhi görüştürür. Sadık Bey, herhangi bir konuda hata yapmaya yöneleceği zaman iç sesi tarafından aranarak uyarılır ve o andan sonra kararını tekrar gözden

geçirir. Bazen iç sesini dinlerken kimi zaman dinlemeyerek telafisi olmayan hatalar yapabilmektedir. Bu şekilde ilerleyen anlatının son bölümünde Sadık ve “Genç Adam” adını verdiği iç sesi son kez yüzleştirilir. Başkişinin Semiramis’in yokluğunda karşısına çıkarılan bu genç adamın görevi Sadık Bey’in eksik yönlerini gidermektir. Ancak birçok kez kendi iç sesinden kaçarak onu dinlemeyen Sadık Bey’in son yüzleşmesi bir sorguya dönüşür. Sadık Bey bu sorgu esnasında yine her şeyi Semiramis’ten ayrılmasına bağlar ve hatanın kaynağı olarak kendini görür. Vicdanı konumundaki iç sesiyle diyalog halinde ilerleyen bölümün ardından başkişi pişmanlıklarını anımsatan normunu öldürmek ister. Oysa normunun yok olmasıyla birlikte intihar eder ve kendisi ölür.

2.6.3. Kart Karakter

Anlatı içerisinde yalnızca bir karakteristik özelliği içinde bulunduran bu kişiler, genellikle değişmezler ve dönüşmezler. Romanda dramatik aksiyonun sağlanabilmesi için “gerektiği yerde hemen imdada koşarak yazarın hareket kabiliyetini genişleten” (Korkmaz, 2015, s. 238) bu karakterler, metindeki durağanlığı gidererek olayları sıcak ve canlı tutarlar. Yer yer kırılma anları yaşayabilecek duruma gelseler de bu yalınkatlıklarından taviz vermeyerek yalnız yazarın onlara yükledikleri özelliğin temsilciliğini yaparlar. Stevick (2017, s. 184-185) bu özellikleriyle ilgili olarak kart kişilerin; dibinde kurşun olan bir oyuncak gibi nereye fırlatırsanız fırlatın, hep ayağının üzerine düşeceğini söyler. Bununla birlikte kart kişilerin esareti içinde hür olduğu için – veya aynı şekilde hürriyet içinde mahpus olduğu için- yazarın sıklıkla onların hamuruna canlılık ve enerji katabileceğini ifade eder. Esaret içinde hürlüğünden dolayı “anlatıda en çok imaj oluşturmaya yarayan tipler, kart karakterlerdir, çünkü bir defa tanımlandıktan sonra artık aynı duygunun kişileşmiş biçimi olarak karşımıza çıkarlar”. Çoğu kez ““hedef objeye varmayı engelleyen karşı güç grubunda yer alsalar da ülkü değerleri temsil eden kart karakterler” (Stevick, 2017, s. 20) de yazarın verdiği görevleri gayet başarılı biçimde yerine getirebilirler.

Yarın Yarın romanında olayın çok boyutluluğu anlatıdaki kart karakter sayısının artmasına imkân tanır. Anlatı boyunca yalınkatlığını yitirmeden kendisine verilen tek görevin temsilciliğini yapan karakterler olarak okuyucunun karşısına çıkarılan Aysel, romanın ilk kart karakteridir. Geriye dönüş tekniğiyle anlatılan bölümlerden hareketle

bu yalınkatlığın ömrü boyunca değişmediği görülen Aysel, ilk genç kızlık dönemlerinde güzellik yarışmasına katılarak kendini göstermek ve film artisti olmak için stüdyoda çekimlere katılır. Bunu öğrenen babası Aysel'i döverek evden kovar. O da başlangıçta Haluk Germen adında ünlü bir modacıya sığınır. O günden sonra Haluk'un Aysel'i zengin kişilerle ilişki kurmaya ittiği görülmesine rağmen Aysel ideale odaklandığından bu durumdan pek rahatsızlık duymaz. Öyle ki Haluk öldükten sonra da kendisine şöhret basamaklarını çıkarken faydası olabileceğini düşünen kişilerle ilişki yaşamaya devam eder. Bu yönüyle Yeşilçam filmlerindeki meşhur olmak için İstanbul'a kaçan genç kızları andıran Aysel stereotip olarak okuyucuya yansıtılır. Oktay ve Sulhi Gebzeli gibi isimlerle de bu sebeple birlikte olur. Aysel'in romanın bir başka kart karakteri Oktay'la ilişki hâlinde olması ise Seyda'nın Selim'le yakınlaşmasına olanak tanır. Oktay, eşi Seyda'dan göremediği şefkati Aysel'de ararken diğer taraftan Seyda-Selim ilişkisinin rahat bir biçimde ilerlemesine de olanak tanınır.

Romanın ikinci kart kişisi olan Oktay, Seyda'nın eşidir. Yıllar önce onunla evlenmiştir, ancak zamanla aralarında sevgiye dair bir iz kalmamıştır. Romandaki görevi Seyda'yla evlendirilerek onu farklı bir zümrenin parçası hâline getirmek ve başkişiyi orada tutmaktır. Ayrıca Seyda ile ilişki yaşayan Selim, Oktay'ın uzaktan akrabası ve zengin bir ailenin çocuğudur. Bu yönüyle toplumun önde gelen insanların bir araya getirildiği kulüpte karşılaştırılan Selim ve Seyda için de köprü görevi görür. Zengin bir iş adamı olarak anlatı boyunca burjuvazinin temsilcisi olarak gösterilen Oktay, Seyda'yı o zümrenin içerisinde tutmak için vardır. Başkişinin onların içerisindeyken aydınlanma yaşaması için gerekli olan Oktay, bu kararlı duruşunu Selim ve Seyda'nın ilişkisini öğrendiğinde dâhi bozmayarak tamamen kart karakter özellikleri gösterir.

Anlatının içerisindeki diğer kart karakterler ise her biri kendi zümresinin temsilciliğini yapan Doğan, Sulhi Gebzeli ve İşçi Memet'tir. Anlatı boyunca kurgunun gelişimine katkı sunan bu kişiler, sürekli dönüşen kurguya ve şartlara rağmen değişime ayak uydurmadan kart karakter özelliklerinden ödün vermedikleri görülür.

Küçük Oyuncu romanının ilk kart karakteri Cem'dir. Romanın başkişisiyle üniversitede tanışan Cem, bir süre sonra onunla nişanlanır. Cem'le tanıştıktan iki yıl sonra ilk cinsel birlikteliğini onunla yaşadığını söyleyen başkişi, anlatının kalan bölümünde de Cem ile cinsel boyuttaki ilişkisini ön planda tutar. Cem'in burslu olarak

Paris'e gitmeyi düşündüğü dönemde ise onunla gitmek ister, ancak tiyatrodan izin alamadığından Cem Paris'e Semra'yı geride bırakarak gider. Romanın bu bölümüne kadar ayrılmayan Semra-Cem-Özer üçlüsü Cem'in Paris yolculuğuyla ilk kez bölünür. Ancak Cem'in gidişiyle kendini boşlukta hisseden Semra, Beyhan Barlas'la birlikte olur. Tıpkı Cem gibi Semra'nın normatif gelişimi üzerinde hiçbir etkiye sahip olmamasına rağmen anlatının birçok bölümünde okuyucunun karşısına çıkarılan Beyhan Barlas her durumu kendi çıkarları neticesinde değerlendirmeyi alışkanlık etmiş küçük oyuncu olarak tasvir edilmesine rağmen romanın bir bölümünün neredeyse tamamında Semra ile garsoniyerinde yaşadıkları cinsel birlikteliklerden bahsedilir. Dolayısıyla romanda idealize edilmeyen bir tip olarak okuyucunun karşısına çıkan bu karakterin de Semra için geçici olarak yalnızlığını gideren biri olmanın ötesine geçemediği anlaşılır. Dolayısıyla her iki karakterinde romanda sürekli başkişinin etrafında olmasına rağmen yalınkat bir kişiliğe sahip olmaları dolayısıyla bir gelişim ya da değişim göstermedikleri görülür. Romanın bir diğer kart karakteri ise üniversiteli bir kız olarak Özer'in hayatına giren Aysel'dir. Sol ideolojiye sahip bir kız olan Aysel, Semra'nın Beyhan'la ilişkisinin olduğu dönemde Özer'in sevgilisidir. 12 Mart döneminin özelliklerini yansıtmak ve Semra'nın Özer'e olan hayranlığını ortaya çıkarmak için anlatı içerisinde değerlendirilen Aysel'in politik yönü ön plandadır. 12 Mart döneminde sol ideolojiye sahip bir öğrencinin savunduğu değerlere inanmışlığının göstergesi olarak sunulan kart karakter, olay örgüsünde kapladığı alan boyunca bu değerlerinden taviz vermez ve ideolojik düşüncesiyle yapmış olduğu yanlışlar dolayısıyla tutuklanır. Onun bu değişime kapalı karakteristik özelliklerinin başkişinin karakterinin üzerinde hiçbir etkisi olmadığı saptanır.

Asılacak Kadın romanının öne çıkan ilk kart kişisi Ağır Ceza Mahkemesi Reisi Faik İrfan Elverir'dir. Faik İrfan, Melek'in idam kararını veren kişidir. Onun Melek hakkında bu kararı almasının en önemli nedeni önyargılarıdır. Melek'in mahkeme salonundaki pasif duruşunu yorumlamaya çalışırken çocukluğundan bahsetmeye başlayan Faik İrfan, o dönemde ezilen biri olduğunu düşünür. Öyle ki çocukluk yıllarında yaşadıklarının travmasını üzerinden atamayan Faik İrfan'ın gözünde ortada bir olay varsa suçlu her zaman kadın veya fakir olanlardır, çünkü zenginlerin suç işlemeye ihtiyacı yoktur ve kadınlar her zaman ihanet etmeye meyillidir. Çocukluğunda ailesinde ve çevresinde gördüğü ihanetleri evlendikten sonra eşinden de gören Faik

İrfan için Melek'in diğer kadınlardan hiçbir farkı yoktur ve hiçbir delil olmasa da o suçludur. Bu sebeple kendi düşüncelerine ihanet etmemek için Melek'i idam cezasına mahkûm eden Faik İrfan, anlatıda geçmişin intikamını almak için güçlenmeyi hedef olarak görüp sonrasında tüm kadınlara düşmanlık besleyen ve asla değişmeyen bir tip olarak kart karakter özellikleri gösterir.

Anlatının bir diğer kart kişisi ise Yalçın'dır. Yalçın, Melek'le birlikte yargılanmış ve ömür boyu hapse mahkûm edilmiştir. Galatasaray Lisesinde okuyan entelektüel bir kişiliğe sahip olan Yalçın romanda ailesinin okuyan tek çocuğudur ve fakir kıza âşık olan genci temsil eder. Onun bu tutumu kart karakterin imaj gösteren özelliğinin yansımasyandır. Yalçın'ın anlatı içerisindeki görevi yalıda ezildiğini gördüğü Melek'e âşık olup onu içinde bulunduğu hayattan çekip çıkarmaya çalışan genç tipini canlandırmaktır. Bunu yaparken bir yerde Melek'in yaşadıklarını gözüyle görmek için onunla birlikte olsa da ertesi gün yaşananlardan pişman olduğunu anlatmak üzere uğraşır ve Melek'i bu durumdan kurtarabilmek için çürümüş düzeni temsil eden Hüsrev Ebruzade'yi öldürür. Ayrıca Yalçın'ın kurmaca içerisinde Melek'le birlikte olarak onu kırması kart karakter olma özelliğini yitirdiğini göstermez, çünkü kart karakterler anlatı içerisinde zaman zaman kırılmalar yaşayacak olsalar da bu kırılma anlarından keskin dönüşlerle kurtularak değişmeyi/dönüşmeyi temsil ederler. Yalçın da yalnızca olayı öğrenmek için Hüsrev Bey ile gittiği yalıda mecbur kaldığından Melek'le birlikte olur, ancak Melek'e yardımcı olmakta ısrarlı tutumuyla kart karakter özelliğini yitirmediğini gösterir.

Asılacak Kadın romanın öne çıkan diğer kart karakterleri ise dönem romanlarının birçoğunda kötü üvey babası temsil eden Hasan'dır. Hasan köylü bir kapıcıdır ve Melek dâhil, ailenin tüm fertlerine kötü davranmaktadır. Onlara sözlü ve fiziksel şiddette bulunan üvey baba, Melek'i de hem bakımından kurtulmak hem de onun üzerinden para kazanmak üzere Hüsrev Ebruzade'nin yalısına verir. Anlatının diğer kart kişisi olan Hüsrev Ebruzade ise hastalıklı bir karakterdir. Babasından miras kalan ilgisizlikten her yanı çürümüş olan yalı, aynı zamanda Hüsrev Bey'i temsil eder. Fiziksel ve ruhsal anlamda iyi bir durumda olmayan Hüsrev Bey sapkınlığıyla ön plana çıkar. Daha önce yapmış olduğu evlilik, onun eşini Fransız bir kadınla aldatması ve öğrenen eşinin intihar etmesiyle sonlanır. Kadınlarla hiç iyi bir ilişkiye sahip olmamış Hüsrev Ebruzade annesi ölmeden önce yalıda çalışan Melek'i taciz eder. Annesi öldükten sonra da hem sözlü

hem fiziki hem de cinsel şiddet uyguladığı Melek'in tüm kendilik değerlerini elinden alır. Bu yönüyle karşı değer olarak görülen Hüsrev Bey, anlatı içerisinde sembolize ettiği sapkın karakter tiplerinden öleceği ana dek taviz vermeyerek kart karakter özelliği gösterir.

Bitmeyen Aşk romanının ilk ve en önemli kart karakteri şair Sinan Keçecioglu'dur. Onun anlatıdaki önemi, Nilgün'le arasındaki bir türlü mutlu sona ulaşamayan ilişkideki rolünden kaynaklanır. Yazar, Sinan'a öylesine önem verir ki norm karakter özellikleri dâhi taşımamasına rağmen anlatıda Nilgün'den sonra sözünü teslim ettiği tek kişi olarak Sinan'ı görür ve Nilgün'ün yitimine giden yolda onu olumsuz yönde en çok etkileyen karakter olarak yansıtır. Anlatı boyunca hiç değişmeyen yalınkat görünümüne sahip Sinan, yazarın ona verdiği görevi en iyi biçimde yerine getirir. Nilgün'den sonra yaşamı en çok detaylandırılan Sinan, ilk karşılaşmalarında şair kimliğiyle zaten öncesinde kendini buna hazırlamış olan Nilgün'ü kolaylıkla etkiler. Bu dönemde 17 yaşında olan Nilgün'ün karşısına 31 yaşında bir karakter olarak çıkar ve olayların sonuna geline bölümde yaklaşık 50 yaşındadır. Aradan geçen süre zarfında karakteristik özelliklerinden hiçbir taviz verilmediği görülen Sinan, tüm bu sebeplerle romanda en fazla hacim kaplayan kart karakter olma özelliği gösterir. Romanın diğer kart karakterleri ise anlatı boyunca yalnızca temsil ettiği değerlerin savunuculuğunu yapan bir görünümde olan Suna ve Afet'tir. Ancak onlar karakteristik özelliklerini değişip dönüşmesine olanak tanımadan yazar tarafından verilen görevi yerine getirseler de romanda olayların ikinci ana karakteri durumundaki Sinan kadar anılmazlar.

Bir Cinayet Romanı'nda iç romanın yazarı dışındaki tüm karakterler onun kurmacasındaki tiplerin temsilciliğini yaparlar. Postmodern romanlarda anlatı kişilerinin karakteristik özellikleri buğulanmış bir camın ardındaki insan tasviri kadar yer alır, ancak bu romanda yazar Akın Erkan'ın kendi gerçek dünyasından kişileri iç romana dâhil etmesi sebebiyle ana karakterler üzerindeki bulanık görüntünün az da olsa kaldırılmasını sağlar. Öyle ki kendi gerçek dünyasındaki bu kişiler yazarın verdiği görevleri yerine getirirken tüm gelişmeleri günlük haline getirip yazara gönderdiğinden romanda anlatıcı olarak da bulunurlar. Bu bağlamda Levent, Emin, Yıldız ve Yeşim yalnızca yazarın ve iç roman yazarının onlara yüklediği değerleri temsil etmekle yükümlü oldukları anlatıda yer aldıkları bölümlerde karakteristik olarak herhangi bir değişime/dönüşüme uğramazlar ve romanın kart karakterlerini oluştururlar.

Sonuncu Sonbahar romanında Akın Erkan'ın önceki romandaki hakimiyetini yitirdiği görülür. Bu bağlamda roman içerisinde başkarakter Emin Köklü'nün rolünü ve romanını çalmaya çalışan bir karakter olduğu gözlenen Akın Erkan, anlatı boyunca Emin Köklü'nün eşi olarak sorun çıkaran bir tip oluşturma ötesine geçemez. Haydar Bilir ise ilk romanda olduğu gibi mesleği ve Emin Köklü'ye yakınlığı gereği cinayetlerin aydınlatılması için uğraşan yalınkat kişilik olması bakımından değer kazanır. Romanın başından sonuna kadar kendilerine verilen görevin dışına çıkmadan ve herhangi bir değişime/dönüşüme uğramadan olay örgüsünün gelişimine katkıda bulunan her iki karakter de romanın kart karakterlerindendir. Ayrıca iç metinsellikten yararlanılarak *Yarın Yarın* romanından alınan Aysel Alsan ve Tarık Durusel de romanın diğer kart karakterleridir. Tıpkı yazarın ilk romanında olduğu gibi Aysel Alsan sosyetenin içinde yer alabilmek için zengin iş adamlarıyla birlikte olan ve burada kalabilmek için her şeyi yapabilecek bir kadın olması yönüyle öne çıkar. Tarık Durusel de yine *Yarın Yarın*'da olduğu gibi eşcinsel kimliğiyle ön plana çıkar ve potansiyel katil durumunu korur, ancak burada roman içerisindeki varlığını anlatının başından sonuna kadar koruması yönüyle daha önemlidir.

Cinayet Fakültesi romanında *Sonuncu Sonbahar*'daki kart karakterlerden Haydar Bilir ve Akın Erkan aynı karakteristik özelliklerini bu romanda da koruduklarından yine kart karakterlerdir. Ayrıca bu romanda yeni bir kart karakterin oluşturulduğu görülür. O da Narin'dir. Anlatının ancak sonunda iç yazarın itirafıyla romandaki varlık amacı anlaşılan Narin, Akın Erkan'ın yönlendirmesiyle Emin Köklü'nün yakınında yer alır. Romanın başından sonuna kadar da ona verilen görevleri hiçbir durumda yalınkat karakterinden ödün vermeden sürdürmeyi başarır. Romanın ilk bölümünde kasabada başkarakterin hayatına giren Narin, aynı zamanda romanın kahraman anlatıcısı olan başkarakterin ifadeleriyle “İyi kalpli, iyi niyetli, yumuşacık başlı peri kızı”(Kür, *Cinayet Fakültesi*, 2017, s. 118) görünümündedir. Ancak onun bu görünümü gerçek karakteristik özelliklerini yansıtmaz, çünkü onun romandaki görevi Emin Köklü'nün güvenini kazanıp Akın Erkan'ın amacına yönelik hareket etmesini sağlamaktır. Bir başka deyişle iç yazara ajanlık yapmaktır. Romanın son bölümünde Emin Köklü ve Akın Erkan yüzleşene dek de bu görevini layıkıyla yerine getiren Narin, anlatı boyunca herhangi bir değişim göstermediğinden romanın bir diğer kart karakteri olma özelliğini taşır.

Sadık Bey romanında “yalıncat bir kişiliğe sahip” (Korkmaz, 2016, s. 343) ilk karakter olarak Ertuğrul karşımıza çıkar. Romanın hemen her bölümünde başkişinin etrafında olup başından sonuna kadar düz bir çizgide değişmeden karakterinin gereğini yerine getiren Ertuğrul, başkişinin çocukluğundan beri en yakın arkadaşı durumundadır. Romanda Ertuğrul’un gençliğinin anlatıldığı bölümde onunla ilgili olarak;

“Ertuğrul yakışıklı sayılmazdı, ama çekici bir tipti. Uzun boylu değildi; ama çok kaslı, dikdörtgenimsi, sert ve güçlü vücutlu bir gövdeye ve insanın gerçekten yüreğinin derinlerini görebildiği izlenimi uyandıran kapkara bakışlara sahipti. Filmlerde gördüğünüz mafya babalarınınkini andıran bu bakışlarla yalnızca kendinden küçükleri değil, yaşlılarını da hatta yeni gelen genç, tecrübesiz öğretmenleri de korkutabiliyordu. Aynı keskin gözler kızlara çevrildiğinde ise garip bir etki yaratıyor, onları karanlık maceralara sürükleyebileceği vaadini iletiyordu sanki.” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 66)

bilgilerine yer verilir. Ertuğrul’un burada bahsedilen özellikleri ise anlatının devam eden bölümlerinde hiç değişmez. Anlatı boyunca Sadık’ın yanında gibi görünen Ertuğrul, gençlik dönemlerinde birlikte olduğu Semiramis’in ondan ayrılarak Sadık ile birlikte oluşunun kendisinde yaratmış olduğu güvensizlik duygusunu hiçbir zaman üzerinden atamaz. Ertuğrul’a Semiramis’le birlikteliği dışında hiçbir zaman isminin anlamının ötesinde bir yaklaşımda bulunmayan Sadık’a güven duygusunu yitiren Ertuğrul için Sadık, zamanla yalnızca işine yaradığı için yanında bulundurduğu bir gereksinim nesnesine dönüşür. Bu bilgiyi romanın henüz ilk sayfalarında veren anlatıcı, “Şirketin zenginleşmesiyle orantılı olarak önceleri yavaş yavaş, derken gittikçe hızlanarak ayrılmıştı dostluk yolları.” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 16) sözleriyle Ertuğrul-Sadık dostluğunun gidişatının nasıl olacağını bildirir. Ertuğrul, anlatı içerisinde Sadık’ın hep bir adım önünde olan bir tiptir. Çocukluk yıllarından Sadık’ın intiharına kadar bu hep böyledir. Sadık, hayatı boyunca yalnızca iki kez onun dediğinin dışına çıkmıştır. İlkini neticesinde yaklaşık otuz yıl Ertuğrul’un patronu olduğu şirkette geçmişiyle her an hesaplaşmak zorunda kalan başkişi, ikincisinin neticesinde Ertuğrul ve Perim Hanım’ın öncülüğünde kendisine karşı oynanan oyunla intihar etmiştir. Dolayısıyla anlatının bir diğer kart kişisi de Perim Hanım’dır.

Perim Hanım, Ertuğrul’un şirketinde Sadık Bey’in alt pozisyonunda çalışan ve ondan yaklaşık yirmi yaş küçük olan dul bir kadındır. Onun anlatı içerisindeki görevi şirket içerisindeki alımlılığıyla başkişiyi hataya sürüklemek ve aynı zamanda patronu Ertuğrul’a bu hataları bildirerek şirket içindeki konumunu sağlama almak, mümkünse

yükseltmektir. Bu sebeple Sadık Bey'in yıllar sonra bir kadına karşı şehvet duygusuyla yaklaşma olanağı tanıyan Perim Hanım, Ertuğrul tarafından başkişiye kurulan ve onun şirketten kovulmasına neden olan tuzağın bir parçasıdır. Sadık Bey'in şirket dosyalarını kişisel bilgisayarına yüklediğini, kendisine tacizde bulunduğunu Ertuğrul'a anlattıktan sonra Sadık Bey işten kovulur.

Anlatının bir diğer kart kişisi ise başkişinin kızı Nurcan'dır. Nurcan, Sadık Bey'in hep pişmanlıkla hatırlayacağı eski eşinden ona mirastır. Yalnızca paraya ihtiyacı olan bu karakterin anlatı içerisindeki tek görevi telefonla aradığı bildirilince haber verilmesi üzerine "Sadık Bey'in yüzü ekşir gibi oldu. Nurcan sık sık aramazdı. Paraya ihtiyacı olmadı mı, hiç aramazdı" (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 10) sözlerinden anlaşılacağı üzere menfaat temelli bir ilişki yürüterek başkişinin geçmişini hatırlatmaktır. Onunla ilişkisini bildiren "Nurcan'ın yapay şükranına kulak vermek, görse tanımayacağı torunu için yalan şefkat sözleri sarf etmek zorunda değildi. Onları sevmediği içinse utanç değil, umutsuzluk duyabilirdi ancak." (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 14) sözleri ise kızının, yani kart karakterin yalnızca görev sırası gelince onun karşısına çıktığını gösterir. Nurcan gibi karakterler, "temsil ettikleri duygu değerleri söz konusu olunca hemen devreye sokularak okuyucu zihnindeki hazır imajın harekete geçmesini" (Korkmaz, 2016, s. 343) sağlayarak anlatı içerisinde belirli bir fikrin daimî temsilcisi olan yalınkat karakterler olarak anlatı içerisinde varlık gösterebilirler.

2.6.4. Fon Kişi

Anlatım esasına bağlı kurmaca metinlerde "en az derinliğe sahip kişi ya da kişiler grubu" olan fon kişiler, "yapının işlemesine yardımcı olan çarklar niteliğindedir" (Korkmaz, 2018, s. 21). Bu yönüyle anlatı içerisinde sıkça karşılaşılmayıp olayın gidişatına ve/ya sonucuna etki edemeyecek kadar görüntü düzeyinde, başkişinin karakteristik özelliklerine ulaşamayacak kadar da asıl olayın dışında kalan bu kişiler, anlatının "birinci derecedeki kahramanına ait sosyal ortamın daha somut bir şekilde dikkatlere sunulmasına" (Korkmaz, 2018, s. 22) katkı sağlarlar. Çağımızın roman ve öykülerinin birçoğunda olduğu gibi Pınar Kür'ün eserlerinde de fon kişilere sıklıkla rastlamak mümkündür.

Yarın Yarın romanında yalnızca kurmacanın ilerlemesi için dekoratif unsur olarak değerlendirilen figüratif kişiler çoğunlukla Seyda, Selim, Oktay ve Aysel'in bulunduğu ortamlarda görülür. Romanda geriye dönüş tekniğinin kullanıldığı bölümlerde ise geçmiş hayatlarında karşılarına çıkan kişiler, karakteristik özellikleri hakkında bilgi verilmeden görüntü oluşturmak amacıyla kullanılırlar.

Roman içerisinde bazen Selim'in çocukluğunun anlatıldığı bölümdeki on-on iki çocuk, Selim'in mezarının etrafında Seyda'yı gözleyen çocuklar ya da kulüpte buluşup birbirleriyle iş ilişkileri kuran, dedikodu yapan sosyete mensupları gibi topluluk hâlinde okuyucunun karşısına çıkarılan fon kişilerin yanı sıra ana karakterlerin etrafında görünmesine rağmen olayın gidişatına doğrudan etki edemeyen kişiler de görülür. Seyda'nın ve Aysel'in geçmiş yaşantılarında ilişki hâlinde olduklarına değinilen bölümlerde bahsedilen aileleri, okul ve çocukluk arkadaşları, Aysel'in kardeşleri ve ana olaya dek karşısına çıkan iş adamları, Oktay'ın evin dışında ilişki hâlinde olduğu arkadaşları, Selim'in Paris'te karşısına çıkan Madam Drevet, Selim'in Fransa'daki kız arkadaşı Josette, İşçi Memet'in aile mensupları, Sulhi Gebzeli'nin eşi ve oğlu Çetin, Selim'in İstanbul'da görüştüğü kişilerden Recep ve Kemal gibi çokça isim ise roman içerisinde pek varlık gösterememesine rağmen yer yer anlatı içerisinde figür oluşturması bakımından okuyucunun karşısına çıkarılan diğer fon kişilerdir.

Küçük Oyuncu romanında olay örgüsü içerisinde dekoratif unsur olmaktan öteye gidemediği görülen fon kişiler, ana karakterlerin etrafına geçici süreliğine yerleştiren figürler olarak anlatıya dâhil olurlar. Ana karakterlerinin çoğu tiyatronun içinden kimseler olduğundan fon kişiler de ya aynı camiadan ya da ana karakterlerin ailelerinden seçilmiştir. Bu doğrultuda kurmaca içerisinde yer alan prodüktör Ayhan Sözer, İngiliz Yönetmen Mr. Dexter, rejisör Rüştü Bey, Gülay, Nurten, Orhan, Sacide, Güler, Feriha, Selim gibi kişiler ile seyirciler, 12 Mart döneminin ağır şartlarını yaşayan insanlar vb. isim ve topluluklar romanın fon kişilerini oluşturur.

Asılacak Kadın romanında Faik Bey'in düşüncelerine yer verilen bölümlerde yer alan isimlerden olan Faik'in annesi, kardeşleri, eşi, eşinin kendisini aldattığı Ali, Faik'in çocukluk arkadaşı Ercan, diğer okul arkadaşları, Ercan'ın annesi, Ercan'ın avukat olan babası, avukat ve duruşma salonunda olaya müdahil olmayan kişiler, Gülşen gibi topluluk ve kişiler yalnızca birer figür görevi üstlenirler. Olaylara dayanak

oluşturabilmek için bahsedilip geçilen ve ana olaya doğrudan bir etkisi olmayan bu kişiler fon kişiler gurubundadır.

Romanın Melek ve Yalçın'ın düşünce ve yazdıklarından hareketle anlatıldığı bölümlerinde ise karşımıza çıkan Emsal Kalfa, Hüsmen Efendi, kahvede oturanlar, Yalçın arkadaşlarından olan Recep ve Doğan, yalının eski çalışanları, Melek'le bir gecelik birliktelik yaşayanlar gibi topluluk ve kişiler de yine anlatının kurgulanmasına yardımcı olmak amacıyla olayın içerisinde bahsedilen ve haklarında ayrıntılı bilgiye yer verilmeyen dekoratif unsurlar olarak fon kişiler gurubunda yer alırlar.

Bitmeyen Aşk romanı geniş hacimli bir kitap olmasının yanı sıra olayların yaşandığı mekânların çeşitliliği ve olayların geniş bir zaman diliminde yaşanmış olmasıyla dikkat çeker. Değişen mekânların ve anlatılan zamanın genişliğine bağlı olarak anlatıdaki kişilerin diğer romanlara nazaran sayıca fazla olduğu görülür. Bu bağlamda romanda adı geçmesine rağmen dekoratif unsur olmanın ötesine geçemeyen Erol, Coşkun, Ersin, Necmi Baydar, Halit, Ahmet, Şermin, Necla, Şevket, Oya Hanım, Gül, Cemal, Selim, Haşim, Güler, Tuğrul, hemşire Selma Akar, Rasim, Kıymet Kaya, Kâmil, Aslan, Necmi, Hüseyin Ağbi, Nazan, Bülent, Cumhuriyet İnan, Cemile Hanım, garson, okuldaki diğer kızlar, taşra kentte yaşayanlar, Sinan'ın çatı katı evine götürdüğü kızlar, resepsiyondaki çirkin görünümlü adam gibi fon kişiler bulunur.

Bir Cinayet Romanı'nda iç içe geçmiş bir kurgusal yapı olması ve roman karakterlerinin başından geçen olayların günlük hâlinde sunulması sebebiyle çok sayıda fon kişiye rastlamak mümkündür. Ana romanın ve iç romanın kurmaca evrenine dekoratif kişi olarak dâhil olan bu kişiler herhangi bir karakteristik özellik gösteremediklerinden çoğunlukla konu gereği değinilen ya da tesadüfen karakterlerin karşısına çıkan kişiler olarak romanda yer alırlar. Bu bağlamda *Bir Cinayet Romanı*'nda bahsedilen Akın Erkan'ın çocukluğunda hayatında bulunan kişiler ve ona tecavüz eden üç kişi, Emin Köklü'nün oğlu Can, kardeşleri, eski eşi, partiye katılan insanlar, Hamdi Efendi, Hamdi Efendinin oğlu Ertuğrul ve karısı Nurgül, Emin'in şoförü Hasan ve aşçısı Hafızanım, Haydar Bilir, Eser, Serpil Hanım, Perihan, Erhan, Cengiz, Şükrü, Hülya, Mahmut, Cemalettin, Anna Ferriter, Nevzat Erkmen, Aysel, Lamia, Hasan, Hayrettin Efendi, Meral, Saffet Bey, Cenk ve Murat, Hülya Seven gibi isimler romanın fon kişilerini oluştururlar.

Sonuncu Sonbahar'daki roman karakterlerinin çoğunun Pınar Kür'ün önceki romanlarında adının geçtiği anlaşılır. Bu bağlamda fon kişilerin de bir kısmı tanidik isimler olmasına rağmen bir kısmı önceki romanlarındaki konumundan uzaklaştırılarak dekoratif bir unsur olmanın ötesine geçemez. Ertuğrul, modacı Haluk Germen, Sulhi Gebzeli gibi isimler *Sadık Bey* ve *Yarın Yarın* romanlarında bulunur, ancak burada çok daha silik bir görünümle romanda yer aldıkları anlaşılır. Ayrıca *Bir Cinayet Romantı*'ndaki birçok fon kişi ile yeni kişilere de figür olarak romanda yer verilir. Nurgül, Ateş Altındal, Duman, Cevriye, Şahin, Seyfi, Kenan Keçecioğlu, Ceren Yüksel, Nesrin Pekinsay, Sumru Sevinç, İhsan Bıçakçı, Ruşen Kaya, Okan Onukman, Ruhsar, Hristo, Eleni, Hikmet Germen, Burhan Geviş gibi isimler ise romandaki diğer fon kişilerdendir.

Cinayet Fakültesi romanındaki fon kişiler, olay örgüsü içerisinde ana karakterlerin bulundukları ortamda var olduklarından bahsedilen topluluklar, söz arasında geçen figüratif kişiler, maktuller, failler ve cinayetlerin araştırılması/soruşturulması esnasında görüşülen kişilerden oluşur. Bu bağlamda romanda yer verilen Emine Hanım, Emin'in şoförü Hasan, Serdar, Melek Türker, Sungur Semerci, Emin'in ilk karısı, Ertuğrul, Burhan Amir, Oktay, Işıl Hanım, Ergin Gürkan, Selmin, Haldun, Hulki, Baran Gürpınar, Hülya, Güler, Muharrem Şafak, Banu Sayar, Ayhan, Derya, Hulusi Bey, Gülen Hanım, Raşit Tez, Sezen Hanım, Hulusi Gürol, Sıdika Hanım, Ertan, Gülşen, Gönül Abla, Kontes Mireille, Ekrem, Hatice, Menekşe, Şenol, polisler, polis muhabirleri, ajanlar, öğrenciler, çingeneler, kahvehanede oturanlar, failler, romancılar, rektörler, garson, veliler, müşteriler kişiler düzleminde fon kişileri oluştururlar.

Sadık Bey romanında fon karakterler bazı durumlarda topluluk olarak okura sunulur. Sadık Bey'in Paris'te ve İstanbul'da Semiramis ile birlikteyken etrafında bulunup yer yer sohbeti kesen insanlar dekoratif karakterler olarak karşımıza çıkar. Bunun dışında başkişinin meyhanede bulunduğu zamanlarda etrafındaki masalarda yer alan, sokakta yalnız başına yürürken bahsedilen insanlar, yemek için katıldığı ortamlardaki garsonlar ve şirket içerisinde karşılaştığı insanlar anlatının sürüklenmesini sağlamak amacıyla romana dâhil edilen fon kişilerdir.

Romanda topluluk dışında karşılaşılan fon karakterlerden biri başkişinin torunu Caner'dir. Caner'le ilgili olarak yalnızca Nurcan'ın para istemek için hastalığını bahane gösterdiği dokuz yaşındaki çelimsiz torunu bilgisi verilir. Bunun dışında Nuriye ve

onunla evlenmesine vesile olan Suzan Abla, başkışının Nuriye'den önceki sekreteri Ayla, Sadık Bey'in son dönemindeki sekreteri Zuhal Hanım, eski bir dost olarak bahsi geçen Feridun, Feridun'un eşi Şeyma, Ertuğrul'un lise aşkları ve onlardan biri olan Zerrin, Sadık Bey'in kısa süreli birliktelik yaşadığı kişiler (Selma, Leyla, Gülşin, Bella, Silvana, Anna), Perim Hanım'ın oğlu ve hizmetçisi Nemika, resepsiyon çalışanı Ayşen, tecrübeli bir Cumhuriyet öğretmeni olarak bahsedilen Burhan Bey, başkışının babası, Ertuğrul'un babası Kâmil Efendi, başkışının annesi Sevim Hanım ve ev işlerinde yardımcısı Hayriye Hanım gibi birçoğundan yalnızca anlatının bir yerinde söz edilen birer unsur olmanın dışında varlık gösteremezler. Eserde fazla yer kaplamayan bu kişilerin görevi, kurmaca içerisinde başkışının etrafında gösterilen dekoratif unsur olmaktır.

3. BÖLÜM

PINAR KÜR'ÜN ROMANLARINDA İZLEKSEL KURGU

3.1. ÖLÜM

Birey için çoğu kez korku unsuru olan ölüm ya kendisini ya da çevresindekileri bilinmeyene götüreceğinden kaçış ya da kurtuluş aracı olarak görülmediği durumlarda istenmeyen pozisyonundadır. Onun bu istenmemesi bir “yok oluş” (Levinas, 2006, s. 12) olarak değerlendirilmesinden kaynaklanır. *Yarın Yarın* romanının başkişisi Seyda, Selim’le ilk tanıştığı dönemlerde ölümden korkmaz bir görünüm sergiler. Ancak ondaki tek ölüm korkusu kendini tamamladığını düşündüğü Selim’in ölümünden endişe etmesi biçiminde görülür. Yani sevdiğinin ölümünden korkar. Romanda Selim’le tam bir uyum göstermeye başlayan Seyda, zamanla ona tamamen bağlanır. Onun bu dönemde yaşama daha sıkı tutunup ölümle arasına mesafe koyduğu anlaşılır:

“Selim’i hiçbir zaman yitirmeyeceğini anladı Seyda... Ne olursa olsun, Selim onu bırakıp gitse de, Paris’e dönse de (bu olasılığı pek göz önüne almıyordu, aralarındaki beş yıllık yaş ayrılığının kendisini daha önce alıp ölüme götüreceğinden şüphesi yoktu; tıpkı bir ananın çocuğunun kendinden önce ölebileceğini aklına getirmediği gibi) Selim ölüp ölesiye onundu artık...” (Kür, Yarın Yarın, 2017, s. 316)

Seyda’nın düşüncelerinin yer aldığı bu pasajda, onun yaşama sıkı sıkıya tutunduğu ve ölümü yalnızca sevdiklerinden koparılma unsuru olarak gördüğü anlaşılır. Seyda, kendisi için ölümden korkmazken yalnızca sevdiklerinin ölümünden korkar bir tavır sergiler. Ölümün yaşla sınırlılığınan başkişi, romanın sonunda kendisinden önce ölen Selim’in mezarına gittiğinde ise düşüncelerinde değişiklikleri iç monolog tekniğiyle aktarılır. Bu bölümde “Sokakta avaz avaz bağırان satıcı mı daha gerçek, içimde taşıdığım sen mi? Elle tutulabilecek, gözle görülebilecek, somut şeylerin tek gerçek olduğunu savunsak bile – sendin hep bunları savunan. Ölümün aşırı soyutluğuna ne diyeceksin peki? Ölüm soyut olmaz, peki haklısın olmaz.” (Kür, Yarın Yarın, 2017,

s. 369) ifadeleriyle Seyda'nın düşünceleri açığa çıkarılırken onun ölüm karşısındaki çaresizliği anımsadığı anlaşılır. Ölümün zamansal bir düzenle ifade edilemeyeceğinin farkına varan Seyda, bu sebeple ölümü sevdiklerinden uzak görür; ancak Selim'in ölümüyle kavramın soyutluğundan sıyrılarak “insanın ölümlü bir yaşama mahkûm edilmiş olması gerçeğiyle” (Korkmaz, 2014, s. 235) ilk kez yüzleşir.

Küçük Oyuncu romanında ölüm izleği başkişi Semra ve norm karakter Özer üzerinden değerlendirilebilir. Özer, çevresindeki yaşamın anlamsızlığını sürekli sorgular yönüyle romanda “Ölüm ne ki? (...) Her Allah'ın gecesi tam vaktinde, tam gerektiği gibi ölebilenler için gerçek ölümler ne anlam taşır ki? İnandırıcı bile olmayabilir belki...” (Kür, Küçük Oyuncu, 2017, s. 177) ifadelerinin temsil değeri olarak varlık gösterir. Dünyalık zamandaki tüm maddi unsurların anlamsızlığından yakınan bir bakış açısına sahip olan Özer, Semra'yla olan konuşmalarında yer yer bu düşüncelerini yineler. Semra ise onun hayata karşı olan bu duruşunu “Yaşamla uzlaşmaktan vaz mı geçmişti? Yaşamla uzlaşmaktan vazgeçip ölümle uzlaşmak? Olabilir mi? İlk ve son uzlaşım: ölüm!” (Kür, Küçük Oyuncu, 2017, s. 246) ibarelerinden hareketle ancak ölümünden sonra anlar. Başkişinin dediği gibi yaşamla uzlaşmayan Özer gibi karakterler, günün sonunda ölümle uzlaşma yolunu seçebilirler.

Semra'nın ölümle ilgili olan “Aşk sonsuzlaştıran ölüm var yalnızca... Yaşam tüketiyor. Her an her adımda tüketiyoruz, harcıyoruz yaşamı... Ölüm harcanamaz oysa, tüketilemez. Sonsuzdur ölüm.” (Kür, Küçük Oyuncu, 2017, s. 128) düşünceleri ölümün sonsuzluğuna gönderme yapar. İnsan doğar ve ölür felsefesinin yansıtıcısı olan bu düşünce, doğum ve ölümün gerçekliği ile doğallığını imler. Öyle ki her canlı için doğum ne kadar gerçekse ölüm de o kadar gerçektir. Doğum nasıl kabulleniliyorsa ölüm de kabullenilmelidir. Kişi, yaşama iradesi karşısında her ne kadar ölümü olumlama da bilincin ölümünden sonra varlığını devam ettirebilip ettiremeyeceği inancına göre yaşama yüklenen anlamlar değişkenlik gösterir. Evrende kalıcılığın ölümün sonsuzlaştırması sonucu varlığını hissettiren “aşk” olduğunu düşünen Semra'nın, zamanı ölüme yaklaştıran bir unsur olarak değerlendirmesi hayatın sonluluğunun yanında ölümün sonsuzluğunu çağırıştırır. Özer'in ölümünden sonra bir süre kendini toparlayamayan başkişi, normunu yitirdiğine inandıktan sonra şu ifadelere yer verir:

“Öldüğü için kızamıyorum ona, tıpkı gittiği için kızamadığım gibi... Ölümü ona yakıştıramıyorum yalnızca... Hele böylesi bir ölüm! Böylesi bir ölüm derken sanki bilmiyor muyum nasıl öldüğünü? Güneşli bir yaz sabahı

kayığa binen, kürek çekerek ufkun kavuştuğu yere doğru uzaklaşan ve bir daha geri dönmeyen bir adam. Bir kaza mı? Bile isteye gidilen bir ölüm mü? Kaza olasılığı çok akla uzak bir haksızlıkmiş gibi geliyor... Öyle anlamsız, akıl dışı ki! Oysa, ölümün anlamlı olduğunu kim savunabilir? Kim öğretmiş bize ölümlerde ille de bir anlam aramayı? İlk kez alıp götürmüyor ki yirmi yaşında ve yaşaması gereken birini... Neden alışamıyoruz ölümün anlamsızlığına? Yaşaması gereken biri... Neden? Ben onsuz yapamayacağım için mi? Ölümde anlam aramak, yaşamak zorunda olanların zorunlu oldukları bir çaba... Hepsi bu. Gene de yakıştıramıyorum anlamsız bir ölümü Özer'e..." (Kür, Küçük Oyuncu, 2017, s. 245-246)

Semra'nın düşünceleri *Yarın Yarın* romanındaki Seyda'nın düşünceleriyle benzerlik gösterir. Her iki karakter de ölümü sevdiklerine yakıştıramaz ve ölümden yalnızca bu yönüyle korkarlar. Ona ihtiyacı olduğundan ölümünü kabullenemediği anlaşılan Semra'nın bu pasajdaki ölüm korkusu ise yalnızlığıyla ilgilidir. Romanda Semra'nın dolayımlayıcısı olan Özer'in ölümüyle birlikte yalnızlığıyla baş başa kalan başkişi, bundan sonraki süreçte yaşamın maddi değerlerinden uzak bir serüvene başlar.

Asılacak Kadın romanında ölüm izleği roman karakterlerinin yaşam karşısındaki duruşlarına göre farklı yönlerden değerlendirilir. Romanın ilk anlatıcısı olan Faik İrfan, ölümü cezalandırma aracı olarak görür. Başkişi Melek'in masumiyetine inanmayan Faik İrfan onunla ilgili olarak "Bir değil de on. On değil de yüz adamın altına yatmışlık nasıl kurtarabilir onu suçluluktan. Suçunun cezası olan ölümden. Cebrenmiş. Laf. Tanıkların hiçbiri zorlamadan söz etmedi." (Kür, *Asılacak Kadın*, 2018, s. 21) düşüncelerini aktarırken önyargı içerisindedir. Geçmiş yaşantısında kadınları aldatan, güçsüzleri suçlu birer figür olarak gözlemleyen karakter, toplumun çürümüş düzenine ayak uyduramayarak nesneleştirilen Melek'in ölümle cezalandırılmasını yeğler. Ancak Faik İrfan Elverir için ölüm, herkes için yeterli bir ceza değildir:

"Ölümden de beter bir şey Nihal'in cezası. Nihal ceza çekiyor mu hâlâ. Yoksa ben. Bir bilebilsem. Ölüm yaşamaktan daha mı iyi. Hep aynı soru. Yoksa ben. Onun için mi sustu. Ölmek istemez onun gibiler. Nihal'i bilmem. O Melek denilen karı istemez ölmek. Gene de sustu. Ne diyebilirdi. Neler diyemezdi ki. Küstah küstah bakıyordu üstelik. Meydan okuyor. Bana." (Kür, *Asılacak Kadın*, 2018, s. 41-42)

Geçmiş yaşantısını anımsadığı anlaşılan bu pasajda eski karısını düşünürken ölümün onun açısından olumlanacağını düşünür. Bu sebeple Nihal için ölümü kurtuluş aracı olarak değerlendirilebileceğinden Nihal'i öldürmez, ancak sevdiği kişi olan Ali'nin ölümü karşısındaki çaresizliğine sevinir. Ölümü ceza unsuru olarak

değerlendiren Faik İrfan Elverir, Melek'i ise kimsesizliği ve yurtsuzluğu sebebiyle idama mahkûm eder.

Romanda tek amacı Melek'i içinde bulunduğu durumdan kurtarmak olan Yalçın, amacına ulaşamadığı gibi Melek'in ölümünün sorumlusu olarak kendisini görür. Onu kurtarmak için Hüsrev Bey'i öldüren Yalçın'ın bu isyanına karşın kendisi de sevdiğinin ölümüne sebep olmakla cezalandırılır. “Derin, yürek sıkıştıran, ölümü özleten kara düşüncelerle dolu, bunalımlı bir karanlığın sabahında daha da yorgun uyandığımda gözlerimin önünde gene bir ak zambak belirdi.” (Kür, Asılacak Kadın, 2018, s. 133) cümlesinden anlaşılacağı üzere ızdırap çeken Yalçın, ölümü kurtuluş aracı olarak görür. Melek'in ölüm karşısındaki duruşunu ise “Oysa ne kurtulmayı ne de duruşmada dedikleri gibi kurtulmak için beni kullanmayı akıl edebilirdi Melek. Şimdi anlar gibiyim bunu. Öldürmeyi, öldürtmeyi düşünemezdi. Çünkü düşünmezdi.” (Kür, Asılacak Kadın, 2018, s. 144) ifadeleriyle anlamlandırmaya çalışır. Melek, zaten yaşamadığı bu yerde çilesinin bitmesini beklemekte olduğundan ölüm, onun için korkulacak bir görünümde değildir. Ölüm, “özel bakımdan sadece bilinci ilgilendiren” (Schopenhauer, 2012, s. 59) bir görünüme sahipken Melek'in evrendeki acılarını duyumsamaması gerekliliğinin tek çıkar yoludur. Yaşamın güzelliklerinden payını alamayan Melek için ölüm, özgürlüğün kısıtlandığı yerde olumlanan bir değer hâlini alır.

Bitmeyen Aşk romanında, yine kadın başkişinin sevdiğinin ölümünden korktuğu anlaşılır. Romanın başkişisi Nilgün, on yedi yaşındayken hayatına giren Sinan'ın ölebileceği düşüncesinden endişe eder. *Yarın Yarın*'ın Seyda'sı sevdiğinden yaşça büyük olduğu için nasıl ki kendisinin daha önce öleceğini düşünüyorsa, *Bitmeyen Aşk*'ın Nilgün'ü de yaşça büyük olan sevdiğinin kendisinden önce ölebileceğinden korkar. Ölüm, her iki kadın karakterde de aynı sebeple korkulacak bir unsur olarak anlam kazanır, ancak Sinan'la ilgili ölüm teminin düşünülmesinde başka bir husus daha etkindir. Sinan, şiirlerinde ve günlük yaşamında sürekli ölümden söz eder. Bu hâliyle Sinan da *Küçük Oyuncu* romanının erkek karakteri olan Özer'le benzerlik gösterir:

“O gün, o gece ilk kez duyuyordum ama yeni bir şey değildi aslında Sinan'ın birdenbire ölebileceği korkusu. Korkuyu kendisi uyandırmış, kendisi beslemişti tanıştığımız günden beri. Ömrümde, ölümden onun kadar sık söz eden, durup dururken hem de birine rastlamamıştım. Korkmadığını da yinelerdi hep ama ardından

ağlayacağımanın kesinliğini eklemeyi edemezdi. Şiirlerinde geçerdi bu tema. *Ölümünden korkmam ama / hep erken geleceğini bilirim...*” (Kür, Bitmeyen Aşk, 2017, s. 48)

Sinan’ın ölümünden korkmama sebebinin temelinde ölümü varoluşçu açıdan değerlendirmesi yatar. Sinan’ın bazı şiirlerinde de ölümle birlikte “varlık” ve “yokluk” kavramlarıyla karşılaşılır. Onun ölüm hakkındaki düşüncelerine yer verilen bir pasajda;

“Niteliksiz bir işçi olmanın yaşamını ölüyorum her gün... Ya da ölümünü yaşıyorum... Oysa herhangi bir şeyi / ölümü bile / yaşadığımı savunmak ne gülünç! Ne yersiz bir övünme!.. Yaşamak kalmadı bana artık. Yemek içmek, gezip tozmak, insan içinde gülüp tek başıma kaldığımda ağlamak, senin soğuk, başkalarının az çok ılık gövdelerine dalıp çıkmak... yaşamak mı? Ölmek, hep biraz daha ölmek mi yoksa?” (Kür, Bitmeyen Aşk, 2017, s. 235)

ibarelerine yer verilir. Sinan’ın ölümü içselleştirmeye ve var oluş probleminin bu kavram üzerinden aşmaya çalıştığı görülür. Dünyalık zamandaki yalnızlığını cinsellikle gidermeyi denediği dönemlerde dâhi yaşamla ölüm arasındaki bağı bayağılaştırır bir görüntü çizen karakterin ölüm hakkındaki düşünceleri ise zamanla değişkenlik gösterir. Sinan’ın romanın ilerleyen bölümlerinde kullandığı “Ölüp ölesiye kimliğin değişti artık... Eskiyle tek ortak yanı, yaşama gücünü bir kez daha burada yakalamış olmam... Ölmeye gelmiştim buraya. Sense beni ölümün elinden çekip almaya geldin.” (Kür, Bitmeyen Aşk, 2017, s. 244) ifadeleri aslında onun ölümü bir dönem kurtuluş aracı olarak görmesinin yanı sıra kimliğini kaybetme korkusunun tezahürü olarak da anlamlandırılmasına neden olur. Dolayısıyla ölümün gerçekliği ve yokluğu/hiçliği çağrıştıran yönünün arasında sıkışmış gibi görünen Sinan için varoluşsal bir kaygının varlığından söz edilebilir. Onun Suzan için kullandığı, “Ölüm denen şeyden haberin bile yoktu belki... Benimse ölümü bilmediğim, yanımda taşımadığım hiçbir yaşım olmadı.” (Kür, Bitmeyen Aşk, 2017, s. 277) cümleleri ve Nilgün için kullandığı “Ölüme doğru zıpladığımda bile iliklerimde varmış senin beklentin ki, geri döndüm ölümün eşiğinden. (...) Nilgün’üm... Senin olmadığın yerde ancak şiir eritir ya da gerçek kılar sana doğru koşan zamanı...” (Kür, Bitmeyen Aşk, 2017, s. 294) ibareleri bir yönüyle şair kimliğine gönderme yapar. Ölümü varoluşsal bir sorun olarak değerlendiren şairlerin seçmiş oldukları bohem hayat tarzı ve şiirlerinde sürekli ölümü kullanmaları bundandır. Varoluş sancısı çekmese dâhi yaşamı anlamlandırabilmek için kullanılan bir değer olarak ölümünden yararlanan şairlerin bu izleği şiirlerinde sıklıkla kullandıkları görülür. Romanın son bölümlerinde bu durumu kendi değerlendirmeleriyle ele alan yazar,

anlatıcı kimliğiyle “Mutluluğun içeriğindeki mutsuzluk özlemi, insanın bilinçaltındaki ölüm dileği gibi bir şey olamaz mı? Ölüm dileğinin yaşamı yönlendirmesi gibi mutsuzluk özlemi -ve anısı ve korkusu- mutluluğun sınırlarını çiziyor olabilir mi?” (Kür, Bitmeyen Aşk, 2017, s. 524) ifadelerine yer verirken Sinan’ın şair yönüyle ölüm teminden beslenen yapısına vurgu yapar. Nilgün için ise ölümün bambaşka çağrışımsal değeri vardır. Romanın tamamında Nilgün ve Sinan’ın bir araya gelip gelmeyeceği, mutlu olup olmayacağı sorusunun yanıtını arayan okuyucu, bir araya gelseler de iki karakterin sürekli mutsuz olduğunu görür. Dolayısıyla kısır bir döngü hâlini alan olay örgüsünün neticesinde iki karakter için mutlu olmanın imkânsızlığı ortaya çıkar. Yazar dâhi araya girerek ölümün tasvirini yaparken,

“Ölüm en güzeli olabilir. Görünüşte en umutsuzu belki ama belki de en umutlusu... Aşkı sonsuz kılan, düşlerin sürüp gitmesine engel çıkarmayan, ‘O olsaydı her şey başka olurdu’ düşüncesinin yalanlanmasına olanak bırakmayan, güzel ölüm... Birliktelik en kötüsü değil belki ama ölümden bile umutsuz olabilir.” (Kür, Bitmeyen Aşk, 2017, s. 320)

değerlendirmelerinde bulunur. Çünkü Nilgün, aralarındaki ilişkinin gerçek bir aşk olduğuna inanmak istemektedir. Sinan’ın tüm yaptıklarına rağmen onu tekrar affeden Nilgün, ona verdiği şanslar karşısında çaresiz kalır. Bu durumda yazar, aşkın sonsuzlaştırılması için ölümün bir araç olabileceği savını ortaya atar. Aşk, tüketen yönünün dışında bir görünüm sergilemediğinden romanın bu bölümünden sonra olay örgüsünün yönü değişir ve son çatışmaların ardından Nilgün açık olan candan düşeceği esnada anlatı sonlandırılır. Nilgün’ün ölüp ölmediği fikri bu bölümde okuyucunun takdirine bırakılsa da aşkın, onu ölümün eşiğine getirebilecek düzeyde bir yitime uğrattığı kanısına varılabilir.

Yazarın postmodern polisiye üçlemesinde ölüm, üstkurmacanın temel izleğidir. Bu bağlamda her üç romanın da temelinde cinayete dayalı ölümler ele alınır. Üçlemenin ilk romanı olan *Bir Cinayet Romanı*’nda ölüm izleği, kurmacadaki oyunsuluğun sağlanmasında ana faktördür. Buna göre iç roman yazarı bir cinayet tasarlar ve tasarladığı cinayeti biçimlendirerek romanına aktarır. Romanının adını ise Emin Köklü’ye söyler. Emin Köklü, o anla ilgili olarak “Yazar arkadaşım yanımdan ayrılmadan önce romanın olası adını da açıkladı: Ölümün Vazgeçilmez Çekiciliği...” (Kür, Bir Cinayet Romanı, 2017, s. 26) açıklamasını yaparken kurgunun tematik düzlemdeki görünümü hakkında da ipucu vermiş olur.

Romanın ilerleyen bölümlerinde, olaylar iç roman yazarının tasarladığının dışında gelişim gösterdiğinden olaya oyunsuluk katılarak roman karakterlerinden Yıldız'ın zihnine nüfuz edilir. Yıldız, Akın Erkan'ın müdahaleleriyle cinayeti kendisinin işlediğini düşünür. Normal şartlarda birini öldürmeyi aklından geçiremeyecek bir kişiliğe sahip olan Yıldız, bu dokunuştan sonra ölüm ve öldürme üzerine sorgulamalar yapar:

“İnsan yalnızca ölmek için değil, ölmeden önce mümkün olduğunca öldürmek için doğuyorsa eğer; doğarken çektiğimiz (ve hemen unuttuğumuz), çektirdiğimiz (ve hiç bilincine varmadığımız) acılar, ölmek kadar öldürmeyi de zorunlu kılıyorsa... ben suçsuzum demektir.” (Kür, Bir Cinayet Romanı, 2017, s. 10-11)

Yıldız, kendi işlemediği cinayetin üzerinde yaratmış olduğu baskıdan kurtulabilmek için ölümü anlamlandırmaya başlar. Ancak bilincini yitirmiş olan bu kişinin, doğumun varlığı gibi ölümün gerçekliğine sığınarak vicdanını rahatlamaya girişmesi var olma ediminin sürdürülebilirliği açısından önemlidir. Ona ait olan;

Yıldız “Öldürmek...
Yaşama katılan, yaşamın rengini değiştiren bir damla... Acıyı dindiren... Acıyı anımsatan, sonra dindiren... Ya da bir gün dineceğini haber veren...
Sevmek gibi ya da doğurmak...
Doğururken öldürmek...
Ölümü doğurmak...
Ne zaman karar verdim öldürmeye? Hatırlamıyorum.
Yaşamı sürdürmek için öldürmem mi gerekiyordu? Bilmiyorum.
Kapının önünden bir araba geçiyor. Arabadan gelen kötü müziği işitiyorum. Oynak bir müzik... yaşamadığım hayattan sesleniyor. Kısaca. Ve yok olup gidiyor.
Öldürdüm.
Yok olup gitti, kötü bir ses, sevimsiz bir koku, unutulmuş bir çocuk gibi...
Onu nasıl öldürdüğümü neden hatırlamıyorum?” (Kür, Bir Cinayet Romanı, 2017, s. 237-238)

ifadeleri ise yaşamın sonluluğuyla birlikte ölümün sonsuzluğunu işaret eder. Yaşamak için öldürmenin anlamlılığına kendini inandıran kişi, “ölümü doğurmak” deyiimiyle bunu içselleştirir. Ondaki yoğun yaşama arzusu ölüm ve yaşam çatışmasının varlığını benimsemesine sebep olur. Ancak hâlâ Levent'i kendisinin öldürdüğünü düşünmesi ve neden öldürdüğünü hatırlamaması bilincinin yine iç yazarın kontrolünde olduğunu gösterir. Bu sebeple “yaşamadığı hayattan seslenen” dış dünyanın yaşam belirtilerinin ötesinde kalan kişinin, ölümle birlikte yok olunacağına inanması kendi yok olma

korkusunu gösterir. Yıldız, yaşama iradesi karşısında mahkûmiyeti temsil eden ölümle Levent'i buluşturarak ölümün sunabileceği acı verme korkusunu da ertelediğine inanır. Romanda “Yaşamdır ölümün kaynağı!” (Kür, Sonuncu Sonbahar, 2017, s. 40) diyen Emin Köklü de Yıldız gibi yaşam-ölüm çatışmasına vurgu yaparken yaşamın sonluluğunu işaret eder.

Sonuncu Sonbahar romanında ölüm izleği, aşkla iç içedir. Ölümün boyutluluğu romandaki tartışmalara bağlı olarak aşkın iki tarafı olan kadın ve erkeğinin tavrına, onların ilişkilerine olan mesafesine göre değişkenlik gösterir. Bu sebeple romanda ölüm temi ceza unsuru olarak değerlendirilmesinin yanında kurtuluş aracı olarak arzulanan yönüyle de ele alınır. Cinayetleri çözmek üzere araştırmalarını sürdüren Emin Köklü, olayla ilgili olarak senarist Ceren Yüksel'e danışır. Bir Amerikan romanından esinlenilerek senaryosu oluşturulan *Siyah Gelinlik* isimli filmin setinde senarist Ceren Yüksel tarafından şu bilgilere yer verilir:

“Aslında basit bir cinayet romanı o. (...) *Truffaut* kendinden bir şeyler katmış, bir çeşit felsefe uygulamış. Aşk-ölüm diyalektiği falan gibi. Ben çok farklı bir açıdan yaklaşıyorum olaya. Kadının özgürleşmesini gündeme getiriyorum. Kocasını ölmeydi, sıradan bir ev kadını olacaktı. Ama adam ölünce kendi kişiliğini geliştirme fırsatını buluyor.” (Kür, Sonuncu Sonbahar, 2017, s. 47)

Senaryoya kaynaklık eden romanda “aşk-ölüm diyalektiğinden” yararlanıldığını, ancak kendi filminde ölümü farklı biçimde değerlendireceğini ifade eden senarist; bu temi kadın erkek ilişkileri üzerinden özgürlüğün kısıtlandığı yerde ölümün olumlanması şeklinde kullanacağını imler. Pınar Kür'ün romanlarında iç metinsellikten yararlanılarak Aysel üzerinden tasarlanan bu olumlama erkeğin baskısı altında kendilik değerleriyle yaşayamayan kadının kurtuluşu için gerekli hâle getirilir. Öyle ki Aysel de bu pasajda bahsedilen kadın gibi *Sonuncu Sonbahar* romanında, özgürlüğüne engel olan erkeği öldürterek şöhretinin karşısındaki en büyük engelden kurtulur. Bu yönüyle kişinin yaşama iradesi ve özgürlüğünün sağlanabilmesi için kendini engelleyen karşı cinsin ölümünün olumlandığı roman, ölüm izleğinin kurtuluş aracı olarak kullanıldığını da gösterir.

Emin Köklü tarafında ise ölüme atfedilen değer senarist ve Aysel örneklerinden farklılık gösterir. Emin Köklü, karısının kendisini aldattığını düşünür. Bu sebeple uzun süre onları cezalandırabilmenin yollarını düşünür ve nihayetinde aldattığı kişi olan Gökhan'ı öldürmeye karar verir. Ölümünü hazırlarken ise eşinin daha önce Emin

Köklü'nün üzerinden oluşturduğu bir ortam yaratarak ölümden fayda sağlamaya karar verir:

“Karımın aşığı olduğuna artık kesin gözle baktığım Gökhan’ı öldürmeye karar verdiğimi okur anlamıştır herhalde. Ama onu boğazlamaya ya da bıçaklamaya ya da kurşunlamaya kalkmayacağım, banyosunun suyuna elektrik katmak gibi bir tekrara başvurmayacağım, çok daha incelikli davranacağım da kavranmıştır umarım. Ondan diri olarak ‘ve de roman kişisi olarak’ yararlanmak ve sonunda ölüme mahkûm etmek niyetindeyim. Böylece hem onu cezalandıracağım hem de epeyce karmaşık bir roman yazarak karımdan öğ alacağım.” (Kür, Sonuncu Sonbahar, 2017, s. 145)

İç metinselliğin kullanıldığı bu pasajda Emin Köklü'nün karısının bir önceki romanda tasarladığı cinayetlerde onu karakter olarak kullandığına göndermede bulunulur. Bu romanda ise Emin Köklü aynısını Akın Erkan’a yaşatmayı düşünür. Böylelikle bir taraftan Gökhan’ın yaşama hakkını elinden alarak ölümle cezalandırılmasını diğer taraftan sevdiğinin ölümüyle Akın Erkan’ın acı ve ızdıraba mahkûm edilmesini sağlayacaktır. Onların ölüm karşısında cezalandırılmasının yanı sıra kendisi de yazacağı iç romana kaynak oluşturacaktır. Böylelikle üçlemenin ikinci romanında da postmodern kurmaca bakımından oynusuluk kazandırılan ölüm izleğinin yine iç romana sınırlı bir tematik hareket alanı sağlanabilmesi bakımından önem kazanır.

Postmodern polisiye üçlemesinin son romanı olan *Cinayet Fakültesi*’nde ilk romana benzer biçimde ölüm izleği yine ön plandadır. Emin Köklü, iç romanını oluştururken olayların başlangıç yerini okuyucuyla tartışmaya koyulur. Bu bölümde romanın gelişim süreciyle ilgili birtakım ipuçları da yer alırken romanın ana izleğinin ölüm olacağını belirtir:

“Nereden başlasam? Bir hikâyenin bittiği yerden, ölümden kurtulup yeni bir hayata adım attığım yerden, o hayatın beni ister istemez bir kez daha ölümün kıyısına getireceğini bilmediğim yerden, keyfimce yaşayacağımı sandığım, olacakları bilmediğim yerden... Sanki bir varmış bir yokmuş ve ben hâlâ o eski Emin’mişim gibi...” (Kür, Cinayet Fakültesi, 2017, s. 10)

Pasajda üçlemenin ilk romanındaki iç roman olan “Ölümün Vazgeçilmez Çekiciliği”nin izlerinden kurtulamadığı anlaşılan Emin Köklü, üçüncü romanda da ölüm izleği üzerinden değerlendirilen ve üstkurmaca biçimiyle aktarılacak olayların varlığından bahseder. *Cinayet Fakültesi* romanında sakın bir yaşam sürmeyi denese de tekrar aynı tematik düzlemde gelişen olayların benzeriyle karşılaşan Emin Köklü,

ölümün kaçınılmazlığına vurgu yapar. Roman burada belirtilen düzlemde ilerlerken yine cinayetlerin ortasında kendisini bulan Emin Köklü, dedektif kimliğine bürünerek olayları çözümlemeye başlar. Cinayetlerin azmettiricisinin katile yazdığı mektubu okurken “Bir tek kişiyi bile öldürecek güç yoktu sende. Olsaydı kendini öldürür, kurtulurdun. (...) Ölmeseydi, ölmeselerdi kurtulamayacağını bile bile, ölmemelerini dilemedin mi son anda? Öldüler ama. Öldüler de sen kurtuldun mu? Kurtulabilecek misin?” (Kür, Cinayet Fakültesi, 2017, s. 254) ifadeleriyle karşılaşılır. Burada azmettiren kişi olan Sezen -ki romanın son bölümünde Akın Erkan olduğu anlaşılabilecektir-, Hulusi Gürol’a âşık olduğu kadın da dâhil olmak üzere cinayetler işletir. Yıldız’da olduğu gibi Hulusi Gürol’u mankurtlaştırdıktan sonra bilincine kolaylıkla hükmeder ve bunu kendisinin sağladığını belirtir. Hulusi Gürol’un normal şartlarda kimseyi öldüremeyeceğini ifade ederken onun, yalnızlığına karşın yaşama arzusunun farkındadır. Her ne kadar benliğini yitirmiş olsa da sevdiğinin ölümü esnasında acı çeker. Bu olaydan sonra dışarıdan müdahale edildiği anlaşılan zihnine hükmedemeyen katil, iradesinden bihaber biçimde intihar eder. Tüm bunları tasarlayanın Akın Erkan olduğu ortaya çıktığı zaman ise Emin Köklü’nün karşısına çıkarak “Kimseyi öldürmedim ben... O insanlar zaten ölecekti.” (Kür, Cinayet Fakültesi, 2017, s. 290) ifadelerine yer verir. Roman yazmak için cinayetleri tasarladığını ifade eden Akın Erkan, yazar kimliğini burada bir kez daha anımsatır. Öyle ki yazarlar aynı zamanda içinde bulundukları dünyanın kurmacılığına bir tepki olarak “yaşanmış ya da yaşanabilir olayları” kendi bakış açılarıyla aktardıklarından aynı zamanda birer yaratıcılarıdır. Kendisindeki bu yaratıcı özelliği kullanarak karakterleri ölümle yüzleştirdiğini anımsatan Akın Erkan, kurmaca ve gerçeklik arasındaki bulanıklaşmış yapıda ölümü kaçınılmaz bir son olarak değerlendirir. Bu karmaşık yapı romanın son bölümünde de oyunsuluk bağlamında iki yazarın/karakterin çatışmasına dönüşürken yine ölüm izleğinden yararlanılır. Bu anda yaşananların yalnızca kurmaca olduğunun anımsatılmasıyla olay örgüsü tematik düzlemde bayağılaştırılır:

“‘Öldüreceğim seni! Öldüreceğim! Hepimizi kurtaracağım,’ diye bağırdım.

O geriledikçe ben üstüne üstüne yürümeyi sürdürüyordum.

‘Bu sadece bir roman... Sersem!’ diyen sesinin çok uzaklardan geldiğini hatırlıyorum.” (Kür, Cinayet Fakültesi, 2017, s. 314)

Cinayet Fakültesi’nde Emin Köklü, iç roman yazarı Akın Erkan’ı öldürebileceğini düşünerek balkonun korkuluklarından boşluğa düşmesine sebep olur; ancak o anlarda

Akın Erkan’ın uzaklardan gelen sesiyle ölümün gerçeklik ve kurmaca boyutu arasındaki sınır tamamen belirginleşir bir hâl alır.

Ölüm izleği *Sadık Bey* isimli romanda iki farklı boyutuyla karşımıza çıkar. Bunlardan birinde ölüm olumlanırken diğesinde başkişinin bunalım halinde olduğu bir anında kaçış aracı olarak intiharla sonuçlanır. Semiramis’ten ayrılarak Paris’ten İstanbul’a dönen Sadık Bey, Ertuğrul’un şirketinde muhasebe müdürü olarak görev yapmaktadır. Bu sırada şirket çalışanlarından olan Nuriye ile flört etmeye başlar ve bir süre sonra Nuriye’nin hamile olduğunu öğrenince mecburiyetten evlenir. Ancak roman içerisinde bu yıllar özetleme ve geriye dönüş tekniğiyle anlatılır. O anlarda dâhi evliliğiyle ilgili en ufak bir olumlama yapılmayan Sadık Bey’in Nuriye’yi hatırladığı anlarda dâhi yüz ifadesi değişir:

“Sadık Bey’in sabrını taşıma noktasına yaklaştıran yalnızca kızının mızız sesi değildi. Bu mızızlığın çağrıştırdığı bütün bir geçmişti belki. Nurcan, küçükken sekiz-dokuz yaşlarındayken, onu sevip sevmediğini hatırlamaya çalıştı; ama Nuriye’nin yüzü canlandı belleğinde, yüzü daha da buruştu. Evladını sevmeye ihtimali çok eskiden alınmıştı elinden.” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 11)

Başkişiyi Nuriye ile evlenmek mecburiyetinde bulunan Nurcan, onlar henüz evlenmeden Sadık Bey için kötü bir yazgı olarak kabul görür. Bu sebeple geçmişinden duyduğu pişmanlığın önemli bir bölümünü Nurcan’a mal eden Sadık Bey, onunla her konuştuğunda geçmişle yüzleşmek durumunda kaldığından Nuriye’yi hatırlar. Nuriye olan evlilik yıllarında yaşamış oldukları sorunlara olayın akıcılığını bozmamak ve başkişinin anılarından kaçan karakteristik özelliğini sekteye uğratmamak için detaylı olarak değinmeyen anlatıcı-yazar, bu pasajda olduğu gibi her anımsandığında özetleme tekniğiyle konuyu ana hatlarıyla vermekle yetinir. Nuriye’nin ölümünün anımsandığı bölümlerde ise “Ama Sadık nicedir kadın tavlamaı unutmuştu. Gençliğinde, evet, tabii ki... Nuriye’yle evlendikten sonra da evet, tabii... Ayrıldıktan sonra da... Nihayet özgürlüğüne, yeni bir umuda uçtuğunda...” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 94) sözlerinden anlaşılacağı üzere başkişinin rahatlamış bir hâl aldığı görülür. Nuriye’den ayrıldıktan sonra kısmen bir özgürlük yaşadığı belirtilen başkişinin, onun ölümünden sonra tamamen hürriyetine kavuşmuş olarak yansıtılması Sadık Bey için Nuriye’nin ölümünün olumlandığının açık ifadelerinden biri olarak okura sunulur.

Sadık Bey romanında ölümün ikinci boyutu olarak intihar karşımıza çıkar. Geçmişinin pişmanlıklarla dolu olduğunu düşünen başkişi, çocukluk yıllarından öldüğü

güne kadar arkadaşı olan Ertuğrul'u normu olarak görmek istese de hayatı boyunca arkadaşının gölgesinde kalmaktan kurtulamamıştır. Öldüğü güne kadar -kısa süren Paris dönemi dışında- Ertuğrul'a sadık kalmaya çalışarak hizmet etme/yardımcı olma gayretinde olan başkişinin ilk pişmanlığının sebebi ikinci planda kalarak kendini gerçekleştirememiş olmasıdır. İkinci önemli pişmanlığı yukarıda belirtildiği üzere Nuriye ile olan evliliği olan Sadık Bey'in son ve en önemli pişmanlığı ise norm kişisi olan Semiramis'i terk etmesidir. Tüm bunların neticesinde romanın önemli bir bölümünde kendi iç sesinden kaçma uğraşında olan başkişi, anlatının son bölümünde Ertuğrul tarafından işten de kovulunca eve kapanır ve yıllarca yüzleşmekten kaçtığı iç sesiyle aralarında geçen çoğunluğu kendini suçlayıcı konuşmalardan sonra intihar eder. Sadık Bey'in bir diğer norm kişisi olan iç sesinin "keşke peşimi bırakmasaydın" (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 167) sözünden sonra her iki dolayımlayıcısını da yitirdiği anlaşılan başkişinin yaşamına son verdiği anlaşılır. "Öldürürüm, dedim, duymadın mı? Vuracağım seni! Kurtulacağım senden!" (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 167) ifadelerini kullanan Sadık Bey ve iç sesi arasında gerçekleştirilen konuşmanın ardından verilen "Sadık Bey'in cesedi üç gün sonra bulundu. Göğsünden tek kurşunla vurulmuştu. Adli tıp raporuna intihar ettiği yazıldı." (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 167) cümlelerinde açıkça ifade edildiği üzere başkişi intihar eder. Bireyin "dünyaya sonsuz zorunlulukların ağırlığıyla yüklü olarak geldiği" (Camus ve Koestler, 1986, s. 48) bilinciyle kendilik değerlerini sürekli ikinci planda tutan Sadık Bey, uyum sağlayamadığı dünyadan sorumluluklarından sıyrılarak ayrılmayı tercih eder. Her iki normunu da yitiren başkişinin yaşamış olduğu acılara daha fazla dayanamayarak intihar etmesiyle anlatı sonlanır.

3.2. UMUT/SUZLUK

Umut ve umutsuzluk izlekleri Pınar Kür'ün *Yarın Yarın* romanında çoğunlukla başkişi Seyda ve kart karakter Aysel üzerinden değerlendirilir. Romanın her iki kadın karakterinde de geleceğe dair hayallerin gerçekleşme arzusuna bağlı olarak ortaya çıkan umut, iki karakterde de başarısızlığa bağlı olarak yerini umutsuzluğa bırakır. Ancak umuttan umutsuzluğa evrilen süreçte dayanım güçleri umutsuzluğa etki eden faktörlerin onlarda oluşturmuş olduğu ruhsal etkiye göre farklılık gösterir. Kierkegaard

umutsuzluğu tinin ve ben'in hastalığı olarak değerlendirirken onun üç farklı görünümüne değinir: “Bir ben'i olduğunun farkında olmayan umutsuz kişi, kendisi olmak istemeyen umutsuz kişi ve kendisi olmak isteyen umutsuz kişi.” (Kierkegaard, 2004, s. 21). O hâlde umutsuzluğun doğrudan kişinin duyumsadığını hissettiği eksikliklerle bağlantı içerisinde olduğu söylenebilir. *Yarın Yarın*'daki karakterlerin umutlarını yitirmelerine sebep olan etkenler de kendi ben'iyle ilgilidir.

Aysel, bulunduğu ortamda baskı altında olduğunu düşünmektedir. Dolayısıyla onun umutsuzluğu çevreyle olan uyum sorunundan kaynaklanır. “Yaşadığı dünyanın yabancıları olan birey, olanaksızlıkların kıskacında umutsuzluk yaşar, oluş'unu gerçekleştirebileceği bir dünya arayışına girer” (Deveci, 2012, s. 239) ki Aysel de kendi dünyasını yaratabilmek arzusuyla ünlü biri olup zengince bir yaşam sürmeyi umut eder. Bu sebeple hayalini kurduğu yaşama ulaşmak için birçok engeli aşması gerektiğinin farkında olan Aysel, umut ettiği geleceğe ulaşmak için güzellik yarışmasına katılmak ister. Ailesinden gizlice stüdyo çekimlerine katılır ve fotoğrafının ortaya çıkmasıyla babası tarafından dövülerek evden kovulur. Ancak onun ünlü olabilme umudu yarışmaya katılmasını engelleyemese de yarışmanın neticesi onun üzerinde yıkıcı bir etkiye sebep olur:

“Üçüncülük ve tüm umutların yıkılışı... Üçüncülük ve durmadan akan, yüzündeki boyaları birbirine karıştıran... Üçüncülük ve kısa bacaklı, kalın belli, esmer bir kızın taç giyişi... Üçüncülük ve Ali'den deli gibi nefret eden Aysel... Boynunda yaldızlı bir kurdele, kolları arasında bir buket çiçek, boğulur gibi ağlayan genç kız, bir yandan da bu üçüncülükle ne yapacağını düşünüyordu. Bir hiçti üçüncü güzel.” (Kür, Yarın Yarın, 2017, s. 87-88)

Kendi ben'inin farklılığına inanan Aysel için yarışmanın neticesi arzu edilen yaşama ulaşma umudunun yitimi anlamına gelir. Yarışmayı kendisinin kazanması gerektiğini düşünür ve anlatıcıya göre bu düşüncesinde haklıdır. Ancak onun ailesinden kopuşuna neden olan bu arayışı sonuçsuz kalınca bir süre umutsuzluğun kendinde oluşturduğu sancıyı hissetse de onun yalınkat özelliği anlatının ilerleyen bölümlerinde amacına ulaştığını gösterir. Umutsuzluğun yaşamının geri kalanına hükmetmesine müsaade etmeyen Aysel, çocukluk ve genç kızlık dönemlerinde çevresince karşısına çıkarılan tüm tabuları hiçe sayarak içinde bulunduğu umutsuzluk hâlimden kurtulur.

Romanın başkışisi Seyda, oldukça başarılı bir öğrenci olduğu dönemde ani bir kararla okulu bırakır ve Oktay'la evlenir. Ancak öğrencilik yıllarında yurtdışında fizik

okuyup kendini bu alanda geliştirmek idealine sahip olan başkişi için cinsellik ve rahat yaşam baskın geldiğinden tüm ideallerinden vazgeçer. Kısa bir süre sonra her iki konuda da tatminden uzak bir yaşam sürmeye devam ederken karşısına Selim ıkar. Hem cinsel arzularını hem de karakteristik özelliklerindeki yıpranmışlığ Selim’le giderebileceğini düşünür. Romanın bir bölümünde ikisinin arasında geçen şu diyalog onun tüm umudunu Selim’e bağladığını gösterir:

“Seyda’nın yüzündeki umut şığ sner gibi oldu.
 ‘Yani... Yani, teki iş için mi kalıyorsun?’
 Selim güldü. ‘teki iş diye bir şey yok,’ dedi. ‘Bir tek iş var. Benim işim... Dşlerim, düşlerimiz gerçekleşinceye dek bir tek işim var... İşimiz var...’
 ‘İşimiz mi?’
 ‘İşimiz elbette ya...’” (Kr, Yarın Yarın, 2017, s. 291)

Selim’le ilişkileri başladıktan sonra gelecek planına dair ciddi beklentiler içerisinde giren Seyda, onun ağızından çıkan her sözden bir anlam çıkarma arayışındadır. Öyle ki tüm umudu ve umutsuzluğ artık Selim’e bağlıdır. Bu Seyda’nın duygusal boyuttaki kırılganlığını gösterir. Selim ise zengin sınıfın içinden biri olmasına rağmen işçi sınıfının haklarını korumak dileğinde olan güçlü bir yapıya sahiptir. Onun bu güçlü karakter görünümü Seyda’nın eksik yönlerini giderici bir husus olarak göründüğü için cinsel, ideolojik ve felsefi gelişimini onunla sağlamaya başlar; ancak Selim’in ölümüyle normunu yitiren Seyda’nın kırılgan yapısı, onun tüm umutlarını tekrar yitirmesiyle sonuçlanır.

Umut ve Umutsuzluk izleği *Küçük Oyuncu* romanında başkişi Semra üzerinden değerlendirilebilir. Tiyatro oyuncusu olan Semra, sahneyi yaşamının merkezine konumlandırarak büyük bir sanatçı olmayı umut eder. Bu sürecin üzerinde yarattığı kaygılara karşın ise cinsel eğilimlerini ön plana çıkarır ve küçük oyuncu olarak tabir edilen kişilerle birlikte olur. Onun içinde bulunduğu bohem yaşam tarzının yanlışlıklarını örtme görevi ise zer’e verilir. zer’le birlikte olmaya başladıktan sonra yaşama dair düşüncelerinde değişiklikler gözlenen Semra, onun ölüm haberini aldıktan sonra bir süre buna inanamaz. Başlangıçta zer’in döneceğine dair inancı, kendisine ait olan “Benden başka kimse inanmıyor geleceğine... Ben de kimseye söylemiyorum artık... Önceleri zor oldu kimsenin inanmadığı bu gerçeği içimde saklamak. Her önüne gelene; en olmayacak, en anlamayacak kişilere bile anlatmaya çalıştım durdum.” (Kr, Küçük Oyuncu, 2017, s. 241-242) ifadelerinden anlaşılır. Onun bu inanmış görünümü

yalnızca bir umuda sığınma ihtiyacından kaynaklandığı gibi kısa süre sonra yerini umutsuzluğa bırakır. Bu umutsuzluk, Semra'da öylesine derin yaralar açar ki onu ideallerinden vazgeçme noktasına getirir.

Asılacak Kadın romanında üç farklı anlatıcı bulunur ve olayların gelişimi Faik İrfan Elverir, Melek ve Yalçın'ın düşüncelerinden hareketle aktarılır. Romandaki karakteristik özelliklerinin yanı sıra güçlülere karşı alabildikleri sorumlulukları onların umut ettiklerinin gerçekleşmesinde doğrudan etkili olur. Romanın ilk anlatıcısı olan Faik İrfan Elverir, geçmiş yaşantılarından hareketle kadınlara karşı önyargı sahibidir. Ona göre tüm kadınlar aldatmaya meyillidir. Zorluklar içerisinde geçen çocukluk döneminin kendisinde oluşturmuş olduğu travmatik etkilere bağlı olarak ise güçsüz olanların her zaman güçlü olanların karşısında suçlu olacağı kanısını oluşturmuştur. Melek'in yargılandığı mahkemenin yargıcı olan Faik İrfan Elverir'in, duruşma anında Melek'in hiç konuşmaması karşısında onunla ilgili olan "Canını kurtaracak bir tek bahanesi olsaydı söylemez miydi." (Kür, *Asılacak Kadın*, 2018, s. 15) düşüncesi bir yandan Faik İrfan'ın önyargılı tutumunu gösterirken, diğer yandan Melek'in umutsuzluğunu imler.

Çocukluk yıllarında avukat bir babanın çocuğu olan Ercan'la, sırf onun zengin görünen yaşantısını görebilmek için arkadaşlık ilişkisini sürdüren Faik İrfan Elverir, büyüyünce hukukçu olmayı umar ve kararlı duruşuyla bunu başarır. Ancak o yılların üzerinde bıraktığı etkiyle etrafındaki insanlara karşı acımasız bir kimliğe bürünürken kendisine zarar verenlerin umutlarını ellerini almaya çalışır. Ancak eski eşi onu aldatınca aldattığı kişiyi önce hapse attırır, sonrasında ise hapisshanedeyken öldürtür:

"Ali öldükten sonra bunun iyice çığırından çıkacağını bilemezdim ki. O yaşadığı sürece ayrı da olsalar bir ümit varmış içinde demek. Umut tamamen yok olunca. Umudu tamamen yok etmemeli. Ümitsiz kalınca bir garip oluyor insanlar. Ne yapacakları belli değil." (Kür, *Asılacak Kadın*, 2018, s. 22-23)

Faik İrfan, umudun insan yaşamında ne denli önemli olduğunu bilen bir karakter olarak eşi Nihal tarafından aldatılınca Ali'yi öldürttüğü için pişman olur. Kişinin kendi ben'iyle olan ilişkisindeki uyuma ve uyumsuzluğa bağlı olarak ortaya çıkan umut ve umutsuzluk durumları, onun üzerinde bıraktığı etkiye bağlı olarak bir sonluluğa ya da sonsuzluğa dönüşür. Bu sebeple Nihal ve Ali'yi sonsuz bir umutsuzluğa esir etmediği için pişmanlık duyar.

Romanın başkişisi Melek, çocukluğundan itibaren ezilmişliğin sembolü olarak bulunduğu her ortamda sömürülen konumundadır. Onun bu ezilen yapısı, yetiştirilme tarzıyla ilgilidir. Babası öldükten sonra annesi bir başkasıyla evlenir ve o günden sonra küçük bir kız çocuğu olmasının da etkisiyle tamamen önemsizleştirilir. Yalnızca söyleneni yerine getiren Melek, sonraki günlerde de komutla çalışan bir robotu andıran özelliğini yaşamının sonuna kadar sürdürür. Söylenenleri yerine getirmekle kimsesizliğini en derin boyutuyla yaşayan Melek, sömürü karşısında başkaldırabilecek güce sahip değildir. Onun içinde bulunduğu bu durum, ömrünün sonuna dek içinde yaşattığı umutsuzluğa neden olur. Yalçın'ın Melek'i mevcut düzenden kurtarabilmek ve onu topluma kazandırabilmek için sömüren konumundaki Hüsrev'i öldürmesi dâhi Melek'te en ufak bir umut belirtisine yol açmaz. Melek'in bu olayla ilgili düşünceleri “Yalçın mezarın üstünü örtmüş Hüsrev beyi dışarı taşıdığı gibi beni de omzuna vurup içeri taşımış yatağın ortasına bırakıvermiş öylecene *Uyu artık. Rahat et. Kurtuldun. Çilen bitti. Yarın gideriz buradan.* kimin benim mi çilem bitmiş kimim ki ben çilem öyle bi adam vurmaynan bitiverecek” (Kür, Asılacak Kadın, 2018, s. 77) ifadeleriyle anlam kazanır. Yalçın, Hüsrev Ebruzade'yi öldürerek Melek'i özgürlüğüne kavuşturmak ve topluma kazandırmak arzusundayken Melek yaşamı boyunca kendilik değerlerinden uzak olduğundan umutsuzluğunu sürdürür. Onun yurtsuzluğu mekân ve zamandan bağımsız bir olgu görünümünde olduğundan yaşamının ne anlama geldiğini hiçbir zaman öğrenemez. Bu yönüyle varoluş sorununun en sancılı hâlinin esir aldığı ben'liğinin hiçbir zaman farkına varamayarak dünyalık zamandan ayrılır.

Romanın bir diğer anlatıcısı Yalçın, Hüsrev Ebruzade'yi öldürerek Melek'i yaşama kazandırma amacıyla olsa da romanda kendi düşüncelerini aktardığı “Göğsünden vurdum onu yağmurlu bir gecenin karanlığında. Islak, çamurlu bir başka karanlığa gömerken onu. İlle de Melek'in tanıklığını istedim. O, saçları, giysileri sırlıklam gövdesine yapışmış, kocaman gözlerle bakarken kürek sallayışıma, kurtuluşu en derinliklerinde duysun istedim. Öyle olmadı oysa.” (Kür, Asılacak Kadın, 2018, s. 142) ifadelerinden anlaşılacağı üzere umut edilene ulaşamaz. Melek'in aciz oluşu sebebiyle Hüsrev Bey üzerinden düzene başkaldırı olarak gerçekleştirdiği bu eylem ne Melek'te ne de Yalçın'da umutların yeşermesini sağlayamadığından romanın sonunda biri idamla, diğeri ömür boyu hapse mahkûm edilir. Onlara verilen bu ceza,

umutsuzluktan kurtulamayan ve zamanla umutsuzluğun esiri olan iki kişinin bu kaotik duyguya teslimiyetleriyle doğrudan orantılıdır.

Bitmeyen Aşk romanında umut ve umutsuzluk izlekleri anlatı boyunca bir döngü hâlini alır. Nilgün ve Sinan'ın kavuşup kavuşmayacakları, mutlu olup olmayacakları roman boyunca okuyucunun merak ettiği ana husustur. Her iki karakterin de yaşama ve birbirlerine dair umutları söz konusudur, ancak sürekli umut edilen mutluluk, yerini umutsuzluğa bırakır. Anlatıcının Nilgün olduğu bir bölümde onun, “Umutsuzluğun ta kendisi olan bu umutlar korkunç acı veriyordu bana. Fiziksel acılar... Göğsüme binlerce iğne saplanırdı durup dururken. Yüreğim yarılr, böğrümde camlar kırılır, parçaları içime dağılır, her yanıma kanatırlardı.” (Kür, Bitmeyen Aşk, 2017, s. 166) düşünceleri umutla umutsuzluğun iç içe geçtiğini imler. Burada kişinin kendi ben'inden duyduğu rahatsızlık sonucu çekilen acılar tarif edilirken bu acıların tek sebebi umutsuz bir bekleyiştir.

İçinde bulunduğu durumla uyum sağlamayan kişi mutsuz olur ve hayattan bir tat alamadığını düşünür. Bu doğrultuda, çevresel “müdahalelerin insan varlığını bir cendere içine çekmesine” (Eronat, 2004, s. 141) bağlı olarak gelişen umutsuzluk; kişinin beklentilerinin karşılık bulabilirliğine bağlıdır. Hayattan beklentilerinin sıfırın altına düştüğü andan itibaren umutsuzluğa teslim olan birey, içine kapanık bir görünüm sergiler. Kendisi için ideal olanın umuduyla yaşamını devam ettirmeye çalıştığı takdirde ise kendi ben'ini bulana dek arayışını devam ettirebilir. Nilgün'ün yaşamış olduğu bocalamalara rağmen onun içinde bulunduğu durumu gösterir “Hep çok şey istemeyi, hiçbir zaman azla yetinmemeyi... Aşktan da pek çok şey beklemeyi... Ve de umut kesmeyi... Umut kesmeyi... Umut kesmeyi... Gene de kesmemeyi... Mutsuz yaşamayı... Evet, Evet, asıl önemlisi bu!” (Kür, Bitmeyen Aşk, 2017, s. 272) ifadeleri, romanda bir döngü hâlini alan umut ve umutsuzluk arasındaki gelgitlerini işaret eder. Ancak Sinan'la birlikte olmayı her denediklerinde ilk günkü huzuru bulamayan Nilgün, umutsuz bir umuda sahip olduğu düşüncesini terk edemediğinden tıpkı Sinan gibi amacına ulaşamaz.

Sinan, Nilgün henüz on yedi yaşındayken karşısına çıkıp cinsel anlamda Nilgün'ü tatmin edebilmeyi başaran bir kişi görünümündedir. Nilgün'ün ilk heyecanlarına temel oluşturan bu durum, Sinan için başka kadınlarda aranabilir bir değere dönüşse de onun da Nilgün'le ilgili umutları bulunur. Şair kimliğiyle hayata tutunabilen ve şairlikten

uzaklaştığı dönem intiharın eşiğine kadar gelen Sinan, Nilgün’ü ilham kaynağı olarak görür. On yedi yaşında genç bir lise öğrencisi olan Nilgün’ü aile baskısına dayanamayarak terk eden Sinan da hayatı boyunca Nilgün’le tekrar birlikte olmayı umut eder, ancak onun umudu da umutsuzlukla iç içedir. Sinan’ın bu ruh hâlini kendisine ait olan “Günün birinde sana varacağımı, böylesi bir akıcılığa kavuşacağımı bilseydim, yıllar yılı umutsuzlanmaz, karanlıklara dalmazdım. Ölümü bir kurtarıcı gibi özlemezdim. Ya da... Biliyordum herhalde... Bilmeseydim, onca umutsuzluğa karşın yaşamayı sürdürebilir miydim?” (Kür, Bitmeyen Aşk, 2017, s. 334) ifadelerinden anlamlandırabilmek mümkündür. O da tıpkı Nilgün gibi, umutsuz da olsa bir umuda sığınır ve yıllar yılı ölümü düşünür. Ölümü hem tinsel hem de biyolojik anlamda düşünen Sinan, umutsuz olarak değerlendirdiği umuda sığınarak içinde bulunduğu hastalıklı durumu kabullenmekle yetinir. Sinan’a ait olan “Ne korkunç bir çaresizliktir olmayacak çareler aramak!.. Anlatamam ki... Çaresizlik sözcüğü neye yarar, neyi anlatabilir? İki kez ölüme azmettiren bir çaresizlik desem bile?..” (Kür, Bitmeyen Aşk, 2017, s. 361) cümleleri içinde bulunduğu döngünün yansımasıdır. Yine de ifadelerin sonunda yer alan soru cümleleri onun umutsuzluğa tamamen teslim olmayışının yanı sıra arayışını sürdürdüğünü imler. Her iki roman karakterinin de anlatı boyunca devam eden bu ruh hâlini yazar, anlatıcı olarak devreye girip romanın sonunda;

“Kötümser bir bakışma.

Umutsuz bir sessizlik.” (Kür, Bitmeyen Aşk, 2017, s. 527)

ifadeleriyle desteklerken umutsuzluğun onlar üzerindeki sürekliliğine işaret eder.

Pınar Kür’ün umut ve umutsuzluk izleklerini postmodern polisiye üçlemesine Emin Köklü ve Akın Erkan üzerinden taşıdığı görülür. Yazar, üstkurmaca anlatım biçiminin sağladığı imkânlarla *Bir Cinayet Romanı*, *Sonuncu Sonbahar* ve *Cinayet Fakültesi* romanlarında izlekleri de kurgudaki oyunsuluğun vazgeçilmezi olarak kullanır. Gerçekle kurmacanın iç içe geçtiği romanlarda Emin Köklü ve Akın Erkan’ın yer yer birbirlerine dair beklentileri bulunsa da anlatıdaki olay örgüsündeki çok katmanlılığının derinden hissedildiği anlarda umut temi, yerini umutsuzluğa bırakır.

Üçlemenin ilk eseri olan *Bir Cinayet Romanı*’nda iç roman yazarı olan Akın Erkan, aynı zamanda dış romanın bir karakteri olarak olaylara yön verme uğraşındadır. Romanın bazı yerlerinde yazar kimliğini ön plana çıkarırken kurmacadaki cinayetler üzerinden kurmacayı değerlendirir:

“Öyle, görüldüğü kadar kolay değil. Yaratmak gibi bir şey, yok etmek... Yani, süreç aynı. Önce kararı vermek, göze almak, sonra nasılinı düşünüp tasarlamak, sonra uygulamak... sonra da nedenlerini araştırmak -ya da araştırmamak... Aradaki tek fark: umut...suzluk! Yaratmak, umudu içeriyor, yok etmek ise kesin bir umut kesişi... Öldürmek=Umut kesmek...” (Kür, Bir Cinayet Romanı, 2017, s. 359)

Akın Erkan, roman oluşturmak için karakterleri yönlendirir ve cinayetlerin çözülmesi görevini ise hem dış romanın hem de iç romanın bir karakteri olan Emin Köklü’ye verir. Akın Erkan’ın yazar olarak Emin Köklü’den beklentisi cinayetleri çözümlemeye çalışırken kendi yanlış yönlendirmeleri neticesinde tüm olayların faili olarak Yıldız’ın ortaya çıkarılmasıdır. Romandaki varlığının ötesine geçtiği görülen Emin Köklü ise bir yerden sonra yazarla çatışma hâline girer ve onu karşısına alır. Bu bölümde Akın Erkan, karakterlerin seçiliş ve cinayetlerin işleniş sebeplerini anlatırken umut ve umutsuzluk ilişkisini yaratıcı yazar kimliği üzerinden değerlendirir. Bir sonraki romanda ise hâkimiyeti kendi yarattığı karaktere kaptırdığı görülen Akın Erkan, anlatının başında Emin Köklü’yle evlenmiş olarak görünür ve bir dönem ortadan kaybolur. Onun yokluğunda işlenen cinayetleri çözmeye çalışan Emin Köklü ise, döndüğünü gördüğü anda ifade ettiği “Hiç değişmeyen beyazlı görünümüyle karım... Gelmesinden umut kestiğim, gelmemesinin tek kurtuluş umudum olduğuna inandığım anda... karım!” (Kür, Sonuncu Sonbahar, 2017, s. 300) cümleleriyle çaresizliğini imler. Kierkegaard “Sakin ve kaygılardan kurtulmuş olmak umutsuz olduğu anlamına gelebilir; hatta bu sakinlik, bu güven umutsuzluk olabilir” (Kierkegaard, 2004, s. 35) der. Bu çözümleme Emin Köklü’nün içinde bulunduğu umut-umutsuzluk denkleminin de bir nevi açıklaması niteliği taşır. Emin Köklü, yaşamında o güne dek önemli bir yere konumlandığını düşündüğü eşinin gidişiyle yalnızlığa mahkûm edildiğinden dönmesini umar. Ancak birçok cinayet işleyen eşinin dönüşü kendisi için de bir son ifade edebileceğinden mutsuz olur. Onun Akın Erkan’la o güne dek kurmak istediği ilişki hem birliktelik hem de mutluluk barındırmalıdır. Evlendikten sonra kart karakter özelliği gösteren Akın Erkan’ın Emin Köklü’yü sürekli boşluğa itme gayesi ise onu mutsuz eder. Bu yüzden Emin Köklü’nün umutsuz bekleyişinin yerinin üçlemenin son romanında yeni umutlara bırakıldığı görülür. *Cinayet Fakültesi* romanının başında Emin Köklü, tüm olayların yaşandığı İstanbul’dan ve yaşanmasına sebep olan Akın Erkan’dan kurtulmuştur. Yeni umutlara yelken açmak üzere dünya turuna çıkmış, yeni arayışlara girmiş ve nihayetinde bir Ege kasabasına yerleşmiştir. Romanda özetleme tekniğiyle

anlatılan bu bölümlerden sonra ise Narin adında bir kadınla birlikte olduğu görülen Emin Köklü, tüm umutlarını bu kadına bağlasa da romanın sonunda Narin'in de Akın Erkan'ın bir planı olduğu anlaşılır. Romanın son bölümüne kadar Akın Erkan'ın öldüğü sezdirilir, ancak son bölümde Emin Köklü, Akın Erkan'ı Narin'le eşcinsel ilişki anında görünce tepkisini anlatıcı kimliğiyle şu şekilde aktarır:

“Hayır yatağa serilmiş yatmıyordu. Ayaktaydı, çıplak vücudunu bir an önce örtmek telaşıyla, üstüne alelacele bir şeyler geçirme çabasıındaydı. Onu yan gözle gördüm. Görüş çizgimin tam ortasında, yatakta istifini bozmadan serilmiş yatan ise, kapıyı açtığımdan birkaç saniye sonra bir dirseğine yaslanarak hafifçe doğrulan, göğsünü kapatmaya gerek görmeden gözümün içine baka baka arsızca sırttan ise...

Hayır, hayır, hayır... Gerçek biri değildi o. Bir rüyaydı. Ne rüyası? Bir kâbustu?

O anda yere yıkılıverip gözlerimi bambaşka bir yerde açabilseydim... Sesini duymasaydım...” (Kür, Cinayet Fakültesi, 2017, s. 284)

Akın Erkan'ın ölümü üzerine umutlarını Narin'e bağlayan Emin Köklü, romanın son bölümünde karşısına çıkan Akın Erkan'la birlikte tekrar umutsuzluğa kapılır. Gördükleri üzerine Akın Erkan'ı kâbus olarak değerlendirirken umutlarının tekrar boşa çıkışını düşündüğünden gözlerini bambaşka bir yerde açma arzusunu belirtir. Roman içerisindeki oyunsuluğun bir parçası olarak yaşamı içinden çıkılmaz bir döngüye dönen Emin Köklü'nün tüm umutları yerini tekrar umutsuzluğa bırakır.

Pınar Kür'ün son romanı olan *Sadık Bey*'de diğer romanlarında olduğu gibi umut ve umutsuzluk izlekleri kadın-erkek ilişkileri üzerinden şekillenir. Başkişi Sadık Bey, yapmış olduğu bir hatanın neticesinde Nuriye ile evlenir. Ona duyduğu cinsel hazzın sonlanmasından sonra yaşamının kâbusa döndüğünü sezdirir ve Nuriye'yi hatırlatan her şeyden uzaklaşmak ister. Onunla olan sorunlu ilişkinin acı meyvesi görünümündeki kızının, kendisine yalnızca çıkar amaçlı yaklaştığı anlatılır. Yaşamının hiçbir döneminde Sadık Bey'i dinlemediğinden sürekli hata yapar. Bu hataların neticesinde Sadık Bey'in gözünde “serseri” kişilikli biriyle evlenir ve çocuk sahibi olur. Sonrasında ise yalnızca paraya ihtiyacı olduğu dönemlerde çocuğunu bahane ederek babasını arar. Sadık Bey'in tüm bu sebeplerle onlara karşı hissettiği ilgisizlik ise hâkim anlatıcı tarafından “Onları sevmediği içinse utanç değil, umutsuzluk duyabilirdi ancak.” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 14) ifadesiyle aktarılır. Yaşamının her anında anımsamak istemediği geçmişini ona hatırlatan varlıkları ve değişmeyen karakterleri sebebiyle tamamen umutsuzluğa kapılan başkişi için bu ilişki çemberi romanda ona tinsel açıdan acı veren

bir olguya dönüşür. Dolayısıyla “bireyin tükenişi ve tutunma eylemlerinin ölümcül anlamdaki geri çekilişini ifade eden umutsuzluk” (Çopur, 2018, s. 210), Sadık Bey’i gittikçe kuşatan bir hâl aldığından kızına yönelik umudu zamanla yerini umutsuzluğa bırakır. Ancak onun en büyük pişmanlığı Semiramis’le olan ilişkisine dayanır.

Sadık Bey, ilk gençlik yıllarında Paris’e gidip tiyatro eğitimi almayı umut eder ve bir gün karşısına Semiramis çıkar. Semiramis’in de hayali Paris’te yaşamaktır. Hâkim anlatıcının başkişisiyle ilgili verdiği “Aşk umudunun yanı sıra başka umutları da vardı tabii. Hâlâ yurtdışına gitme hayalleri içindeydi ama para konusunu çözümleyememişti.” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 77) bilgileri, onun Semiramis’e dair umutlarını imler. Başlangıçta başkişinin en yakın arkadaşıyla birlikte olan Semiramis’in kendisine yöneleceğini ve ruh ikizi olarak gördüğü bu kişiyle sınırları sonsuzluğa açılan bir birliktelik yaşayacaklarını umut eder, ancak Semiramis’le birlikte olduktan sonra Paris deneyimleri istediği gibi geçmeyince hayatının tek aşkı olarak gördüğü kişiden ayrılır. Öleceği ana dek umutsuz olarak nitelendirdiği bir umutla onu beklese de pişmanlığının ve çaresizliğinin mahkûmiyetine kapılarak yaşamını sonlandırır.

3.3. YALNIZLIK/YABANCILAŞMA

Birey, sosyal bir varlık olarak kendisiyle ve evrenle uyum hâlinde olmak ister. Ancak “sosyal ortamdaki kendilik değerleri ile toplumsal değerlerin çatışması yalnızlığı ve yabancılaşmayı” (Deveci, 2012, s. 264) getirdiğinden çevresiyle uzlaşım içerisine giremediği durumlarda iletişimsizliğe de bağlı olarak içe dönük bir görünüm sergiler. Bu bağlamda, Pınar Kür’ün romanlarında yalnızlık ve yabancılaşmanın ilk örnekleriyle *Yarın Yarın*’da karşılaşılır.

Yarın Yarın romanında yabancılaşma unsuru olarak kişinin çevreye yabancılaşması ön plana çıkar. Romanda yabancılaşmanın etkisi ise en çok Selim’de görülür. Yurtdışında olduğu dönemlerde hayata bakış açısında değişiklikler olan Selim, özellikle kız arkadaşı Josette’in etkisiyle anlam arayışına girer. Üniversite öğrencisiyken 68 olaylarına katılması, Josette’in öğüt ve öğretileriyle devrimci bir kimliğe bürünmesi, Avrupalı yaşamı yakından tanınması ve sosyal sınıflar arasındaki eşitsizliği görmesi bakımından romanda mutsuz bir görüntü çizen Selim, İstanbul’a döndükten sonra şehrin

içinde gezintiye çıkar. Bu gezinti esnasında daha önce yaşamadığı duyguların üzerinde oluşturduğu etki;

“Çocuklar gülmediklerinde garip garip bakıyorlardı suratına. Görebildiği öteki kişilerde – pek azdı bunlar, kapı içlerinde, cam arkalarındaydılar – de, sanki yapılarda da, sokak yerine kullanılan dar, geniş patikalarda bir gariplik, bir dünyadan kopmuşluk, kendi içine dönmürlük vardı. Gözleniyor, gözetleniyordu sanki... Gördüğü başka gecekondlu mahallelerini hiç andırmıyordu burası. Ona yabancılığını duyuran, yabancılığınan ötürü onu tutuklaştıran bir havası vardı.” (Kür, Yarın Yarın, 2017, s. 17)

ifadeleriyle anlatılır. İstanbul’dan tamamen kopuk bir yaşam sürmeyen Selim’in son dönemdeki değişimine bağılı olarak ilk kez fark ettiğı bu durum, onun mekânla olan uyumsuzluğunu gösterir. Ancak, İstanbul’un içinde olmasına rağmen İstanbul’dan uzak bir yaşam alanına sahip olan bu mahalle ve mahalledeki insanların da “kendi içine dönmürlüğünün” neticesinde yalnızlığa bağılı olarak çevreye yabancılaştığı anlaşılır. Gecekondlu mahallesinde Selim’le kurulan bir diyalogda ise kendisine yöneltilen soru ve bu soru karşısındaki şaşkınlığı soruyu yönelten kişi özelinde yabancılaşmayı vurgularken romanda yakınılan bir konu olarak karşılaşılan sınıfsal farklılığı da gözler önüne serer:

“‘İstanbul’dan mı geldiniz?’

Avrupa’dan, Amerika’dan, hatta Ay’dan mı geldinizcesine bir soruydu bu. Peki ama Beyoğlu’nun bunca yakınında bulduğı bu yer İstanbul’dan böylesine uzak mıydı ki? Aradaki yabancılığı daha da çoğaltmamak için mahallenin adını sormaktan kaçınmıştı.” (Kür, Yarın Yarın, 2017, s. 27)

Romanda Beyoğlu’na yakın olduğı belirtilen bu mahalledeki insanların bulundukları yeri İstanbul’un dışında görmeleri, onların içinde yaşadıkları çevreye yabancılaştıklarını gösterir. Sorunun soruluş tarzındaki doğallık, çoğunluğunu işçi sınıfının oluşturduğu mahalle halkının dış dünyadan soyut bir yaşam sürdüklerini gösterir. Karşılaştığı bu durum karşısındaki endişeleri ise Selim’i daha derin sorgulamalara iterken zamanla içe dönük bir yalnızlıkla karşılaşmasına sebep olur:

“Anamı anlatmadım Doğan’a. Oysa anlatmalıydım. Anamı bilmeyen, benim gibi bilemez Paris’i. Yalnızlık dedim, sadece. Ama onun gibi bir ozanın bile kolay kolay anlayamayacağı bir yalnızlıktı benimkisi. O soğukta insanın yüzüne çarpan, bir anda iliklerine dolan soğukta, ceketsiz dolaşırken sokaklarda, tanıyacak konuşacak bir tek kişi bulamamaktan öte, özleyecek kimsem bile olmayacağı için derinleşen, dibi görünmeyen, uçurumsal bir yalnızlık...” (Kür, Yarın Yarın, 2017, s. 142)

Selim'in iç konuşmalarından oluşan bu pasajda yalnızlık kavramı üzerinden kendisini şair arkadaşıyla kıyasladığı anlaşılır. Borgna, “yalnızlık, zahmetli bir şey olsa da hayatın bir parçasıdır; öte yandan sahip olduğu derin anlamlar, kendi içsellüğimizin sırlarıyla yüzleşmemizi sağlar” (Borgna, 2011, s. 122) der. Selim, 68 olaylarından sonra 12 Mart öncesi yaşanan olayların tanığı olarak varoluş sancısını derinden hisseder. Onun idealinde herkesin eşit şartlarda yaşayabileceği ideal bir dünya düzeni bulunur, ancak gerçekleşmesinin imkânsızlığını düşündükçe kalabalıklar içindeki yalnızlığını anımsar. Onun bu duyumsamayı şiddetli biçimde yaşamasının sebebi ise daha önce bahsedildiği ve “Yerleşti 57 Rue de Seine’e ve gerçek yalnızlığı, gerçek yabancılaşmayı öğrenmeye koyuldu.” (Kür, Yarın Yarın, 2017, s. 147) ifadelerinden anlaşılacağı üzere Paris’te geçirdiği günlere dayanır. Zengin bir ailenin ferdi olmasına rağmen ailesinin sömüren sınıfı temsil etmesine içerlenen Selim, mütevazı denebilecek bir yaşamı benimser, ancak yeni yaşamıyla uyum göstermekte zorlanır. Selim’in hayatındaki bu dönüş, “değişen yaşam biçimine ayak uydurmak için çabalayan insan, benimsediği yeni değerler düzlemi ile çatışma yaşar.” (Şahin, 2010, s. 188) anlayışının tezahürü olarak anlam kazanır. Dolayısıyla Selim, bulunduğu her yerde kendini, çevresini ve genel anlamda yaşamın acımasızlığını sorgular. Bu durum Selim’in özelinde toplumsal boyutta yabancılaşma etkisi gösterir boyutlara ulaşır.

Küçük Oyuncu romanının başkışısı Semra’nın dış dünyaya kapanıklığı ise normu olan Özer’i yitirdikten sonra başlar. Özer, Semra’ya sürekli olarak yaşamın anlamsızlığını çağrıştıran öğretilerde bulunur; ancak Semra, birlikte oldukları dönemlerde Özer’in söylediklerini manasız bulsa da bunları ölümünden sonra içselleştirir. Özer, Karadeniz turnesine çıkar ve bir daha dönmez. Bunun üzerine Özer’in hayattayken dünyaya karşı olan tutumunu benimsemeye başlayan Semra, onun yaşam felsefesiyle hayatına devam eder. Semra’nın, yalnızlığını hissetmeye başladığı ilk anla ilgili olarak düşünceleri şu şekildedir:

“Ağlayacak gibi oldum birden. Yalnızlık bir kötü çöktü içime. Yalnızlık boğucu bir duman oldu, sardı odanın her yanını. (...) Sonradan, öyle kolay kolay dönmeyeceğini kesin olarak öğrendikten sonra, odanın içinde oturdu kaldı duman... Evin içinde, dolaştığım her yerde var... Özer’in yokluğunda, o dumanı taşıyorum her gittiğim yere.” (Kür, *Küçük Oyuncu*, 2017, s. 238)

Özer’den sonra Semra’nın sıkışmışlığını belirten bu duygular, onun yabancılaşma sürecini yaşamaya başladığını gösterir. Özer’in olmadığı bir dünyanın anlamını

yitirdiğini düşünen başkışı, onun yokluğunun vermiş olduğu hisle hızla kendi içine kapanır bir tavır alır. Onun bu tavrı kendisini “Yapayalnız kaldığımı duyuyordum artık. Cem bile inanmadıktan sonra... Özer dönüp gelinceye değin yapayalnız.” (Kür, Küçük Oyuncu, 2017, s. 244) düşüncelerinden hareketle ölümün kabullenilmeyişini sürükler. Yapayalnızlığını duyduğunu söylerken dış dünyayla arasındaki bağları kopardığını imler ki bu onun çevresine yabancılaştığını gösterir.

Yabancılaşma izleği *Asılacak Kadın* romanında kişinin çevresine, geleneğe ve kendine yabancılaşması yönleriyle görülür. Üç anlatıcısı bulunan romanda ilk olarak Faik İrfan Elverir’in düşüncelerine yer verilir. Faik İrfan Elverir, çocukluk yıllarında zengin yaşamına özenir bir tavır sergiler ve kendisini ailesinden dâhi farklı görür. Bu sebeple mahallesinden ve içinde yaşadığı evden uzaklaşma arzusunda. Onun bu arzusunun temelinde yatan sebep ise kendisinin bu yere ait olmadığı düşüncesine dayanır:

“Kurtulmasaydım o evden. Ama günün birinde kurtulacağımı biliyordum. Beter yoksullukları göze alarak ama günün birinde artık sürünmeyeceğimi bilerek. Ötekiler isterse sürünsünler. Aynı pisliğin içine doğmuşluktan başka hiçbir müşterek tarafımız yok. O pislikten kurtulmaya layık bir tek ben varım.” (Kür, *Asılacak Kadın*, 2018, s. 31)

Yaşadığı hayattan mutsuz olan Faik İrfan Elverir, yoksulluk içinde büyümesinden sorumlu tuttuğu ailesini “ötekiler” olarak tabir eder. Onun bu ifadesi kendini ailesinden soyutladığını imler. Onun ailesini “öteki” olarak değerlendirmesi ise yararcı duruşudur. Çocukluğunda zengin bir yaşamı arzulayan Faik İrfan, ailesinin bu imkânı kendisine sağlayamayacağını ve onların yokluluğu içselleştirdiği, ancak kendisinin onlardan farklı olduğunu düşünür. Bu durumda “herkese aynı saygıyı gösterme ahlâkının bireyci anlamını gözden kaçırır” (Habermas, 2012, s. 190) bu felsefenin görünümüyle ailesinin özelinde çevresini ve değerlerini öteki olarak görmektedir. Ayrıca “Kurtulmasaydım o evden.” Yargısından hareketle çevresine yabancılaştığı görülür. Ailesinden bahsederken kendisinin onlarla müşterek yönünün olmadığını düşünürken ise değerlerine yabancılaştığını gösterir. Yeni yaşamında yetişme tarzının aksine bir görünüm sergileyen Faik İrfan Elverir, çocukluk yıllarını her anımsadığında kendinden iğrenir bir görünüm sergiler ki bu durum da onun kendine yabancılaştığı anlamına gelir. Yabancılaşmanın “insanın kendisini var eden tüm değerleri yıkan bir güce dönüştüğünü” (Akar, 2015, s. 176) imleyen etkisiyle yaşamını sürdürürse de çevresiyle uzlaşım içine giremez.

Romanda Melek'in yokluğuyla baş başa kaldığı belirtilir. Yalçın'ın onun için kullandığı “Oysa belki de kurtarmaya aklımca topluma kazandırmaya çalıştığım kadın kesin bir hiç yokluk içinde yaşıyordu da ben ayırımsayamadım.” (Kür, Asılacak Kadın, 2018, s. 95) ve “Hiç yoktu sanki. Daha sonra bir yabancıydı, öğrenilmesi, anlaşılması gereken. Garipti. Alışılmıştan başka, gene de öteki alışılmamışlardan daha yakın.” (Kür, Asılacak Kadın, 2018, s. 143) ifadeleri Melek'in yaşamdan kopuk hâlini gösterir. Dış dünyayla hiçbir bağı kalmayan Melek, çevresindekilerin anlamsızlığından kaçarak kendi içine kapanır. Dünya ile arasındaki ilişkinin yokluğunu gösteren bu ifadeler Melek'in zihnindeki yaşamın anlamsızlığına karşı girilen savunma ve soyutlanma hâlini gösterir. Ollman, Marx'ın yabancılaşma kuramını değerlendirirken yabancılaşmanın son hâliyle ilgili “ayrışma ve bölünmelerden sonra bireyde geriye kalan sadece bir et yığınıdır. İnsan olarak tanınmasının temelini oluşturan bütün özelliklerinin kesilip atılmasından sonra elde edilen en küçük ortak payda işte budur. Çıplak kalan bu yabancılaşmış birey, ‘soyutlama’ oluşturur.” (Ollman, 2012, s. 217) derken Melek'in durumunun soyutlamayla da ifade edilebileceği fikrini verir. Melek de tıpkı bu teoride olduğu gibi “et yığını”na dönüşür ya da dönüştürülür.

Bitmeyen Aşk romanında yalnızlık ve yabancılaşma izleği *Küçük Oyuncu*'dakine benzer görünümündedir. Oluşumu itibariyle yaşama tutunma aracı olarak seçilen aşkın yitimiyle birlikte beklentilerin gerçekleşmemesi hâlinin sonucu olarak kişinin içe kapanıklığını gösteren yabancılaşma, romanda hem Nilgün hem de Sinan için benzer biçimde gelişim gösterir. Nilgün, Sinan tarafından terk edildikten sonra yalnızlığını yaşadığı anlarda şu ifadelere yer verir:

“Şimdi ise, sanki hiçbir şey gerçek değil... Ben bile... Garip, düşsel bir bulutun içinde gibiyim. Kulaklarımda hafif, uğultu olarak nitelenemeyecek bir vızıltı... Başım, gövdemin birkaç karış yukarısında salınıyor... Gözlerimi takılı kaldıkları noktadan ayıramıyorum, açıp kapayamıyorum... Gövdemin uzantıları da bana ait değil... Kolumu kaldırmaya çalışacak olsam, kalkmayacakmış gibi geliyor... Parmağımın ucunu bile kıpırdatmam olası... Bunun için, bende olmayan insanüstü bir güç gerektiğine inanıyorum... Bir düşse bu, ancak bir başkasının düşü olabilir. O kadar yabancı bana... Bir başkasının düşünün içine yuvarlanmışım bilmeden, nasıl çıkacağımı da kestiremiyorum.” (Kür, Bitmeyen Aşk, 2017, s. 52)

Yaşama dair tüm umutlarını Sinan'a bağlayan Nilgün, terk edilmişliğin üzerinde oluşturduğu yalnızlık duygusuyla baş başa kalınca önce çevresine daha sonra kendine yabancılaşır. Yalnız kaldığı dönemlerinde hiçbir şeyi gerçek görmemesi, kendine ait

görmemesi onun, kendinden olanı dâhi yabancı olarak görmesi içine düştüğü ruh hâlinin depersonalist boyutunu gösterir. Kişinin kendi bedenine dâhi yabancılaştığını gösteren bu durum, Nilgün’de “Bir başkasının düşüne yuvarlanmışlık” hissi oluşturur. Nilgün’ün dünyaya bırakılmışlığını fark etme süreci olarak görülen bu duyumsamaların benzerini Sinan yaşar.

Sinan, Nilgün’e yönelttiği “Biz ikimiz bunlardan başkayız, hep başka olduk. Sen de, ben de hep bu kalabalığın ortasında ama yalnız yaşamadık mı bu güne dek? Yalnızlık... Milyonlarca insana karşı hep yalnızlık vardı...” (Kür, Bitmeyen Aşk, 2017, s. 338) ifadeleriyle kalabalıkların arasında yalnızlıklarını imler. Bu durum onun da Nilgün gibi yalnızlığa hapsolmuşluğunu gösterir. Nilgün’den ayrıldıktan sonra ilham kaynağını yitirdiğinden şair kimliğini de kaybetmeye başlayan Sinan için yabancılaşma başlar. Çünkü o şiirlerinde varlık, yokluk ve ölüm kavramlarını sürekli anarken dâhi “sonluluğun farkında olmanın yol açtığı bilincin çığına” (Giddens, 2010, s. 71) kulak vermektedir. Varoluş sorunu yaşasa da yaşama dair var olan umutları o dönemlerde kendi varlığının farkında olabilmesine olanak sağlarken artık her şeyi anlamsızlaştırmaya başlar. “Dünya içerisinde var olan ve varoluşunun sorumluluğunu üstlenen insan, ontolojik bütünlüğe ulaşmak adına anlamlı bir yaşam sürmek ister. Bu doğrultuda kendilik değerlerini oluşturur ve bu değerler dünyası içerisinde bir yaşam sürmeyi ister.” (Geçen, 2020, s. 248); ancak bu arzusuna ulaşamayınca her şeyi anlamsızlaştırarak yadsımaya başlar. Önce derealizasyon sürecine girerek içinde bulunduğu ortama yabancılaşır. Sonrasında ise kendi anlamsızlığının farkına vararak kendine yabancılaşır. Onun bulunduğu ortama yabancılaştığını gösteren en iyi ifadeler ise şu pasajda görülür:

“Deli olmak işten değil! Hepten yabancılaşmışım... Yalnızca bu çevreye değil, tüm insanlara... Senden başka hiç kimseyle iletişim kuramıyorum artık. Oysa kurmam gerek... Ömrümün en güzel anlarını / anlar birbirine eklenir, saatler günler olur, tüm bir yaşam olur / geçirdiğimiz sen-ben ülkesindeki yaşamı sürdürebilmemiz için, benim bu heriflerle iletişim kurmayı öğrenmem gerek. Sen nasıl beceriyorsun iki dünyayı bağdaştırmayı? İkisinde birden var olmayı?..” (Kür, Bitmeyen Aşk, 2017, s. 396)

Adeta çevreye yabancılaşmanın tanımının yapıldığı bu cümleler, Sinan’ın mensubu olduğu çevreye aidiyet duygusunun kaybolmaya başladığını da gösterir. Kendi dizeleriyle örüntülediği değerlendirmelerinde geçen “sen-ben ülkesi”yle de mekâna yabancılaşan bireyin, kendi evrenini yaratma arzusunu işaret eder.

Pınar Kür'ün postmodern üçlemesinde tematik unsurlar diğer romanlarına göre zayıf bir görünüm sergilese de özellikle *Bir Cinayet Romanı*'nda iç yazar Akın Erkan'ın romanın genelinde varlığını hissettirmesi, dış roman karakterlerini gerçeklik çatısı altında yönlendirmesi ve iç romanda işine yarayacak biçimde onların zihinlerine nüfuz etmesi roman kişilerinin karakter gösterebilmesine olanak tanır. Onlar üzerinden yaratılan özelliklerin kurgulanan olaylarla çatışma anları ise tematik düzlemin varlığını ortaya çıkarır. İç roman yazarı Akın Erkan'ın yönlendirmeleriyle Yıldız ve Levent birlikteliği başlar, iki karakter birbirine yakınlştırılırken yalnızlıklarından yararlanılır. Bu bağlamda Yıldız, Levent hakkında “Onu o kadar iyi anlıyorum ki... Yalnızlık, yalnızca yalnız yaşayanlara özgü değil. Yuvası, çocukları, gelip geçici cinsel serüvenleri, ülkenin en önemli holdinglerinden birinde karar sözü sahibi olan biri de kimi kez, hatta çoğu kez, yapayalnız hissedebilir kendini.” (Kür, *Bir Cinayet Romanı*, 2017, s. 91) düşüncelerine sahiptir. Levent'in kalabalıklar arasındaki yalnızlığı imlerken onun çevresinden kopukluğunu işaret eder. Ancak kendisi için durum Levent'inkinden daha vahim bir boyuttadır. Öyle ki Yıldız, “Öteden beri yalnızdım ben, ama bunu yazgım olarak benimsememiştim. Hep doldurmaya çalıştım yalnızlığımı -tanıdıklarla, kimi kez yabancılarla... Hep inandım, günün birinde çilemin sona ereceğine.” (Kür, *Bir Cinayet Romanı*, 2017, s. 240) düşüncelerine yer verirken yalnızlığının eskiden yabancılaşma düzeyinde olmadığını vurgular. Ancak Levent'in ölümünden sonra cinayetin kendisinin işlediğine ikna edilmesi onun kendine yabancılaştığını gösterir. Sonrasında ise bulunduğu yerden kaçarak kendini çevresinden soyutlama çabasına girişmesi mekâna/çevreye yabancılaşma olarak değerlendirilebilir.

Romanın bir diğer karakteri olan Emin Köklü ise can sıkıntısının insanın sınırlarını ne ölçüde zorlayabileceğini, kişiyi kendi kendisine bile ne kadar yabancılaştırabileceğini birinden işitsem ya da bir yerlerde okusam, gülüp geçerdim. Böylesi bir zorlanmayı ve yabancılaşmayı yaşamayıydım, gerçekleşebileceğine dünyada kimse inandıramazdı beni.” (Kür, *Bir Cinayet Romanı*, 2017, s. 146) düşüncelerinin sahibidir. Bunalmışlığın ve buna bağlı olarak içe kapanmanın dış dünyadan gelen kodlara zihnin kapalı olması durumunu belirten bu cümleler, onun kendinden uzak bir görünüm ortaya koymasına neden olur. Yaşadıklarının etkisiyle tamamen içine kapanan Emin Köklü, kendine yabancılaşmanın örneği olarak romanda yer bulur.

Cinayet Fakültesi romanında, *Bir Cinayet Romanın*'dakine benzer bir kurgudan bahsedilebilir. Akın Erkan, yine roman karakterlerinin zihnine nüfuz ederek onları kendilerinin dâhi beklemediği ve kimsenin ihtimal vermeyeceği davranışlar sergilemeye iter. Romanda özel bir üniversitede profesör olan Hulusi Gürol'un işlediği cinayetlerin çözülebilmesi için Emin Köklü devrededir. Ancak cinayetlere dair bilgilere ulaşınca olaylar arasında bağlantı kurması da kolaylaşır. Burada dikkat çeken önemli hususlardan biri dekan yardımcısının, âşık olduğunu düşündüğü genç öğretim görevlisi Melek Türker'i nasıl öldürdüğüdür. Kişinin kendine yabancılaşmasının mankurtluk düzeyine ulaştığı anlaşılan bir ortamın esiri olan Hulusi Gürol, komutla hareket eder bir varlığa dönüşür. Romanda Akın Erkan'ın bu iş için neden Hulusi Gürol'u seçtiğiyle ilgili bilgilere ise Hulusi Gürol'un kendi ifadelerinin aktarıldığı şu pasajda açıklık getirilir:

“Yaşam alanı yaratmakla... Burada, oradan olduğumdan daha yalnızım, çünkü yalnızlığımı dolduracak... nasıl diyeyim... hiçbir şey bulamıyorum. Orada bir sürü şeyle oyalanabiliyordum. Kısıtlı da olsa belli bir çevrem vardı. Burada yabancılıktan bir türlü kurtulamıyorum.” (Kür, *Cinayet Fakültesi*, 2017, s. 271)

Hulusi Gürol'un Melek'e söylediği bu ifadeler, Emin Köklü'nün bulduğu notlarda ortaya çıkar. Kendi varlık alanını oluşturamadığı, bu sebeple gittikçe içe kapanık bir hâl olarak yalnızlaştığı belirtilen Hulusi Gürol, çevresiyle arasındaki uyumsuzluğa bağlı olarak mekâna yabancılaşma içerisindedir. Ancak kendine yabancılaşmanın etkisi hâline henüz girmemiş olan karakterin yabancılaşması bir süre daha bu düzeyde devam etse de gün geçtikçe mankurtlaştırılarak sevdiğini öldürecek duruma gelir.

Yabancılaşmanın en belirgin örneklerinden biriyle *Sadık Bey* romanında karşılaşılır. Sadık Bey, ilk gençlik yıllarından itibaren en yakın arkadaşı olan Ertuğrul'un gölgesinde bir yaşam serüvenini benimseyen sadık bir karakter görünümündedir. Ancak ondaki bu sadakat duygusu gençlik ideallerinden tamamen kopmasına sebep olur. Gençliğinde tiyatro alanında gelişim sağlayabilmeyi amaçlar, bunun için Paris'e gitmeyi düşler ve Semiramis'le sonsuz bir birliktelik yaşamayı arzular. Ancak Ertuğrul'a olan sadakati nedeniyle günün sonunda tüm hayallerinden vazgeçerek monoton bir yaşamın içerisinde kendisini bulur. Bulunduğu çevreyle uyum sağlayamayan Sadık Bey, fırsat buldukça meyhaneye giderek yalnızlığını anımsar:

“Gene de meyhanede tek başına içmek, evde tek başına içmekten iyiydi; yapayalnızlıktan kurtarıyordu insanı. Yoksa yapayalnızlığını dünya âleme ilan etmek mi oluyordu?” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 22)

Sadık Bey’in bu yalnızlığının iki sebebi bulunur. İlki, hayal ettiği iş yaşamının dışında bir düzenin parçası olması; ikincisi, Semiramis’ten sonra ne kadar uğraşsa da yaşama tutunamamasıdır. Ondaki bu yalnızlık zamanla öylesine derin bir boyut kazanır ki kendisiyle dâhi yüzleşmekten kaçmaya başlar. Jung, insanın kendisiyle yüzleşebilmesinin kendini tanımaya olanak tanıyacağını ifade ederken “bireyin özenle kendini sorgulama ve kendini tanıma çabasında olmasına gönüllü olması gerekir. Bu niyetinde kararlılık gösterirse sadece kendi hakkında bazı önemli gerçekleri keşfetmekle kalmayacak, aynı zamanda psikolojik bir kazanç elde edecektir.” (Jung, 1999, s. 107) der. Sadık Bey ise olay örgüsü boyunca tam aksi istikamette hareket ettiğinden bir süre sonra yapayalnızlığın esiri olmaya başlar. Sonraki aşamada ise Sadık Bey’in kendi iç sesiyle konuşmalarına sık sık rastlanır. Dış dünyayla arasındaki bağın tamamen yitirmeye başladığı bu süreçte her adımını izler bir karakter ortaya çıkar. Roman boyunca Sadık Bey’in bu karakteri “yabancı” ve “genç” adam olarak nitelediği görülür. Ancak bu yabancı kişinin romanın sonunda Sadık Bey’in kendisi olduğu anlaşılır. Sadık Bey’in iç sesine -dolayısıyla kendisine- değinmelerin bazıları şu şekildedir:

“Masayı paylaştığı bir yabancıya böyle davranmak ayıp olmaz mıydı? (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 24)

“Ancak trafikte durakladığında, sileceklerin hızlı hızlı çalıştığını gördüğünde fark etti bir yabancıyla sohbete daldığının.” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 28)

“Meyhanede tek başına demlenen, otoparkta genç bir yabancıyı arabasına alan?” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 29)

“Tek aksaklık arabaya yabancı birini almış olması -ki genç adam kendiliğinden dalmıştı içeri, dolayısıyla o aslında kimseyi almamıştı- ve o yabancının abuk sabuk konuşmasıydı.” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 30)

“Ama olur böyle şeyler, kimi kez bir yabancı sizden yardım isteyebilir.” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 32)

Sadık Bey’in düşüncelerinin anlatıcı-yazar tarafından aktarıldığı bu bölümlerde başkışının, içinde bulunduğu yaşamla arasındaki mesafe gözler önüne serilir. Zamanla bulunduğu ortama aidiyet hisseden Sadık Bey, çevresine yabancılaşmadan tamamen içe kapanık bir hâl alır ve kendi ben’i olan iç sesiyle sonunda yüzleşir. Başkışının “bu süreçte bir tür bilinçdışı yansıması olarak da karşı ben ile hayallerinin peşinden gitmeyi reddeder” (Uzunkaya, 2020, s. 300) bir tavır sergiler. Geçmişin izlerinden bir türlü sıyrılamayan başkışı, dünyalık zamanın anlamsızlığını düşünmeye başladıktan sonra

sonu intihara varan dramatik bir çöküş yaşar. İntihara giden yolda kendisiyle hesaplaştığı anlaşılan iç sesi için kullandığı “genç adam” tabiri, onun geçmişinden sıyrılmadığını gösterir. “Yabancı” nitelemesi ise başkişinin kendine yabancılaştığını imler.

3.4. AŞK

Aşk izleği *Yarın Yarın* romanında yasak aşk görünümünde belirir. Toplum içerisinde yadırganan bir durum olsa da “âşık olmak insanın ihtiyatı dışında gelişen” (Korkmaz, 2014, s. 115) bir hâlin tezahürü olduğundan Seyda ilerleyen dönemlerde bunu umursamamaya başlar. Romanın başkişisi Seyda, Oktay’la evli olmasına karşın eşinin uzaktan akrabası olan Selim’le birlikte olur. Seyda’nın arzu ve tutkularını kontrol edemeyişyle başlayan yakınlaşma ona ilk zamanlardan itibaren zamanın ve mekânın ötesinde hayali bir evren sunar. Selim’le birlikte olduğu bir anda iç konuşmalarının tezahürü olarak romana yansıyan “Şimdi saati sormanın bile Selim’i, sevişmelerini aşağısamak olacağını düşündü. Zamandan tüm ayrı, tüm kopuk bir şey olamıyordu, olamazdı... Öyleyse, belki de sevmek zamana aykırıydı.” (Kür, Yarın Yarın, 2017, s. 176) ifadeleri, ilişkisinin aşkınlığını gösterir. Yine de uzun süre Oktay’ın, onların ilişkisini öğreneceğinden çekinir bir tavır sergiler. Selim’in olmadığı yıllarda aslında yaşamadığını fark ettikten sonra ise bu çekincesi son bulur. Seyda’nın “Sevgi hiçbir sınır tanımamalıydı... Ve gizlenmek zorunda olan en yüce güzellik bile güzelliğinden de yitiriyordu.” (Kür, Yarın Yarın, 2017, s. 176) cümlelerinden anlaşılacağı üzere yine aşkın sınır tanımazlığına vurgu yapılır. Onun bu baskıdan kurtulmasındaki tek etken bu değildir. Selim’in yanındayken kendini güvende hissetmesi onun yitirmiş olduğu cesaretine kavuşmasını sağlar. Aşkın onun üzerinde oluşturduğu bu durumla da geleceğe tekrar umutla bakmaya başlayan başkişi, aşk için fedakârlık yapılmasının gerekliliğine inanır. Onunla geçirdiği zaman diliminde dünyadaki tüm kötülüklerden uzak olduğunu düşünen başkişi, ölümünün ardından ise tamamen kendi içine kapanır ve uzun süre tedavi gördükten sonra yurda döner. Sık sık Selim’in mezarına giden Seyda’nın, bir ziyareti esnasındaki düşünceleri iç monolog tekniğiyle şu şekilde sunulur:

“Sevgimiz somut, ağırlığını, yumuşaklığını duyuran yoğun bir şeydi. Hâlâ da öyle. Değişmeyenlerin en başında geliyor sevgimiz. Öyleyse sen gerçeksın, ya da daha doğrusu, gerçek sensin.” (Kür, Yarın Yarın, 2017, s. 369)

Pasajda, Seyda’nın Selim’e hissettiklerinin fiziken yanında olmasa da değişmediği vurgulanırken aşkın sonsuzluğuna gönderme yapılır. Selim’in varlığını içinde taşımaya devam eden başkişi, bu ifadelerle aşkın değişmezliğini ve yok edilemezliğini yaşadığını hissettirir. Selim’in ölüm haberinden sonra uzun süre tedavi görse de bu dönemde sığınılan bir unsur olarak aşkını kullandığından süreci eskisinden daha güçlü bir biçimde tamamladığı anlaşılır.

Aşk izleği *Küçük Oyuncu* romanında başkişi Semra üzerinden değerlendirilebilir. Olay örgüsü içerisinde Semra’nın Özer’le olan ilişkisinin dışındaki birlikteliklerinde cinselliğin izleri görülür. Özer’e duyduğu hayranlık, onun geçmiş tutumlarından arınmasını sağlar. Bu yönüyle aşkın arındıran etkisini gören Semra, Özer’in yanındayken dış dünyayı tamamen unutan bir tavır sergileyerek aşkın güven veren hâlini yaşar. “İnsanın birine âşık olmak için ona yar olması gerekir” (Özcan, 2014, s. 116) ilkesi Semra’da tam anlamıyla görülmektedir. Geçmiş yaşantısındaki uyumsuzluk ve tatminsizlik hâllerinin tam aksinde bir görünüm sergileyen başkişinin Özer’le birliktayken kendini farklı bir alemde hissettiği anlaşılır. Onun ölümünden sonra da *Yarın Yarın*’daki Seyda ile benzer bir görüntü çizen Semra, ilk zamanlar âşık olduğu adamın ölebileceğine ihtimal veremediğinden bu durumu kabullenemese de Özer henüz hayattayken Semra tarafından dile getirilen “Aşk sonsuzlaştıran ölüm var yalnızca...” (Kür, *Küçük Oyuncu*, 2017, s. 128) sözü, Özer’in ölümünden sonra anlam kazanır. Öyle ki ölümü kabullendikten sonra eski zayıf görünümünden uzaklaştığı anlaşılan Semra, yeni bir aşkla karşılaşmadığı gibi âşık olduğu erkeğin değer-yargılarına sığınarak yaşamına devam eder.

Semra’nın Özer’e olan aşkı ise *Asılacak Kadın*’daki Yalçın’da görüldüğü platonik değildir. Özer de ona aynı duygularla bağlıdır. Özer’in kendisine baktığı anlarla ilgili olarak Semra “Bana bakarken bir başka sevecenlik gelirdi yüzüne. Her zaman yumuşak olan gözleri daha bir yumuşardı sanki. Analar bebelerine böyle bakarlarmış gibi gelirdi bana. Sevgilerin en yücesine bakıyormuş gibi gelirdi.” (Kür, *Küçük Oyuncu*, 2017, s. 158) düşüncelerine yer verirken aşkın samimi ve koruyan yönünü işaret eder. Semra, Özer’le birlikte geçirdiği anlara değinirken;

“Her anı yaşamak diye bir şey işitmişim vaktiyle ya da bir yerlerde okumuştum, bilmiyorum. Durmamıştım üstünde, öyle bir söz deyip geçmişim. İşte onun anlamına vardım Özer’le geçirdiğim üç ay boyunca. Ondan önceki yıllar yaşamamışız meğer. Günler, saatler geçirmişiz yalnızca, tüketip durmuşuz yaşamı.” (Kür, Küçük Oyuncu, 2017, s. 159)

ifadelerine yer verir. Onun ilişkisindeki bu görünüm ise aşkın zamanın dolu dolu yaşanmasını sağlayan yönünü ifade eder. Âşık olduğunu düşünen birey, aşkına karşılık bulduğu anlarda geçmiş yaşantısının anlamsızlığının farkına varır. Semra da bu sebeple eski yaşamının “tüketildiğini” ifade ederken Özer’le birlikte olduğu anların algısal bağlamda zaman ve mekânın açıklığının yaşandığını imler.

Asılacak Kadın romanında çoğunlukla cinsellik ön planda olmakla birlikte olayların gelişim aşamasında Yalçın’ın çocukluk aşkıyla karşılaştığı söylenebilir. Ancak hem çocuk denebilecek yaşta olması hem de ilk aşkı olması nedeniyle hatalarla dolu bir serüvenin içerisinde kendini bulan Yalçın, Melek’in çevresindeki insanlarca yıpratılmışlığına göz yummak istemez. Onun cinsel bir obje gibi kullanıldığını öğrendikten sonra olayın aslını öğrenmek için de olsa Hüsrev Bey’le birlikte yalıya gider ve Melek’le birlikte olur. Yaptığı bu hatanın farkına bir süre sonra varsa da artık Melek’i tamamen yitirdiğinden bunun bir önemi kalmaz. Yine de Melek’e karşı hissettikleri masumane bir gerçeklik barındırır. Melek idam, Yalçın mahkûm edildikten sonra Yalçın’ın yazdıklarında yer alan “Sanırım aşktı. Aşkın ne olduğunu bilmediğim için Melek’e uzaktan duyduğumun aşk olduğunu bilemedim. Gizemli güzelliğine takıldım kaldım.” (Kür, *Asılacak Kadın*, 2018, s. 105) ibareleri ilk kez karşılaştığı ve bunun dışında bir deneyimi olmadığı için ancak “sanırım” sözcüğüyle desteklenebilir. Yaşı gereği zaten aşktan beklentileri ayaklarını yerden kesecek ya da duygularına hâkimiyet kuracak düzeyde beliremez. Yine de duygularındaki samimiyeti kendisinin “Özgür olmayan kişinin sevmeyeceğine karar verdim. Melek’i kölelikten, Hüsrev beyin korkunç boyunduruğundan kurtarmakla ona sevmek olanağını da armağan edeceğimi sanıyordum.” (Kür, *Asılacak Kadın*, 2018, s. 144) ifadelerinden anlaşılabilir. Hayatı boyunca özgürlüğün ne anlama geldiğini hiç bilmemiş olan Melek’e karşı hissettikleri platonik düzeyde kaldığından aşkına karşılık bulamaz. Ancak Melek’in özgürlüğüne kavuşması ve birlikte mutlu olabilecekleri yeni bir alem kurulabilmesi için, onu kurtarabilmek adına Hüsrev Bey’i öldürse de hatalarla oluşturmaya çalıştığı dünyada istemeden Melek’in ölümüne sebep olur. Kendisi ise ömür boyu hapse mahkûm edilir.

Romanın başkişisi Melek, duyguları elinden alınmış bir karakterdir. Kendine dâhi yetmeyen düşüncelerinin ise anlatı boyunca içinde saklı tutulduğu görülür. Bu bağlamda Melek'in düşüncelerinin yer aldığı bölüm de tamamen bilinç akışı tekniğinden yararlanılarak oluşturulur. Bu bölümde Melek, kendisine ilgisinin farkında olduğu Yalçın'la ilgili “döşegin üstünde aynı öteki herifler gibi bi de seviyomuş beni o ne biçim sevmek ayrıca sevmek ne demek bi kere Yalçın dilinden düşürmez lakin anlamı malum değil (...) Hüsrev bey koltuğunda oturmuş keh keh güler bi de sevmekmiş buysa sevmek sevmek dedikleri eksik olsun başımdan” düşüncelerini taşır. Yalıda çektiği acıların aynısını kendisine yaşatan Yalçın'ın onunla birlikte olmasına anlam veremeyen Melek, sevginin ne olduğunu dâhi bilemez durumdadır. Henüz çocukluk dönemlerinde tüm özgürlüğü elinden alınarak bilinci tamamen dışarıdan gelen komutlara bağlı olarak işleyen bir hâl alan başkişi duygu kavramını da yalnızca acı ve ızdırap üzerinden tanımlayabilmektedir. Ancak roman içerisinde sığınma mekânı olarak kullandığı yalının bahçesindeki koca ağacın altına gittiği ve bazı geceler başını yastığa koyduğu anlarda geçmişe dair iz arayan Melek, ölmeden önce de olsa sevginin ne olduğunu bulanık bir düzlemde anımsar:

“yumuşak sıcak elleri varmış vurmayan çimdiklemeyen dedemin
elleriymiş okşamış sevmiş beni
sevmiş beni sevmiş beni sevmiş beni
sevmek sevmek dedikleri kimin dediği Yalçın'ın dediği belki başka
kimin ağzından işittim ki sevmeyi kocakarının gül çardağındaki sevmesine
hiç aklım yatmamıştı o sevmek dediklerini bi tek ihtiyar dedemin ellerinden
duymuşum bi de Yalçın'ın dilinden lakin onun dilini anlamamıştım esasında
o sevmek işte bi türküymüş demek ak saçlı bi dedenin türküsü bi çaresiz
ihtiyarın çatlak sesiymiş” (Kür, Asılacak Kadın, 2018, s. 89)

Aşkın ne olduğunu anlamlandıramasa da sevginin zarar vermeyen, kötülüklerden koruyan, güven ve cesaret veren hâllerini en son çocukluğunda gördüğünü hatırladığı dedesinde hissetmiştir. Bunun dışında nesneleştirilen bir figür olarak yaşamını tamamlayan Melek, aşkın ne olduğunu bilemeden yozlaşmış düzenin kurbanı olarak idama mahkûm edilir.

Aşk izleğinin en karmaşık hâli ise *Bitmeyen Aşk* romanında görülür. Ana izleği “aşk” üzerine kurulan romanda başkişi Nilgün'ün Sinan'la arasında yaşanan ilişki üzerinden olay örgüsü ilerler. İlk tanıştıklarında Nilgün on yedi yaşında bir öğrenci, Sinan ise otuzlu yaşlarda bir şairdir. Sinan, Nilgün'ün ilk aşkıdır; ancak Sinan'ın Nilgün'den önce hayatına birçok kadın girmiştir. Sinan, şair kimliğinin özelliklerini

gösteren tavrıyla karşı cinsini kolaylıkla etkileyen bir yapıya sahiptir; ancak Nilgün, karşı cinsi Sinan’la tanımaya başlar. Sinan, aşka ilham kaynağı olarak yaklaştığından menfaat odaklıdır; ancak Nilgün, adanmışlık duygusuyla aşka sarılır... Romanda Nilgün ve Sinan arasındaki bu ve benzeri farklılıklar sebebiyle Nilgün ve Sinan’ın ilişkisi içinden çıkılmaz bir hâl olsa da Nilgün’ün zaman içerisinde geçirmiş olduğu dönüşüm, Sinan’a karşı hissettiklerinin bir yerden sonra nefrete dönüştüğü izlenimi verir:

“Ne türlü masum ve saçma sapan ve kendinden kuşkusuz umutlarla birlikte yaşamıştı o aşkın ilk delidolu, inanılmaz aylarını? (...) Sonra nefret doğdu. Nefret büyüdü, nefret dal budak saldı. Sevgiden çok daha gürbüzdü nefret, çok daha uzun süre yaşadı. İlk aşkımın sevinçlerini geri plana itti. O eski mutluluk unutulmadı, hayır, ama yıllar yılı mutsuzluğu besledi.” (Kür, Bitmeyen Aşk, 2017, s. 30-31)

Nilgün’e ait olan bu ifadeler, adanmışlıkla bağlanan aşkın ilk hallerini tanımlar niteliktedir. Eğer bir aşk platonik değilse samimi bir düzlemde masumane duygularla gelişim göstererek bireyi ruhen sarıp sarmalar ve onda güven hissi oluşturur. Birey, hissettiği bu güvenden cesaret alarak toplum normlarını dâhi görmezden gelmeye başlayarak çevresinden bağımsız bir rahatlık içerisine girer. Onun bu huzur hâli yaşamdan zevk almasına ve her anı dolu dolu yaşamasına olanak tanır. On yedi yaşındayken aşka bu yaklaşımla sarılan Nilgün, Sinan tarafından terk edildikten sonra uzun süre yokluğunun etkisinden kurtulamaz. Bir dönem dış dünyaya kapalı bir yaşam sürmeye çalışsa da zamanla Sinan’a karşı siteminin boyutu artar ve kendi deyişiyle “nefrete” dönüşür. Yine de “o eski mutluluk unutulmadı, hayır, ama yıllar yılı mutsuzluğu besledi” ifadesinden anlaşılabileceği üzere birlikte olduğu anların hazzını anımsasa da aşkın gerçekliğini yalnızca Sinan’la deneyimlediğinden içinde taşıdığı tekrar birlikte olabilme umudu onun mutsuz olmasına neden olur. Her geçen gün daha da acı veren bir hâl alan aşkı, onun dış dünyada yeni arayışlara iter. Ancak Sinan’da aşkın gerçekliğini, sonsuzluğunu, masumiyetini, sıradışılığını deneyimlediğinden hiçbir ilişkisinde aynı huzuru bulamaz. O dönemlerle ilgili olarak kullandığı “Evren bizim aşkımızla eşgüdümlü bir düzene oturmuştu ya, bizden başka her şeyi unutmuştum, onunla bütünleşmeye hazırdım.” (Kür, Bitmeyen Aşk, 2017, s. 114) ibareleri, onunla birlikteyken evrenden bağımsızlığını, yaşamın düzenliliğini, kaygılardan uzaklığı ve adanmışlığa hazır oluşu yansıtır. Dönüp arkasına baktığı zaman ise “Nasıl da aptal ediyor aşk insanı!” (Kür, Bitmeyen Aşk, 2017, s. 165) diyerek geçmişinden duyduğu pişmanlığı itiraf etse de Sinan yıllar sonra karşısına çıktığında dayanamayıp tekrar

birlikte olmayı dener. Bu dönemde Sinan'ın "İlk kez bu kadar az düşünüyorum kendimi... İlk kez kendi isteklerimden böylesine cömertçe vazgeçiyorum... Gerçek aşk bundan başka bir şey olamaz..." (Kür, Bitmeyen Aşk, 2017, s. 343) ifadelerine yer verildiği görülür. Sinan'ın gerçek aşkı yaşadığını iddia ettiği bu düşüncelerden uzak bir görünüm sergilemesi ve her bir araya gelişlerinde mutsuzluklarını artırır bir birliktelik sürmeleri aşkın yutucu yönünü gösterir.

Üstkurmaca anlatım biçimiyle desteklenen olay örgüsünde yazar, yer yer araya girerek gelişen olaylar ve karakterlerin içinde bulunduğu durum hakkında değerlendirmelerde bulunur. Bu araya girişlerin birinde yazar aşkı;

"Aşk, her ne kadar bir nesne gerektiriyorsa da, temelde öznel bir olay çünkü... Her ne kadar sarılınacak biri varsa da, esasta içe dönük bir duygu... Kişi, öncelikle kendisiyle ilgili ve önemli olan onun karşısındakine yakıştırdığı kimlik değil, kendi kendisine yakıştırdığı kimlik... Ve işte, kişinin kendi kendisine yakıştırdığı kimlik -kendi aynasında gördüğü imge- ile karşısındakinin onda gördüğü, ona tuttuğu aynada yansıttığı imge çakıştığında ve bu çakışma karşılıklı olduğunda... artık şimşekler mi çakıyor, melekler flüt çalmaya mı başlıyor, minik Eros yayını mı geriyor, hipofiz bezi gerekli salgıları mı salgılıyor, olan oluyor işte: aşk!" (Kür, Bitmeyen Aşk, 2017, s. 469)

şeklinde tanımlar. Nilgün ve Sinan'ın ilişkisindeki çatışma durumunun sebebi de aslında buradaki tanımlamayla ortaya çıkarılabilir. Yazar, aşkın iki taraflı bir uyuşumun neticesinde arzu edilen yönüyle yaşanabileceğini belirtir. Roman tamamlanmasına rağmen Nilgün ve Sinan'ın mutlu bir birlikteliğe erişememeleri de bundan kaynaklanır. Nilgün, çocukluğunda hissettiği masumane aşkı tekrar yaşamayı umarken Sinan yine onu şiirlerine ilham kaynağı oluşturması için kullanmak istemektedir. Bu nedenle aşkın gereklerini yerine getirmez ve Nilgün de beklediği karşılığı bulamadığından aralarındaki çatışmanın boyutu gittikçe artar. Bunun üzerine aşkın tüketen yönünü romanında işlemeye çalışan yazar, romanın sonunu da kendisi getirmeyerek okura bırakır.

Yazarın cinayeti merkeze konumlandığı üçlemesinde, aşkın izleksel açıdan ön plana çıkarılmadığı tespit edilse de romanlardaki iç roman yazarı tarafından kurmacanın biçimlenmesine fayda sağlayabilmesi bakımından bir derinlik kazandırılmadan bu izleğe yer verilir. Ancak romandaki kurmacada çoğunlukla karakterlerin oyunun bir parçası olmalarına katkıda bulunması için tuzak amaçlı kullanılan bu izleğin izlerine *Bir Cinayet Romanı*'nda Yıldız ve Levent ilişkisinde rastlanır. Romanın sonunda Levent'i

öldürmeyi planlayan iç roman yazarı olayların kendisinden bilinmemesi için Yıldız ve Levent'in yakınlaşmasını sağlar. Yıldız'ın bu dönemde Levent'le ilgili olan düşüncelerinin yer aldığı pasajda;

“Bu aşkı istemekle büyük bir tehlikeye mi atıyorum kendimi?
Yoksa, onu inatla reddetmekle hayatımın en büyük aptallığını mı yapıyorum?
Bir bilebilseydim!
Bunca yıl aşksız ve onsuz yaşadım. Ne eksikim vardı? Oysa artık onsuz ve aşksız yaşamak istemiyorum. Hakkım değil mi biraz yaşamak?
Ölümü göze almak gibi bir şey, biraz yaşamaya karar vermek...”
(Kür, Bir Cinayet Romanı, 2017, s. 93)

düşüncelerine yer verilir. Yıldız'ın daha önce hiçbir erkekle duygusal bir bağ kurmamasından faydalanan yazar, aşkı Yıldız için kurduğu tuzağın bir parçası olarak kullanmakla birlikte yüzeysel de olsa onun zarar verebilir yönüne göndermede bulunur. Yıldız'ın ise eksikliğini hissettiği aşkı “yaşamaya karar vermek” olarak değerlendirmesi, aşkı yaşayan insanların yaşamının anlam bulmasına gönderme yapar. Ancak çekingen tavrıyla aynı zamanda “ölümü göze almakla” eşdeğer tutulan aşkı deneyimlemek konusunda Yıldız'ın kararsız olduğu anlaşılır. Romanın ilerleyen bölümlerinde de bu çekingen tavrındaki haklılığı iç roman yazarı tarafından gösterilir. Levent'in ölümünden Yıldız'ı sorumlu gösterme uğraşında olan yazar, Yıldız'ın kendine ve çevresine yabancılaşmasına sebep olur.

Sonuncu Sonbahar romanında Emin Köklü yaşanan cinayetleri araştırırken Akın Erkan'ın iç romanından sayfalara ulaşır. Bu sayfalarda anlatılanlara göre Aysel Alsan'ın eşinin ölümünün azmettiricisi olduğu olayda da yaşananlardan Akın Erkan'ın sorumlu olduğu ortaya çıkar. Aşkın, kadının kendini geliştirmesinin önünde büyük bir engel olduğunu düşünen Akın Erkan, Aysel Alsan'ın bu aşktan kurtulmasındaki gerekliliği şu ifadelerle romanına yansıtır:

“*Aşktan kurtulmanın gerekçeleri:*
Bir kere aşk mutluluk getirmiyor. Getirmiş gibi görünüyor. Getirmiş gibi görüldüğü mutluluk bile işlevsel değil. Onu, kendi kendisi olmaktan alıkoyan ve kendi denetleyemediği bir keyifler dizisi... Bu keyifleri yaşamak zorunluluğu bir yerden sonra yorucu olmaktan da öte, yıpratıcı oluyor.
Mutluluk korkusu değil! Asıl korkutucu olan, mutluluk görüntüsünü sürdürmek için gereken çaba. O da ayrı yıpratıyor üstelik. Mutsuz olmak daha kolaydı. Gerçekten mutsuz muydu zaten? Çoktan alıştığı bir oyundu belki. Hatta, gerçekleştirdiği kişiliğin en önemli öğelerinden biriydi. Aşk olayı tüm düzenini bozdu. Yaşamını kendi bildiği gibi sürdürmesi engelleniyor.

Kurtulmanın yolları:

Aşkın nesnesinden uzaklaşsın.

Aşkın nesnesini gülünçleştirirsin.

Aşkın nesnesini yok edersin.” (Kür, Sonuncu Sonbahar, 2017, s. 259-

260)

Yazar Akın Erkan aşkı yalnızca mutluluk ve mutsuzluk yönleriyle değerlendirirken onu uzak durulması, kaçınılması gereken bir duygu olarak kurgular. Kurtulmanın yollarını ise yine kendi oyununa kaynaklık oluşturabileceği biçimde değerlendirir. Aşkın yalnızca görüntü boyutunda kaldığı bu romanda, onun farklı boyutları yer almaz.

Cinayet Fakültesi romanında aşk izleği yine arka planda kalırken Emin Köklü tarafından bu kavramla ilgili olarak “Aşk sözcüğünü çok ender kullanırım ama her kullandığımda pişman olmuşumdur.” (Kür, *Cinayet Fakültesi*, 2017, s. 213) ifadelerine yer verilir. Bu ifadelerle onun geçmiş yaşantılarındaki pişmanlıklarına gönderme yapılır. Ayrıca romanda Akın Erkan’ın ortaya çıkmasıyla tekrar tuzak olarak kullanıldığı anlaşılan aşkın bu özelliğinin iki kişi üzerinde uygulandığı ortaya çıkar. Bunlardan ilki Emin Köklü’dür. Akın Erkan, Narin’i Emin Köklü’ye kendisi yönlendirir. Diğer taraftan aşkın yine tüketen boyutuna oyunsuluk kazandırarak Hulusi Gürol’a âşık olduğunu düşündüğü Melek Türker’i öldürtür. Dolayısıyla üçlemenin tüm eserlerinde tematik düzlemde derinlik kazandırılmayan “aşk” postmodern yazarın çok katmanlı kurmaca evreninde genellikle oyunun kurulmasına katkıda bulunan bir araç olmanın ötesine geçmez.

Sadık Bey romanında aşk izleği iki yönüyle işlenir. İlk olarak başkişi Sadık Bey ile arkadaşı olan Ertuğrul’un ilk gençlik yıllarından itibaren cinsellik yönü ağır basan ilişkilerin neticesi olarak ortaya çıkar ki bu bölümler anlatı içerisinde biri hariç gençlik hevesi olarak gösterilir, ancak Sadık Bey’in Nuriye olan ilişkisi farklı yansıtılır. Özetleme ve geriye dönüş teknikleri kullanılarak sunulan bu bölümlerde Nuriye’ye evlendiği güne kadar âşık olduğunu düşünen başkişi, sonrasında bu ilişkinin cinsellik yönü ağır basan bir ilişki olduğu kanısını okurda uyandırır. Aşk izleğinin asıl tezahürü ise Sadık Bey-Semiramis ilişkisiyle ortaya çıkar. Öyle ki Semiramis’i ruh ikizi olarak gören başkişi, onunla kendilik değerlerinden taviz vermeden bir gelecek kurabileceği ümidiyle Paris’e gider, ancak bir süre sonra kendisini Semiramis’e yakıştırmadığını düşündüğünden ondan ayrılır. Buna rağmen anlatının sonuna kadar bu ayrılıktan duyduğu acı tekrar tekrar ifade edilir. Yaşamı boyunca çokça flört yaşamış olan

başkişinin Semiramis'e karşı hissettiklerinin verildiği bir bölümde “Semiramis'ten sonra bu yana hiçbir kadına aşkla, bırak aşkı, derin bir şehvetle bile sarılmamıştı.” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 94) ifadelerine yer verilir. Kurmacanın ilerleyen bölümlerinde Perim Hanım'a şehvet duygusuyla yaklaşımı söz konusu olan başkişinin tekrar Semiramis'i anımsadığı görülürken “Semiramis hariç... Ona hem aşkla sarılmış hem onu sevgiyle özlemişti. Semiramis'e olan duyguları hepsinden bambaşkaydı sahiden.” cümlelerine yer verilir. Bauman, “Ne aşka ne ölüme iki kez girilebilir” (Bauman, 2012, s. 17) derken bu iki kavramın da yalnızca birer kez yaşanabileceğini imler. Sadık Bey ise yalnızca bir kez yaşadığı aşkının ızdırabına dayanamayarak yalnızca bir kez deneyimleyebileceği ölümü tercih eder. Semiramis'in yokluğuyla yalnızlığının dayanılmaz yönüne esir olan başkişi anlatının sonunda bu eksikliği dolayısıyla intihara sürüklenir. Onun bu hâli aşkın tüketici yönünü işaret eder.

3.5. BAŞKALDIRI

Bireyin kendilik değerlerine karşı uyumsuzluk gösteren düzene, sisteme ya da bunların temsil ettiği değerlere isyan etmesi olarak değerlendirilebilecek başkaldırı; Pınar Kür'ün romanlarında oldukça önemli bir izlek olarak ele işlenir. Romanlarda bireyin varlık alanına dışarıdan gelen müdahalelere karşı göstermiş olduğu tepki olarak anlam bulur. Varlık alanını ihlal eden dış etmenlere boyun eğmeyen karakterlerin göstermiş oldukları bu tepkiler, çoğu kez kendilerinin başkaldırdıkları düzen tarafından cezalandırılmalarıyla sonuçlanır.

Yarın Yarın romanında roman karakterleri çoğunlukları içerisinde yer aldıkları düzeni kabullenmiş kişilerdir, ancak romanda iki farklı sosyal sınıfın izleri görünür. Burjuvazinin karşısında işçi sınıfını temsilen Selim ve arkadaşları bulunur. Selim zengin bir ailenin çocuğu olmakla birlikte Paris'teki kız arkadaşı Josette'in etkisiyle hayata bakış açısında değişiklikler oluşan bir karakter olarak İstanbul'a gelir. Yaşadığı toplumun ferdi olmaktan utanan bir tavır sergileyen Selim, “her başkaldırmada haksıza karşı bir tiksintiyle” (Camus, 1985, s. 11) yaklaşılabilen düşüncesinden hareketle burjuvaziye ve adaletsiz yönetim anlayışına bu mesafeden bakar. O, içinde bulunduğu sosyete zümrenin bir parçası olmaktan kaçındığı için öncesinde dâhil olduğu işçi

sınıftan kimselerle hareket eder. Arkadaşlarıyla yaptığı görüşmelerin birinde şu diyalogla karşılaşılır:

“‘Şu durumda zam istemek zorundasın... Düzen şimdiki gibi sürüp gittikçe... Ama asıl yapılacak şey başka...’

‘Nedir asıl yapılacak şey?’

‘Üretim araçlarına el koymak! İşçi sınıfının egemenliğini sağlamak!’

‘Anlamadım.’

‘Ne var anlamayacak, canım? Bu fabrika senin ve senin gibilerin emeğiyle çalışmıyor mu? Siz olmasanız işler mi? İşlemez! Öyleyse fabrikanın asıl sahibi de sizler olmalısınız. Babam değil...’” (Kür, Yarın Yarın, 2017, s. 193)

Selim’in ilk konuşmacı olarak yer aldığı diyalogda düzenden duyduğu rahatsızlık anlaşılmaktadır. Düzenin dayatmış olduğu ortamın absürtlüğüne karşı mücadele edilmesi gerektiğini ifade eden Selim, yaşamın adaletsizliğinden yakınır. Bu adaletsizliğe karşı arkadaşlarını başkaldırıya yönlendirir. Paris’te kaldığı yıllardaki öğretilerden hareketle Marx’ın “işçi ne kadar çok zenginlik üretir, üretimi erk ve hacim bakımından ne kadar artarsa, o kadar yoksul duruma gelir. Ne kadar çok meta üretirse o kadar ucuz bir meta olur” (Marx, 2010, s. 21) anlayışına gönderme yapar. Nitekim Selim’in 12 Mart Muhtırası öncesindeki bu düzene başkaldıran pozisyonu, içerisinde yer aldığı yapının devrim odaklılıktan anarşiye dönüşen durumu sebebiyle nihilist bir yaklaşıma dönüşür ve Selim bu yaklaşımının neticesinde ölümle cezalandırılır. Ancak Selim’in ilk başkaldırısı bu olay değildir. 68 olaylarına dâhil olduğunu belirtirken;

“‘Ne var anlatılacak? Yiğitlik süsü verdiğimiz, tehlikeli bir eğlenceydi aslında... Şimdi anlıyorum bunu... O sıra kendimizi müthiş ciddiye almıştık ama... Az can yakmadık, kendi canımız da yandı bu arada... Arabaları ateşe verdik, kaldırım taşlarını söktük, ağaçları devirdik... İkinci bir komün yaşadığımızı sandık... Sonuç? Sıfır... Bütün bir gençlik azdı azdı, bütün bir kuşak kurtlarını döktü, sonunda baştakilerin ekmeğine yağ sürüldü gene... Şimdi oralar bir güllük gülistanlık ki sorma... Para babalarının durumu her zamankinden daha iyi... Baskı desen her zamankinden çok... De Gaulle’e rahmet okutuyorlar... Adam gibi tasarlanıp düzenlenmeyen... bilimsel olmayan yani, her çıkışın sonu aynı olur zaten...’” (Kür, Yarın Yarın, 2017, s. 205)

ifadelerine yer verir. Bu olaylar yaşanırken daha genç olan Selim, yine düzenin adaletsizliğine karşı bir başkaldırı örneği gösterse de buradaki başarısızlığı yapılan yanlış hamlelere bağlar. “Tehlikeli bir eğlence” olarak gördüğü bu girişimler, İstanbul’da ve Ankara’da devam ettirilir. Bu kez absürt olarak değerlendirdiği normlara karşı başkaldırısı kendi yitimine sebep olur.

Küçük Oyuncu romanında başkaldırının ilk örneği Beyhan Barlas'ta görülür. Beyhan Barlas romanın ilk küçük oyuncusudur. Onun küçük oyuncu olarak değerlendirilmesinde, etrafındaki tüm gelişmelerden kendine pay çıkarmayı bilen karakteristik özelliğinin etkisi bulunur. Henüz çocukluk yaşlarında ezilmişliğin ve sömürülmenin türlü varyantlarıyla karşılaşan Beyhan, o günlerden itibaren hayata karşı bir duruş sergilemeye başlar. O bu duruşuyla içinde yaşadığı toplumdan kendi hissesine düşeni alabileceğine inanarak yaşar. Bu özelliğini Semra'ya anlatırken ise "Sürekli ezilmenin başkaldırısını ancak ezilmeyebileceğimi gösteren güvene kavuştuktan sonra yaşadım." (Kür, *Küçük Oyuncu*, 2017, s. 108) ifadelerine yer verir ki bu durum da onun kendiliğinden değişmeyeceği düzene başkaldırısını imler. Beyhan'ın bu yapısının oluşumu ilk olarak evinde başlar. Aile baskısını derinden hissettiğini ifade eden Beyhan ilk isyanını babasına karşı gerçekleştirir:

"Bir akşam kafayı iyice çekip dolandırıcılıkla suçladı beni. Sözde simit paralarını gizlice yiyerek onu dolandırıyormuşum. Dövmedi ama çok ağır konuştu. Namustan falan söz açtı, iyi mi? Ben de isyan bayrağını çektim artık. Böylesi haksız suçlamalara kim olsa başkaldırır diyeceksin. Ben gene de kaldırmayabilirdim, arkamda kapı gibi Türkân Hanım'ın aşkı ve oyundaki başarımdan dolayı okulda artan itibarım olmasaydı." (Kür, *Küçük Oyuncu*, 2017, s. 110)

Türkân Hanım'a hissettiğini düşündüğü aşkı onun kendini güçlü hissetmesindeki ilk etken olur. Bu olaydan sonra romanda fon kişi görünümünde olan Sami adlı çocuğa ücreti karşılığında ders çalıştırdığını ifade eder. Ancak Sami'nin girdiği sınavdan başarılı olamayışı sebebiyle, babası vadettiği parayı Beyhan'a vermez ve bu gelişme üzerine Beyhan Barlas ikinci başkaldırısını gerçekleştirir:

"Hiçbir şey istememiş olsaydım bile Sami'nin aptallığının cezasını çekmem zorunda kalmam yeterdi başkaldırmam için. Gittim bir yerlerden büyük taşlar topladım. Geçtim köfteci dükkânının karşısındaki kaldırıma, başladım savurmaya... Ne kadar cam, vitrin varsa tuz buz ettim! İçimde bir sevinç, hafifleme! Hele şangırtıdan dışarı fırlayan Hasan Efendi ile Sami'ye de bir-iki ufak taş isabet ettirince!" (Kür, *Küçük Oyuncu*, 2017, s. 117)

Beyhan'ın evinde başlayan bu isyankâr tavrı bu olayla birlikte toplumun içinde de kendini hissettirmeye başlar. Yaşamının geri kalan bölümünde adaletsizliğin ve ezilmişliğin ne olduğunu bildiğinden başkaldıran tavrını sürdürdüğünü ifade eder. Yaşadığı çevreyle her uyuşmazlığında hayatın absürtlüğüne karşı bir isyan olarak sürdürdüğü bu tutumu ise çevresindeki insanlarda olumsuz izlenim bırakmasına sebep olur.

Romanda Özer’le ilişkisi başlayana dek bohem bir yaşam tarzını benimsediği görülen başkişi Semra’nın çocukluğundan beri özgürlükçü bir yapıya sahip olduğu ifade edilir. Çevresindekiler ahlaki tutumlarının kendisini rahatsız ettiğini söyleyen Semra, toplumdaki bu yargılara karşı benimsediği bohem yaşam tarzıyla ilk başkaldırısını gerçekleştirir. Ataerkil toplum yapısının toplumsal cinsiyet bağlamında kadına dayattığı yaşam felsefesini reddeden Semra, bu duruşunun gereği olarak ona ait olan;

“Hiçbir kadına gerçek bir saygı duymadım. Kadın doktora, kadın dışçıye gitmemek için günlerce sancı çektiğim oldu. Tüm karşı çıkışlarım, başkaldırılarımla erkeklerle, erkeklerin yönettiği toplumun baskılarına değil de, kadınlığımıza karşı oldu. Bir de tuttum, annemin zavallı hizmetçilerini kendilerini döven, paralarını ellerinden alan kocalarına karşı kıskırttım, isyana çağırdım bir işe yararmış gibi...” (Kür, Küçük Oyuncu, 2017, s. 152-153)

ifadelerinden anlaşılacağı üzere etrafındaki kadınları da adaletsizliğe ve sömürüye karşı başkaldırıya davet eder. Kadınların toplumdaki değersizliğine karşı tepki göstermeyişine tepki gösteren başkişinin bohem bir yaşamı benimsemesinin nedeni de bu acizlik görünümünün izlerini silmek arzusundan kaynaklanır. Onun yaşamla arasına koyduğu mesafenin değişkenlik göstermesi ise Özer’le başlasa da o da yaşamın sallantılı serüvenine karşı uzun süre güçlü bir varlık gösteremeyerek ideallerinden vazgeçer bir noktaya gelir.

Baskaldırının bir diğer örneğine ise *Asılacak Kadın* romanında rastlanır. Romanda zayıflığa karşı kurulan bir sömürü düzeninin varlığından söz edilir. Zayıflığın sembolü olarak anlatıda yer alan Melek, dünyalık zamanda tinsel doğumunu gerçekleştiremeden hiç yaşamadığı hâlde ölür. Fiziksel anlamda bir yer kapladığı yeryüzünde yaşamın onun üzerinde ilk günden itibaren oluşturduğu baskıyla varoluşunun farkında dâhi olmayan Melek, yalnızca kendisine dayatılanı yerine getirmeye çalışır. Bu hâliyle içinde bulunduğu toplumda nesneleştirilen bir varlık olarak yer aldığından hiçbir zaman varlık alanını oluşturamaz ve kendilik değerlerinin farkında olamaz. Hizmetçi olarak girdiği yalının hastalıklı bir yapıya sahip olan beyi Hüsrev ile evlendikten sonra ise varlığını dâhi unuttur boyuta gelir. Tanzimat’tan beri Türk edebiyatında işlenen bu konu doğu çoğunlukla doğu toplumlarında görülen bir durum olmakla birlikte “genç kızların varlıklı, ama yaşlı kişilerle evlendirmeleri meselesidir. Ailenin oluşumunda dengesiz evliliklerin mutluluk getirmediğine dikkat çekilmiş ve bu tür evliliklerin olumsuzlukları üzerinde durulmuştur. Kocanın çok yaşlı, buna rağmen kadının aşırı genç olmasının

hem psikolojik hem de bazı ahlaki sorunlara sebep” (Töre, 2010, s. 22) olabilir. Melek ve yetmiş beş yaşındaki Hüsrev’in evliliği de bu durumun tezahürüne yol açarken, Hüsrev’in hastalıklı kişiliği olayın ahlaki boyutunu çok daha ötelere taşınmasına sebep olur. Yaşamı boyunca başkalarının söylediklerini yerine getirmek üzere nefes alıp verme hakkı edinen Melek’in bu çaresizliği, onu sevdiğini düşünen Yalçın’ı derinden etkiler. Her akşam eşi tarafından başka erkeklerle bir araya getirilen Melek’i bu hayattan kurtarmak ve onu topluma kazandırmak amacıyla Hüsrev Bey üzerinden yoz düzenin kötülüklerine karşı başkaldırı örneği sergilemeyi amaçlar:

“Melek’i yeniden, o koltuğun üstünde görünceye değin onu kurtarmayı düşünmedim. Sanırım yediğim tokadın beklenmedikliğine, sertliğine yeni doğmuşluğun acemiliğine karşın daha doğru düşünüyordum o gece... Yani, Melek’in çektiği acılara değil de ona böylesi acılar çektirebilmesine karşı bir kızgınlık, bir isyan...” (Kür, Asılacak Kadın, 2018, s. 130-131)

Yalçın, var olan düzeni kötü ve adaletsiz olarak değerlendirdiğinden düzene karşı bir duruş sergiler. Ona göre yaşamın anlamı güçlülerin zayıfları sömürmesinden çok daha öte bir mana ifade ettiğinden sonlandıramadığı düzenin içerisinden yalnızca bir yaşam kurtarabilme arzusuyla başka bir yaşamı sonlandırmayı amaçlar. Yalçın’a ait olan “Daha çocuk yaşta yıkmak üzere yola çıktığım bir düzenin en yakın simgesini öldürmemin akla sığmaz bir yanı yok. Yalnızca kaçınılmaz ve kesinlikle kaçınılmaz bir olaydı o.” (Kür, Asılacak Kadın, 2018, s. 140) ifadeleri tarihsel başkaldırının minyatür görünümünü imler. Yalçın, çocuk yaşında Tanrı’nın müdahale etmediği dünyayı kendi gücüyle değiştirme yolunda kötülük ve adaletsizliğe karşı bir adım atar. Ancak kendisinin ömür boyu hapsine, Melek’in idamına sebep olan bu başkaldırmanın gerekliliğine inandığı hapisanede yazdığı bu ifadelerden anlaşılır. Melek için “Çünkü baskıya karşı çıkmamak üzere yetiştirilmişti. Bilmiyordu başkaldırabileceğini; baskıyı, zorbalığı yaşamın doğal bir ögesi bellemişti.” (Kür, Asılacak Kadın, 2018, s. 144) değerlendirmelerinde bulunan Yalçın, onun bu zayıf kişilik görünümünden dolayı başkaldırma hakkını kendinde bulduğuna inanır.

3.6. CİNSELLİK

Pınar Kür’ün romanlarında cinsellik, hem kadın-erkek ilişkilerine hem de eşcinsel ilişkilere göre ele alınır. Onun romanlarındaki kadınların ve erkeklerin cinselliğe

yaklaşımı farklılık gösterir. Genellikle “kadınlar için cinsellik bir bütünlük arz etmektedir. Erkeklerden farklı olarak kadınlar bu konuya daha duygusal yaklaşırlar” (Bay, 2012, s. 359); ancak erkeklerde duygusallığın karşı cinse göre geri planda kalır.

Cinsellik izleği *Yarın Yarın* romanında başkışı Seyda üzerinden değerlendirilebilir. Cinsel arzularının ön planda olduğu anlaşılan Seyda ilk deneyimlerini henüz on sekiz yaşındayken okuldaki bir arkadaşıyla öpüşerek yaşadığı cinselliği, o günlerde bir ayrıcalık olarak görür. Onun sevgiden yalıtık olan bu deneyimi kendi ifadeleriyle “İlk öpücük ve on sekiz yaş! Gülünç.” (Kür, Yarın Yarın, 2017, s. 111) olarak değerlendirilir. Seyda’nın yaşamında haz ve sevgi kavramları iç içedir. Öyle ki cinsel birlikteliklerinden haz aldığı ölçüde karşısındaki erkeğe bağlanabileceğini düşünür ve her deneyiminde kendisine zarar veren pişmanlık duygusuna kapılır. Çünkü cinsellik, yalnızca kısmi bir tatmin aracı olarak görülüp aşk gibi izleklerle ilişki kurmadığında kişinin beklentilerini karşılayamaz. Seyda da cinselliğin “bu kısmi haz ve tatminleri, halihazırda ilişkisizliğin içerimi olan olumsuz” (Zupancic, 2021, s. 34) yönünü yaşar. Oktay’la evleneceği zaman ise o gün ve sonrasında yaşamayacağı biçimde onu arzulamasının evlenmesinde önemli bir payı vardır. Evlendikten sonra ise Seyda’nın;

“Birbirlerine zevkten başka verecek bir şeyleri olmayan kişilerin erişebilecekleri en yüksek noktaya erişmişlerdi işte – üstelik çoktan erişmişlerdi de Seyda yeni anlıyordu bunu... Bundan ötesi sürekli bir yineleme, yinelemenin zamanla getireceği bıkkınlıktan başka ne olabilirdi?” (Kür, Yarın Yarın, 2017, s. 119)

düşünceleri onun cinsel eğiliminin geçiciliğini gösterir. Seyda birliktelik yaşamak istediği kişileri sevdiğini düşündüğünden ilişki sonrası aradığını bulamaz. Çünkü onun dünyasında cinselliğin aşkı beslediğine inanılır. Selim’le tanıştıktan sonra ise Oktay’da ve diğer erkeklerde yaşadıklarından uzak bir tavır sergileyen Seyda, onunla birlikte olduğu anların bitmesini istemez. Eşinin evde olmadığı birgün Selim’e hissettiklerinden dolayı yakarışını belirten Seyda’nın “Fransız romanlarındaki kadınlar gibi öğleden sonra sevdalımın, gece kocamın koynuna girmek istemiyorum. Selim’den başka kocam yok benim. Selim’in koynunda uyumak istiyorum. N’olur Tanrım, n’olur. Oktay gelmesin.” (Kür, Yarın Yarın, 2017, s. 178) ifadeleri onun Selim’den önceki fikirlerinin kendisi açısından yanlışlığını gösterir. Öyle ki Selim’den sonra düşünceleri değişen Seyda artık aşkın cinselliğe yönlendirdiği kanısındadır.

Küçük Oyuncu romanının başkışısı Semra'nın, Özer'den önceki ilişkilerinde cinselliğin izleri görülür. Bu bağlamda tatmin duygusunu yaşadığı ilk deneyimini Cem'le yaşar. Evli ve sevilmeyen bir tip olan Beyhan Barlas'la olan ilişkiye onu yalnızlığı itmiş olsa da bu ilişki zamanla tamamen cinselliğe dayalı bir hâl alır. Beyhan'la olan ilişkisinde aşka ya da sevgiye dair bir hisse kapılmaz. İlişkilerini ise yalnızca karşılıklı çıkar olarak değerlendirir. Onun Özer'le ilgili olan “Özer’i istemenin suçunu, yani -istiyorduysam eğer-. Belki de her yanıyla böylesine hayran olduğum, böylesine sevdiğim bir kişiye cinsel istek duymanın doğal olduğunu düşünmüştüm...” (Kür, *Küçük Oyuncu*, 2017, s. 29) ifadeleri ise itiraf niteliğindedir. Hayatında ilk kez biriyle sevdiği için birlikte olma arzusunda olan Semra, aşkın cinselliği besleyen yönünü yalnızca Özer’de görür.

Asılacak Kadın romanında cinsellik izleği başkışısı Melek üzerinden kurgulanır. Melek, yapısı gereği yozlaşmış toplumun faydalanabileceği özelliklere sahiptir. Öyle ki yaşamı boyunca kendilik değerlerinin farkına bile varamayan Melek, özgürlüğü elinden alınmış bir köleyi andırır. Yalnızca kendinden isteneni yerine getirebildiği ölçüde fiziksel acıdan korunabileceğini düşündüğünden her söyleneni yerine getirmeye çalışır. Karşı çıkması hâlinde üzerinde oluşturulacak baskıya karşı çıkabilecek gücü kendinde bulamadığından düzenin tüm dayatmalarına boyun eğer. Bu yönüyle ezilmişliğin ve sömürölüşün sembolü olarak romanda yer alan Melek, Hüsrev Bey’in yalısında ise cinsel arzuların nesnesi hâline getirilir. Onun cinsellikten kaçmasına rağmen zorla dâhil edildiği birliktelikler Yalçın tarafından aktarılırken “Üstelik benimle olan ilişkisi ötekilerle olandan ayrı değildi ki. Bahçede yıllarca önce oynadığımız o bir tek koşmaca oyunu dışında ne ayırımım vardı başka erkeklerden? Zorla, zorbalıkla kurulan, kendisinin hiç katılmadığı cinsel bir ilişkinin üstte olan kişisi...” (Kür, *Asılacak Kadın*, 2018, s. 144) değerlendirmelerinde bulunulur. Yalçın’ın düşündüğü gibi Melek, “zorbalıkla” dâhil edildiği ilişkilerin “hiç katılmayan kişisi” konumundadır. Karşısında ise hastalıklı bir yapıya sahip olan Hüsrev Bey bulunur. Hüsrev Bey, Melek’le evlendikten sonra mahalledeki diğer insanlarla ilişkiye girmesini ister. Melek bu durumdan rahatsız olsa da karşı koyacak gücü kendinde bulamadığından tiksindiği hâlde kendisinden yararlanılmasına ses çıkaramaz. Hüsrev Bey ise yetmişli yaşların üstünde olduğundan cinsel özelliğini biyolojik olarak yitirmiştir. Eski sevgilisi Josette’le anılarını anımsayabilmek için eve getirdiği erkeklerin Melek’le cinsel

birliktelik kurmasını sağlarken onları izlemekle yetinir. Onun bu hastalıklı kişiliğinin neticesi olarak Melek'i kurtarmak arzusundaki Yalçın tarafından öldürülür.

Bitmeyen Aşk romanında ise Nilgün ve Sinan'ın cinsel ilişkiden beklentilerindeki farklılık ön plana çıkarılır. İlk deneyimlerini henüz on yedi yaşındayken Sinan'la yaşayan Nilgün, o gün duyduğu hazzı ondan sonra artık duyamadığını söyler. Sinan'dan sonraki tüm birliktelikleri o hazzı arayışından kaynaklanır, ancak aşkla iç içe yaşanan cinselliğin kendisinde oluşturduğu tatmin olma durumu yıllar sonra tekrar bir araya geldiklerinde yazar tarafından şu cümlelerle aktarılır:

“Aşkıyı sürdüren imgeyi yalnızca sevişme sonucunda, bir de onu bilinçli olarak mutsuz ettiğinde görebiliyordu Sinan, Nilgün'ün gözlerinde. Çünkü aslında, Nilgün'ün sevgisi çok daha cinsel kökenliydi. Okur da hatırlayacaktır, kocası kadar düşkün değildi sevişmeye... Gene de, yazarın görüşü şu ki, cinsellik onun sevgisinde daha büyük değilse bile daha temel bir etkendi.” (Kür, *Bitmeyen Aşk*, 2017, s. 412)

Yazarın pasajda ifade ettiği üzere Nilgün, cinsel birliktelikle desteklendiği takdirde Sinan'a olan aşkının farkındalığını yaşar. Ondan ayrı kaldığı yıllarda ise yalnızca gelmesini umarken başka erkeklerle birlikte olmaya devam eder. Buradan hareketle Nilgün'ün sevgisinde “temel bir etken” olarak görülen cinsellik, Sinan için farklı bir anlam ifade eder. Yazar Sinan için kullandığı “Cinsel açlıkla değil de, tinsel susuzlukla sarılan bir erkek...” ifadeleri onun için cinselliğin tinsel bir ihtiyaçtan kaynaklandığını gösterir. Dolayısıyla romanda birbirinden farklı karakteristik özelliklere sahip olduğu belirtilen Nilgün ve Sinan'ın cinsel yaşama atfettikleri anlam da farklılık gösterdiğinden uzun süreli mutlu birliktelikleri olmaz.

Yazarın postmodern polisiye üçlemesinde ise yine alışılmışın dışına çıkılarak eşcinsel eğilimlerin ön plana çıkarıldığı görülür. Bu bağlamda *Sonuncu Sonbahar* romanında karşılaşılan eşcinsel ilişkilerin cinayetlerin çözümüne yardımcı olabileceği düşünülür. “Cinsel nesnenin, normal nesnenin karşısı olduğunu sandıran” (Freud, 2021, s. 22) bu düşüncelerinden yararlanarak Tarık Durusel ve Tekin Toroğlu'nun (Hikmet Germen) eşcinsel ilişkileri üzerinden kıskançlık gibi bir etkenle cinayetin işlenmiş olabileceği düşünülür. Daha sonra “Ruşen ile cinsel ilişkilere giren Tekin Toroğlu adında bir eczacı! Hin-i hacette cinayet onun üstüne kalabilir belki. Ama bu benim işime yaramaz.” (Kür, *Sonuncu Sonbahar*, 2017, s. 295) ifadelerinden anlaşılacağı üzere bu isimlere Ruşen (Kaya) eklenir. İşlenen cinayetin eşcinsel ilişkiden kaynaklandığı düşünüldüğünden romanda bu isimlere yönelinse de anlatının sonunda tüm olayların

arkasından yine Akın Erkan çıkar. Postmodern anlatılardaki eşcinsel ilişkiler *Cinayet Fakültesi* romanında ise Emin Köklü'nün eski karısı Akın Erkan ve yeni sevgilisi Narin'in ilişkisiyle görülür. Ancak izlekler, kurmaca içerisinde Emin Köklü'nün cinayetleri çözümünde yanlış yönlendirmek üzere kurgulandığından romanda süreklilik göstermez.

Sadık Bey romanında başkişi açısından cinselliğin geçmişin anılarının karartılması için bir kaçış aracı olarak kullanıldığı görülür. Semiramis'le olan ilişkisini aşk olarak değerlendiren Sadık Bey'e göre içinde onun olmadığı en şehvetli ilişkiler dâhi sevgi barındırmayan ve uzun süreli olmayan bir anlama sahiptir. Anlatının kart kişilerinden olan Perim Hanım'a olan ilgisi "Perim Hanım'ın bölmesine kaydı gözleri. Onu sevdiğinden değil; çekici giyimi, ince uzun bacaklarıyla arada bir yüreğini hoplattığından." (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 13) ifadelerinde görüldüğü üzere içinde sevgi barındırmaz. Perim Hanım'ın öncesinde birçok cinsel ilişki yaşadığı belirtilen Sadık Bey;

"Paralı ilişkilere girdiklerini saymazsa sosyal hayatta karşılaştığı birtakım kadınlarla çok keyifli zamanlar geçirmişti. Bu gibi ilişkiler kendiliğinden oluşan, herhangi bir planlama gerektirmeyen, barda bir içkiyle ya da bir arkadaşın teras partisinde başlayıp, arabada devam edip, kimi kez bir gecelik, kimi kez birkaç aya (Selma), kimi kez nerdeyse bir yıla uzayan tutkular (Leyla, Günşin) kimi kez ise Roma'da beklenmedik çılgın orjilere (Bella, Silvana, Anna) sürüklenen çapkınlıklardı." (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 113)

anlatımında belirtildiği üzere bu ilişkileri yalnızca çapkınlık yapmak amacıyla yaşar. Onun dünyasında aşkla uyum gösteren tek cinsellik Semiramis'le yaşadığı ilişkilerde kalır. Onun dışındaki ilişkiler ya eski eşi Nuriye'de ve Perim Hanım'da olduğu gibi sonrasında pişmanlığa sebep olan duygular bırakır ya da geçici eğlenceler olarak anlam bulur.

3.7. BİREY-TOPLUM ÇATIŞMASI

Pınar Kür'ün romanlarında birey-toplum çatışmasının izlerine en çok *Yarın Yarın* romanında rastlanır. "Halk-devlet/bürokrasi çatışması, gelir dağılımında dengesizlik, cehalet ve törelerle sınırlılık, toplumsal ve geleneksel normların baskısı ile boyut kazanan sosyal adaletsizliğin" (Deveci, 2012, s. 460) yol açtığı çatışmaların en yoğun örnekleriyle bu romanda karşılaşılır. Romanda birey-devlet yönetimi ve birey-karşı tez

savunucusu sınıf ekseninde gelişen birey-toplum çatışmasının temelinde çoğunlukla adaletsizliğe dayanan bir anlayışının varlığından söz edilir. Adaletsiz yaklaşımıyla eşit paylaşım odaklı anlayıştan uzak olan burjuvazi ile burjuvazinin sömüren yapısını kontrol altına alamayan yönetimle çatışma hâlinde olan bireyin, bu durumdan hoşnutsuzluğu karşısında gösterdiği uyuşmazlığı ifadesi olarak romanda görünüm kazanan birey-toplum çatışması çoğunlukla Selim üzerinden değerlendirilir:

“Selim’in korktuğu şey olalı daha birkaç saat geçmemişti, bu arada Selim’le görüşmemişti ama olayın hazırlandığına birkaç haftadan beri inanmış olan Selim, ilerde olabileceklerden söz etmişti çok önceden. Bugün, öğlen ajansında muhtıra okunalı beri korkular içinde Selim’den haber bekleyip durmuştu Seyda. Çiftehavuzlar’ı birkaç kez aramıştı ama karşılık alamamıştı... Geçirdiği korkunç günün akşamında ukala bir taşra zenginiyle, daha ukala karısını ağırlamaktan başka bir şeyler yapmalı, yapabilmeliydi aslında. Ne var ki Oktay, çok önceden yaptığı bu yemek çağrısını sırf 12 Mart Muhtırası verildi, hükümet istifa etti diye ertelemeyi kesinlikle reddetmişti. Taşradan gelme, sıfırdan yetişme, ne olursa olsun çok paralı, çok önemliydi Mustafa... Birlikte yeni bir iş kuruyorlardı.” (Kür, Yarın Yarın, 2017, s. 319-320)

Selim, burjuvazinin içinden gelen biri olarak bu sosyal tabaka ile alt tabakanın arasında oluşturulan sömürü düzenini yakından tanır. Mevcut düzen içerisindeki mutsuzluğunu sürekli dile getirir. Onun düşüncesine göre başkaldırının ötesinde bir devrimin oluşturulmasıyla bireyin toplumla uyumu sağlanabilir, ancak bunun gereklerinin yerine getirilebileceğine kendisi dâhi inanmaz. Bu sebeple onun savunduğu normların, toplum normlarının karşısında bir hükmü bulunmamaktadır. Pasajda belirtildiği üzere Oktay’ın 12 Mart Muhtırasını önemsemeyişi ise onun temsil ettiği kesimin yaşanabilecek olaylardan etkilenmeyecek bir zümre olduğunu gösterir. Birey-toplum çatışmasının ana sebeplerinden biri olan sosyal adaletsizlik durumu karşısında rahatsızlık duyarak Selim’in katkısıyla kendilik değerlerinin farkındalığını hissetmeye başlayan Seyda, Muhtıra günü çevresindeki insanların umursamayışına onların karşısındaki zayıflığı sebebiyle isyana dönüştüremese de aralarındaki çatışma romanın bu pasajında olduğu gibi ilerleyen bölümlerde de okuyucuya sezdirilir. Misafirlerin katılımından sonra Oktay’a ait olan şu ifadeler ise adeta Auguste Comte’un birey-toplum arasındaki uyuşmazlığın çözüme kavuşması üzerine ortaya koyduğu tezi hatırlatır:

“‘Sizin dediğiniz iyice gelişmiş, eğitilmiş, toplum bilincine varmış toplumlarda olur ancak,’ dedi. ‘Bizde olmaz. Bizimkiler bilgisiz çünkü... Her türlü saçmalığa inanıveriyorlar. Baksanıza nasıl sokağa döküldüler.

Barbarlar gibi birbirlerini vurup duruyorlar... Bu gibileri ancak zorla susturacaksın... Bizim milletin başına şöyle güçlü bir diktatör ister. Güçlü ama aptal da olmayacak, ekonomiden anlayacak bir kere. Yoksa bu banka soymalar, adam kaçırmalar sürüp gider...” (Kür, Yarın Yarın, 2017, s. 321)

Comte’un düşüncesine göre birey ve toplum arasındaki çatışmaların son bulması için bilginin ışığında barışık bir toplum anlayışından bahsedilir. Oktay’ın kendinden beklenmedik biçimde böyle bir sentezde bulunması ise sonrasında ifade ettiği sözlerden anlaşılacağı üzere sloganist söylemin ötesine geçemediğini, dolayısıyla sözlerinde samimi olmadığını gösterir. Muhtıra döneminde insanların birbirleriyle çatışmasını dışarıdan bir gözle bayağı bulan Oktay, “zorla susturma” ve “güçlü diktatör” arzusuyla güç sahibi olanın ezici üstünlüğüne sığınan bir tavır sergiler. Ancak olayların devamında arzuladığı “zorla susturan” güç kendisi üzerinde baskı oluşturunca bir anda kendisini ortasında bulduğu çatışma ortamından yurtdışına kaçarak uzaklaşma yolunu seçer.

Birey-toplum çatışmasının tezahürü *Küçük Oyuncu* romanında başkışı Semra ve norm kişi Özer’in düşünce yapısı üzerinden değerlendirilebilir. Romanda Semra ve Özer arasında geçen diyalog şu şekilde gelişim gösterir:

“‘İnsan olarak kişiliğinden ödün vermedin. Düzenle uzlaşmadın...’
 ‘Neye yarar? Düzenle uzlaşmamak... O düzeni yıkamadıktan sonra, hep başkalarının kurduğu, yönettiği bir düzende yaşayacak olduktan sonra?’
 ‘Yıkmaya, değiştirmeye çalışabilirsin... Değil mi?’
 ‘Yok kızım, yok... Biz bu düzeni sevmeyenlerdiz... Düzenin değişmesi bizim için bir yaşam zorunluluğu değil. Bir özlem yalnızca... O da belki... Amaç ne peki? Neden uzlaşmıyoruz düzenle? Neyin adına geri çeviriyoruz birtakım şeyleri?’
 ‘İnsanca yaşamak adına... Ne bileyim? Kendi kendinden utanmadan yaşamak adına...’” (Kür, Küçük Oyuncu, 2017, s. 234)

Pasajda ilk konuşmacı Semra’dır. Özer’in toplum normlarıyla uzlaşmayan yaşam felsefesinin anlatıldığı konuşmalar, onun çevresiyle olan değerler çatışmasını işaret eder. Bauman, günümüz insanların yaşamla olan ilişkisinde “birbirleriyle temas eder ve ayrılırlar, yaklaşır ve uzaklaşırlar, kucaklaşır ya da birbirlerini iterler, çatışmaya girerler ya da karşılıklı olarak deneyim ve hizmetleri takas ederler” (Bauman, 2015, s. 44) derken bireyin toplumla ilişkisini ortaya koyar. Toplumun genelini kapsayan ideal ilkelerin olmayışından yakınılan yukarıdaki pasajda uzlaşının mümkün görülmediği de yine Özer’in ifadelerinden anlaşılır. Semra’nın o ana kadar yaşadığı çatışma yalnızca yetiştirdiği çevrenin ahlaki değerlerine karşı görünüm sergilerken Özer’in uyuşmazlığı

maddi ve manevi tüm değerlerle ifade edilebilir. Bu sebeple toplum normlarına karşı ciddi bir başkaldırının görülemediği anlatıda Özer, dünyalık zamanın cezbedici tüm unsurlarından soyut bir yaşam sürdürürken yaşamın dışında kalır. Semra ise Özer'in ölümünden sonra onun düşüncelerinin farkındalığıyla fikren ayrıştığı çevresinden fiziken de kaçır.

Asılacak Kadın romanında, birey-toplum çatışmasının etkilerini başkışı Melek ve onun varlığının farkında olan tek kişi olan Yalçın üzerinden değerlendirilebilir. Ancak iki karakterin arasında önemli bir fark bulunur. Kendilik değerlerinin farkında olmayan Melek, var olan sömürü düzenine boyun eğmekten başka bir şey yapmaz. Onun savunucusu olarak aynı düzenden rahatsız olan Yalçın ön plana çıkar. Melek'in evrende varlık alanına sahip olamayışını -hatta varoluşunun farkına varamayışını- kabullenemeyen Yalçın, çevresindeki insanların Melek'ten faydalandığını görünce sarsılır. Melek'in eşinden, Yalçın'ın en yakın arkadaşına kadar mahalledeki birçok kişinin onu arzu nesnesine dönüştürdüğünü gördüğünden içinde bulunduğu toplumla arasındaki uyuşmazlığı fark eder. Uyuşmazlığının neticesinde müebbet hapis cezası alan Yalçın, hapishanede olduğu dönemde Melek'le ilgili tüm yaşanmışlıkları kendi bakış açısıyla yazıya aktarır. Bu bölümde yalçının mevcut düzenden rahatsızlığını açıkça belirtir ifadeler de yer alır:

“Yüzyıllar... Yüzyılların birikimi. Çevredekilere o çürümüş tüm güzelliğini, işlevini yitirmiş yalının yıkılamayacağını sandıran; moruğun zorbalığını olağan saydıran birikim... Dışardakilerde boyun eğme, içerdekinde ise boyun eğdirme alışkanlığı... Kolay kurtulunmaz bu tür alışkanlıklardan. Oysa gün gelecek yıkılacaktır elbet, yalı da moruk da, simgesi oldukları yoz düzenle birlikte.” (Kür, *Asılacak Kadın*, 2018, s. 136)

İnsanın türüyle uyuşmazlığının tarihsel derinliğine vurgu yapılarak başlayan pasajın devamında toplumun hastalıklı yapısının, bünyesinde bulundurduğu kişileri de zehirleyebildiğine gönderme yapılır. Bu bağlamda “Melek, toplumun yetki sahibi sömürücü sınıfı ve bu sınıfın birey nezdinde temsilcisi olan yargıç Faik İrfan Elverir'in, şahsının ve sınıfının çıkarlarını gözeterek yürüttüğü bir yargılama sürecine tabi kalmaktadır” (Önder, 2019, s. 88) Toplumun normlarına karşı kendi varlık alanını oluşturamayan, kendilik değerleriyle yaşayamayan kişi, yozlaşmış düzenden kolaylıkla kurtulamaz. Ancak Yalçın'ın “yoz düzen” olarak değerlendirdiği çürümüş yapının dışında kalarak toplum tarafından cezalandırılmasının yanında birey kimliğini koruyabildiği anlaşılr. Kolektif bilincin dışına çıkarak toplum normlarına karşı kendi

normlarıyla hareket eden Yalçın'ın ve dünyaya bırakılmışlığının sancılı serüvenine henüz çocukluk yıllarında mağlup olmuş Melek'in durumu romanın sonunda yazar tarafından;

“Asılacak Kadın, korunmasız, güvencesiz, çaresiz, zavallı bir kadının, dış dünyadan kopararak, bir sapıgın hastalıklı ve korkunç dünyasına hapsedilişini, ezilişini, sömürülüşünü, çektiği türlü eziyetler sonucu kendini savunmak için ağzını bile açamayacak bir nesne hâline getirilişini anlatırken, elbette bütün bunlara karşı çıkmakta; kadını bu insanlık dışı durumdan kurtarma çabasına girişen ve başaramayan delikanlının dramını da dile getirmektedir.” (Kür, *Asılacak Kadın*, 2018, s. 148)

değerlendirmelerinde bulunularak da anlatılır. *Asılacak Kadın* romanı yasaklanıp aklandıktan sonra Pınar Kür'ün savunmasından alıntılama olarak romana dâhil edilen bu pasajda yazar, toplumun baskıcı tutumu karşısında ezilen ve bu tutumla uyumsuzluk yaşayan iki karakterin anlatıdaki varlık düzeylerini anlatırken yine birey-toplum çatışmasının nedenleriyle birlikte sebep olabileceği sonuçlara yer verir.

Bitmeyen Aşk romanında şair kimliğiyle ön plana çıkan Sinan'ın varoluş sancısı çektiği romanın hemen her bölümünde hissedilir. Ancak onun bu özelliğinin arka planında kendini toplumdan soyutlamaya çalışma eğiliminin de etkisi görülür. Sinan'ın Nilgün'ü cinsel birlikteliğe hazırlama sürecinde söylediği “Doğduğunuz günden itibaren işlemeye başlıyorlar sizi, içinize bu anlamsız ve gerçek dışı korkuyu salmak için... Bir an önce özgürlüğünüze kavuşamayasınız diye, anlıyor musun? Toplumun baskılarına karşı çıkmayı göze alsanız bile, bu canım acıyacak korkusu sizi engellesin diye...” (Kür, *Bitmeyen Aşk*, 2017, s. 137-138) sözler, aynı zamanda toplumla olan uyumsuzluğunu gösterir. Toplumun ahlaki değerlerinin dayatma unsuru olarak birey üzerinde baskı oluşturduğunu ve bu baskının kendince anlamsızlığını belirten Sinan, birey-toplum çatışmasının temel etkenlerinden biri olan özgürlüğün ihlaline de değinir. Baskı ortamında özgürlüğünün gereklilikleriyle kendi varlık alanını oluşturamayan ve kendilik değerleriyle yaşayamayan bireyin toplumla çatışabileceğini belirtirken toplumsal normların karşısında bireyin sınırlılıklarından söz edilir.

3.8. KAÇIŞ

İnsanın dünyalık zamandaki bunalmışlığına, çevresindeki arzu edilmeyen nesne ve/ya öznelere karşı tavrına göre boyutlanan kaçış, “insanın dış ve iç etkenlere bağlı

olarak kendisini çevresinden ve insanlardan soyutlaması” (Kanter, 2008, s. 54) olarak değerlendirilir. Bu bağlamda Pınar Kür’ün romanlarında içe ya da dışa dönük kaçış türlevlerine rastlamak mümkündür.

Asılacak Kadın romanında kaçış izleğinin en belirgin örnekleri Faik İrfan Elverir’in yaşamında görülür. Romanda yalınkat değeriyle ön plana çıkan Faik İrfan’ın bu özelliğinin oluşumunda yaşanmışlıkları bulunur. Onun çocukluk yılları ve kadınlarla ilgili düşünceleri kaçışına zemin hazırlayan ana unsurlardır. Faik İrfan Elverir, Melek’in duruşma salonundaki sessizliğini kendince sorgularken geçmişini anımsar. Onun düşüncelerinin aktarıldığı bölümde anlatının yönü her değiştiğinde leitmotiv tekniğinin kullanımıyla “Tık. Kalem kırıldı. Gözünü bile kırpmadı.” İfadelerine yer verilir ve bunların birçoğunda Melek’in anlık hâlinin çözümleme uğraşı Faik İrfan Elverir’in çocukluğunu anımsatır. Bu pasajların birinde onun geçmişiyle ilgili şu bilgilere yer verilir:

“Tık. Kalem kırıldı. Gözünü bile kırpmadı. Sanki kokumu duyuyor. Pis koktuğumu bilmiyordum o zamanlar. Ortamektepte arkamdan bağırırlar. Sidikli. Sidikli. Yatağına işiyormuş bu her gece. Yalan. Yalan diye bağıramam suratlarına. Kaçarım. Kim nereden uydurmuş. Çelimsizim. Dövüşmeye kalksam canımı çıkarırlar. Kaçarım. Kaçmaktan başka yapılacak şey yok.” (Kür, *Asılacak Kadın*, 2018, s. 28)

Çocukluğunda yaşadığı gecekondu mahallesini anımsayan karakter, o günleri anlatırken sürekli kötü anılara yer verir. Onun ideallerinin yolunu açan olay ise sınıf arkadaşı Ercan’ın, kendisine oranla oldukça lüks yaşamıdır. Geçmişinden utanç duyan Faik İrfan çocukluk yıllarında, her fırsatta Ercan’ın evine giderek yaşadığı çevreden kaçır, ancak yoksulluğun evine sinmiş kokusudur onu asıl etkileyen. Üzerindeki koku yüzünden o dönemde girdiği ortamlarda ezilen konumuna indirgendiğinden gelecekte Ercan’ın babası gibi zengin bir hukukçu olmayı düşlerken yaşadığı çevreden kaçmayı arzular. Her ne kadar bunu başarsa da anlatıcı olarak romanda yer aldığı bölümün diğer pasajlarında da “Tık. Kalem kırıldı. Gözünü bile kırpmadı. Kokumu duyuyor. Yıllar oldu o kokudan kurtulalı. Bir türlü kurtulamadım gene de. O pislik timsali kadın asıldığında. Belki o zaman.” (Kür, *Asılacak Kadın*, 2018, s. 42) gibi ifadelerle yer verilir ki bu durum onun yaşadığı çevreden kaçmayı başarabilmesine rağmen geçmişinden kaçamadığını gösterir. Yaşanmışlıklarının kokusunu sürekli üzerinde taşıırken o yılların üzerinde yarattığı travmatik derinliğin boyutu anlaşılır.

Romanın başkişisi Melek, kendisini savunamayacak kadar güçsüz bir görünüm çizer. Bu sebeple çevresindeki insanların dayatmalarına boyun eğmekle yetinmek durumunda kalan başkişinin bilinçaltının yansıması olarak yer alan bölümde Hüsrev Bey’le ilgili olan “sırıltması da hiçbiyana savuşamayacağımı bildiğinden ben gittikçe o geliyo de ki ben bi hayvan o bi avcı tüfeği neyi yokise de eliyle yakalayiverecek kaçacak olsam nereye yok ki kaçacak bi yer bastığım yeri bile göremem” (Kür, Asılacak Kadın, 2018, s. 62) düşünceleri onun çaresizliğini gösterir. Kaçış imkânı olmadığından baskıya karşı isyankâr bir tutuma hiçbir dönem giremeyen Melek, sığınma mekânı olarak geçmişten kulağında izinin kaldığını anımsayabildiği bir türküyü kullanır:

“ecel tuzağını açamaz mısın
açıp da içinden kaçamaz mısın
ninni balam ninni kalma uykusuz
hem garip hem çıplak hem aç hem susuz” (Kür, Asılacak Kadın, 2018, s. 70)

Bilinç akışı tekniğiyle düşüncelerinin aktarıldığı bölümde türkünün sözlerine sığındığı görülen başkişi, uzun süre bu sözlerin kaynağını anımsamaya çalışır. Çünkü geçici de olsa yalnızca bu türkünün sözleri ona rahatlık sunar. Türkünün sözlerini anımsamaya çalışırken bu sözlerin çocukluk yıllarında dedesi tarafından kendisine söylendiğini hatırlar. Sonrasında da bu sözleri yer yer aklından geçirerek geçmişine sığınır. Bu anlarda düşledikleriyle de gerçekten kaçarak kendine dedesinin içinde yer aldığı bir evren yaratma arzusu kursa da her düşünün sonunda çaresizliğini anımsar.

Bitmeyen Aşk romanında kaçış izleği hem Nilgün hem de Sinan üzerinden değerlendirilebilir. Kolejli bir lise öğrencisiyken arkadaşlarının ulaşamayacağı bir kişi olarak tanıtılan Sinan’la bir ilişkiye başlayarak önce sığınma aracı olarak aşka kaçtığını imler. Sonrasında ise onunla kaçır. O aslında yaşadığı çevreden sıkılmışlığının neticesi olarak baskıdan kaçarak aşkın özgürlük getiren hâline sığınır. Nilgün’ün otel odasındaki “Bu güzel kaçışın coşkusu kavgaya dönüştürmenin, on yedi yılda yaşadığım -belki de ileride torunlarıma anlatacağım- en tatlı serüveni yarıda kesmenin, bozmanın ne gereği vardı?” (Kür, Bitmeyen Aşk, 2017, s. 44) ifadelerinden anlaşılacağı üzere o ana kadarki yaşamının “en tatlı serüveni” olan bu kaçış, onu sonsuzluğuna inandığı bir huzura ulaştıracağı düşüncesiyle sürdürülebilir olmalıdır.

Romanın ilerleyen bölümlerinde terk edilmişliğiyle birlikte yalnızlığa itilen Nilgün, “roman kahramanlarının arzularında doğrudan gözlemleyebileceğimiz hiçbir şey değişmez değildir” (Girard, 2017, s. 82) düşüncesiyle paralellik gösterir biçimde

yaşamının geri kalan bölümünde kendini aşktan soyutlamaya çalışarak cinselliğe sığınır. Aynı durum Sinan için de geçerlidir. Şair kimliğinin inşasında yine kaçış motifi olarak Nilgün'ü kullansa da onun yokluğunda yitirdiklerini unutmak için başkalarıyla cinsel birliktelikler yaşar. Nilgün'den beklenmeyen bu durum, “şeylerin kendi biçimlerini temelli muhafaza edemediklerini ve oldukları şeyden farklı olabileceklerini keşfetmenin muğlak bir deneyim” (Bauman, 2005, s. 175) olmasıyla açıklanabilir. Bu değişimine rağmen yaşamdaki anlam arayışı neticesiz kalan Sinan, bu kez geçmişte kendisine huzur verdiğini düşündüğü Paris'e kaçarak dinlenmeyi düşünür. “Sonunda, bana bu tür soruların sorulamayacağı yerlere kaçmaya başladım.” (Kür, Bitmeyen Aşk, 2017, s. 237) cümlesinden anlaşılacağı üzere kaçış mekânı olarak kullandığı bu yerde bunalmışlığından arınmak arzusundadır. Ancak başarılı olamayarak “Yaşamın güzelliğine varmam için ölüme kaçmam gerekiyordu mutlaka...” (Kür, Bitmeyen Aşk, 2017, s. 243) düşüncesinden hareketle kaçış unsuru olarak ölümü yeğler duruma gelir. Onu intihardan kurtaran ise Suna olur. O günden sonra tekrar yaşama arzusunu kazanmaya çalışsa da Nilgün'le tekrar bir araya geldikleri dönemlerde her iki karakterdeki aşka kaçış ısrarı onları mutsuzluğa hapseder.

Cinayet Fakültesi romanında *Bitmeyen Aşk*'ın aksine ilk olarak aşktan kaçış izleği görülür. Polisiye üçlemesinin önceki iki romanında birlikte olmayı denediği Akın Erkan, Emin Köklü'nün yaşamını kendilik değerlerince yaşamasına imkân tanımaz. Bu sebeple *Sonuncu Sonbahar*'ın sonunda onu ölüme terk ettiğini düşünür ve bulunduğu çevreden kaçışı dener. Yalısını satarak dünya turuna çıkan Emin Köklü, *Cinayet Fakültesi*'nin başında bir Ege kasabasına yerleşmiş olarak okuyucunun karşısına çıkar. Yeni yaşamının kendisi için açık/geniş mekân olduğunu değerlendirirken huzuru uzaklarda arama fikrinin başarıyla neticelendiğini düşünür. Romanın son bölümünde ise Akın Erkan'la karşılaşınca kaçışının amacını açıklar:

“Onu görmezden gelmeye çabalamam boşunaydı. Ve dediği doğrudu. Kandilli'deki yalının rıhtımında onu en son gördüğümde, ikimizden biri ölmeden ayrılma olasılığımıza inanmanın ne denli yalan bir umut olduğunun farkında değil miydim? Yalıtı satmak, dünya yolculuklarına çıkmak, uzak bir Ege kasabasına yerleşmek... Hep onunla yeniden karşılaşma korkusunu yenme çabaları değil miydi?” (Kür, *Cinayet Fakültesi*, 2017, s. 286-287)

Emin Köklü'nün Akın Erkan'la ilgili düşüncelerinin yer aldığı pasajda yazar Akın Erkan'dan kurtulmak için yaşadığı çevreden kaçmanın anlamsızlığını ifade eder.

Üstkurmaca anlatım biçiminin kullanıldığı anlatıda yazar ve başkarakterden biri ölmeden tüm kaçışların başarısız olacağı kanısına varan Emin Köklü, romanın sonunda Akın Erkan'ı öldürmeye kalkışır.

Sadık Bey romanında kaçış izleği başkişi Sadık Bey ve Semiramis üzerinden değerlendirilebilir. Sadık Bey, hayatı boyunca yakın arkadaşı Ertuğrul'un gölgesinde bir yaşam sürer. Ertuğrul'unkinden farklı bir yaşam sürmeyi düşleyen başkişi Paris'te yaşama hayalleri kurarken kendisiyle aynı düşlere sahip olan Semiramis'le tanışır ve bir süre sonra yaşadıkları toplumun normlarından kaçmak üzere Paris'e giderler. Yeni yaşam alanına Semiramis kadar kolay uyum sağlayamayan Sadık Bey, kendisini Semiramis'e yakıştıramamaya başlayarak onu terk eder. Döndükten sonra ise Ertuğrul'un şirketinde çalışmaya başlar. Ancak bu kez de duymuş olduğu pişmanlık ve aynı ortamda kendini gerçekleştirememeye düşünceleriyle varoluşun verdiği acıdan kaçış aracı olarak önce “Yepyeni bir kitaba başlamakta ona yorucu gelen...” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 32), “Belki de bu yüzden rastlantıların anlamlı olduğu bir kitaba dalıp kendi kendisinden kurtulma ihtiyacını duymuştu.” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 33) ve “Evet, bu gece bir kitap okumalıydı, hatta belki de yepyeni bir kitaba başlamalıydı. Ama hangisi?..” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 35) ifadelerinden anlaşılacağı üzere yeni bir yaşam tarzı kurgulamayı düşünür. Eksikliğini yaşadığı aşkı bulma arzusuyla cinsel yönü ağır basan bir ilişkiye yönelse de onun bu kaçış girişimi de neticesiz kalır. Romanın sonuna doğru kendi iç sesi olduğu anlaşılan, ancak onun “yabancı” ve “genç adam” olarak nitelediği gençliğiyle yüzleşme esnasında ise aralarında geçen;

““Ne yaptığını bilmediğin için kaçtığın dönemlere...”

Sadık Bey'in yüz ifadesi de, bakışları da, sesi de değişmedi. ‘Her şeyi biliyorsun güya ama hiçbir şeyi doğru bilmiyorsun. Ben kimseden kaçmadım. Semiramis kaçtı.’

‘Hadi, hadi, yalan söyleme, o Türkiye’nin boğucu ortamından kaçtı. Senin de gelmeni bekliyordu. Ama sen prence ihanet etmişlik duygusundan, bunun yarattığı suçluluktan bir türlü kurtulamadığın için...’ (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 157)

hesaplaşmanın neticesinde Sadık Bey'in kaçışlarının anlamsızlığına vurgu yapılır. Sadık Bey'in tüm kaçışları ferdi nedenlerle başvuru, ancak varoluş sorunu yaşaması sebebiyle başarısızlıkla neticelenen denemeler olarak görünüm bulur. Ancak Semiramis'in daha çok toplumsal nedenlere dayalı bulunduğu ortamdan kaçış girişiminin başarıya ulaşmasında Paris'te bohem hayata sığınmasının önemli etkisi vardır. Sadık Bey ise isminin anlamınca yaşamayı kendisine norm kabul eden yaşam

tarzı sebebiyle gölgede sürdürdüğü yaşamdan uzaklaşmadan kendi karanlığında kaybolur. Tüm girişimleri başarısızlıkla sonuçlanınca kaçış unsuru olarak ölümü seçer ve intihar eder.



4. BÖLÜM

PINAR KÜR'ÜN ROMANLARINDA DİL VE ÜSLÛP

4.1. ANLATIM TEKNİKLERİ

4.1.1. İç Monolog

Anlatım esasına bağlı kurmaca metinlerde sıklıkla karşılaşılan iç monolog bazı kaynaklarda iç konuşma olarak da geçer. Çoğunlukla roman, öykü, oyun gibi türlerde karşılaşılan iç monolog; anlatı karakterinin konu akışına uygun olarak kendi içinde yaptığı sessiz konuşmadır.

Genellikle kahraman anlatıcının yer aldığı edebî metinlerde karşılaşılan bu durum, yazarın ihtiyaç duyduğu anlarda diğer anlatım türlerinde de görülür. Bu yönüyle bazen psikolojik analiz unsuru olarak kullanılabilen bu teknik, “figür olmayan anlatıcının ilâhî bakış açısıyla uyguladığı iç çözümlemenin yol açtığı yapaylığı ve doğallığı aşma ve figürün görülmeyen yaşantısını, onun etkinliğinde verme çabaları doğrultusunda” (Sazyek, 2015, s. 167) kullanılır. Konuşmanın zihinsel bir tutarlılık gösterdiği iç monolog tekniğinde kurgunun gidişatına uygun olarak anlatıcı devreden çıkar ve anlatıdaki karakterin aklından geçenler okura aktarılır.

Yarın Yarın romanında iç monolog tekniğinden sıklıkla yararlanılır. Seyda, Aysel, Oktay ve Selim’in dışa kapalı bazı düşüncelerinin bu teknik aracılığıyla okuyucuya aktarıldığı görülür. Hâkim anlatıcının aradan çekilerek okuyucuyu roman karakterlerinin iç konuşmalarıyla baş başa bıraktığı bu bölümlerde romanda yavaşlayan akıcılığın tekrar ivme kazanması, varsa eksik kalan bölümlerin tamamlanması, karakterlerin içinden geçenlerin birinci ağızdan okuyucuya aktarılması sağlanır. Bu bağlamda Aysel’in ailesiyle ilgili birtakım bilgilerin verdiği bir bölümde;

“Ana aptal, baba aptal, ben nasıl böyle akıllı çıkmışım Allah bilir. Nursel’le Günsel de aptal. Benden özenip film yıldızı olmaya kalktı da rezil kepaze oldu o Günsel enayisi. Elbet olur ya, kolay mı? Bir de bana suç buluyor yardım etmedim diye. Etmem elbet, neden edeyim? Bana yardım eden mi oldu? Her şeyimi kendim yaptım ben, tek başıma. Babamı kandırma işlerinde bile kimsenin yardımı olmamıştı. Ama nasıl şaşırmışlardı

hepsi... Ben bile şaşmıştım o ilk numara o kadar kolay söktüğünde... Ah Dündar Efendi, ah... Seni o kolaylıkla kafese koyan, hem de o tecrübesizlikle... Daha neler neler yapamaz... Demek ki doğuştan varmış ben de bir şeyler..." (Kür, Yarın Yarın, 2017, s. 69)

ifadeleri iç konuşma/monolog tekniğinin kullanılmasıyla aktarılır. Aysel'in içinde bulunduğu duruma gelirken ne gibi yollardan geçtiğinin de göstergesi olan bu bölümde yazar, romanda kart karakter rolüyle ön plana çıkan Aysel'in geçmiş yaşamındaki ayrıntıları detaylandırmadan bugüne dayanak oluşturması bakımından iç monolog tekniğini kullanarak olay halkaları arasında eksik kalan bir parçayı tamamlamış olur. Aynı şekilde Selim'in mezarına gittiği gün romanın başkışisi Seyda üzerinden iç konuşma tekniğiyle aktarılan bölümde yer alan;

"Büyük adam olacağını söyledim. Biliyorum, yapmamalıydım. Büyük adam olma hevesiyle büyümemeliyim çocuğu. Benim gibi hasta, çarpık bir kişi çıkmasın ortaya diye çaba gösteriyorum sözde... Gene de tutamadım kendimi işte. Büyük adam olacaksın, dedim çocuğa. Önünde koca bir dağ var, dedim. O dağı aşacaksın sen. Ve o dağın ardında her şey güzel, insanlar sağlam, sağlıklı, mutlu... Birbirlerini sömürmeden, birbirlerini severek yaşıyorlar..." (Kür, Yarın Yarın, 2017, s. 375)

ifadeleri de olay örgüsü içerisinde daha önce atlanan bir bölümü okuyucuya aktarmak üzere aynı teknikle sunulur. Ayrıca anlatının vermek istediği mesajı başkışisi Seyda'nın iç konuşmalarından hareketle aktarmak isteyen yazar, ideal insan tipi olarak gösterdiği Selim gibi biri olmasını arzuladığı oğlunun karşısına çıkabilecek engeller için dağ metaforunu kullanır. Dağ metaforu üzerinden sömürü düzenini işaret edilir ve bu düzenin dışındaki huzur ortamına gönderme yapılır.

Asılacak Kadın romanında iç monolog tekniğinin en iyi örnekleri Faik İrfan Elverir'in düşüncelerinin her aldığı bölümde verilir:

"Ne güzel göründü bana evleri. Gecekondu olmayan bir ev. Uzaktan, çok uzaktan görünenlere benzeyen. Ama o kadar da uzak değil. Yakında. Mahallede sayılmasa bile ufukta gölgeleri görülenlerden çok daha yakın. Asfaltın orada. Tek katlı derme çatma gecekonduardan besbelli apayrı. İki katlı. Gene de adı bizim mahalleydi. Asfaltın öte yanında, tüm gecekonduaların önünde." (Kür, *Asılacak Kadın*, 2018, s. 17)

Romanın kart karakterlerinden olan Faik İrfan Elverir, çocukluğunun üzerinde bırakmış olduğu etkiye bağlı olarak kompleksli bir yapıya sahiptir. Geçmişi onun için bir utanç kaynağı olurken Melek'in de kendi çocukluğundaki gibi güçsüz ve o yıllarda karşılaştığı kadınlar gibi aldatan figür olduğunu düşünür. Bu da onu çocukluğuna götürür. Çocukluğunda mensubu olmaktan utanç duyduğu mahallesini ve kendi evine

benzemediğini düşündüğü arkadaşı Ercan'ın evinin tasvirini yaparken iç monolog tekniğinin imkânlarından yararlanır. Bu bölümde sözün tamamen figür anlatıcının iç konuşması şeklinde aktarıldığı görülür. Ayrıca sıralı cümlelerin uyum içinde olduğu ve noktalama işaretlerine dikkat edildiği anlaşılır. Bu, bilinç akışı tekniğiyle iç monolog arasındaki en önemli özelliklerdendir.

Sadık Bey isimli romanda tanrısal bakış açısı hâkimdir, ancak anlatıcı nadir de olsa okuru olayın içine çekebilmek için sözü iç monolog ve diyalog teknikleriyle karakterlere teslim eder. Roman içerisinde anlatıcının devrede olduğu bir anda başkişiye gelen telefonda sürdürülen konuşma esnasında geçen “Neden anana benziyorsun? Neden okumadın? Neden serserinin biriyle evlendin? Neden beni düş kırıklığına uğrattın?” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 12) sözleri bir diyalog değil, iç monologdur. Başkişi Sadık Bey bu esnada kızıyla görüşmektedir. Ancak maddi olarak sıkışık olduğu anlarda para istemek dışında babasını aramayan Nurcan'ın kendine olan yaklaşımının farkında olan başkişinin aklından geçen bu düşünceler, onun kızına olan siteminin inandırıcılığını arttırmak üzere monolog tekniğiyle okura sunulur.

4.1.2. Diyalog

Türkçe Sözlük'te, “karşılıklı konuşma; oyun, roman, hikâye vb. eserlerde iki veya daha çok kimsenin konuşması; konuşmaya dayanılarak yazılmış eser anlaşma, uyum sağlama veya bu yolda çalışma” (TDK, 2005, s. 543) olarak tanımlanan diyalog; sosyal yaşam, felsefe, edebiyat gibi birçok alanda kullanılan bir kavram olarak karşımıza çıkar.

Edebî metinler arasında ilk olarak oyunda görülen diyalog tekniği, daha sonra uyarlanarak diğer türlerde de kullanılır. Roman ve öykülerde diyalog; anlatı içerisindeki kişilerin karşılıklı konuşmalarına verilen addır. Kurgu esnasında kişiler konuşturulurken konuşma çizgisi (-) ya da anlatıcının o anki pozisyonuna göre tırnak işareti (“ ”) kullanılabilir. İfadeler doğrudan anlatımla diyalogu gerçekleştiren kişiler üzerinden yansıtılırken yazar, kişilerin ifadelerini dolaylı anlatım yoluyla da sunabilir. Bu yönüyle diyalog, kurmaca metinlerde yazar açısından doğallığı yakalayabilmek için sıkça kullanılan bir anlatım tekniğidir. Karakterlerin sosyal statülerine, entelektüel birikimlerine ve ağız özelliklerine uygun biçimde sunulan bu teknikte yazar, kurmacayı geçici süreliğine de olsa gerçeğe yaklaştırılarak akıcılığın artırılması amaçlanır.

Yarın Yarın romanın genelinde tanrısal bakış açısı kullanılır. Ancak bazı yerlerde kurmacaya gerçeklik havası kazandırmak ve anlatının akıcılığını arttırarak okuyucunun metinle arasındaki ilişkiyi güçlendirmek amacıyla karakterleri diyalog tekniğiyle konuşturma yoluna gidilir. Seyda ve oğlu Gil'in arasında geçen diyalogun verildiği bölümde;

“‘N’aptı benim oğlum? Annesini özledi mi?’

‘Evet’, dedi çocuk. ‘Ben seni ta uzaktan gördüm zaten, el salladım.’

Üç yaşından beklenmeyecek kadar düzgün ve annesininkinden çok daha ciddi bir anlamla konuşuyordu.

‘Ne diyorsun! Hay Allah! Ben seni görmedim.’

‘Ben küçüğüm de ondan.’

‘Tatlım benim. Küçücüksün!’” (Kür, *Yarın Yarın*, 2017, s. 122)

şeklinde hâkim anlatıcının aradan çekilerek sözü anlatı karakterlerine bıraktığı görülür. Romanın başkişisi Seyda’nın, Oktay’la evliliğinden hissettiği pişmanlığın anlatıldığı bölümde onun oğluna olan düşkünlüğü diyalog tekniğiyle okuyucuya aktarılır. Oktay’la arasında duygusal anlamda bir bağ kalmayan Seyda, bunun eksikliğini hisseder. Seyda’nın bu eksikliği Gil üzerinden kapatmaya çalıştığı belirtilir. Aralarında ilişkinin boyutunun daha anlaşılır hâlde anlatılabilmesi için ise diyalog tekniğinden yararlanılır. Roman içerisinde diğer ana karakterlerinde diyaloglarına yer verilirken 12 Mart Muhtırasıyla birlikte Oktay’ın evine gelen görevlilerle arasında geliştirilen diyalog anın psikolojik boyutuna okuru dâhil edebilmek için klişe ifadelerle oluşturulur:

“‘Oktay Caner siz misiniz?’

‘Evet benim... Ama siz...’

‘Kimliğinizi görelim.’

‘Evde başka kimse yok efendim...’

‘Yok mu? Karısı yok mu?’

‘Yok efendim.’

‘Karınız nerede?’

‘Karım mı? Karım yok? Yani... Burada yok... Hastanede...’

‘Hangi hastanede?’

‘Size ne be? Kim olduğumu biliyor musunuz siz benim? Nasıl girersiniz evime gece vakti? Namuslu kişileri rahatsız edeceğinize anarşistleri kovalasanıza!’

‘Kes sesini!’ Bir tokat. ‘Bizimle geleceksin!’

‘Neden?’

‘Uzatma! Hadi giyineceksen giyin!’

Ve merdivenlerden iniş... Asansörle değil de yürüyerek... Aralanan apartman kapıları... Ne de çok adam var...” (Kür, *Yarın Yarın*, 2017, s. 341-342)

Diyalogdan itibaren Oktay'ın da romanda 12 Mart olaylarından etkilenen konumuna getirildiği görülür. Ayrıca, anlatıdaki dünyayı gerçek olaylardan esinlenerek kendi bakış açısıyla değerlendiren yazar, hâkim bakış açısıyla kaleme aldığı eserin diyalog bölümlerinde ise bu değerlendirmelerini karakterler üzerinden yansıtır.

Küçük Oyuncu romanında kahraman bakış açısı kullanılırken başkişi Semra'nın etrafında konumlandırılan kişilerin kendi aralarındaki konuşmalar diyalog tekniğiyle okuyucuya aktarılır. Edebî metinler içinde ilk olarak tiyatro alanında uygulanmaya başlanan bu teknik, ana olayının tiyatro çevresinde şekillenmesi sebebiyle roman içerisinde sık sık kullanılır. Roman kişilerinin fikirlerinin çatıştırılmasıyla onların idealleri, hayat karşısındaki duruşları hakkında da bilgi veren diyaloglar başkişi Semra ve norm karakter Özer arasında sürdürülürken de onların bu duruşlarını gözler önüne serer nitelik taşır:

“Özer, Tanrı aşkına adam gibi konuş. Ciddi misin, alay mı ediyorsun?”

‘Alay ediyorum elbet... Ama herif ciddiye benziyordu...’

‘Yani geldi bu adam... Sana öneride bulundu.’

‘Evet.’

‘Belirli bir senaryosu falan var mı, yoksa öyle havadan mı konuşuyor?’

‘Varmış. Ayrıca benim için daha nice senaryolar yazdıracakmış...’

‘Harika! Ne dedin, peki?’

‘Ne diyeceğim? Film yıldızı olmak istemiyorum dedim.’

‘Demedin!’

‘Dedim... Üç saat boyunca durmadan aynı şeyi yineleyip durdum... Ama herif söz anlamıyor ki. Ben olmaz dedikçe, o olur diyor... Ünden şandan, paradan söz edip duruyor...’

‘Sonuç?’

‘Sonuç... Üç saatin sonunda provaya gitmem gerektiğini söyleyip kaçtım...’” (Kür, *Küçük Oyuncu*, 2017, s. 195-196)

İlk konuşmacının Semra, ikinci konuşmacının Özer olduğu bu diyalogda Özer'in konuştuğu kişi Türkiye'nin en büyük prodüktörü Ayhan Sözer'dir. Özer'le dönüşüm sağlayana dek büyük oyuncu olmayı arzulayan Semra için Ayhan Sözer'in Özer'le görüşmek istemesi harika bir durumdur, ancak Özer için bu görüşme hiçbir anlam ifade etmez. Ayhan Sözer üç saat boyunca Özer'i filmlerinde rol alması için ikna etmeye çalışır, ancak Özer bu teklifi kabul etmez; çünkü çevresindeki en yetenekli oyuncu olmasına rağmen oyunculüğün sanat olduğunu düşünmeyerek kendi iç dünyasında sahne ve sinema sektörünü bayağılaştırmıştır. Romanın en önemli iki karakterinin

düşünce yapılarının yer aldığı benzer diyaloglar anlatının farklı bölümlerinde devam eder.

Asılacak Kadın romanında çoğulcu bakış açısı kullanılırken her bölüm başında söz ana karakterlerden birine emanet edilir. Bu yapı içerisinde Faik İrfan'ın ve Melek'in anlatıcı figür olarak görüldüğü bölümlerde bilinç akışı ve iç monolog teknikleri ön plandadır. Yalçın'ın aktarıcı konumunda olduğu bölümde ise onun yazdıkları yer alır. Dolayısıyla diyalog tekniğinin açık örneklerine bu bölümde daha çok rastlanır:

“‘Sahi bilmiyor musun?’
 ‘Neyi?’
 ‘Herifin burada ne aradığını...’
 Kafasını iki yana salladı Recep:
 ‘Biliyorsun da bilmezden mi geliyorsun, yoksa gerçekten bilmiyor musun kestirememiştim.’
 ‘Neyi be?’
 ‘Bak öyleyse, madem bilmiyorsun’ dedi Recep.” (Kür, *Asılacak Kadın*, 2018, s. 125)

Romanın sonuna doğru Melek'in şüpheli tavırları ve kahvehanedekilerin Yalçın'a karşı tutumu onu rahatsız eder. Yalçın'ın Melek ve Hüsrev'le ilgili olayları öğrenmesi için karşısına yakın arkadaşı Recep çıkarılır. Yalçın'ın aklındaki soru işaretlerinin kaldırılmasına ve olayın iç yüzünü öğrenmesine zemin hazırlamak için bu bölümde iki karakter arasında diyalog geliştirilir. Böylelikle karmaşık bir hâl almaya başlayan düğümün çözülmesi için ilk adım atılmış olur.

Bitmeyen Aşk romanında çoğunluğu Nilgün ve Sinan arasında olmak üzere karakterlerin birbirleriyle olan ilişkilerinin boyutunu kendi ifadelerinden hareketle yansıtabilmek ve bu sayede kurmacada akıcılığı sağlayabilmek için sıklıkla diyalog tekniğinden yararlanır. Diyalog tekniğinin kullanıldığı bölümlerde;

“‘Alçak! Utanmaz! Yalancı! Bir bu eksikti, değil mi? Benim paramla karı düzmen kalmıştı tek!..’
 ‘Böyle konuşma, öldürürüm seni!’ diye üstüne yürüyor Sinan.
 ‘Hadi be! Kimsin sen? Yıkıl karşımdan! Defol! Defol diyorum! Gözüm görmesin!’
 ‘Bağırma öyle! Yeter! Susmazsan kötü olacak!’
 ‘Kötü olacakmış! Daha ne kadar kötü olsun? Hayvan!’” (Kür, *Bitmeyen Aşk*, 2017, s. 490)

satırlarında görüldüğü üzere karakterlerin ifadelerinin doğrudan aktarımı söz konusudur. Aktarımlar yapılırken çoğunlukla bu örnekte olduğu gibi tırnak işareti kullanılır, ancak ihtiyaç duyulduğu takdirde anlatıcı-yazarın araya girerek dolaylı aktarıma başvurduğu

da görülmektedir. Romanın sonuna doğru Nilgün ve Sinan arasındaki tartışmaların arttığı gözlemlenir. Tartışma anının ruhunu yansıtabilmek, Nilgün ve Sinan'ın aralarındaki ilişkinin artık çıkmaza girdiğini gösterebilmek için söz tamamen iki ana karaktere bırakılır ve anlatıya akıcılık kazandırılır.

Bir Cinayet Romanı adlı eser çoğunlukla anlatı kişilerinin günlükleri şeklinde ilerlemesine rağmen karakterler arasında yaşananların diyalog tekniğiyle aktarıldığı kısımlara da yer verir. Bu bağlamda en dikkat çekici diyaloglar iç romanın yazarı Akın Erkan ve cinayetleri çözen Emin Köklü arasında geçer. Bu diyaloglar romanın başkarakterinin ve anlatıcı rolüyle romanda en çok söz sahibi olan karakterinin bir araya getirilmesi yönüyle değer kazanır. Üstkurmaca anlatım biçiminin kullanıldığı romanda bu karakterlerden biri romanın alt iki katmanı arasındaki uyumsuzluğa sebep olurken diğeri bu uyumsuzluğu ortaya çıkarmasıyla değer kazanır. Dolayısıyla her ikisinin roman içerisinde diyalog tekniğinin kullanımıyla karşı karşıya getirilmesi karmaşık yapıya sahip olaylara ait tüm düğümlerin çözülmesini sağlar. Bu bağlamda romanın son kısımlarında iki karakter arasında geçen konuşmalardan birinde şu ifadelere yer verildiği görülür:

“Yirmi sekiz yıl önce öldürdüler beni. Bir ara sen de fark eder gibi oldun. Cinayetin yirmi sekiz yıl önce işlendiğini söylemiştin, hatırlıyor musun?”

(...)

‘Sana hiçbir zaman yazık olmamış!’ diye haykırıyorum. ‘Yirmi sekiz yıl önce cinayete kurban gittiğin yalan... ya da özentisi. Ama hiç yakıştıramıyorsun! Her şeyin üstesinden gelmişsin işte. Ünlü bir yazarısın, üç defa evlenip boşanmışsın, evlenmediğin halde perişan ettiğin adamların sayısını bir tek Allah biliyor. Üstelik, onca insan öldürdün...’

‘Bütün bunları yapmak zorunda kalmak, gene de dayanmak, kolay mı sence? Ya da acıklı değil mi? Herkes beni bir şey sanıyor, sen bile! Oysa, çok fena canı yanmış bir çocuktan başka bir şey değilim.’

‘O çocuğun canı çok yanmıştır, eminim. Ama sen onun acısını çoktan çıkardın... Tabii, anlattığın masalın aslı varsa...’

Sert bir hareketle -belki de bir tekvando oyunudur- kollarını iki yana savurarak omuzlarını ellerimden kurtarıyor. Birkaç adım gerileyerek uzaklaşıyor benden ve kötü kötü bakıyor.

‘İnanmıyor musun?’

‘İnansam da, inanmasam da, katil sensin!’

‘Doğru’, diyor, dünyanın -ya da topun- yuvarlak olduğunu açıklayan birinin karşısında takınabileceği tavırla.” (Kür, Bir Cinayet Romanı, 2017, s. 361-362)

Diyalogda ilk konuşmayı yapan yazar Akın Erkan'dır. Akın Erkan bu bölümden önce on bir – on iki yaşlarındayken Levent'in kendisiyle birlikte olduğunu ve onu kendi arkadaşlarıyla da birlikte olmaya zorladığını anlatır. Bunun üzerine yaşamış olduğu travmaya bağlı kalarak cinayetleri işlediğini Emin Köklü'ye itiraf etmek durumunda kalır. Çünkü Emin Köklü, yazarın onu olaylar boyunca yanlış yönlendirmiş olmasına rağmen tüm olayı çözer ve karşısına çıkarak kanıtlar. Diyalogun bu bölümüne gelindiğinde ise iç romanın yazarı Akın Erkan'ın Emin Köklü'nün karşısında cinayetleri işlediğini itiraf eder. Böylelikle üstkurmacanın kullanıldığı romanda tüm katmanlar birbiriyle iç içe geçmiş hâlde karmaşık bir olay örgüsüne dönüşmüşken anlaşılamayan olay ve durumlar ana roman ve iç romanın arasındaki perdenin kaldırılmasıyla anlaşılır hâle gelir.

Sonuncu Sonbahar romanının genelinde kahraman anlatıcının aktarımından yararlanılır. Anlatımdaki yalınlığın kırılabilmesi ve olay örgüsündeki aksiyonun artırılabilmesi için karakterler arasında diyaloglar geliştirilir. Romandaki diyalogların büyük çoğunluğunda başkarakter Emin Köklü'nün varlığını görmek mümkündür. Roman içerisinde kendi iç romanını yazma uğraşındaki Emin Köklü, üç ay önce işlenen bir cinayeti araştırırken zaman içerisinde başka cinayetlerle de karşılaşır. Serinin ilk romanında olduğu gibi cinayetlerin aydınlatılması için fikir alışverişinde bulunduğu Haydar Bilir'le sık sık bir araya gelirler ve aralarındaki konuşmaların çoğunluğu diyalog tekniğiyle aktarılır:

“‘Ama Hikmet Germen dedikleri, Tekin Toroğlu olarak elimizin altında. Oysa siz, Tarık Durusel'in Gökhan takma adıyla eşinizi kaçırdığınızı söylüyorsunuz. Üstelik, Tarık'ın eczacı olmadığını biliyoruz.’

‘Siz Tarık'ın kim ve ne olduğunu nereden biliyorsunuz?’ diye elimde olmadan haykırdım ve ayağa fırladım. Haydar ile karşı karşıya, iki hasım gibi dikilip birbirimize kötü kötü baktık. ‘Onu bulamadınız ki! Aramıyorsunuz bile!’

‘Aramaz olur muyuz? Tabii arıyoruz. Yardımcın Burhan Geviş, bize zimmetlediğiniz o mektupları satır satır taradı.’

‘Eeeee?’

‘Adam bir tarihte Burdur'da bir kebabçıda garson olarak çalışmış, onu tespit ettik.’

Ben mi çıldırıyorum, karım mı benimle çok fena alay ediyor? Bunun acısını ondan çıkaramazsam Haydar'dan çıkaracağım.

‘Onca mektuptan varabildiğiniz ya da yardımcınız Burhan Bey'in varabildiği tek sonuç bu mu?’ diye sordum, sakın olduğunu umduğum bir sesle.

‘Tekin Toroğlu’nun ömründe Burdur’da bulunmadığını da biliyoruz,’ dedi.

‘Tarık da ömründe Burdur’a ayak basmamıştır, eminim,’ dedim gözlerimi gözlerinden ayırmayarak. ‘Şu Tekin Toroğlu’nu Aysel Alsan’la, yüzleştirmek hiç aklınıza gelmedi mi?’

Haydar aynı anda hem güldü. Hem de omuzunu silkti. Ve sırtını bana dönerek yanımdan uzaklaştı.” (Kür, Sonuncu Sonbahar, 2017, s. 292)

Emin Köklü ve Haydar Bilir arasında geçen bu diyalogda kahraman anlatıcı olan Emin’in diyalog esnasındaki düşünceleri de ara ifadelerle verilir. Ateş Altındal cinayetini çözmeye çalışırken roman boyunca cinayetle ilgisi olduğu düşünülen kişiler araştırılır. Bu bölümlerde Emin Köklü bağlantı kurmaya çalışırken Haydar Bilir ona yardımcı olur. Ancak Haydar’dan faydalanan Emin, her ne kadar çoğu kez onun düşüncelerine katılmasa da onu kırmaktan çekinir ve kullandığı ifadelerden ses tonuna kadar konuşmasına özen göstermeye çalışır. Aralarında geliştirilen bu diyaloglar olay örgüsüne eklenecek yeni vaka halkalarının da habercisi olur.

Cinayet Fakültesi romanı bir önceki romanda olduğu gibi kahraman bakış açısıyla kaleme alınır. Emin Köklü’nün aktarımıyla ilerleyen romanın henüz başında olay örgüsüne dâhil edildiği anlaşılan Narin, Akın Erkan tarafından Emin’in yakınında yer almak üzere görevlendirilmiş bir karakter olması sebebiyle romanın genelinde olaylara bir şekilde dâhil olur. Olayların İstanbul’da gelişen dönemlerinde de başkarakterin yakınındaki pozisyonunu koruyan Narin, cinayetlerin araştırılması safhasında başkarakterini yönlendiren bir yapıya sahip olduğundan bu bölümler yer yer aralarında geliştirilen diyaloglarla sürdürülür:

‘Narin kahkahalarla gülmeye başladı. ‘Balzac’a daha çok benziyor,’ dedi. ‘Gerçi ben klasikleri pek bilmem ama...’

‘Eski karım sayesinde bir sürü roman okudum ben. Gerçi hepsini birbirine karıştırmadığım söylenemez. Zaten bu daha çok bir film uyarlamasına benziyor.’

Narin gülmeyi daha alçak perdeden sürdürerek, ‘Hatta günümüze aktarılmış bir televizyon dizisi...’ dedi.

‘O kadarını bilemeyeceğim. Ama dün gece bize anlatılan hikâyenin bir yerlerden apartma olduğu kesin.’

‘Kadın neden uydursun böyle bir şey?’

‘Onu da bilemeyeceğim.’

‘Ayrıca, görünürde intikam almaya gelmiş bir oğul yok.’

‘Hikâyenin o kısmının Işıl Hanım’ı ilgilendirdiğini sanmıyorum. Aileden intikam almak isteyen biri varsa, o da kendisinden başkası değil.’

‘Kimden intikam alacak? Herkes ölmüş.’

‘O da doğru ya...’

Narin ikinci çayından ikinci bir yudum aldıktan sonra arkasına yaslandı. ‘Ben sana daha çağdaş bir hikâye anlatayım mı?’ diye sordu dudaklarını hafiften bükerek. ‘Genç ve güzel ve hırslı bir sekreter, yaşlı patronunu tavlıyor. (...)’ (Kür, Cinayet Fakültesi, 2017, s. 230-231)

Romanın bu bölümünde işlenen cinayetlerle ilgili maktullerin yakınlarıyla görüşülür ve Narin bu anlarda Emin Köklü’nün yakınındaki pozisyonu koruyarak onun Akın’ın isteği doğrultusunda sorgulamalar yapmasını sağlar. Bu bakımdan olay örgüsünün ilerlemesine katkıda bulunan Narin, romanda geliştirilen diyaloglara dâhil olarak bazı yerlerde aksiyonun yavaşlamasını sağlamak görevini de üstlenir. Diyalogun son bölümünde okuyucunun nefes almasına olanak tanımak ve bir an ana olaydan uzaklaşmasını sağlamak amacıyla konuyla pek de ilgisi olmayan bir hikâye anlatarak algı kırılcılığı zemin hazırlama görevi de diyalog içerisindeki Narin’e verilir. Olay örgüsünün farklı aşamalarında da burada olduğu gibi benzer gelişmelerin aktarımında diyalog tekniğinden yararlanılır.

Sadık Bey romanı tanrısal bakış açısıyla kaleme alınır, ancak romanda akıcılığın sağlanması ve kurgusal gerçekliğin sağlanması amacıyla yer yer başkişinin konuşmaları diyalog hâlinde sunulur. Diyalog tekniğinin kullanıldığı anlardan birinde Sadık Bey, Ertuğrul’u arar ve karşısına Ertuğrul’un sekreteri Suzan çıkar:

“‘Suzan? Ertuğrul’u aramıştım ama...’
 ‘Ertuğrul Bey toplantıdalar.’
 ‘Toplantının ertelendiği söylendi bana.’
 ‘Evet, sizinle olacak toplantı ertelendi. Kendileri başka toplantıya girdiler.’
 ‘Hay Allah, ne kadar sürer acaba?’
 ‘Kendileri toplantıdan çıktıklarında aradığınızı iletirim.’” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 43)

Anlaşılabileceği üzere Ertuğrul’u arayan Sadık, ona ulaşamaz. Anlatıcının romanın bu bölümünde başkişiyi diyaloga sokmasındaki amacı Ertuğrul-Sadık ilişkisinin bozulmasının arka planında bulunan sebepleri başkişiyle birlikte okura sorgulatmaktır. Diyalogun devamında araya girerek özetleme ve iç çözümleme tekniğini bir arada kullanan anlatıcı “Kırk yıldır, hadi o kadar değilse bile, en az yirmi beş yıldır tanıdığı Suzan’ın bu resmiyetine bir anlam veremedi, dalga geçtiğini sandı.” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 44) ifadelerinin ardından tekrar aradan çekilerek diyalogu sürdürür:

“‘Kendileri kaç kişiler?’
 ‘Pardon?’
 ‘Suzan... Ben Sadık. Ne zaman unuttun sesimin tonunu?’
 ‘Anlayamadım.’

Sadık ise kadının bu soğuk yabancılığını anlayamamıştı hâlâ. ‘Bu konuşmaya yeniden başlayalım mı?’

‘Sadık Bey, az önce belirttiğim gibi kendileri...’

‘Aaa, seninle mi uğraşacağım! Ertuğrul müsait olduğunda beni arasın.’

‘Kendilerine iletirim.’” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 44)

Anlatıcının konuşmanın ciddiyet boyutunu düşürdüğü bu bölümde Sadık Bey’in şirket içindeki ciddiyeti de ilk kez ortadan kaldırılmıştır. Okuyucu da bu bölümle birlikte başkişi ve Ertuğrul arasında bir gerilim olabileceği beklentisine sokulur. Başkişinin önce davet edilip daha sonra dışarıda bırakıldığı toplantının onsuz yapıldığını öğrenmesiyle birlikte diyalogdaki alaycı tutum yerini kuşkucu bir tavra bırakır. Anlatıcı tarafından başkişi ve okurun belleğine aynı anda dokunduğu bu bölümden sonra söz yine hâkim anlatıcıya devredilir.

4.1.3. İç Diyalog

Anlatım esasına bağlı kurmaca metinlerde roman karakterinin çoğunlukla örtülü duygu ve düşüncelerini anımsadığı anlarda karşılaşılan iç diyalog tekniği bir yönüyle iç hesaplaşma gibi görülebilir. İç diyalog tekniğinin kullanıldığı durumlarda roman karakteri karşısında biri varmış gibi kendi kendine sorular sorar ve cevaplar alır. Bu konuşmalar çoğunlukla karakterin ruhsal çöküntü yaşadığı durumlarda görüldüğünden karakterin bazı durumlarda konuşmaları kısa tutarak yüzleşmekten kaçındığına rastlanılabilir. Olayın gerçekten çözülmek istendiği durumlarda ise uzunca süren diyaloglarla (iç diyaloglarla) karşılaşılabılır. Dolayısıyla bu tekniğin kullanıldığı anlatılarda, anlatı karakterinin bir arayışı söz konusuysa okur da aklındaki birçok sorunun cevabını aynı pasajlarda bulabilir.

Yarın Yarın romanında bazen iç monolog devam ederken karakterin o an kendini sorgulamaya başlamasıyla bazen de an’da yaşanan gelişmelerin neticesinde doğrudan soru-cevap halinde görülen iç diyaloglar anlatı karakterinin içinde bulunduğu durumu değerlendirebilmek için kendine yönelttiği soruları cevaplandırması yoluyla gerçekleşir. Seyda’nın Oktay’la ilgili düşüncelerinin yer aldığı “Ben ondan ne istedim? Koynuna girmek istedim, evet. İstedim de neden girmedim? Giremezdim, benim zamanımda kızlar şimdiki gibi rahat değildi... Öyle ama ben rahattım sözde...” (Kür, Yarın Yarın, 2017, s. 110-111) ifadelerinden anlaşılacağı üzere karakterlerin aklından geçen

sorgulayışlar okuyucuya iç diyalog tekniğiyle de aktarılabilir. Roman kişilerinin içinde bulundukları durumları zihin dünyalarında değerlendirirken başvurulan bu tekniğe anlatı içerisinde yer yer başvurulduğu görülür.

Asılacak Kadın romanında Faik İrfan'ın Melek'in mahkemedeki sessiz tavrından rahatsız olduğu görülür. Gözünde kesin bir biçimde Melek suçludur, ancak ona göre yine de kendini savunması gerekir. Melek'in bu sessizliğini anlatırken “Bilmiyor mu kalemin kırılmasının ne manaya geldiğini? Bilir bilir. (...) Açıklasın bakalım ne biliyormuş. Ne bilebilirmiş. Canını kurtaracak bir tek bahanesi olsa söylemez miydi? Elbet söylerdi.” (Kür, *Asılacak Kadın*, 2018, s. 15) ifadelerine yer verilir. Burada Faik İrfan, gelişen olayın çözümü için kendi kendine sorular sorar ve bunlara cevap verir. Karşısında biri varmış gibi soru-cevap şeklinde ilerleyen bu satırlarda iç diyalog yönteminden yararlanılır.

Sadık Bey romanında başkişi Sadık'ın karşısına sürekli olarak genç bir adam çıkar. Sadık Bey, ilk zamanlar bu kişiyi tanımadığını ve neden kendisini takip ettiğini sorgular. Bu tavrı serserice bulan başkişinin, bir zaman sonra adını dâhi sormaktan çekindiği bu kişiden “Genç Adam” olarak bahsedilir. Ancak garip olan genç adamın Sadık Bey'in peşini bırakmamasına rağmen, başkişinin sürekli olarak ondan kaçmasıdır. Âdeta bu kişiden korkan başkişi Sadık Bey, anlatı boyunca kısa diyaloglarla bu ilişkiyi sürdürürken romanın son bölümünde genç adamın karşısına oturur ve bu bölümde genç adamın Sadık Bey hakkında her şeyi tüm detaylarıyla bildiği anlaşılır. Okur için de bu bölümde genç adamın Sadık Bey'in iç sesi olduğu kanısı netleşir. Sadık Bey, geçmiş yaşantısından utandığından ve hayatındaki tüm olumsuzlukların geçmişte yapmış olduğu hatalardan kaynaklı olduğunu düşündüğünden o zamana kadar iç sesiyle yüzleşmekten -diğer deyişle kendisiyle hesaplaşmaktan- kaçmıştır. Romanın son bölümüne kadar genç adamla her karşılaştığında;

“Duvar kenarında oturan adamın karşısına değil, boş sandalyenin karşısına, yüzü kapıya dönük otururken ahbapça bir meyhane selamı verdi, yüzüne bakmamaya dikkat ederek. Sarhoş olması muhtemel yabancılarla göz göze gelmemek meyhane adabıydı onun yettiği yıllarda, şimdilerdeyse akıllıca bir tedbir sayılabilirdi. Oysa masanın karşı yanında oturan genç adam -yüzüne bakmasa da genç olduğunu fark etmişti- selamını almamasına karşın başını kaldırıp bir an dik dik baktı ona, nerdeyse tanıyacaktıymış gibi. Sadık Bey bu bakışı görmezlikten gelip yanı başında dikilen garsona döndü.” (Kür, *Sadık Bey*, 2016, s. 22)

cümlelerinden anlaşılacağı üzere ondan kaçmaya gayret eden Sadık Bey onun kendisini tanıdığını ise ilk kez iç diyalog yaşadığı şu bölümde okura gösterir:

“Ne biçim konuşuyorsun sen be? Paldır küldür arabama atlıyorsun! Kimsin? Neyin nesisin?” Basbayağı bağırdığını fark etti Sadık Bey. Arabayı da hızlandırmıştı. Frene basıp yavaşladı, sesini de alçalttı. ‘Nerden tanıyorsun beni?’” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 29)

Sadık Bey’in her yerde karşısına çıkan -hatta kendisine ulaşamayacağı düşünülen mekânlarda dâhi telefonla iletişime geçen- genç adam, anlatı boyunca başkişinin peşini bırakmaz. Sadık Bey ise kendisini tanıdığını ve her an kendisini takip ettiğini söylediği bu kişiden onunla, dolayısıyla geçmişle, yüzleşmemek adına kaçmaktadır.

Genç adam olarak adlandırdığı iç sesiyle karşılaşmalarında yalnızca geçmiş yaşantılar hatırlatılmaz. Ayrıca başkişinin geleceğe dair alması gerek kararlarda da ona yol göstermeye çalışan iç sesi dinlemeyen *Sadık Bey* romanın son bölümünde ise onunla uzunca bir iç diyalog sürdürür. Roman içerisinde “Son Perde” olarak adlandırılan bu bölümün neredeyse tamamı Sadık Bey’in iç sesiyle -yani kendi kendisiyle- yapmış olduğu iç diyaloga ayrılır. Bu bölümde birçoğu Sadık Bey’in Semiramis’le olan ilişkisine uzanan iç diyalog esnasında başkişi sürekli olarak iç sesi tarafından suçlanır. Hatta onun bastırılmış düşüncelerini dâhi “Yalan söyleme! Seni terk etmedi, yıllarca bekledi. Onun yanına gitmekten korkan sendin.” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 151) sözlerinden anlaşılacağı üzere bilen konumundaki iç ses başkişiyi sorgular. Kendi iç hesaplaşmasını iç diyalog hâlinde sürdüren Sadık Bey, gelişen olaya bağlı olarak iyiye dair her şeyi ondan ayrılışıyla kaybettiğini düşündüğü Semiramis hakkındaki düşüncelerini;

“Ne başka ortamı? Semiramis’ten başka kimim vardı? Onu seviyordum, ama her tarafımdan ona bağımlı olmak deli ediyordu beni!’

‘Bana palavra sıkma, ben her şeyi biliyorum. Kaç tane kızla, Semiramis’in sana tanıştırdığı bir kızla bile yatmadın mı?’

Sadık Bey yüzünü buruşturdu, ‘Önemli değildi onlar, egzersizdi.’ dedi.

‘Jimnastik mi yani? Semiramis’e bağımlı olmadığını kendine ispatlamak çabası olmasın?’

‘Olabilir... Olsa ne olur? İşe yaramadı ki...’

‘Sen de bir yıl bile dayanamadın, pılını pırtını toplayıp İstanbul’a döndün. Korkak herif!’

‘Ona çok yalvardım benimle gelmesi için.’

‘Semiramis’in tek aptallığı sana âşık olmaktı. Paris’i bırakıp senin peşine takılacak kadar beyinsiz değildi.’” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 166)

sözleriyle anlatır. Bu bölümde de yine her iki konuşmacı da başkişinin kendisidir. Semiramis'in kendine âşık olmasını aptallık olarak değerlendiren Sadık Bey, Paris'te olduğu yıllarda kendisini ona yakıştırmadığı için onu terk eder. Bundan dolayı normundan fiziki olarak kaçsa da hayatının bugüne kadar olan bölümünde onu sürekli içinde taşır, ancak onunla yüzleşmekten de kaçan Sadık Bey ilk kez bu denli kapsamlı bir sorgulayış/sorgulanışa dâhil olur. Romanın sonunda bu yüzleşmeden duyduğu acıyı “Öldürürüm, dedim, duymadın mı? Vuracağım seni! Kurtulacağım senden!” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 167) sözleriyle itiraf eden başkişi silahını karşısında oturduğu söylenen iç sesine doğrultur ve bir el ateş eder. Bu konuşmadan üç gün sonra ise aynı koltukta Sadık Bey'in göğsünden tek kurşunla vurulmuş halde cenazesi bulunur. Adli tıp raporundan başkişinin intihar ettiğinin anlaşıldığı bu bölümde yazarın roman boyunca Sadık Bey'in aklından geçenleri iç diyalog tekniğiyle aktardığı kesinleşmiş olur.

4.1.4. İç Çözümleme

Kurmaca metinlerde duygusal derinliğin yoğun olarak işlendiği ya da işlenmesine zemin hazırlandığı anlarda karşılaşılan iç çözümleme tekniği, doğrudan ve dolaylı olarak uygulanabilir. Çoğunlukla hâkim bakış açısının etkin olduğu anlatılarda görülen bu teknikte, bazen roman karakterinin aklından geçenler doğrudan anlatımla okura sunulurken bazen de yazarın bu duygu ve düşünceleri dolaylı anlatım yoluyla okura aktarması biçiminde sunulur.

Doğrudan iç çözümleme yapılırken anlatı karakterinin aklından geçenler “Ali, ‘Ayşe’yi artık göremeyeceğim için üzgünüm.’ diye düşündü.” örneğinde olduğu gibi karakterin aklındaki doğrudan aktarımıyla yapılırken dolaylı anlatımda bu örnek “Ali, Ayşe’yi artık göremeyeceği için üzgün olduğunu düşündü.” şeklinde okurun karşısına çıkar. Ancak hangi aktarım yöntemi kullanılırsa kullanılsın anlatıcı kendi duygularını bir kenara bırakarak karakterin duygularını anlatmak durumundadır. Kurmacaya kısmi bir gerçeklik kazandırmak amacıyla kullanılan bu teknikte karakterin iç dünyasını okuyucuya aktarmak esastır.

Yarın Yarın romanında hâkim anlatıcı hem dış dünyada hem de karakterlerin iç dünyalarında gelişen her türlü olay, durum, duygu ve düşüncüyü bildiğini göstermek ve

anın üzerindeki gölgeleri kaldırmak için olaylar karşısında karakterlerin içinden geçenleri dışa aktarırken iç çözümleme tekniğini kullanır:

“Aysel döndü. Banyo odasından çıktı, kararlı adımlarla yatağına yürüdü. Sulhi Gebzeli’yi hemen o anda yataktan tekmelemek istedi canı. Ama sonra yorgunluğunu duydu, saatlerdir bekleten uyku üstüne bastırıldı birden, üşendi... ‘Bunca ay çektim madem, yarın sepetlerim serseriyi,’ diye düşündü.” (Kür, Yarın Yarın, 2017, s. 233)

Aysel’in Sulhi Gebzeli hakkındaki düşüncelerinin hâkim anlatıcı ile yansıtıldığı bu bölümde anlatıcı, etken; karakter, edilgen durumdadır. Anlatıcının karakterin zihnine bütünüyle hâkim olduğu görülen cümlelerde Aysel’in aklından geçenlerin tüm ayrıntısıyla anlatıldığı görülür. İç çözümleme tekniğinde sıklıkla kullanılan “... diye düşündü” ifadesi de yine karakterin iç dünyasının aktarımında kullanılan anlatım unsuru olarak karşımıza çıkar.

Bitmeyen Aşk romanı çoğulcu bakış açısıyla işlenen olayları kapsasa da eser içerisinde hâkim anlatıcı kimliğiyle olayların ve kişilerin görünmeyen yönlerinin iç çözümleme tekniğinden yararlanılarak okuyucuya sunulduğu görülür. İç çözümleme tekniğinin kullanıldığı bölümlerin birinde hâkim anlatıcının Nilgün için kullandığı;

“Bir süre sonra, bu durumdan nasıl kurtulabileceğini kurmaya başlayacaktı herhalde, ama ilk iş aklına gelen bu olamazdı. Aynı duruma düşen pek çok kızın yapacağı gibi, ‘mahvoldum, rezil oldum, bir sokak kızı gibi ortalıkta bırakıldım, şimdi ne yapacağım’ gibisinden şeyler geçiriyordu kafasından mutlaka. Ancak bunlar, yüreğin atışlarını ya da adımlara uygun, neredeyse hecelenen, henüz çıkış yolu aramaya yöneltmeyen pişmanlık duyguları olmalıydı her şeyden çok. Adamın hayatının tehlikede olmaması dualarıyla ve onu kısa zamanda sağlığına kavuşturma azmiyle telefona sarılmışlığına karşın, şimdi onun neden ‘gebermediği’ konusunda aynı Tanrıya hesap sorup bir an önce gebermesi için dileklerde bulunuyor da olabilirdi dişlerinin arasından. Nefretle pişmanlığın, başka her türlü duyguyu, duyumu silip süpürdüğü, akla yatkın, kılgın düşüncelere yer bırakmadığı bir ruh hâli içindeydi herhalde.” (Kür, Bitmeyen Aşk, 2017, s. 87)

ifadeleri, terk edilmiş olan Nilgün’ün iç dünyasını yansıtır. Nilgün’ün aklından geçenler doğrudan aktarılır. İhtimaller üzerine yapılan değerlendirmeler; romanı aktaran hâkim anlatıcının kesin ifadelerden kaçındığını gösterir. Olay örgüsü içerisindeki düğümlerin, roman karakterinin doğrudan katılımıyla çözülmesi için böyle bir yöntem uygulanır. Bu bölümde aktarılan iç çözümlemelerin doğruluğu ilerleyen sayfalarda ortaya çıksa da gerçeğe kurmaca arasında belirgin bir bağ kurmaktan kaçınan yazar, anlatıdaki iç çözümlemelerinde bu yöntemi kullanmayı tercih eder.

Sadık Bey romanında anlatıcının, başkişinin olay ve durumlar karşısındaki ruh hâlini okurun zihnine işlemek için sıklıkla iç çözümleme tekniğine başvurduğu görülür. Sadık Bey'in ruh hâlinin portresinin çizildiği bir bölümde; “Ertuğrul tabii hem çevredekilerin bakışlarından hem de bu ikisinin yaklaşmalarından, karşılıklı coşkularından huylanmıştı. Kızın kendisine ait olduğunu daha açık, daha kesin belirtme zamanının geldiğini düşünüyordu.” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 74) cümlelerinden anlaşılacağı üzere dolaylı iç çözümleme tekniğine başvurulur. Geriye dönüş tekniğiyle anlatılan bu bölümde Sadık ve Semiramis'in yaklaşmasından rahatsızlık duyan Ertuğrul'un duygu ve düşüncelerinin aktarımıyla kurgunun hangi yönde ilerleyeceğinin ipuçları verilir.

Aynı romanın bir başka bölümünde yazar-anlatıcı dolaylı iç çözümleme tekniğini kullanarak Sadık Bey'in Ertuğrul hakkındaki düşüncelerindeki anlık değişime yer verir. Ertuğrul hakkında eskiye oranla fikirleri değişen başkişi, asansörde geçmişe dayalı duygularını anımsar:

“Asansörde Ertuğrul'la aşağı inerken bir saat önce aynı asansörle yukarı çıkarken yaşadığı endişelerden tamamen kurtulmuştu. Arkadaşına (bu sözcüğü ‘eski’ nitelemesi koymaksızın söylemeyi çok zaman olmuştu, ama birden onu öyle görüyordu) sarılmayı bile düşündü bir an; ama eski bir lise selamı çekmeyi tercih etti, arkadaşı aynı selamla karşılık verdiğinde keyfine diyecek yoktu. Ama kendi katına geldiğinde, kapı açıldığında, karşısına dikilen adam onu altüst etti... Bir an hiç inmemeyi, aşağı doğru devam etmeyi düşündü; ama bu herifin binmesini nasıl engelleyecekti?” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 90)

Hâkim anlatıcı bu bölümde başkişinin çekincelerini bir an olsun onun bilinçaltına girerek ortadan kaldırır ve aklından geçenleri okura yansıtır, ancak başkişiye yaşattığı kısa süreli rahatlama hissini asansörün açılmasıyla tekrar karamsarlığa bıraktırır. Ertuğrul'la muhabbeti esnasında yer aldığı asansörü algısal bağlamda sınırları sonsuza açılan mekâna dönüştüren anlatıcı-yazar, asansörün kapısının açılmasıyla başkişinin bulunduğu yeri bu kez algısal bağlamda labirentleşen bir mekâna dönüştürür. Sadık Bey'in karşısına çıkardığı genç adamın, onun çaresizliğini ve sıkışmışlığını ne denli arttırdığını iç çözümleme tekniğiyle okuyucuya aktarır.

4.1.5. Anlatma

Anlatım esasına bağlı kurmaca metinlerde kurgulanan olay ve durumların ancak anlatıcının aktarabildiği oranda öğrenilebileceği bu teknikte odak noktası anlatıcının üzerindedir. Orhan Pamuk yazarları okuyucuya hitap ettiği şekliyle sınıflandırırken “her yazar hem görsel hem kelimesel hayal gücümüze seslenir. Ama bazı yazarları okurken daha çok kelimelerle, kimin kime ne dediğiyle, kelime oyunları, çelişkilerle, paradokslarla ya da anlatıcı sesin araştırdığı düşüncelerle meşgul oluruz. Başka bazı yazarlar ise kafamızda resimler, hayaller, manzaralar, eşyalar canlandırarak işlerini görürler” (Pamuk, 2011, s. 70-71) der. Yazarların kullanmış oldukları anlatım tekniklerinin özellikleri ise bu noktada ortaya çıkar. Anlatma tekniği burada ilk gruba yakınlık gösterir. Anlatı karakterinin aradan çekilip tanrısal bakış açısıyla kurguyu düzenleyen anlatıcının devrede olduğu anlatma tekniği, öykülemeli metinlerde yazarın teknik kaygı yaşamasına pek olanak vermeden dramatik aksiyonu istediği yönde biçimlendirmesine olanak tanınır. Dolayısıyla hâkim anlatıcı anlatma tekniğini kullandığı esnada olay ve durumlara dilediğince yön verebilme yetisine sahip olur.

Yarın Yarın romanında anlatma (tahkiye etme) tekniğinin kullanıldığı bölümlerde okuyucunun dikkatinin tamamen anlatıcıya kaydığı görülür. Hâkim anlatıcının aktarıcı konumunda olan eserin bazı bölümlerinde olaylar arasında hızlı geçişler olur. Bu geçişler esnasında olay halkaları arasında kopukluk olmaması sebebiyle karakter ya da olay odak noktası hâline gelene dek her şey anlatıcı kanalıyla aktarılır. Anlatma tekniğinin Oktay’ın andaki durumunu anlatan;

“Kapının kırılırcasına dövülmesi... Oktay’ın, yüreği gümleyerek yataktan fırlayıp kalkışı... Düş de olabilirdi bunlar -alışık olmadığı kara düşlerden biri- gerçek de... Düş olması çok daha akla yakındı. Evin içini birden dolduran sanki yüzlerce eli silahlı yabancı... İtilip kakılarak ön salona götürülüşü... Konuşmak isteyip de konuşamaması, ağzını açıp ses çıkaramaması...” (Kür, Yarın Yarın, 2017, s. 341)

ifadelerinden anlaşılacağı üzere Oktay’ın o anki uykulu hâli nedeniyle odak noktasını onun üzerinden kendine çeken anlatıcı bir süre olanları kendisi ifade eder. Oktay, kapıyı açıp olanların rüya olmadığını anladıktan sonra bu kez diyalog tekniği kullanılmaya başlanır. Ancak uyandıktan sonraki süreç hem akıcılığı yitirmemek hem de anın ruhunu daha iyi yansıtabilmek için anlatma tekniğiyle okuyucuya aktarılır.

Bitmeyen Aşk romanında anlık olayların ilerlemesi esnasında süreci uzatarak okuyucuyu ana olaydan koparmamak için yazar-anlatıcının araya girerek olayları kendi gözünden aktardığı olur. Bu bölümlerin birinde Güney Kent'te ailesinin tutumu ve kendi teslimiyetçi yapısı gereği Nilgün'ü yarı yolda bırakan Sinan'ın eve döndükten sonraki görünümünün aktarımında anlatma tekniği kullanılır:

“Sinan, Nilgün'ün gittiğini öğrenip eve döndüğü akşam, annesiyle kavga ettikten sonra gece yarısına dek odasından çıkmadı. Gece yarısı karnı acıktığında mutfığa indi. Orada kimseyi bulamayınca ortalığı ayağa kaldırdı. Evde kimsenin kendisini adam yerine koymadığından yakındı bağıra çağıra. Yataktan fırlayan aşçı kadının alelacele hazırladığı, gene de çok zengin çeşitler içeren yemeği ise, zehirliymiş ya da köpeklere yaraşıkmiş gibi yüzünü buruşturarak yedi. Ertesi günü de, onu izleyen üç günü de çoğunlukla odasında geçirdi. Dışarı çıktığı an, önüne gelene gerekli gereksiz söylenmeye koyuluyordu. Hizmetkârlar da, annesi de onu kızdırmamak için ellerinden gelen özeni gösteriyorlardı ama o her şeye bir kusur buluyordu. Suratı hep asıktı. Arada bir sokak kapısını olanca gücüyle çarparak çıkıp gidiyordu. Annesi, ‘acaba nereye gidiyor’ diye en ufak bir meraka kapılmıyordu. Sessiz ve sinsî gülümsemekle yetiniyordu.” (Kür, *Bitmeyen Aşk*, 2017, s. 175)

Romanda okuyucunun karakterlerin etken hâliyle göremediği bölümler bu pasajda olduğu gibi anlatma tekniğiyle ya da özetleme tekniğiyle sunulur. Yazarın anlatı boyunca yer yer kullandığı bu teknik ana olaydan kopmadan olay örgüsünün devam ettirilmesini sağlarken kurgu esnasında bağlamsal kopuklukların olmamasına da katkıda bulunur.

Sadık Bey isimli romanda başlangıçta Ertuğrul'un flört hâlinde olduğu Semiramis'i yazar-anlatıcı başkişi Sadık'la karşılaştırır. Bu karşılaşmanın ardından olayların çok hızlı ilerlemesiyle okuyucu, Sadık-Semiramis yakınlaşmasıyla karşılaşır. Sadık ve Semiramis'in hızla gelişen ilişkileri bir anda kendini tutku dolu bir aşka bıraksa da yazar-anlatıcı aralardaki boşlukları doldurmak için yer yer anlatma tekniğine başvurur:

“O yokken Semiramis ile Sadık daha rahat bakışır, daha rahat şakalaşır oldular. Hatta birbirlerine el kol atmaya, arada kucaklaşmaya kadar vardırırdılar işi. Günün sonunda kızı alıp götüren hâlâ Ertuğrul'du, ama onun yokluğunda bu ikisinin hem zihinsel hem de duygusal bağları pekişiyordu. Yalnızca tiyatro konusunda değil; başka pek çok konuda da tartışıyor, çoğu kez anlaşıyorlardı.” (Kür, *Sadık Bey*, 2016, s. 76)

Yazar-anlatıcının yer yer birtakım ayrıntılara yer vermesi gerektiğinden yukarıdaki pasajda görüldüğü üzere geliştirilmesi düşünülen olaylara hızla yön

verebilmek adına bazen geriye dönüş tekniğini kullanmak yerine anlatma tekniğini tercih ettiği anlaşılr.

4.1.6. Gösterme

Anlatı içerisindeki olayların doğrudan sunulduğu gösterme tekniğinde daha önce anlatılmayan ya da görülmeyen olay ve durumlarla ilgili karakterlerin görüşlerine başvurulur. Böylelikle anlatının odak noktasına olay alınır. Gösterme tekniğini kullanan yazar, çoğu kez karakterin bilinçaltının dışavurumunu sağlayarak olayın görünmeyen yönlerini de okura sunar. Bunu yaparken iç monolog, geriye dönüş, bilinç akışı gibi tekniklerden de yararlanabilir. Dolayısıyla duygusal eğilimin ağır bastığı anlatılarda sıklıkla karşılaşılan bu teknik sayesinde karakterlerin iç dünyalarına dair çözümlemeler de doğrudan anlatı kişisi tarafından yapıldığından kurmacaya sınırlı oranda doğallık kazandırılabilir. Ayrıca “gösterme tekniğini kullanan yazarın eserinde tanıma işi büyük oranda okuyucuya bırakıldığından” (Boynukara, 2000, s. 132) okuyucunun metne aktif katılım düzeyi de artırılmış olur.

Yarın Yarın romanının norm karakteri Selim, 12 Mart 1971 Muhtırası öncesi ifadelerini paylaşırken yaşananlar gösterme tekniğiyle aktarılır. Yaşananların okuyucuya doğrudan sunulduğu bu bölümde anlatıcı tamamen aradan çekilir ve okuyucunun dikkati tamamen eser üzerindedir:

“Kışkırtıyorlar, coşkulanıyorlar... iyi niyetli hepsi... ya da çoğu... Aman durun etmeyin, dedim. Ortalık böylesine karışmışken, bir sürü öğrenci boşu boşuna ölmüşken. Üniversiteler kapalı, her yanda grevler... Yapılacak iş karışıklığı hepten artırmak değil dedim, yeni eylemler tasarlamak değil, dedim. Baksanıza herifler tedbir kanunları çıkarıyorlar, güvenlik önlemleri diye resmen terör kurmaya davranıyorlar... Eskisinden, şimdikinden çok daha korkunç bir baskı kurmaya hazırlanıyorlar, besbelli. İşlerini kolaylaştırmanın gereği yok... Bir süre ara vermek kesinlikle gerekli, dedim... Ne oldu bütün bunları dedim de? İki gün geçmeden banka soyuldu.” (Kür, Yarın Yarın, 2017, s. 311)

Romanın Selim-Seyda-Oktay üçgeninden çıkarılıp 12 Mart dönemi dış dünyasında yaşananların kurmaca çerçevesinde anlatıldığı bu bölümde yer alan bilgilerin hiçbirini hâkim anlatıcı vermez, ancak bu bilgilerin verilmesi onun için oldukça önemlidir. Olayın sonuçlanacağı bölümde dış dünyada yaşanan gelişmelerin ana karakterler üzerinde ontolojik ve varoluşsal açıdan telafisi imkânsız sonuçları

olacaktır, ancak romanın buraya kadar olan bölümünde yaşanan olaylar hâkim anlatıcı tarafından açıkça ifade edilmez. Kurgudaki bu eksikliği gidermek için ise anlatının bu bölümünde gösterme tekniği üzerinden dış dünyanın bir anda her şeyin kahraman tarafından gösterildiği bir sahneye dönüştüğü anlaşılır.

Bir Cinayet Romanı’nda her bölümde anlatıcı değişir. Bu bakımdan çoğunluğunu iç roman karakterlerin bakış açısıyla aktarıldığı roman, anlatıcıların roman içerisinde varlık gösterebildikleri oranda şekillenir. Postmodern romanın aynı zamanda polisiye türünün özelliklerini kullanıyor olması da gösterme tekniğinin kullanımına olanak tanır. Bu bağlamda Matematik Profesörü olmasına rağmen cinayetlerin çözümlenmesine olan ilgisiyle dikkat çeken Emin Köklü yaşanan cinayetleri çözme görevini yerine getirmeye çalışırken dedektif kimliğine bürünür ve görünmeyen olay ve durumları bazı bölümlerde sahnelercesine okuyucuya aktarır:

“Dayanamayıp yerimden fırlıyorum. Önünde dikiliyorum. Onu omuzlarından kavrayıp sarsıyorum hatta. Nasıl da bana yakışmayacak, yaşamımın hiçbir ânına uymayacak bir davranış! Ama işte, ipin ucunu kaçırdım. Onunla da, romanla da, kendimle de ne yapacağımı şaşırdım. O, başından beri planlı davrandı hiç değilse. Benimse planlarım bozuldu. Hatta yok oldu. Elimde hiçbir formül kalmadı.” (Kür, *Bir Cinayet Romanı*, 2017, s. 361)

Romanın bu bölümünde tüm delilleri yan yana getirdikten sonra zanlı Akın Erkan’ın karşısına çıkan Emin Köklü, onunla yapmış olduğu konuşmanın gerginlik düzeyini gittikçe artırır ve bu kısma gelindiğinde ise farkında olmadan gerilimi zirveye taşıırken o anı okuyucuya yaşatır. Yaşananlarla birlikte kendi düşüncelerini de sahnede yansıtmışçasına aktaran anlatıcı gösterme tekniğinden yararlanır.

Sonuncu Sonbahar romanında olay örgüsü içerisinde karakterin gelişen olaylar ya da durumlar karşısındaki tepkisi bazen kahraman anlatıcının aktarımıyla okuyucuya sunulur. Bu bölümlerde hem an’da gelişen olaylar kısmen detaylandırılarak okuyucunun gözünün önüne getirilir hem de anın görünmeyenleri anlatıcının duygu ve düşüncelerinin dışavurumu şeklinde gösterilir. Sahada yaptığı araştırmaların dışında vaktini evinde geçiren Emin Köklü’nün hassasiyet gösterilmesini beklediği birtakım normları bulunur. Bu sebeple istirahat hâlindeyken rahatsız edilmek istemez ve davetsiz misafirlerden hoşlanmaz. Böyle bir anında evine gelen Haydar Bilir’in bu tavrı karşısındaki düşüncelerini ise gösterme tekniğiyle aktarır:

“Öğlene doğru kapı çalındığında, gelenin o olabileceğine ihtimal vermedim açıkçası. Karım birdenbire geri döndü mü diye de

heyecanlanmadım. Bana dönecek olsa herhangi bir kapıyı çalmaya gerek görmez. Sessizce eve girip güm diye odama düşmeyi yeğler. Ya da gecelerdir böyle beklenmedik bir ‘giriş’in hayalini kurduğumdan öyle yapacağını sanıyorum. Allah’ın cumartesisinde, öğlen bile olmadan kapının ziline asılan birini Ertuğrul’un beni rahatsız etmeyi göze alamayarak savacağını düşündüm ve tabii, biraz sonra odamın kapısı tıklatıldığında şaşırdım. Hemen suratımı astım ya da, belki uzun süredir suratım asıktı da, ben farkında değilim. O zaman suratımı daha da çok astım. Haydar Bilir, telefon etmeden gelmemeyi nicedir öğrenmişti, ama görüşmeyi, görgü kurallarını saksaklamaya yeniden hak kazandığına kendi kendisini inandıracak bir güvene kavuşmuş besbelli.” (Kür, Sonuncu Sonbahar, 2017, s. 276-277)

Romanda anlık gelişen basit bir olayın bu pasajda kahraman anlatıcı tarafından gösterme tekniğiyle okuyucuya sunulduğu görülür. Çünkü başkarakter yalısında alışmış olduğu normlarının dışında hareket edilmesini istemez. Bir türlü çözemediği cinayetler ve eşinin eve başka bir erkeği getirmesi karşısında zaten rahatı kaçan başkarakter, cumartesi sabahı evinde istirahat etmeyi düşünürken bu opsiyonun da elinden alınmasını içselleştirerek sahneleme yoluyla aktarır. Gösterme tekniğinin kullanıldığı bu bölümde tasvir yönteminde olduğu gibi okuyucu anın içine çekilirken görüşme esnasında yaşanacak kısmen gergin anın da ön hazırlığı yapılır. Dolayısıyla bu teknikle birlikte anlatıcıyla birlikte okur da yeni gelişmelere kendini hazırlamış olur.

Cinayet Fakültesi romanında işlenen cinayetler çözümlenmeye çalışılırken bazı karakterlerle iletişime geçilir. Roman karakterlerinin görüşlerinin yer aldığı bölümlerde anlatıda daha önce değinilmeyen olaylar onların görüşleriyle aktarılır. Böylelikle daha önce belirtilmeyen birçok noktaya da açıklık getirilir. Karakterin duygu ve düşüncelerinin yer aldığı bu bölümlerde anlatının odak noktası tamamen olayların üzerinde olur:

“Ben bir ara terasa çıktım. Adamın biri korkuluğun üstüne tünemiş, tek başına oturuyordu. Hava kararmıştı, neye benzediğini pek görmedim ama gideyim şununla bir-iki laf edeyim, dedim. İnsanlık namına yani... Ben daha ağzımı açmadan öylesine afalladı, öyle bir sarsıldı ki, balkondan düşecek diye korktum. Düştü de zaten, ama sokağa değil de, korkuluğun bu yanına. Gülmemi zor tuttum anlayacağınız.” (Kür, Cinayet Fakültesi, 2017, s. 242)

Cinayetler araştırılırken romanın fon kişilerinden Hülya’nın fikirlerine başvuru bu bölümde anlatıcı aradan çekilerek sözü tamamen karaktere bırakır. Karakter ise duygu ve düşüncelerini de anlatımına dâhil ederek cinayet öncesine dair bir detay verirken olayı adeta sahneler gibi bir anlatım sergiler. Okuyucunun dikkatinin tamamen

olaya çekildiği bu bölümde gösterme tekniği kullanılır. Böylelikle cinayet olaylarının araştırılması biçiminde kurgulanan üçlemenin tüm romanlarında gösterme tekniğinin kullanıldığı anlaşılır. Teknik sayesinde okuyucu olayların ortasına çekilir ve üstkurmacanın etkisiyle bir anda dağılır. Üçlemenin tüm eserlerinde kullanılan üstkurmaca anlatım biçiminin içerisinde uygulanan bu teknikle yazarın postmodern romanlarında dilediğince kırılmalar sağlamasına da olanak tanınır.

4.1.7. Tasvir

Kurmaca metinlerde olayların geçtiği mekânların ve olay karakterlerinin sözcüklerle resminin çizilircesine anlatımıyla uygulanır. Genellikle betimleme ya da tasvir olarak adlandırılan bu teknikte amaç; dış görünümde detaya yer vererek okurun içine dâhil etmek, dolayısıyla an'ı okura yaşatmaktır. Romantizmin etkili olmasıyla birlikte gelişim gösteren tasvir tekniği ilerleyen dönemlerde fiziksel betimlemelerin ötesinde ruhsal betimlemelerle de uygulanır.

Yarın Yarın romanında okuyucunun henüz görmediği bir kişiyi ya da bir mekânı onun gözünde canlandırabilmek ve sonraki karşılaşmalarda okurun zihninde o kişiyi ve mekânı tekrar canlandırabilmek için her iki tasvirin izlerine de rastlanır. Anlatıda iki erkeğin arasında duran Seyda'nın pek güzel bir dış görünüşe sahip olmadığını romanın henüz ilk sayfalarında tasvir tekniğiyle verilir:

“Kapkara, kısacık saçları vardı; oğlununkilerden daha kısa. Tuzlu suyun etkisiyle ağırlaşmış olduklarından mıdır, çok kısa olduklarından mı, rüzgâr dağıtamıyordu saçlarını. Neredeyse geometrik bir yusuvarlaklığı olan başı, ince uzun boynunun üzerine bir an için konmuş bir topu andırıyordu. Hele arkadan bakıldığında, her an yeniden zıplayacakmış duygusunu uyandırmaktaydı. Yüzü, topun bir yanına çok inceden inceye yontulmuş gibiydi. Şu anda, rüzgârın, hızın verdiği mutlulukla yumuşamış olmakla birlikte, gene de sertti çizgileri. Bu çizgiler yüzünün değişik planlarını belirtiyorlardı. Pek çok, sanki yüzlerce plan vardı yüzünde. Anlayan biri, örneğin bir yontucu baksa, bir tek yüzde bunca değişik plan görmekten deliye dönebilirdi. Anlamayanları ise, yani çoğunluk, aşırı bir güzelliği olmayan bu yüzün neden böylesine ilgi çekici olduğuna şaşardı. Kapkara denilebilecek kadar koyu yanmıştı teni.” (Kür, *Yarın Yarın*, 2017, s. 13)

Deniz kenarında bir evde oturan Seyda, bazen motorla denize açılır. Böyle bir anda onun dış görünümünün anlatıldığı bölümde kapkara ve kısacık saçlarının, topu andıran yusuvarlak başının, ince ve uzun boynunun, yontulmuş gibi çizgilere sahip

yüzünün, kapkara bir teninin olduğu bilgileri verilir. Bu tasvirten sonra pasajda değinilmese dâhi pek de güzel olmayan bir kadın görünümü canlanır. Seyda'nın onu çekici kılan özelliklerine ise ilerleyen bölümlerde değinilir.

Romanda kişi tasvirlerinin dışında mekân betimlemeleri de yapılır. Yazarın bu betimlemeler esnasında ise realist betimlemeden uzak kaldığı anlaşılr. Mekânın ruhunu yansıtabilmek amacıyla çevresel olanın algısal yönünü kullanmaya özen gösterdiğinden romantik betimlemelerde bulunduğu düşünülen anlatıcının bazı mekân tasvirlerinin karmaşık yapıya sahip olduğu görülür. Bu durumun oluşumunda birden fazla tekniği aynı anda kullanma isteğinin etkisi görülür. Seyda ve Oktay'ın Topağacı'ndaki evinin tasvir edildiği bölümde;

“Evin sol yanındaki ağaçlıklı bahçeye bakan uzun camlı kapıları, gene aynı bahçeye açılan geniş bir odaydı burası. Yazın en sıcak günlerinde bile serin olurdu. (...) Genç kızlığından beri düşlediği camlı kitaplıklarla doldurmuştu burasını. Ana babasının evinde kitaplar her yerdedi: yatak odasında, oturma odasında, yemek odasında, açık kitaplıklar ya da kapalı kutular, sandıklar içinde. Ve ailenin her bireyi günde en az üç kez, para bulup camlı kitaplıklar yaptırmanın gereğinden, açık raflarda kitapların toz yuvası hâline geldiğinden söz eder, istendiğinde el altında bulunmayışlarından yakınırdı. İşte artık camlı kitaplıkları vardı Seyda'nın; kitapları dizi dizi, parıl parıl, hiç okunmamışçasına tertemiz (çünkü yarısından çoğu okunmamıştı) duruyorlardı karşısında.” (Kür, Yarın Yarın, 2017, s. 173)

cümlelerinden anlaşılacağı üzere yazar, tasvirle başladığı pasajı geriye dönüş tekniğiyle birleştirdiği anda öyküleme tekniğinin doğumuna neden olur. Sonrasında ise kurulan uzun cümleler ve parantez içi ifadelerle mekânın resmi çizilmeye çalışılsa da bunda pek başarılı olunduğu söylenemez, ancak yine romantik betimlemenin kullanımına başvuran hâkim anlatıcı ilerleyen bölümlerde İşçi Memet'in evinin tasvirini yaparken çok daha başarılı bir tasvir örneğiyle okuyucunun karşısına çıkar:

“Odada olağandışı bir temizlik, bir tür arılık olduğu kesindi. Toza karşı hasta bir düşmanlığı olan Seyda'nın evinden bile temizdi burası – ya da o izlenimi uyandırıyor. Divan niyetine kullanılan somyanın, koltukların, masanın, radyonun, alçak sehpaaların örtüleri hep apaktı. Lekesiz, dalgasız, dupduru, ‘kar gibi’ ya da ‘sakız gibi’ dedikleri, neredeyse gerçekdışı bir aklıktı bu. Örtülerin üstüne elle işlendiği belli olan türlü renkte çiçekler, yapraklar, dallar, aklığı azaltmıyor, tersine, bezemekten öte daha bir ortaya çıkarıyor, daha bir göze batar duruma getiriyorlardı. Çocuklu bir evde örtüleri böyle ak saklayabilmenin güçlüğü, bir yerde mantıksızlığını düşünmedi Selim.” (Kür, Yarın Yarın, 2017, s. 255-256)

Mekânın algısal boyuttaki genişliğini; kullandığı sözcükler ve yaptığı benzetmelerle yansıtmayı başaran anlatıcı, okuyucunun gözünde İşçi Memet'in evini canlandırmakla kalmaz. Evin karakter ve okuyucu üzerindeki etkisinden hareketle bundan sonraki bölümde olayın gelişimini daha rahat sağlar.

Küçük Oyuncu romanında anlatı karakterlerinin ve onların uğrak mekânlarının fiziksel görünimleri tasvir tekniğiyle aktarılır. En belirgin mekân tasviri ise Beyhan Barlas'ın çatı katı garsoniyerinin başkişi ve kahraman anlatıcı Semra tarafından betimlendiği esnada oluşturulur:

“Yemyeşil duvarlardı ilk göze çarpan ya da gözü yakan... Acı yeşil mi derler, türbe yeşili mi, bomboş duvarlar. Badananın daha önceden ev sahibi tarafından yaptırıldığını, Beyhan'ın da fazla ışık yakmayacağı düşüncesiyle rengi değiştirmeye üşendiğini düşünsek bile iç içe iki ufak salonun öndekinin en ortasına yerleştirdiği ceviz taklidi formika yemek masanın üstüne sarkan ve o yeşili ilk anda insanın gözünü dolduran kristal taklidi avizeye ne demeli? Ceviz taklidi masa yalnız da değildi üstelik, çevresinde altı sandalye, biraz ötesinde de kendisine uygun camlı bir büfe vardı. İçindeki bardaklar da kristal taklidi miydi acaba? O anda anlayamazdım. Daha sonraki gelişerimden birinde karamsar bir merakla sandalyelerin döşemesini elledim. Kadife ya da süet taklidi muşambadandı sandalyeler. Bardakların bildiğimiz camdan olduğunu daha o gece, konyak içerken öğrendim. Masanın durduğu yerden içeriye doğru ilerledik. (Önce paltomu alıp söz konusu sandalyelerden birinin üstüne bırakmıştı.) Bu arada başka ışıklar yaktı -yerden ayaklı, püsküllü saçaklı bir lamba... İki koltuk bir kanepeden oluşmuş bir ‘takım’ vardı, parlak, içinden desenli kumaşla kaplanmış. Birkaç alçak ‘sigara sehpa’sı vardı bacakları oymalı. Sehpaların üstünde cam küllükler, yerde halı... Her şeyi hoş görebilirdim belki, pencerelerdeki kalın, koyu renk perdelerin altında tüller olmasaydı...” (Kür, *Küçük Oyuncu*, 2017, s. 98-99)

Semra ve Beyhan ilişkisi başladıktan sonra Beyhan Barlas'ın evi yaklaşık iki ay boyunca iki karakterin cinsel ihtiyaçlarını karşılama mekânı olarak gösterilir. Beyhan Barlas'ın Semra'dan önce başka kadınları da getirdiği söylenen bu mekânın fiziksel görünümünün Semra üzerindeki etkisini yansıtabilmek için Semra'nın evi ilk gördüğü anda tasvir tekniği kullanılır. Bölüm boyunca aynı evde yaşananlar anlatıldığından ve her iki karakter için de algısal boyutta değer kazandığından romandaki en açık tasvir bu garsoniyer üzerinden yapılır. Yapılan detaylı tasvirle okuyucu da metnin içerisine çekilmiş olur.

Romanda kahraman anlatıcı olarak olayın merkezine konumlandırılan başkişi Semra ile ilgili açık tasvire rastlanmazken ona en yakın iki kişi olan Özer ve Cem'in fiziksel görünümünün anlatıldığı betimlemeler aynı anda yapılır:

“Özer’in daha bir yasalara, kurallara uygun güzelliği vardır. Uzun boy, geniş omuzlar, açık renk gözler, hepsi tamamdır. Tanıdığım kadınlar arasında şu ya da bu zamanda ona tutulmamış olanını bilmem. Ben bile neden ona değil de Cem’e tutuldum bir süre anlayamamışım. Galiba bana tutulan, hemen peşime düşen Cem olduğu için; Cem’in ince uzunluğunda, derinlere çökmüş kara gözlerinde, yüzünün veremliymiş ya da daha beter, daha onulmaz bir hastalıklıymışçasına sert, derin, çok duyarlı çizgilerinde içimi burakan bir şeyler de olmuş olabilir. Özer aşırı sağlıklı görünüyordu açıkçası.” (Kür, Küçük Oyuncu, 2017, s. 20)

Semra, anlatı içerisinde önce hem Cem hem de Özer’le birliktelik yaşar. Ayrıca bu iki karakterle öğrencilik yıllarına dayanan birliktelikleri vardır. Aynı evi paylaşan bu karakterler kurmacada başkişinin en yakınındaki kişiler olduklarından onların fiziksel görünümleriyle ilgili eksik de olsa tasvirler yapılır. Okuyucunun gözünde basitçe bir görüntü oluşturmak için yapılan bu fiziksel betimlemeler romanın ilerleyen bölümlerinde detaylandırılmaz ve diğer roman karakterleriyle de ilgili detaylı tasvirlerle yer verilmez.

Asılacak Kadın adlı romanda olayın geçtiği ana mekân yalıdır, ancak ilk aktarıcı figür Faik İrfan, yalının iç yapısı hakkında bilgi sahibi olmadığından bu görevi üstlenmek ikinci figür anlatıcıya geçer. Yazarın, hâkim anlatıcı olarak yer almadığı romanda tasvir yapmak da yalının baş mahkûmu Melek’e düşer. Melek’in bilinç akışı yöntemiyle aktardığı bu bölümde tüm olaylar onun gözünden aktarılırken mekânın onun üzerindeki etkisi önemli yer tutar. Ayrıca olayların birçoğunun geçtiği bu mekânla ilgili verilen;

“Hüsrev Bey o kocca odaya çağırıp o ne menem bi oda ki bu ucundan bakınca öte ucu görünmez mal sahibi Neriman hanımınkinden bile yüce anamla cam silmeye gideridik de sil sil bitmezdi bunun camları daha az ise de duvarları tüm altından yukardan demet demet parıl parıl cam parçaları sarkıyo sanırsın her biri kocakarının bi yüzüğü onun o kemik ellerinde de yüzük amma boldu bi koltuklar kanepeler var onlar da ayrı parlar zati tahtadan yapılma değil seftendir” (Kür, *Asılacak Kadın*, 2018, s. 58)

bu satırlarda bilinç akışı tekniğiyle tasvir tekniğinin iç içe geçtiği görülür. Yaklaşık yirmi odalı yalının yalnızca iki odası kullanıldığından yalının iç özellikleri hakkında detay bulunmazken anlatı içerisinde de Melek’in birçok odayı görmediği bilgisi verilir. Ancak bu bölümde hem Melek’in içinde bulunduğu boşluğu “o kocca oda” ile verebilmek hem de okura anlatının asıl mekânının içine çekebilmek için tasvir tekniğinin kullanıldığı görülür.

Bitmeyen Aşk romanında karakterler ve mekânlar gelişen bölümlere göre değişir. Ancak romanın tüm bölümlerinde anlatılan olaylar doğrudan ya da dolaylı olarak başkişi Nilgün'ü etkiler niteliktedir. Bu sebeple romanda en geniş kişi tasvirinin Nilgün için yapıldığı anlaşılr:

“Adı Nilgün, soyadı Pamir. Adını duymuşluğunu, resmini şurada burada görmüşlüğünüz vardır belki... Otuzunu aşmış kadınların, daha ne kadar süreceği pek kestirilemeyen, ama er geç düşüşe geçeceği bilinen doruk güzelliğini oldukça dikkatsizce taşıyor ya da şu anda sergilemeye gerek görmüyor... Bal rengi saçlarına yakın bir tarihte kuaför eli değmemiş; kendi eliyle özensiz, hatta beceriksizce topuz yapmış anlaşılan... Göz altlarındaki morluğu ancak iyice yakından çeken bir kamera saptayabilir. Uzaktan bakanlar, kirpiklerinin gölgesi sanabilirler bu koyultuyu... Çünkü evet, kirpikleri çok uzun ve bolca, ustaca rimellenmiş...” (Kür, *Bitmeyen Aşk*, 2017, s. 11)

Anlatının henüz ilk sayfalarında başkişi olduğunun anlaşılmasına olanak tanıyan yazar, kalabalık bir sergide ön plana çıkardığı Nilgün Pamir'i tasvir etmeye başlar, ancak buradaki tasvir Nilgün'ün otuzlu yaşlardaki hâlidir. Romanda Nilgün dışında Sinan'ın, oteldeki görevlinin vb. tasvirlerine de yer verilir, ancak betimlemenin boyutu itibariyle en kapsamlı kişi tasviri başkişi için yapılır. Ayrıca mekân tasvirlerine de yer verilen anlatıda özellikle Nilgün için algısal bağlamda açıklık ya da kapalılık arz eden mekânlara daha çok önem verilir:

“Şaşkınlıkla baktım çevreme. Gerçekten de, tavanın alçaklığına karşın, saray gibi bir yerdı burası. Koskocamandı bir kere... Tırmandığımız dar merdivenlerin hiç akla getirmeyeceği kadar uçsuz bucaksız... Bizim evin salonu da epey genişti ama kesinlikle bu kadar değil... Burası nerdeyse bomboştı sonra. Loş ışıktı, eşya olması gereken birtakım karaltılar vardı ya, pek seçemiyordum. Bu ışıktı bile parıl parıl parlayan cilalı parke taban üstüne atılmış koca ayı postuydu ilk dikkatimi çeken... Arkamdan geldi, yanımdan geçerek odanın derinliklerine bir yere yürüdü. Dipte, köşede, ip gibi bir şey çekti ve tam karşımdaki karanlık duvar kıpırdamaya, aydınlanmaya başladı. Perdeymiş meğer... Perde açıldıkça, duvarın boydan boya, tavandan yere cam olduğu anlaşıldı ve dışarda hava henüz kararmamış olduğundan, içeriye ışık girdi. Oda da daha büyüdü.” (Kür, *Bitmeyen Aşk*, 2017, s. 124)

Nilgün bu betimlemenin yapıldığı anda henüz lise eğitimini dâhi tamamlamamıştır. O dönemde yazar tarafından karşısına çıkarılan şair Sinan Keçecioğlu ile ilişkisi bulunmaktadır. Bu ilişkide Nilgün için cinsel deneyimlerin yaşanmasına olanak tanıyan yer Sinan'ın İstanbul'daki çatı katı evidir. İleride utanç duyacağı birlikteliklere ev sahipliği yapan bir mekân olarak hatırlayacağı bu ev, o yaşlarda

Nilgün için sınırları sonsuza açılan mekân görünümündedir. Bu sebeple Nilgün'ün kahraman anlatıcı rolüyle betimlediği çatı katı ev, roman içerisinde yapılan mekân tasvirlerinin içerisinde en net olanıdır.

Bir Cinayet Romanı'nda mekâna algısal bakımdan işlevsellik verilmesi de dedektif romanlarını andıran bir kurguya sahip olması bakımından kısıtlı da olsa kişi ve mekân tasvirleri yer alır. Bu bağlamda romanda tüm düğümlerin çözülmesi üzere Emin Köklü, kendisinin anlatıcı olduğu son bölümde Akın Erkan'la görüşmek üzere yanına gider. Dairenin kapısı açıldıktan sonra ise okuyucunun zihninde o anı bir tablo görünümüne getirebilmek için hem mekân hem de kişi betimlemesini birlikte yapar:

“Uzun, loş, yerleri kalın halı kaplı bir koridordan geçip olağanüstü büyük, olağanüstü yüksek tavanlı, olağanüstü aydınlık bir salona giriyoruz. Tüpleri nerdeyse bileklerime varan yol halısı koridorla birlikte sona eriyor. Salonun ayna gibi parlatılmış parkelerinin üstüne bol renkli ve mutlaka çok eski kilimler, hayvan postları atılmış, oda, büyük yapraklı yeşil bitkiler, nadide porselenler, yumuşak puflar ve saten kaplı yer minderleriyle dolu. Ama benim gözümden başkasını görmüyor.

İçini ancak göstermeyen ama vücudunun tüm hatlarını belli eden uçuk pembe, ipek bir sabahlık giymiş olarak uzandığı beyaz kürk örtülü divanda belli belirsiz kıpırdandığından, sabahlığın önü açılıyor ve sütun gibi bacaklar gözlerimin önüne seriliyor. Kıpırsız boyalı uzun tırnaklı zarif elini bana doğru uzatırken kolundaki bileziklerin sesi bir şelalenin akışını anımsatıyor. Gümrah sarı saçlarını geriye doğru sallıyor ve ıslak dudakları nazlı bir gülümsemeyle aralanıyor.” (Kür, *Bir Cinayet Romanı*, 2017, s. 312)

Bu bölümdeki tasvir Emin Köklü'nün arzuladığı mekânı ve yazarı anlatırken, gerçek karşılaşma anında tekrar betimleme yapan anlatıcı karakter, kendi hayal ettiğinin aksi bir ortamla karşılaşınca hayal kırıklığına uğrar. Gerçeği yansıtan betimlenin olduğu kısımda;

“Sırtında, mavi rengiyle yeşil arasında kararsız kalmış bir eşofman takımı... Vücudunun hiçbir hattını, hiçbir şekilde belli etmediği gibi, hepsini önemsizce (yirmi yıllık bir koca gibi) sarmaladığı bile söylenebilir. Göğsünün bir ucundaki soluk harfler tanınmış bir imzayı mı simgeliyor, bir futbol takımını mı, çıkaramıyorum. Sıkıntı bastı içimi birden. Ayaklarındaki lastik pabuçlar Reebok da olabilir Mekep da. Gülmeyi sürdürerek boynuma sarıldığında, kollarında bilezik falan şakırdamıyor. Saçları gümrah falan değil; öylesine ensesinde (Allah bilir bir lastik bantla) toplayıvermiş. Yüzünde bir damla makyaj yok!” (Kür, *Bir Cinayet Romanı*, 2017, s. 313)

ifadelerine yer verilir. Burada yaşamış olduğu hayal kırıklığını da betimlemenin içine dâhil eden kahraman anlatıcı ilk betimlemesindeki ortamla zıtlık gösteren ifadelerle yer verse de okuyucunun zihninde o anın resmini çizmeyi başarır.

Sonuncu Sonbahar romanında postmodern romanlarda çokça görülmese de tasvir tekniği oldukça yoğun kullanılır. Tasvirin fazla olması üstkurmaca anlatım biçimiyle oluşturulan anlatının postmodern/dedektif roman türüne yakın olmasından kaynaklanır. Yoğun biçimde kullanılan betimlemeler, iç içe geçmişliğin ön planda olduğu romanda okurun andan ayrılmadan metne odaklanmasına katkıda bulunur. Ayrıca diğer romanlarında tasvir tekniğini çoğunlukla mekân ve kişilerde kullanılmasına rağmen *Sonuncu Sonbahar*'da bu iki yapısal unsurun yanı sıra cinayetlerin araştırılmasında önemi olan birçok nesnenin betimlemesinin yapıldığı görülür. Ancak betimlemelerde dikkat çeken husus her iki romanda da Emin Köklü'nün yaşadığı yer olan yalıdan çokça bahsedilmesine rağmen bu teknik diğer mekânlar üzerinde daha detaylı uygulanır. Romanda Aysel Alsan'ın film seti bu mekânlardan yalnızca biridir:

“Set dedikleri yer, büyük ve eski bir otelin balo salonu. Uluslararası kongreler nedeniyle burada bir-iki kez yemek yemişliğim vardı. Eski, köklü, ağırbaşlı görünümünü sevmiştim. Ama film setine dönüştürülmüş hali, benim bildiğim, beğendiğim halinden o kadar farklıydı ki...

Birkaç spotun (ya da reflektörün mü?) yer yer ve sönük sönük aydınlattığı koca salon, genelinde loş ve karmakarışık. Dans pistinin çevresindeki dört-beş masa dışındaki bütün masalar şuraya buraya (daha çok duvar diplerine) itilmişler, üzerlerine bir sürü ıvır zıvır yığılmıştı. Ortalıkta dolaşan, koştururan bir sürü insanın yanı sıra, masaların bazılarında hiçbir şey yapmadan oturanlar da çoktu. Pistin çevresindeki masalar düzgündü gerçi, galiba yemek servisi yapılmıştı. Ama bu masalarda oturan, gece kıyafeti giymiş birtakım hanımlarla beyler yemek yemiyorlar ve hatta birbirleriyle de konuşmadan öylece bekliyorlardı. Orkestra platformunda çalgılar vardı, ama çalgıcılar yoktu. Platformun önünde, pistin sağ tarafında kamera olduğunu sandığım bir şey duruyordu. Pistin en ortasına, birbirine geçmiş borulardan oluşmuş izlenimini uyandıran, ilkel, dar, ray sistemi gibi bir şey döşenmişti. Yere baktığımda, söz konusu ray gibi şeyin bizim durduğumuz kapı ağzına dek uzanmış olduğunu gördüm. Ayrıca, birbirine dolanmışa benzeyen pek çok kablo da vardı yerde. İnsan, karanlıkta, yüzlerce yılanın bulunduğu bir çukura düştüğünden korkabilirdi. Salonun ta öteki ucunda, en dipteki masada bir gelin ve birkaç kılıksız erkekle kadın oturmaktaydı.” (Kür, *Sonuncu Sonbahar*, 2017, s. 44)

Kahraman anlatıcı tarafından yapılan bu tasvir kapsayıcılığı bakımından her iki romanda da en çok sözü edilen yalıyla ilgili yapılmamıştır. Postmodern yazarların klişeyi yıkma ve bozma özelliğinden kaynaklanan bu uygulama romanın genelinde görülür. Thomas Mann, “roman yazarının ödevi, büyük olayları anlatmak değil; küçükleri ilgi çekici hâle sokmaktır” (Mann, 2017, s. 360) der. Aslında postmodern yazarın da yaptığı buna benzer. Ancak o romanlarında yalnızca küçük olayları değil,

olay aktarımında kullanılan tüm yapısal unsurlarda küçük olanı -ya da alışılmışın dışında kalanı- öne çıkarmak ister. Ayrıca romanda alışılmış postmodern romanların dışında bir görünüm sergileyen tasvir yönteminin sık kullanımına kişiler düzleminde de rastlanır:

“Uzun boyludan da öte, iri yarı bir kadındı, ağzı kulaklarında gülümseyerek bize doğru gelen. Kıvrıkcık, kabarık saçları omuzlarına dökülmüştü. Kollarının kalınlığını, gerdanının genişliğini, göğüslerinin azametini alabildiğine sergileyen, askılı, daracık, açık renk bir tişört vardı sırtında. Bunun altına gene çok dar bir blucin, ayaklarına da spor ayakkabılar giymişti. Elinde kara ciltli bir defter tutuyordu. Yanımıza vardığında bizi gördüğü için sevinçten ne yapacağını bilemezmiş gibi kollarını iki yana açtı.” (Kür, Sonuncu Sonbahar, 2017, s. 45)

Mekân tasvirinde olduğu gibi bu tasvirde de ana unsurların dışında betimleme yapıldığı anlaşılır. Romanın ana karakterlerinin birçoğu için yapılmayan bu denli detaylı tasvir, yukarıdaki pasajda yalnızca dekoratif bir unsur olarak katkıda bulunan fon kişi için yapılır. Romandaki tasvir yoğunluğu konusunda sınırlarıyla uçsuz bucaksızlığa yakın görünüm çizen postmodern romanlardaki anlatım tekniklerinin de ötesine geçilir. Öyle ki çok sık kullanılan tasvirler okuyucunun romanda an’dan ayrılmasına olanak tanımazken dönem dönem “Bu kadar tasvire ne gerek vardı?” ya da “Bunun tasvirine gerek var mıydı?” gibi soruların cevaplarını aramasına yol açar. Bu durumla ilgili örneklerden birine de Akın Erkan’ın evinde karşılaşılır:

“Masanın üstü de öyle kalabalık, dağınık değil. Makinenin iki yanında iki boş kül tablası... Üç kavanoz dolusu kalem – birinde yalnızca kurşunkalemler, ötekinde kartuşlular, üçüncüsünde ise kartuşu kurumuş ya da ucu kırılmış olanlar... Gümüş bir çerçeve içinde karıma benzeyen, ama ondan daha güzel, sarışın, genç bir kadın fotoğrafı... Tek çiçeklik bir vazo içinde solmuş, hatta kurumuş, bir gül... Tahta bir tas içinde bir sürü ıvır zıvır – iki adet daktilo silgisi, iki tüp eğilmiş bükülmüş Uhu yapıştırıcısı, birtakım çiviler, vidalar, bir rulo selobant, bir rulo izolebant, çeşitli boylarda düğmeler, herhangi bir elektrik kablosunun ucunda olmayan birkaç elektrik fişi, gazı ya da taşı tükenmiş üç adet çakmak, bir kâğıt kısıracı, anlaşılan daktilo temizlemekte kullanılmış, dolayısıyla fena halde kararmış eski bir diş fırçası, birkaç siyah çakıltaşı, bir şişe açacağı, bir tornavida, bir mavi boncuk... Gümüş bir tabak içinde ve erimişi o tabağa oldukça taşmış, kalın, siyah bir mum... Tanınmış bir turizm firmasının adını taşıyan bir zarf açacağı... Bil delgeç... Bir zimba makinesi... Oldukça büyük, pütürsüz, çıkıntısız, neredeyse cilalanmış izlenimini uyandıran bir taş parçası – ya da kayakırığı...” (Kür, Sonuncu Sonbahar, 2017, s. 251)

Başkarakter olayları çözümlemek için eşinin evine gider ve hiçbirini aradığı ipuçlarıyla ilgili olmamasına rağmen bir sayfa boyunca masanın üzerindeki malzemeleri

sayar. Daha ilginç olan ise yazar Akın Erkan'ın masasında bu kadar araç-gereç olmasına rağmen bir tek kâğıt olmamasıdır. Romanda hiç beklenmedik nesnelerin tasviriyle karşılaşılırken olayların çözümünde işe yarayacak tasvir ise beklenmedik biçimde bir fotoğraf karesi üzerinden gerçekleştirilir:

“Önümde açılmış duran sayfada bir tek resim var. Koca sayfanın yalnızca ortasını kaplayan bir resim... Bir set fotoğrafı... Aysel Alsan, daha önceki hiçbir resminde zapt edilememiş bir mutlulukla rol arkadaşı ve sevgilisi Ateş Altındal'a bakarken, genç şarkıcı hıyarca bir sırtıyla gözlerini objektife dikmiş. Kenan Keçecioğlu kolunu Aysel'in omzuna dolamış... Arka planda çirkince bir kadınla gençten bir erkek... Birkaç sayfa sonraki düğün fotoğrafında figüranlar daha çok, ama başkişiler aynı. Ve... her iki resimde de, arka planda, kara kaşlı, kara gözlü kara saçlı, kara bıyıklı, asık suratlı, bildik bir Anadolu delikanlısı... Objektifin yakaladığı bir an... Daha önceki ve daha sonraki anlardan soyutlanmış bir an... Ve belki de asıl başkişi: Ruşen Kaya!” (Kür, Sonuncu Sonbahar, 2017, s. 115-116)

Vaka halkaları arasında bağlamsal bütünlük oluşturmak adına en işlevsel tasvir fotoğraf karesinin resmedilmesiyle yapılır. Yazar, daha önce değinildiği üzere başkarakterle ilgili bile kapsamlı betimlemeler yapmazken roman içerisinde fotoğraf karesi, masa, film seti, fon kişi gibi romanda yalnızca dekoratif unsur sağlayacak nesne, mekân ve kişilerle ilgili portre düzeyinde değerlendirmeler yapar. Postmodern romanın alışılmış kalıpların dışına çıktığı gerçeği *Sonuncu Sonbahar*'daki anlatım tekniklerinde somut olarak görülür.

Cinayet Fakültesi romanında üçlemenin diğer romanlarında olduğu gibi başkarakter sürekli hareket hâlinindedir. Cinayetlerin araştırılması için sürekli yer değiştiren Emin Köklü, kahraman anlatıcı özelliğiyle görüşme gerçekleştireceği ya da cinayete dair ipucu arayacağı mekânlarla ilgili uzunca tasvirlere yer verir:

“Salon dağınıktı diyeceğim ama o kadar az eşya vardı ki hiçbir zaman dağınık olamayacağını düşündüm. Kanepenin karşısında, yerden bir karış kadar yükseklikte bir rafın üstünde televizyon, müzik seti, DVD player ve benzeri elektronik eşya diziliydi. Duvar da ise devasa boyutlarda bir sinema afişi (*Amedeus* filmine ait) asılıydı. Kanepenin arkasına düşen duvar ise alt tarafı kapalı dolaplardan, üstü ise açık raflardan oluşan bir kitaplıkla kaplıydı. Önünde, köşede, ayaklı halojen şık bir lamba duruyordu. *Tasarım* tabir edilen fiyakalı bir şeydi. Bunların dışında, yerdeki minderlerden başka bir şey yoktu. Ola ki bu minderlerin pek gelişi güzel atılmış olması dağınıklık duygusu yaratıyordu. Ayrıca, sanki ev sahibi daha o sabah aceleyle çıkmış izlenimini uyandıran bir güncelliği, sıcağı sıcağına yaşanmışlığı vardı odanın. Belki de cam masanın üstündeki kalabalıktı bunun nedeni, izmarit dolu olan kocaman siyah seramik küllüğün yanı sıra, çeşitli boylarda yanmış ve masanın üzerine akarak çeşitli biçimlerde

donmuş, engbeler oluşturmuş yedi-sekiz beyaz mum, ikisi koyu mavi, biri kırmızı, biri beyaz buzlucaından değişik boylarda dört bardak (içlerinde sıvı vardıysa bile kurumuştı), bardakla aynı kırmızıdan küçük bir çanağın içinde bir avuç mavi göz boncuğu, üstünde CARNABY St. yazan kulplu kupanın içinde bir sürü kalem (tükenmezler, kurşunkalemler, renkli markerler), bir tütsülük, bildiğimiz kova biçiminde ama çok daha küçük boyutlarda madeni bir vazoda kurumuş sarı çiçekler, İngilizce iki kitap (*Criminal Psychology* ve D. H. Lawrence adlı yazarın *Çizgiyi Aşmak* adlı romanı), kırmızı plastik saplı bir el feneri, gümüş bir el aynası, üstünde ruj izleri olan buruşuk bir kâğıt mendil, tahta bir çanak içinde çeşitli otel, lokanta ve gece kulübünden toplandıkları anlaşılan kibritler...” (Kür, Cinayet Fakültesi, 2017, s. 74-75)

Her üç romanda da ana karakterlerin ikamet ettikleri yaşam alanlarıyla ilgili dâhi bu denli kapsamlı tasvirlerin yapılmaması postmodern anlatım tekniklerinin bir özelliğidir. Yazar, gelenekselleşen anlatımın dışına çıkaran roman içerisinde beklenmedik anlatımlara yer verebilir. Bu bağlamda modern romanlarda ön plana çıkarılan ana mekânlar alışılmışın dışına çıkılarak bayağılaştırılırken odak noktası gelip geçici ya da sıradan mekânlara kaydırılır. Romanın bu pasajında başkarakterin anlatının sonuna kadar yalnızca bir kez girip çıktığı bir salondaki en ufak nesneler bile anlatıma dâhil edilir. Bu sayede okuyucunun detaya katılımı sağlanırken yazar da postmodern anlatımın gereğini yerine getirmiş olur.

Romanda cinayetlerin araştırılması aşamasında ifadesine başvuru olan Hülya, yalnızca anlatının fon kişilerinden biridir; ancak yazarın başkaraktermiş gibi özenle tasvir edilmesini sağladığı görülür. Postmodern anlatılarda mekânda olduğu gibi diğer yapısal unsurlarda da klişenin dışına çıkıldığını gösterir bu durum, postmodern yazarın geleneği yıkmaya çabasını gösterir niteliktedir:

“Nerdeyse beline dek uzanan dümdüz, çok gür ve çok pırıltılı simsiyah saçları, çok büyük, ışıltılı kara gözleri olmasa çirkin sayılabilecek bir genç kızdı Hülya. Yüzü yeşilimsi sarımtırak, göz altları mor, burnu ve çenesi sivri, dudakları incecik, sesi kalındı. Vücudu ise inceden çok sıksa olarak nitelenebilirdi. Gene de, ustaca yapılmış bir makyaj ve çarpıcı giysiler sayesinde bazı yabancı top modelleri andırabilirdi belki. Ama böyle bir çabaya girişmemiş, yüzüne en ufak bir müdahalede bulunmamış, üstüne uzun, soluk siyah bir etekle annesinin ördüğü hemen anlaşılan kalın, koyu yeşil bir hırka geçirmekle yetinmişti.” (Kür, Cinayet Fakültesi, 2017, s. 236)

Romanın bu pasajında yapılan kişi tasvirinde fon kişinin baştan ayağa betimlendiği görülür. Hülya’nın yalnızca saçıyla ilgili yapılan “beline dek uzanan dümdüz”, “çok gür”, “çok pırıltılı”, “simsiyah” şeklindeki dört farklı nitelendirme yazarın romanda dekoratif unsur olarak yer alan fon kişileri öne çıkarma isteğinin ürünüdür.

Romanın farklı yerlerinde de görülen betimlemeler genellikle okuyucunun beklemeyeceği kişiler üzerinden uygulanır. Aslında postmodern yazarlara ait olan bu özellik, onların “her birey en az diğer insanlar kadar önemli ve değerli kabul edilir” (Aşkaroğlu, 2015a, s. 3) düşüncesinin ürünü olarak ortaya çıkar. Bu sebeple çoğu kez romanın ana karakterleri dururken fon kişilere yönelirler.

Sadık Bey romanında an’a canlılık kazandırmak için hem mekân hem kişi tasvirlerine yer verilir. Geçmişinden utanç duyan başkışı sürekli anılarıyla yaşamaktan sıkılmıştır. Peşini bırakmayan anıları nedeniyle bunalım hâlinde olan Sadık Bey, olumsuz yönleriyle hatırladığı evliliğini unutmak için evinde birtakım değişiklikler yapar:

“Tesisatı, banyo ve mutfakı yenilemenin yanı sıra iki duvarı kısmen yıktırarak üç küçük odayı, dairenin bir ucundan ötekine uzanan büyükçe bir salona dönüştürmüştü. Salonun sokağa bakan ön tarafını yemek odası yapmış, televizyonu da ortaya yerleştirmişti. Balkona açılan kent manzarasına hâkim arka bölümü ise evlilik yılları boyunca umutsuzca hayalini kurduğu, üç duvarı kitaplıklarla kaplı bir çalışma odası olarak döşemişti.” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 32)

Romanın kurmaca dünyasına okuru dâhil ederek onun zihninde bir portre çizme amacı taşıyan tasvir/betimleme tekniği *Sadık Bey* romanının bu bölümünde mekâna canlılık kazandırılmak amacıyla kullanılsa da bu teknik roman içerisinde yer yer kişi tasvirlerinde de kullanılmaktadır:

“Kimin gözüyle bakarsanız bakın, yabancı film oyuncularını ya da top modellerini andıran bir güzelliği vardı. Oysa ne film oyuncularını kadar ufak tefek ne de top modeller kadar ince uzun biriydi. Aslına bakarsanız, ortalama Türk güzellerden boyut olarak pek farkı yoktu. Boyu daha uzundu, poposu Avrupa tipiydi; ama ona ilk anda tutulmanızı sağlayan beline kadar uzanan bal rengi saçlarından sarı benekli ela gözlerinin ışıltısından, kafasını geriye atıp ağzını kocaman açarak kahkahalarla gülmesinden fıskıran parıltı ve hatta ateşti.” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 69)

Semiramis’in adını taşıyan bölümün henüz giriş ifadeleri olarak okura sunulan yukarıdaki bölümde Semiramis’in dış görünüm ağırlıklı özelliklerine yer verilir. Sözle Semiramis’in resmini çizme amacıyla olan yazar-anlatıcı böylelikle hem Ertuğrul’u hem de Sadık’ı etkileyen roman karakteri hakkında ilk bilgileri tasvir tekniğini kullanarak verir.

4.1.8. Özetleme

Roman, öykü ve oyunlarda daha sık görülen özetleme tekniği olay anlatımında gereksiz ayrıntıya yer vermemek ya da tekrara düşmemek için tercih edilen bir tekniktir. Olayın akışını bozmamak için geçmişe dair olayların kısaca anımsatılması, andaki olayın gelişim sürecinin uzun olması durumunda zaman daraltılması ve genelleme yapılması gibi yollarla kullanılan özetleme tekniği çoğunlukla kurguya dayalı entrik yoğunluğun azaldığı bölümlerde görülür. Bu sayede olaylar arasında kopukluk olması ve tekrara düşülmesi engellenerek okurun dikkatinin diri tutulması sağlanır. Yazar, olayın akışına bağlı olarak karakterlerin geçmişte karşılaşmış oldukları olaylar, karşılaştıkları durumlar ya da kişiler hakkında daha önce bahsetmediği bir detayı bildirmek için de bu yöneme başvurabilir. Böyle durumlarda anlatıcının kendini hissettirdiği doğrudan anlatımın yanı sıra bilinç akışı ve iç monolog gibi yöntemlerden de faydalanıldığı görülür.

Yarın Yarın romanında bölümler arası geçişlere bağlı olarak olaylar ya da karakterler değişkenlik gösterir. Romanda Selim'in ölümünden sonra Oktay, ailesini de alıp İsviçre'ye gider ve 12 Mart'ın etkisi azalana kadar ülkeye dönmezler. Gittikleri zaman beş yaşında olan Gil'in döndüklerinde okul çağı gelmiştir. Dolayısıyla aradan iki yıllık bir süre geçer. Döndükten sonra ise Seyda, Selim'in mezarını ziyaret etmeye başlar, ancak Seyda'dan önce bir kadının daha mezar ziyaretinde bulunduğu anlatılır:

“Epeydir bellemişlerdi bu mezarı. Önceleri yalnızca bir tek kadın gelirdi, düzensiz aralıklarla. Kimi zaman sık sık gelir, bazen de aylarca uğramadığı olurdu. Uzun saplı güller getirirdi hep, en çok para edenlerden yani. Çocuklar mezarı sık sık yoklamayı, güller solmadan alıp götürmeyi öğrenmişlerdi. Sonra birkaç aydır bu ikinci kadın çıkmıştı. Her hafta aynı gün geldiğinden çocukların işi bir yandan kolaylaşmış, bir yandan da güçleşmişti. Artık herkes öğrenmişti mezarın iyi bir hazine olduğunu çünkü. Kadının gelme saatinden önce böyle pusuya yatıp bekliyorlardı. Sonra bir koşudur başlıyordu, önce kim yetişip en çok gülü kim toplayacak diye. Bu ikinci kadının gülleri her yana yayma alışkanlığı da kötüydü. Öteki, demeti olduğu gibi bırakır gider, ilk yetişen genellikle çiçeklerin tümünü kapabilirdi. Oysa bu kadın yüzünden her seferinde kavga çıkıyordu.” (Kür, *Yarın Yarın*, 2017, s. 360)

Romanda Selim'in iki yıllık süreçte sahipsiz kalmadığını ve atlanılan zamansal boşlukta Seyda dışında bir kadının mezarı ziyarete geldiği anlatılırken özetleme tekniğine başvurulur. Dönem içerisinde mezara gelen kadının getirdiği çiçekleri toplayıp satmayı meslek edinmiş çocukların anlatıya dâhil oluşu da yine aynı teknikle

anlatılır. Arada zamansal atlama yapıldığından Oktay ve Seyda'nın bu süreçte yaşadıkları da aynı şekilde özetleme tekniğinin kullanımıyla okuyucuya aktarılır:

“Seyda'ya uyup Türkiye'ye döndüğü iyi olmuştu. Gerçi Seyda, gideceğim diye tutturmadan önce de dönmeyi ciddi olarak düşünmüştü ama, kesin kararı vermesinde karısının payı büyüktü. İlk yıl işsiz güçsüz, sorumsuz yaşamak hoşuna gitmişti, gençlik yılları geri gelmişçesine sevinmişti ama, ikinci yıl sıkılmaya başlamıştı bal gibi. Sonra para da kıtlasmaya başlamıştı. Varlık dediğin çoğalmadıkça azalıyordu elbet, sonunda tükenmeye bile yüz tutmuştu. Hazır para yemek kolay mı? Hem de Avrupa'da, hem de buradaki yaşam biçimini hiç değiştirmeden, lüksüyle, eğlencesiyle, kumarıyla... Üstüne bir de Seyda'nın hekim harcamaları eklenmişti ilk yıl... İsviçre'de kalsalar bile Oktay yeniden çalışmaya başlamak zorunda olacaktı.” (Kür, Yarın Yarın, 2017, s. 362)

Avrupa'da bulundukları ilk yıl ve ikinci yılı kısa ifadelerle geçiştiren anlatıcı, ailenin İsviçre'de yaşamış olduğu sıkıntıları anlatırken detaya yer vermez. Olay örgüsünü de 12 Mart sonrası Selim'in ölmesi, Seyda'nın psikolojik sorunlar yaşayarak içine kapanması ve yurtdışına kaçmalarıyla neticelendirmemesinin sebebi anlatıya göre dönemin özdeşleştirildiği sömürü düzeninin olayların bitiminde de devam ettiğini göstermektir. Bu vesileyle okuyucuya anlatıdaki gibi bir düzenin kolaylıkla değişmeyeceği ve bunun ancak insanların aydınlanması yoluyla gerçekleşebileceği mesajını verebilmek için romanın sonunda olayların merkezinde olan Seyda'yı Selim'in mezarının başında iç monolog tekniğinin imkânlarıyla konuşturmak ister. Arada atlanan zamansal farktaki gelişmeleri okuyucuya kısmen aktarabilmek ve Seyda'yı konuşturmadan önce hem onun hem de dönemin ruh hâlini okuyucuya aktarabilmek için bu anlatımların öncesinde özetleme tekniğini kullanır.

Küçük Oyuncu romanında anlatıcı durumunda olan başkişi özellikle bölüm sonu ve bölüm başlarında ana olayla pek ilgisi olmayan ya da kurgunun boyutunu çeşitlendirecek değerinin olmadığı düşünülen olayları özetleme tekniğini kullanarak okuyucuya aktarır. Bu bölümlerde başkişi üzerinden romanda anlatılmayan bölümler hakkında okuyucuya bilgilendirmelerde bulunulur. Bunun bir örneğine yine başkişi Semra'nın anlatımıyla bir bölüm sonunda rastlanır:

“Ama bütün bunları burada anlatmayacağım ben. Aysel'in birlikte oturduğu kız arkadaşı ile birlikte (bir kız ile birlikte oturduğunu ilk o akşam öğrendim) üç gün önce ortadan kaybolduğunu, Özer'in apartmanın kapıcısını ancak iki gün sonra (yani dün) oyuna gelmeden önce bulabilip, evin gece yarısı basıldığını öğrendiğini, bugün de sabahtan akşama değin babasının MİT'le ilgili olduğunu sandığı bir arkadaşını aradığını, daha bir sürü şeyi ileride anlatırım belki.” (Kür, Küçük Oyuncu, 2017, s. 84)

Semra ve Beyhan arasındaki ilişki devam ederken bir taraftan da Özer ve Aysel birlikteliği yaşanır. Bir süre sonra Semra Beyhan'dan soğur ve Özer'le ilişki yaşamaya başlar. Özer'in Aysel'le ilişkisi ise Aysel'in politik görüşü ve eylemleri sebebiyle tutuklanmasıyla sona erer. Bu arada Aysel'e o andan sonra olay örgüsü içerisinde pek yer verilmeyecek olması sebebiyle ana olayla doğrudan bağlantılı olmayan kısımlar özetleme tekniğinin kullanımıyla okuyucuya aktarılır. Böylelikle olaylar arasında yaşanabilecek kopuklukların önüne geçilir ve okuyucunun kafasında soru işareti kalmaması sağlanır.

Bitmeyen Aşk romanı Pınar Kür'ün hacimce en uzun romanıdır. Romanın sosyal zamanı olarak da yaklaşık yirmi yıllık bir süreçte başkışı Nilgün ile Sinan'ın arasındaki ilişki ana olayın merkezine konumlandırılır. Onların ilişkilerinin gelişim sürecinin yanı sıra değişen bölümlerde yan olayların, yeni karakterlerin ve yeni ilişkilerin anlatımıyla karşılaşılır. Bu sebeple hem anlatıda unutulabileceği düşünülen kısımları hatırlatmak hem de zamansal atlamaların yapıldığı süreçlerde yaşananları aktarmak üzere özetleme tekniğinin kullanıldığı pasajlara rastlanabilir:

“Deliler gibi derler ya, öyle sevmiştim galiba. Yüreğimi bir uçurtmanın ucuna bağlayıp göklere salarcasına sevmiştim. Sonra nefret doğdu. Nefret büyüdü, nefret dal budak saldı. Sevgiden çok daha gürbüzdü nefret, çok daha uzun süre yaşadı. İlk aşkımın sevinçlerini geri plana itti. O eski mutluluk unutulmadı, hayır, ama yıllar yılı mutsuzluğu besledi. Yıllar yılı, budala yerine konulmuşluğun -hayır, kendi budalalığının- öfkesini içimde taşıyarak yaşadım. Yıllar yılı, Sinan'ı ne zaman düşünsem -ki bir vakitler onu düşünmediğim an yok gibiydi- ilk aklıma gelen, o uzak kentteki küçük otel odası olmuştur. Olanları, duygularımı da, en ince ayrıntısına dek yeniden yaşarım. Ve her seferinde, her seferinde, yüreğim en ortasından yarılır.” (Kür, *Bitmeyen Aşk*, 2017, s. 30-31)

Romanın bu satırlarında on yedi yıldır Sinan'ı görmeyen Nilgün'ün o bölümdeki kahraman anlatıcı özelliğinden yararlanılarak özetleme tekniğinin kullanıldığı görülür. Kolejli bir kız olarak Sinan'ı deliler gibi sevdiği döneme gönderme yapan Nilgün, Sinan'ın otel odasında bir başına bıraktığı günden sonra duygusal anlamda değişim gösterir. Yıllar içerisinde ona olan sevgisinin nasıl nefrete dönüştüğü özetleme tekniğinin kullanımıyla okuyucuya aktarılır.

Bir Cinayet Romanı'nda çoğulcu bakış açısı kullanıldığından anlatıcılar sürekli değişir. Bunun yanında anlatıcılar iç romanın oluşumuna günlük tutarak katkıda bulunurlar. Her bir anlatıcının bölümünde tarihler atılmış çok sayıda günlük bulunur.

Dolayısıyla romandaki olayların bu karmaşık yapısını kısmen toparlamak için romanın sonuna yaklaşırken özetleme tekniği kullanılır:

“7 Haziran’dan 27 Haziran’a kadar süren bir günce... Daha önce elime geçmiş olan günce ise 15 Nisan’dan 9 Mayıs’a kadar sürüyordu. Ve 9 Mayıs’ta, bir cinayet tasarlayıp tasarlayamayacağını kendi kendisiyle tartışmaya başlamış olan kadın, tam bir ay sonra, hiçbir biçimde ciddiye alınmayacak bir dizi cinayet tasarısıyla çıkıyordu karşıma. Yazarın ilk önerisini 9 Mayıs’ta onca ruh sarsıntısıyla değerlendiren kadın, nasıl oluyordu da 7 Haziran’da onu da kendisini de alaya alırcasına, hiçbir gerçekleşme olanağı olmayan dizi cinayet düşlüyordu? Ama, o kadınla bu kadın aynı kişi miydi? Bu günceyi tutan Y, öyle bir aydan bir aya değil, günden güne değişen bir kadın... 15 Nisan – 9 Mayıs tarihlerini kapsayan dönemde nasıl yer yer Yasemin’i yakaladıysam, 7 – 27 Haziran arasında da yer yer Yeşim’i (Ve de Yasemin’i) yakaladım, ama sonuç olarak ikisini de yakalayamadım. Bu kadın, her ikisine de benzerlikler taşıyan, ama çok başka derinlikleri olan biri.” (Kür, Bir Cinayet Romanı, 2017, s. 250-251)

Yaşanan olayları incelemek üzere yazar tarafından yanlış yönlendirilen Emin Köklü, olayları kendince yeniden değerlendirmeye başlar ve bu bölümlerde yazılan günlükleri inceler. Bu incelemeyle birlikte olayların görüldüğünden farklı gelişmiş olabileceğini düşünürken özetleme tekniğini kullanır. Böylelikle hem karmaşık bir hâl alan olaylar yavaşça aydınlanmaya başlar hem de unutulmuş bölümlerin okuyucuya hatırlatılması sağlanır.

Sonuncu Sonbahar romanında Emin Köklü ile Haydar Bilir arasındaki etkileşim çoğunlukla diyalog tekniğinin kullanımıyla sağlansa da bazı bölümlerde anlatının akıcılığını bozmamak ve zamansal atlamalara sebebiyet vermemek için özetleme tekniğinden yararlanılır, ancak özetleme tekniğinin romanın son sayfalarındaki kullanımı diğerlerinden farklı bir amaçla yapılır:

“Çok yorgunum. Hatta bitkinim. Haydar Bilir ile aramızda geçen konuşmayı kelimesi kelimesine aktaracak halim yok. Kısaca: İki gündür beni Emirgân’da bulamayınca burayı aramayı akıl etmiş. Yalının numarasını ona verdiğimi tamamen unutmuşum. Önemle bana iletmek istediği haber ise: Tarık Durusel ölü olarak bulunmuş. Bu da Aysel Alsan’ın katil olduğunu, Tarık’ı da öldürüp denize attığını kesinkes kanıtlıyormuş. Anlaşılan, Aysel’in Sulhi Gebzeli’ye döndüğünü ve bir deniz yolculuğuna çıktığını basından öğrenen Tarık, yeniden şantaja başlamak üzere kadını yatta ziyaret etmiş. Şantaj konusu resimler elbette ele geçirilememiş, çünkü Aysel bittabii ki onları anında yok etmiş. Cesedin üç-dört gündür suda olduğu anlaşılmıyormuş.

Demek ki, biz Haydar ile son görüştüğümüzde Tarık çoktan ölmüştü.” (Kür, Sonuncu Sonbahar, 2017, s. 298)

Başkarakterin anlatıcı kimliğiyle verdiği bu bilgiler aslında romanda an'a kadar işlenen tüm kurgunun neticesi niteliğindedir. Romanın başından itibaren cinayet/lerin peşinden gidilir ve netice alınmaya çalışılır. Modern anlatılarda çözüm bölümü olarak değerlendirebilecek bu gelişmelerin özetleme tekniğiyle kullanımı postmodern anlatıların yapısal ve tematik unsurları itibarsızlaştırabilme özelliğini gösterir. Öyle ki romandaki kurgu bu pasajdan sonra yalnızca üç sayfa devam eder ve bu ana kadar yaşananlar bir anda değersizleştirilerek olayın gelişimi başka yöne çevrilir. Yaşanan bu hızlı geçiş esnasında da zamansal atlama yaşanmaması için özetleme tekniğinden yararlanılır.

Cinayet Fakültesi romanında yazarın diğer romanlarında olduğu gibi ana olayın dışında kalması bakımından üzerinde pek durulmayan detaylar ve anlatılmayan dönemler yer yer kahraman anlatıcı ya da diyalog tekniğinin kullanıldığı bölümlerde diğer roman karakterlerinin aktarımıyla özetlenir:

“Zavallı çocuk, işine çok bağlı olmasa bugün hayatta olacaktı. Daha yirmi dört yaşındaymış. Ömrünün yarısını yurtdışında, yarısını Türkiye’de geçirmiş, Narin’den beş yaş büyük olan annesi sekiz yıl önce kanserden ölünceye kadar bir burada bir Londra’da yaşamışlar. Sonra babası kesin olarak Londra’ya yerleşmiş, kız da eğitimine orada devam etmiş ama yılın birkaç ayını mutlaka Türkiye’de geçirirmiş. Doktorasını verir vermez de İstanbul’da araştırma görevlisi olarak işe girmiş. İşini çok seviyormuş. Gece yaralarına kadar çalışmaktan zevk alıyormuş. Çok sık görüşmeler de, Narin ile birbirlerine çok yakınlarmış – hele de annesinin ölümünden sonra. Babada zaten iş yokmuş, hiçbir zaman olmamış, ikinci sınıf bir müzisyen... Gençliğinde Rolling Stones’un arkasında çalmış (ya da öyle iddia ediyormuş!) ama yani doğruysa bile, onların gerçek Rolling Stones olmadan önceki dönemine rastlıyormuş bu iş birliği, Narin’in dediğine göre. Ailenin geçimi olsun, Melek’in eğitimi olsun hep anne tarafının babadan kalma parasıyla sürdürülmüş.” (Kür, *Cinayet Fakültesi*, 2017, s. 33-34)

Cinayetlerin basına yansiyarak duyulmasına ve bunun üzerine başkarakterin İstanbul’a dönmesine neden olan Melek’in ölümü olayı araştırılırken onu tanıyanlarla görüşülür. Olay örgüsüne ancak ölümünden sonra başkarakterini harekete geçiren bir unsur olarak dâhil olan genç öğretim görevlisi Melek Türker, bu ölümüyle yalnızca romandaki dramatik aksiyona katkı sağlar; ancak yazar, cinayetin araştırılması aşamasında yine romanın ana karakterlerinin geçmiş yaşamına yer vermediği derinlikte onun için değinilmesini sağlar. Maktul Melek’in yaşamının aktarımı esnasında ise özetleme tekniğinin kullanıldığı görülür.

Sadık Bey romanında başkişinin geçmişte yaptığı evliliğine dair ayrıntılı bilgilere yer verilmez. Yazar-anlatıcı da başkişi Sadık Bey de evlilik yıllarına dair olayların anımsatılması gereken durumlarda kaçış hâlinindedir. Başkişinin evlenmekten pişmanlık duyduğu Nuriye ve sevgi hissini dâhi anımsatmayan Nurcan’a olan tutumunun yer aldığı;

“Sadık Bey’in sabrını taşıma noktasına yaklaştıran yalnızca kızının mızız sesi değildi. Bu mızızlığın çağrıştırdığı bütün bir geçmişti belki. Nurcan küçükken, sekiz-dokuz yaşlarındayken onu sevip sevmediğini hatırlamaya çalıştı; ama Nuriye’nin yüzü canlandı belleğinde, yüzü daha da buruştu. Evladını sevmeye ihtimali çok eskiden alınmıştı elinden.” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 11)

ifadelerinden anlaşılacağı üzere yıllar süren bir ilişki birkaç cümleyle özetlenir. Yazar bu bölümde geçmiş yaşantısı pişmanlıklarla dolu olan Sadık’ı ana olaydan koparmadan yaptıklarıyla yüzleştirmek ve bu pişmanlıkların kaynağını okura sunabilmek için özetleme tekniğini kullanır.

Sadık Bey romanında başkişi ve Ertuğrul’un çocukluk yıllarına dayanan dostluğunun geriye dönüş tekniğinin kullanımıyla anlatıldığı bölümde ana olayı doğrudan etkilememesine rağmen iki arkadaşın ilişki boyutunun okura yansıtılabilmesi için aynı zamanda özetleme tekniğine başvurulur.

“Ve ilerleyen dakikalarda Sadık da kapaklı bir sıranın sahibi oldu. Ve ilerleyen yıllarda, ta on ikiyi bitirene kadar, hep yan yana oturdu Sadık ile Ertuğrul. Uyanık hocalar sınavlarda ayırırlardı ikisini, o başka...” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 64)

Öğrenim gördükleri okulda genellikle açık sıralar bulunmasına karşın yalnızca baskın karakterlerin kullanımında olan kapaklı sıralar da mevcuttur. Ertuğrul, arkadaşı Sadık’a yardımcı olmak için öğrenciler arasındaki baskın kimliğini kullanarak ona da kapaklı sıra getirtir ve ardından özetleme tekniğinde sıklıkla karşılaşılan zamansal daraltım yöntemi kullanılır. Yazar-anlatıcı iki arkadaşın lise yıllarını birkaç cümleyle özetlerken Ertuğrul’un ömrü boyunca Sadık’tan yararlanan bir karakter olduğunun ilk izlenimlerini sınavdan bahsederken verir.

4.1.9. Geriye Dönüş

Anlatılarda olay zamanı ile anlatma zamanı arasında bir ilinti oluşturularak uygulanan bu teknik, “kronolojik düzeni genellikle ileri doğru giden iç zamanın, yer yer

bu düzenliliğinden kopup geriye dönük bir yönelim içine” (Sazyek, 2015, s. 139) girmesiyle uygulanır. Bu esnada eserdeki kronolojik sıra bozularak kişi, olay ve durumlar üzerinden geçmişe dönülür. Geriye dönüşler yapılırken kahraman anlatıcı ve hâkim anlatıcıdan yararlanılırken geçmişle şimdi arasında bir köprü kurulması sağlanır. Bu sayede bazen önceki ifadelerle dayanak bazen de sonraki ifadelerle temel oluşturulur.

Yarın Yarın romanının ana karakterlerinin geçmiş yaşantılarına dair izleri geriye dönüş tekniğinin kullanıldığı yerlerde görürüz. Karakterlerin an’daki erginliklerine nasıl ulaştıklarını, olay örgüsünün merkezinde nasıl konumlandıklarını okuyucunun daha iyi anlayabilmesi için kullandığı bu teknik sayesinde hâkim anlatıcı böylece akıllardaki soru işaretlerinin de birçoğuna cevap vermiş olur. Romanda önemli bir yere sahip olan Selim’in yaşamından izler taşıyan bir bölümde;

“Yerleşti 57 Rue de Seine’e ve gerçek yalnızlığı, gerçek yabancılaşmayı öğrenmeye koyuldu. Katıksız bir boşluğun içinde sürdürmeye başladı yaşamını. Varlığı ile yokluğunun söz gelişi değil de gerçekten bir olduğu bir dünyada. Haftalık temizlik gününün akşamı ölse örneğin cesedinin en az bir hafta yatakta öylece yatacağını bile bile... Yanındaki, altındaki, üstündeki odalarda birtakım insanlar vardı, doğru; ne var ki onların da varlığıyla yokluğu birdi. Bir tanesine bile bir tek kez rastlamamıştı merdivende, koridorda. Yalnızca, arada sırada ufak bir müzik sesi gelirdi yandaki odadan, bazen de, yasağa karşın bir kadın kahkahası gecenin geç saatlerinde. Önemini henüz bilmediği bu odaya kapanmış kalmıştı tam anlamıyla.” (Kür, Yarın Yarın, 2017, s. 148)

ifadelerine yer verilir. Anlatı içerisinde Selim zengin bir ailenin yakışıklı çocuğu olarak tanıtılır. Buna rağmen hayatının bir döneminde sol görüşe sahip devrimci bir genç hâlini alır ve ailesinin maddi koşullarıyla orantılı olmayan bir yaşam sürer. Romanda karşılaştırılan iki zümrenin üst tabakasında yer almasına rağmen alttakilerin haklarını savunan bir karakter olduğundan okuyucuda ondaki dönüşümün sebepleri merak uyandırır. Bu merakı gidermek adına anlatı içerisinde norm karakter olarak konumlandırılan Selim’in geçmiş yaşantılarını anlatmak üzere geçmişine gidilerek geçmiş ve şimdi arasındaki bağlantılar geriye dönüş tekniğiyle kurulur.

Küçük Oyuncu romanında yalnızca bir kez geriye dönüş tekniği kullanıldıktan sonra romanın son bölümüne kadar geçmiş yaşanmışlıklar başkışı Semra’nın aktarımıyla sağlanır. Başkışı Semra kendi yaşantısını romanın ilk iki sayfasında yer alan ve daha önce yazıp da toparlayamadığı yazı üzerinden anlatmaya çalışır, ancak bunu başaramayacağını düşündüğünden romanın sonuna kadar kahraman anlatıcıyla devam edip her şeyi olduğu gibi yazıya aktaracağını söyler ve olay örgüsünü kendi bakış

açısıyla okuyucuya aktarır. Ana olaylara geçişi esnasında yer verilen “Kişi en içten, en derin iç dökmelerinde bile ancak kendi kendine bağışlattığı şeyleri açıklar... Ben tersine. Ben bağışlayamadıklarımı anlatacağım, belki bu yolla bağışlayabilirim diye... Ama nasıl, nereden başlamalı? Belki de en iyisi bıraktığım yerden, yani o ilk sahneye çıktığım gecedен.” (Kür, Küçük Oyuncu, 2017, s. 16) ifadelerinden hemen sonra klasik roman girişi yapılarak olaylar romanın sonuna kadar kronolojik bir sırayla anlatılır. Tamamen geçmiş yaşanmışlıkların anlatıldığı ve bunların neden yazıldığı ise romanın sonunda yine anlatıcı figür üzerinden değerlendirilmeye başlanınca an’a dönüldüğü anlaşılır. Anlatıcı figür bu bölüme, “Okudum bitirdim. Anlıyorum artık. Anlıyorum birçok şeyi. Hatta önemli olan her şeyi... Anlaşıldı, bunca sayfayı boşuna yazmamışım demek. Ama yazdıklarımın böylesine acıklı bir sonuca bağlanacağını bilseydim hiç başlamazdım yazmaya belki... Yazdım işte.” (Kür, Küçük Oyuncu, 2017, s. 245) ifadeleriyle başlar. Romanın son cümleleri olan “Şimdi hiç aldatmacasız bir yaşamın eşigindeyim sanki. Güzel mi olacak çirkin mi, hiç bilmiyorum. Korkuyorum.” (Kür, Küçük Oyuncu, 2017, s. 248) ifadesiyle de anlatının son bölümüne kadar olan tüm kurgunun tamamen geriye dönüş tekniğiyle oluşturulduğu kesinleşir.

Asılacak Kadın adlı romanın neredeyse tamamında geriye dönüş tekniğinin kullanıldığı bilinir. Anlatının hemen başında “Yalı Cinayeti” ile ilgili bir haber metni yer alır. Burada “Birkaç ay önce kamuoyunu haftalarca meşgul eden ve halk arasında ‘Yalı Cinayeti’ olarak adlandırılan dava dün sonuçlanmış ve sanıklardan Melek Ebruzade idama, suç ortağı Yalçın Özveren ise ömür boyu hapse mahkûm olmuşlardır.” (Kür, Asılacak Kadın, 2018, s. 11) cümlelerine yer verilir. Bu cümleler romanda geriye dönüş tekniğinin kullanılacağını ilk ipuçlarını verir. Sonraki bölümlerde de olayların gelişim süreçleri kahramanların kendi bakış açısıyla aktarılırken onların da geriye dönüş tekniğinin kullanımıyla zamanda zaten olmayan kronik yapının tamamen dışına çıkarak kendi çocukluk yıllarına kadar gittikleri görülür:

“Tık. Kalem kırıldı. Gözünü kırpmadı. Sanki kokumu duyuyor o da. Tıpkı Ercan’ın annesi gibi. İkinci ben söktüm okumayı. Ercan’dan sonra. Sınıfın ikincisi. Ama daha sonra birinci. İkinci sınıfta. Ercan’ın annesi beni evden kovduktan sonra.” (Kür, Asılacak Kadın, 2018, s. 19)

Melek ve Yalçın’ın yargılandığı Ağır Ceza Mahkemesinin Reisi olan Faik İrfan Elverir, Melek’in duruşma esnasında hiç konuşmamasına anlam veremez ve kadınlara olan ön yargılı yaklaşımı onu geçmiş ve şimdi arasında bağlantı kurmaya zorlar.

Çocukken yaşadığı evden dolayı kötü koktuğunu anımsayan Faik İrfan, Melek'in o kokuyu aldığından mı sustuğunu düşünür ve bu düşünce ona çocukluk arkadaşı Ercan'ın annesini hatırlatır. Okuyucu bu aşamadan sonra uzunca bir süre roman figürünün geriye dönüş tekniğiyle aktardığı geçmiş yaşantısıyla baş başa bırakılır. Anlatının Melek'in düşünceleri ve Yalçın'ın yazdıklarının aktarıldığı diğer bölümlerde de geriye dönüş tekniğinin izlerine rastlamak mümkündür.

Bitmeyen Aşk romanının tamamında geriye dönüş tekniğinin izlerini görmek mümkündür. Roman ara olayların anlatıldığı bölümle başlar ve bu andan itibaren her bölümde daha geçmiş olayların kurgularla karşılaşılır. Romanın son bölümüne kadar geriye dönüş tekniğinin imkânlarından yararlanılırken zamansal atlamaların yoğunluğu dikkat çeker. Son bölümde ise Nilgün ve Sinan'ın son kez bir araya getirildiği anlaşılırken romanın vaka zamanında ilk kez bahsedilir. Bu bağlamda romanda geriye dönüş tekniğinin izlerine rastlanan bir bölümdeki gelişmeler şu şekilde aktarılır:

“Zaman bir tek şeyi değiştirdi: Artık kendim için değil de sanki, uzun süredir görüşmediğim, dolayısıyla neye benzediğini ancak hayal meyal hatırladığım, saf bir komşu kızı için yarıyor yüreğim.

Öğleye doğru kapıyı çekip çıktığında bir daha geri gelmeyeceğini bilmiyordum. En korkuncu bu galiba. Gitmesinden, gidip de gelmemesinden korkunç olan, beni öylesine hazırlıksız ve umutlu bırakmasıydı. Affedilemeyen de bu.” (Kür, *Bitmeyen Aşk*, 2017, s. 31)

Anlatının bu kısmında 34 yaşında olan Nilgün Pamir üzerinden olaylar gelişim göstermeye devam ederken sıradizimsel anlatımın bir anda bozularak 17 yıl öncesine gidildiği görülür. Roman boyunca devam eden akronik yapının izlerinin görüldüğü bu satırların örnek teşkil ettiği üzere geriye dönüş tekniğinin uygulanması için romanda yeni bir bölümün başlaması dâhi beklenmeyebilir.

Bir Cinayet Romanı'nda genellikle zaman bakımından kronolojik bir sıra izlense de iç kurmacadaki olayların yaşanmasının ardındaki sır yirmi sekiz yıl öncesinde saklıdır. O yıllarda Levent'in Akın Erkan'a yaptığı kötülüklerin bu cinayetlerin yaşanmasına sebep olmasının açıklandığı bir bölümde iç romanın yazarı Akın Erkan'ın ifadeleri üzerinden geçmişe gidilir:

“Orta birdeydim. Matematik, fizik, kimya... kırık. Hem de kötü kırık... Hiçbir zaman sevedim matematiği zaten. Levent lise sondaydı. Bütün dersleri çok iyi... Komşumuzun akıllı uslu, çalışkan oğlu... zamane delikanlılarına hiç benzemiyor, pırlanta gibi çocuk!.. (...)

Özel ders veriyordu bana, para da almıyordu üstelik. Komşuluk hatırı, haftada bir-iki saatin lafı mı olur? Falan filan işte... Tabii ki tutkundum ona.

Tab Hunter'a, Elvis Presley'e de tutkundum. Olağan şeyler o yaşta... Derken bir gün... Hayır, bir gün değil. Daha uzun sürdü. Öyle birdenbire hayvan gibi saldırmadı üstüme. Önceleri başımı okşardı, sonra dizlerimi... başka bir seferinde öptü. Yavaş yavaş hazırlıyordu olayı belki. Belki de beceriksizliğimden uzatıyordu işi. Bilmiyorum. Neyse, sonunda oldu işte. Genellikle Lamia'dan, bir de babaannesinden başka kimse bulunmazdı evde biz ders yaptığımızda. Babaanneyi bilmem ama, Lamia çok geçmeden anladı tabii. Odanın kapısını kilitlemesinden, çalışma saatlerinin uzamasından... benim suratımdan... Bana açıkça sorduğunda ise, her şeyi değilse bile bazı şeyleri itiraf ettim. Sırdaş olduk. Gözcülüğümüzü bile yapmaya başladı. Kendiliğinden... Gönüllü... Beni hem ayıplıyordu hem de bizim yaptıklarımızdan kendine uzaktan bir zevk payı çıkarıyordu sanıyorum. Çok da korkuyordu. Benden bile çok... (...)

Derken bahar geldi. Okullar kapandı. Her şeye karşın sınıf geçmeyi de başarmıştım, iyi mi? Onunsa lise bitirme sınavları, sonra galiba olgunluk... Amerika'ya burs kazanması filan... Kısacası, bir süre görüşemedik. (...)

Beraber olamadık, anlayacağın. Sonra bir gün, gizlice buluşmamızı öneren bir pusula sıkıştırdı elime. Taksim'den Gümüşsuyu'na inerken PAKİŞ diye bir pastane vardı... orada. Nasıl sevinmişim! Aşıktım ya... Nihayet Amerikan filmlerindeki kızlar gibi sevgilimle insan içinde buluşacak, el ele dolaşacaktım. Birlikte dondurma yiyip sinemaya gidecektik. Beni bırakıp gurbete gitmek istemediğini anlatacaktı belki. Ne bileyim? Genç kız olacaktım işte. On iki yaşında bir kadıncığın, normal genç kız yaşantılarına hevesi... (...)

Pakiş'te dondurma yedik ama pek konuşmadık. Ders dışında hemen hiç konuşmamıştık zaten. Birbirimize söyleyecek bir şeyimiz yokmuş demek ki. Sonra Rumeli Hisarı'nın tepelerinde bir yerlere götürdü beni. O zamanlar, oralar öyle ıssızdı ki... Ağaçlar arasında dolaşırken üç arkadaşıyla karşılaştık. (...)

Hemen anladım. Rastlantı değildi bu. Bizi bekliyorlardı. (...)

Yani, Levent sözleşmişti o çocuklarla." (Kür, Bir Cinayet Romanı, 2017, s. 355-356)

Romanda sebebi açıklanamayan tüm olayların kaynağının anlatıldığı bu kısımda geriye dönüş tekniğinden yararlanıldığı görülürken hem Emin Köklü'nün hem de okuyucunun aklındaki birçok soru cevabını bulmuş olur. Hem dış romanın hem de iç romanın olay örgüsünün kaynağını belirtir bu ifadeler, eserde geriye dönüş tekniğinin en bariz ve işlevsel biçimde kullanıldığı kısımdır. Arada Emin Köklü'nün iç roman yazarı hakkındaki düşünceleriyle kesilse de kendi içinde bir düzene sahip olduğu anlaşılan bu kısımdan anlaşılabileceği üzere işlenen tüm cinayetlerin sebebi Levent'in yazar Akın Erkan'a çocuk yaşta yapmış olduğu travmatik etkiye neden olan kötülüklerdir.

Sonuncu Sonbahar romanında diğer romanların aksine geriye dönüş tekniğinin kullanım alanlarına rastlanmaz. Yazarın diğer romanlarında kısmen de olsa kullanılan bu tekniğin postmodern roman olduğu gerekçesiyle bu romanda daha fazla anlam

kazanması beklenirken yazar, bu açığı eski romanlarındaki karakterlerin ve olayların yeniden işlenmesiyle kapatır. Onların yaşantılarına ise iç metinsellikten yararlanılarak değinilir, ancak karakterlerin ve olayların geçmişle olan bağlantıları bahsedilenin ötesinde zamansal değişim göstermez. Böylece andaki gelişmelere odaklanıldığından kronolojik düzen çerçevesinde gelişen olaylar esnasında bu tekniğinin kullanılmasına imkân tanınmaz.

Cinayet Fakültesi romanında geriye dönüş tekniğinin kullanım alanına rastlanmaz. Geriye dönüş tekniğinden kısmen de olsa üçlemenin ilk romanında yararlanılır ve sonraki iki romandaki olaylar kronolojik bir sıradizimsellikte devam ettirilir. Romanda geçmişle ilgili göndermeler ise yalnızca söz arasında geçen anımsatmalardan ibarettir.

Sadık Bey romanında başkişinin fırsat buldukça meyhaneye gittiği görülür. Hatta başkişi için bu mekân, genç adamla karşılaşana kadar ona huzur veren içtenlik mekânı olarak okuyucuya sunulur. Roman içerisinde Sadık Bey’in en sık kullandığı kaçış mekânı olan meyhane ayrı bir bölümde dâhi ele alınır. Bu bölümde Sadık Bey’in gençlik yıllarından beri uğrak yeri olduğu anlaşılan meyhaneden bahsedilirken bir pasajda; “Eskiden böyle olmazdı burası, tam en gençliğinde, Krepen Pasajı döneminde bile hep kadınlı erkekli, rahat içilebilen yerlerdi Beyoğlu mekânları, özellikle de Balık Pazarı civarı.” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 23) sözlerine yer verilir. İleriye dönük sıradizimsel bir anlatımla devam eden romanda zamansal değişimlerin bir örneğine rastlanan bu pasajda yazar-anlatıcı, geriye dönüş tekniğini kullanır.

Anlatma zamanıyla başlayan *Sadık Bey* romanında geçmişle şimdi arasında köprü kurmak amacıyla kullanılan geriye dönüş tekniğine;

“İkisi de on üç yaşındaydılar. Kapısında 7-B yazan dershanenin pencere yanındaki sondan ikinci sırasında yan yana oturuyorlardı ve aralarındaki sınıf farkının henüz farkında değillerdi. İlerleyen yıllarda hocalar, ağabeyler, daha küçükler değişik biçimlerde değerlendireceklerdi bu farkı... Biri öğretmen oğluydu, öteki esnaf çocuğu. Birinin annesi diplomalı hemşireydi, ötekinkinki ilkokul mezunu. Ayrıcalıkların henüz yalnızca parayla ölçülmediği bir ortamdaydılar.” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 63)

cümlelerinden anlaşılacağı üzere Sadık-Ertuğrul ilişkisinin yıllar öncesine dayandığının gösterilmek istenildiği bölümlerde de rastlamak mümkündür. Romanın sıradizimsel zamanında anlatıldığı ana dek Semiramis’le olan ilişkisi dışında Ertuğrul’a sadık kalan başkişi Sadık, her zaman arkadaşının gölgesindedir. Başkişi ve arkadaş arasındaki statü

farkının çocukluk yıllarına dayandığını belirtmek için yazar-anlatıcı bu bölümde geriye dönüş tekniğini kullanır.

4.1.10. Bilinç Akışı

Yirminci yüzyıl anlatılarında sıklıkla kendini göstermiş olan bilinç akışı tekniği, anlatıcı-yazarın tamamen aradan çekilip sözün anlatıcı figürde olduğu anlarda uygulanır. Anlatı karakterinin aklından geçenleri olduğu gibi aktardığı bilinç akışı tekniğinde karakterin olay örgüsüne bakış açısı kendi düşünceleriyle yansıtılır. Bunu yaparken etrafında olan/olmayan her şeyi kendi penceresinden aktaran karakterin aklından geçen düşüncelerin yazıya dökülmesi esnasında cümleler arasında mantıksal bir bütünlük aranmaz. Anlatıcı figürün aklından geçenlerin olduğu gibi yansıtılması için iç monolog ve iç çözümlemelerden farklı olarak cümle yapılarına ve noktalama işaretlerine dikkat edilmediği görülen bilinç akışı tekniği anlatıcı figürün olayları nasıl algıladığını bilinç yansımaları eşliğinde aktarır. Bu tekniğin kullanıldığı anlatılarda düşünceler arasında da mantıklı bir bütünlük görülmeyebilir, çünkü anlatıcı figürün o an aklından geçenleri olduğu gibi aktarmak esastır. Edebiyatın psikolojiyle ilişkisini gösterir önemli tekniklerden biri olan bilinç akışı, karakterin iç dünyasının derin ve soyut ifadelerle aktarılması gereken durumlarda kullanılır. Kullanım esnasında anlatı karakterinin zihninde yer alan her türden düşünce ara verilmeden, araya girilmeden, seri ve akışkan bir biçimde olduğu gibi aktarılır.

Asılacak Kadın adlı romanda bilinç akışı tekniğinin ön planda olduğu görülür. Öyle ki romanın başkışısı olan Melek'in kendi penceresinden aktarılan 47-90. sayfalar arasında kalan bölüm tamamen bilinç akışı tekniği kullanılarak okuyucuya aktarılır. Bu bölümlerde bilinç akışı tekniğiyle iç içe geçmiş diğer anlatım tekniklerinin ve biçimlerinin varlığından da söz etmek mümkündür, ancak bunlar Melek'in anlık mantıksal bütünlük arz etmeyen anlık düşüncelerinin yansıması olarak bu tekniğin içinde kullanılan iç içe geçmiş teknikler olarak gösterilir. Ayrıca bilinç akışı tekniğinin tüm imkânlarından yararlanılmaya çalışılan bölümde, bu tekniğin en büyük özelliklerinden olan cümleler arasında mantıksal bütünlüğün aranmaması, devrik cümle kullanımı ve noktalama işaretlerine dikkat edilmemesi gibi ilkere bağlı kalındığı görülmektedir:

“o güne dek fikrimden hiç geçmediydi kocakarıyı öldürmek ama o öyle deyince neden olmasın boğuversem bi sıkımlık canı var zati kedileri boğuverdiğim gibi anamın ikiz bebelerini de ne olacak kim bilecek elime bırakmışlar kim ne diyecek bu kocakarıyı da elime bırakmışlar koruyanı yok kendi de bilir altını yuyacağıma boğazını sıkıversen kolay onları öldürmek kolay kedileri bebeleri kocakarıyı öldürmekten kolay ne var mahkemede üstüme üstüme düştüklerinde az kaldı diyeceğidim hele o en ortada oturan kara giyimli kara suratlı herif sayın yargıçımı yargıca benzer nesi var ille de ben öldürmüşüm gibi kötü kötü bakar durur hemi de öldürdüğüm öz babası sanki öyle hayın işte bu kadar olur ben ne diyebilirim ki ona besbelli hortlaktan yana öteki kadın olanı daha bi iyiydi gene o da karalar giyinmiş o da yüksekte oturur herhal o da bi sayın yargıç ama yumuşak bakışlı belli tiksiniyor benden gözleri ağı saçmıyor diyeceğim bişey olaydı ona derdim belki o soraydı derdim ki he ya kocakarıyı boğmanın fikrini kurdum mal sahibi Neriman hanımın kedi yavrularını kovanın içinde boğuverdim yalan değil ama Hüsrev bey onlarla bir mi Hüsrev bey bi büyük adam sözünden çıkacak olsam o beni boğuverir de kimsecikler bişey diyemez eline bırakıp gitmişler beni öyle değil mi koruyanım sahibim yok Yalçın kim oluyo beni koruyacak yok bi de kölelikten kurtaracak kö-le-lik-ten-kur-ta-ra-cak kendine baksın o bana karışanacak o da ötekiler gibi çıkmadı mı üstüme biri çıkacak olduktan kelli ha o da başkası hepsi bir ne edeceklerini zati Hüsrev bey söylüyor hiçbirini onun dediğinden çıktı mı sanki lakin o ilk gece tevatür yandıydı canım uy anam oof gökyüzü başıma kopuyo sandım hançer saplıyolar ciğerimi doğrular” (Kür, Asılacak Kadın, 2018, s. 56-57)

Romanın Melek’e Hücrede Gelenler isimli bölümünde kullanılan bilinç akışı tekniğinin bir bölümünün alıntılandığı bu pasajda cümleler arasında bir bütünlük olmadığı sezilir. Bilinç akışı tekniğinin önemli bir özelliği olarak karşımıza çıkan bu kopukluğun yanı sıra noktalama işaretlerinden kesinlikle yararlanılmadığı anlaşılır. Söylemin gerçekliğinin sağlanabilmesi için başkişinin ağız özellikleri de müdahale edilmeden olduğu gibi aktarılır. Ayrıca cümleler arasında da mantıksal bir bütünlüğün sağlanamadığı izlenimine verilir. Aktarım esnasında olaylar arasındaki anlık sapmalar da yine bilinç akışı tekniğinin bir diğer özelliği olarak okuyucunun karşısına çıkar.

4.1.11. Leitmotiv

Anlatı içerisinde sürekli tekrarlanan ifadelerle sağlanan leitmotiv tekniği müzik alanından edebiyata geçen bir tekniktir. Bu bağlamda tekrarlanan ifade, ana tekrar, nakarat, öncü motif, ana motif gibi kavramlarla karşılanabilecek bu tekniğe edebiyatta - özellikle roman türünde- sıklıkla başvurulur. Anlatı karakteriyle özdeşleşen bir ifade kalıbına dönüşen söylemler leitmotiv tekniğinin başarıyla kullanıldığını gösterir. Bu

söylem ya da ifade kalıpları kişileri, nesneleri ve dâhi eylemleri sembolize eder nitelikte olabilir. Anlatı içerisinde kullandırıldığı karakter hakkında bilgi verici nitelikte olabilen bu söylemler aynı zamanda okuyucunun metne olan dikkatini artırır bir özellik gösterir.

Pınar Kür'ün romanlarının arasında leitmotiv tekniğinin en belirgin kullanıldığı eser *Asılacak Kadın*'dir. Çoğulcu bakış açısının kullanıldığı romanın anlatıcılarından biri olan roman karakteri Faik İrfan Elverir, başkışı Melek'in idam hükmünün verildiği mahkemenin yargıçtır. Melek'in duruşma konusu ve duruşma anındaki hâli Faik İrfan'ın bilinç altını harekete geçirir. Anlatıcı konumunda olduğu “Faik İrfan Elverir'in Gece Yarısı Düşünceleri” (Kür, *Asılacak Kadın*, 2018, s. 13) isimli bölümde ilk paragraf hariç tüm paragrafların başında “Tık. Kalem Kırıldı. Gözünü bile kırpmadı.” ifadeleri yer alır. Otuz üç sayfa boyunca Faik İrfan Elverir'in düşünceleri iç konuşma şeklinde devam ederken yine ilk paragraf hariç her paragrafın başında bu ifadenin kullanılması onun bir yargıç olarak Melek hakkında verdiği kararı sorgulamasına neden olur. Ayrıca her tekrarlanan ifadede sonra Faik İrfan'ın kendi geçmişinden kesitler anımsadığı görülür. Bu sebeple okuyucunun her tekrarla yeniden metne odaklanması ve roman karakteri ile leitmotiv ifadeler arasında bağlantı kurulabilmesi sağlanır.

4.2. ANLATIM BİÇİMLERİ

4.2.1. Üstkurmaca

Yazar tarafından gerçek dünya ile kurgusal roman arasına yeni bir katman eklemek kaydıyla farklı yöntemler kullanılarak oluşturulan derin yapıya üstkurmaca (*metafiction*) denir. Yazar bunu yaparken çoğu kez gerçek ile kurmaca arasındaki ilişkiyi sorunsallaştırır ve aynı anda hem okuru hem de anlatı karakterlerini sorgular boyuta iter. Aslında romanın işlevi de “kendi iç gerçekliğini zihinlerde canlandırabilmek için çevredeki gerçeği uzaklaştırmak, yok etmek” (Gasset, 2012, s. 90) olmalıdır. Bir kurgunun içerisinde yer aldığı farkında olan yazar, postmodernizmin imkânlarından yararlanarak kaleme aldığı metnin kurmaca olduğunu bilir ve bunu okuyucuya ya kendi katılımıyla ya da yarattığı karakterler aracılığıyla hissettirir.

Kurmaca metnin içerisinde yeni bir kurmaca oluşturan yazar, çoğu kez roman içerisinde yeni bir roman yazdırır. İç içe geçmiş kurguların gözlemlendiği bu tür

metinlerde okurun metni anlamlandırabilmesi vakit alabilir. Postmodern romanlarda “gerçekle kurgu arasındaki sınırlar gizlenmiş ya da bulanıklaştırılmıştır” (Aşkaroğlu, 2015b, s. 113). Bu yönüyle modern romanların aksine herkes tarafından okunma ya da beğenilme kaygısı güdülmeden yazılan bu romanlarda entelektüel donanımına sahip okur kitlesi aranır. Dolayısıyla metinden çıkarım elde edebilmenin yolu “zihnin önerilen her çıkarım davetini yakalamak için uyanık olması” (Booth, 2016) gerekir. Ancak bazı durumlarda bu bile yetersiz olabilir. Postmodern yazar için oyun parkı gibi görülen anlatılar bu özelliğinin yanı sıra bir sisteme ve çoğu kez karmaşık görünse de bir düzene -en azından yazarın düzenine- uygun olarak ele alınır. Üstkurmacanın yer aldığı anlatılarda yazarın kendisi de bir karakter olabilmektedir. Böylelikle okura okuduğu metnin kurmaca olduğu her an anımsatılır ve onun kurmaca ile gerçeklik arasında sıkışması sağlanır. Bu sıkışmışlıktan anlatının sonunda kurtulabileceğini düşünen okuru ise çoğu kez bu amacından yoksun bırakan yazar, anlatının sonunu merak uyandıran biçimde gizli tutabilir ya da okurun yorum/düşün dünyasına bırakabilir. Çünkü üstkurmaca anlatım biçimini benimseyen yazar “fark edilebilir bir anlatı mantığı yerine, okuru bir dizi boşluk ve kesintilerle yüz yüze” (Cahill, 2016, s. 133) getirerek kurgunun eksik bırakılan yönlerini okuyucunun bilinç altının yorumlayış biçimine bırakır.

Anlatı boyunca yansıtmacı ve modernist yapıların dışında işine yarayabileceğini düşündüğü tüm araçlardan yararlanan postmodern yazar genellikle “metnin kuruluşunu, yazılış sürecini olgu içerisine konumlandırma, ayrıca diğer kurmaca metinleri kısmî olarak yerleştirme; yansıtmacı tarzda dış gerçekliği olabildiğince inandırıcı bir tutumla kurmaca yapıya aktarma kaygısının yerini nesnel gerçeklik-kurmaca ilişkisi/çelişkisini belirginleştirme; modern yansıtmacı ve modernist tarzlarda kimliği ve işlevi örtükletiren anlatıcıyı figür olarak belirginleştirme” (Sazyek, 2015, s. 311-315) gibi yöntemler uygular. Ayrıca “nesnenin, nesnedeki (metindeki) anlamın iyice belirsizleştiği” (Taşdelen, 2008, s. 97) postmodern anlatılarda “modernizmin anlamına karşı direnme ve bu anlamı gizleme” (Eliuz, 2016, s. 59) amacı roman türünde klişeleşen her şeye bir tepki olarak belirebilir.

Küçük Oyuncu romanında başkişi Semra’nın başından geçen olaylar ilk iki sayfada tanrısal bakış açısıyla anlatılacakmış gibi gösterilir, ancak ikinci sayfanın sonunda bir anda başkişi Semra’nın anlatıcı konumuna getirildiği anlaşılır. Anlatının hemen başına iliştirilmiş gibi gösterilen bu bölüm romandaki olayları yazarak anlatacak

olan başkişi Semra'nın deneme notları olarak gösterilir. Kurguya göre roman içerisinde yeni bir roman oluşturulmak isteniyormuş gibi bir görünüm olsa da alışılmışın dışına çıkarak yalnızca kahraman anlatıcı üzerinden gerçek dünya ile kurmaca arasındaki ilişki gösterildiğinden üstkurmacanın açık görünümüne ulaşamaz. Dolayısıyla gerçekte kurmaca arasındaki sınırların gizlenmesi konusunda yazarın başarısız olduğu görülür. Yine üstkurmacanın diğer birçok özelliğinden yararlanan yazar, kendisini romandaki olayların hem ana karakteri hem de kurmaca içindeki kurmacanın aktarıcısı konumundaki Semra'yla özdeşleştirirken gerçek dünyaya dair sözlerini de ona emanet eder.

Romanın henüz ilk sayfalarından başlayarak yaşadıklarını yazmaya çalıştığını ifade etmesi, roman yazmanın zorluklarına yer vermesi, diğer yazarların bazı tutumlarını eleştirmesi, sanatı eleştirmesi ve olay örgüsü devam ederken “Ben bu kadarını anlatmak istediğim için siz de bu kadarını bileceksiniz, bu kısımları şu sebeple özetleyerek geçeceğim, ileride anlatırım belki, belki de hiç anlatmam...” gibi ifadelerle bir anda okurun karşısına çıkarak kendini hatırlatması okurun zamansal bakımdan oldukça kronolojik ilerleyen anlatıya kendini kaptıramamasına sebep olur. Yazar bu tavrını hem kendini hem de okunan eserin bir kurmaca olduğunu hatırlatmak amacıyla anlatı boyunca sürdürür. Anlatıcı, romanın başında daha önce başlanan bir romanın kısa bir bölümünü paylaştıktan sonra;

“Epey oldu bu satırları yazalı. Nedense arkasını getiremiyorum bir türlü. Başımdan geçen bir olayı iyi irdelemiş, oldukça da güzel kaleme almış olmanın alışılmadık coşkusuyla yazdıklarımı yeniden okumak için durmuştum. Okudum, okudum, okudum. Bir türlü yeniden yazmaya başlayamadım. Aylar geçti aradan. Yeniden ele adım kâğıdı kalemi ve anladım ki olayı, olayları üçüncü bir kişiymişim, dışardan bakan bir kişiymişim gibi anlatamayacağım. (...) Gerçek sanatı aradığım için özenmedim ki yazarlığa... Yazarlığa hiç özenmedim, özenmiyorum aslında. Peki öyleyse nedir beni kendimce başarılı saydığım roman başlangıçları yazmaya iten? Roman moman yazamayacağımı kavradıktan sonra bile makine başında her harfi bir saat arayarak çat çat bir şeyler anlatmaya zorlayan? Anlatmak zorundayım, anlatmak. En ufak bir sanat kaygım yok. Çoktan vazgeçtim sanatın her türlüşünden. Ama anlatmalıyım. Bir tanık gerekli bana, yalnızca bir tanık. İlerde bu yazdıklarımı okuyacak herhangi biri olabilir bu... Ya da kimse okumayacak belki, ama ben yazmış olacağım...” (Kür, Küçük Oyuncu, 2017, s. 14-15)

ifadelerine yer vererek neden yazdığını tartışmacı anlatımla okuyucuyla paylaşır. Sonrasında metin içerisinde farklı teknikler kullanılabileceğinin belirtisi olarak sanat

kaygısı duymadan yazacağını söyler. Daha sonra da doğrudan okuyucuyu imleyerek yazdıklarını okuyacak bir kişiye ihtiyaç duyduğunu ifade eder. Böylelikle anlatının hemen başında okuyucuya her an karşısına çıkabileceği mesajını veren yazar, ikinci bölüme geçiş yapıldığı an -ana olaya devam etmeden hemen önce- sözünü emanet ettiği kahraman anlatıcı üzerinden roman ve yazarlık üzerine değerlendirmelerde bulunur:

“Roman yazarları neden yeni bölüme başlarlar, bilmiyorum. Ama bu işin belirli bir kuralı olduğunu da sanmıyorum. Kimi okuduğum romanlarda, bir bölüm aynen bir öncekinin bittiği yerden başlıyor, kimisinde aradan yıllar geçmiş oluyor, kimisinde ise bir öncekinden tümüyle başka kişiler yer alıyor ya da bunların biri ya da hepsi oluyor da hiç bölüm falan değişmiyor. Anladığım kadarıyla herkes keyfi istediği gibi yürütüyor bu işi. Bana gelince, bu bölümde yeni yeni kişilerden söz edecek değilim. Aradan uzun zaman da geçmedi. Ama o geceyi daha fazla anlatamayacağımı anladım. Anlatılmayacak gizli saklı şeyler olduğundan değil. Anlatacak somut bir şey olmadığından. Peki, soyut bir şeyler mi oldu, diyeceksiniz. Bilmiyorum. Soyutun ne olduğunu bilmek kolay mı? (...) Okuduğum birinci kişi ağzından yazılmış romanlarda hep beni rahatsız eden bir şeyler vardır. Yani, romanın başını yazan da, sonunu yazan da aynı kişi değil mi? Demek ki, başını yazarken sonradan olacak olayları biliyor.” (Kür, Küçük Oyuncu, 2017, s. 48-49)

Hemen her bölümün başında ya da sonunda okuyucuyla sohbet edercesine bir anlatım sürdüren anlatıcı, romanın bu bölümünde de aynı tutumunu sürdürür. Romanda kullanılan teknikler ve bu tekniklerin kullanım amacını okuyucuyla samimi bir ortamda oturuyormuş gibi değerlendirmeye çalışan anlatıcı, romanın ilerleyen bölümleriyle ilgili olarak da bazı ip uçları verir. Bu bölümün ardından romanın sonuna kadar aynı tekniği kullanan anlatıcı, romanın sonunda tüm yazdıklarıyla ilgili bir değerlendirme yapmayı ihmal etmez. “Okudum bitirdim. Anlıyorum artık. Anlıyorum birçok şeyi. Hatta önemli olan her şeyi... Anlaşıldı, bunca sayfayı boşuna yazmamışım demek. Ama yazdıklarımın böylesine acıklı bir sonuca bağlanacağını bilseydim hiç başlamazdım yazmaya belki...” (Kür, Küçük Oyuncu, 2017, s. 245) ifadelerine yer verirken üstkurmacanın iç içe geçmiş kurgu özelliğinden yararlandığını gösterir, ancak daha önce de ifade edildiği gibi bunu yaparken kendini doğrudan anlatı karakteri olarak romana dâhil etmek yerine sözünü emanet ettiği Semra üzerinden olayları anlattığı için bu kurgu düzeni üstkurmaca olarak kabul edilse bile ancak alışılmışın dışında bir teknik olarak değerlendirilebilir. Aslında romanın başında tanrısal bakış açısıyla yazılmış bir metin olarak okuyucunun karşısına çıkarılan satırlar devam ettirebilmiş olsaydı yazar kendisini de doğrudan karakter olarak anlatı içerisine kolaylıkla dâhil edebilirdi, ancak

onun bu tutumu belki de daha önce bir röportajında belirttiği üzere yazarlık serüveni boyunca kendi özgün tekniğini arama uğraşında olmasından kaynaklanabilir. Yine de üstkurmacanın birçok özelliğinin kullanıldığı romanının son bölümünde de Özer'in ölümüyle ilgili "Peki, ya kaza değilse?.. Ya bilerek, isteyerek öldüyse? O zaman nasıl bir anlam kazanacak ölümü?" (Kür, Küçük Oyuncu, 2017, s. 246) sorularıyla okuyucuyu merak duygusuyla baş başa bırakan yazar, postmodern yazarların sıklıkla kullandığı bu tekniğin bir diğer imkânından yararlanırken okuyucuyu cevabını aradığı soruyla baş başa bırakır.

Bitmeyen Aşk romanında üstkurmaca öğelerden yararlanıldığı görülür. Bu bağlamda gerçek dünya ile kurmaca dünya arasında sürekli bir ilişki kurma çabasında olan yazar sıklıkla anlatıya dâhil olur. Anlatıcı yönünden çok sesliliğin hâkim olduğu romanda olaylar arasında bağlantı kurulurken dışarıdan bir anlatıcı olarak anlatıya yazarın dâhil edildiği anlaşılır. Roman içerisinde bir karakter gibi olayların arasına giren yazar, olayların gelişim süreciyle ilgili gelişmeleri sorgular ve okuyucuya sorgulatır. Bunu bazen karakterlere dâhi uygular. Ayrıca herhangi bir romanın yazım serüveniyle ilgili tartışmalara yer verdiği olur. Tematik yönelimin gelişimini olayların ilerleyiş sürecine göre kurguladığını ifade ederken hem yazılan romanda hem de diğer romanlarda kullanılan ya da kullanılması gereken teknikler hakkında da bilgilendirmelerde bulunur. *Bitmeyen Aşk* romanında Nilgün ve Sinan arasındaki ilişkiyle ilgili olaylar ilerlerken sıklıkla araya giren yazarın anlatının şu bölümdeki değerlendirmeleri okuru romana dâhil etme ve olayların gelişimi hakkında bilgilendirme çabasının ürünüdür:

"Roman kişilerinde gerçekleşmesi beklenen gelişmenin yazar için de söz konusu olması olağan değil midir? Gelişme sürecine olsun, keşfetme sürecine olsun, yazarın roman kişileri ve okurlarıyla birlikte katılması yadırganmamalı. Hatta hoş karşılanmanın da ötesinde yeğlenmeli... Her şeyi, başından sonuna, önceden bilen bir yazar çok sıkıcı bir yaratık olmuyor mu sahi? Öte yandan, kişilerin bilmediği ya da bilip de açıklamadıkları -belki de açıklayamadıkları- ya da kimisinin bilip kimisinin bilmediği bazı şeyler var ki, yazar, sırf bağımsız bir yerden gözlemleyebildiği için, bunları bilebilir. Bu bildiklerini okura açıklamakta ne dereceye kadar özgürdür? Ya da yapıta biçim verecek olan kendisi olduğuna göre, bildiklerini açıklamak ne dereceye kadar işine gelir? Tanrımsı bir yazar için pek büyük bir sorun değil bu. İstediklerini açıklar, istediklerini saklar, kişilerini olaydan olaya, okurlarını meraktan meraka sürükler... Ola ki, okurların da en sevdiği şey, meraktan meraka sürüklenmektir... Ve bunun böyle olduğunu bilemeyen bir yazar da kaleme

kâğıda sarılmamalıdır... Ancak, keşfetme serüvenine okuruyla birlikte katılmaya kararlı -ya da buna zorunlu- olan bir yazarın, bildiklerini kendine saklaması, amacına aykırı düşmez mi? Oyunda hile yapmak gibi bir şey bu... Kimin kimi aldattığını yalnızca yazar bilirse işin keyfi mi kalır? Yazarların, genelde kötü niyetli ve sanat uğruna her türlü hileyi göze alabilecek kişiler olduklarını bilsek bile, bu romanın yazarının, sanatsal değil, bilimsel kaygılarla yola çıktığını düşünürsek, okuruna karşı en azından dürüst davranacağını baştan kabul etmemiz gerekir. Öykümüzden fazla uzaklaşmadan, somut bir örnek vermek gerekirse: Yazar, Sinan'ın, Nilgün'ü yalnız bıraktığı üç gün boyunca neler yaptığını biliyor ve bunları anlatmak zorunda olduğuna inanıyor. Sinan'ın üstü kapalı geçtiği, Nilgün'ün ise belki hiç öğrenemeyeceği bu bilgiye sahip olmak, olanları tümüyle açıklamaya, derinde yatan nedenleri ortaya çıkarmaya yetmediğine göre, tanrımsı ve art niyetli bir yazar bile, her şeyi olduğu gibi okura aktarmakta bir sakınca görmeyebilirdi.” (Kür, Bitmeyen Aşk, 2017, s. 68-69-70)

Olaylar devam ederken sıklıkla anlatıya dâhil olan yazar anlatının tamamında her an okurun karşısına çıkacakmış gibi bir izlenim verir. Okurun kendisini unutmasına asla imkân vermemekle onu sürekli dinç tutmakla kalmaz, ona yönelttiği sorularla daima anlatının içerisinde tutar. Ayrıca olaylar arasında bağlantı kurarken bunu dilediğinde biçimlendirdiğini söylemeyi ihmal etmeyen yazar, yapmış olduğu zamansal atlamalar ve kurguya bir anda dâhil ettiği beklenmedik gelişmelerle de okuyucusunu roman boyunca şaşırtmayı sürdürür. Birçok kez ona istediğini vermeyen yazar, olayları içinden çıkılmaz bir döngüye çevirirken her şeyin bittiği düşünülen an olan romanın sonunda dâhi okuru merak içinde bırakır:

“Gözleri tam anlamıyla ateş saçıyor. Birkaç dakika önce karısına sevgiyle yaklaşan adamın çocuksu, sevecen bakışının yerini öyle bir hınç ve nefret almış ki, tanınmayacak kadar çirkinleşmiş Sinan. Nilgün, bu kötülük dolu bakış karşısında dehşete kapılmış gibi... Gözlerini ondan ayıramadan, korkuyla bir adım geriliyor. Korunmak istercesine tutunacak bir yer arıyor. Sırtını cama dayayacak belki. Oysa cam açık. Arkasında karanlık bir boşluk var.

‘Nilgün!’ diye haykırıyor Sinan.

Yazar, işte tam o anda pencereyi kapatıyor.

Daha önce de olayların gidişatına dayanamayıp pencereyi kapattığı olmuştu, okur anımsayacaktır. Bu kez son kez kapatıyor, bir daha açmamacasına. Perdeleri bile çekiyor. Yeter artık, bıkkınlık verdi bu hikâye!..

Böylece, Nilgün'ü karanlığın içine yuvarlamaktan kurtardı mı son anda? Yoksa Sinan'la birlik olup öldürdü mü onu?

Bunun kararını okur verecek artık.

Burada anlatılan ‘bitmeyen’ bir aşk olduğuna göre...

Ve de bu yazardan her şey beklenir... Ona göre...” (Kür, Bitmeyen Aşk, 2017, s. 527)

Nilgün ve Sinan’ın anlatı boyunca mutlu sona ulaşp ulaşamayacağı sorgulanırken Nilgün’ü karanlık boşlukta bırakan yazar, üstkurmacanın anlatının sonunu getirmekten kaçınabilen yönüne işaret eder. Bununla da yetinmeyen yazar, anlatıya figür olarak dâhil ettiği yazar üzerinden hem anlatının bir kurgu olduğunu hem de anlatı sürecinin tamamen yazarın elinde olduğunu hatırlatır.

Bir Cinayet Romanı’nda üstkurmaca anlatım biçiminin birçok özelliğinden yararlanıldığı anlaşılır. Bu bağlamda romanın içerisinde bir de iç roman bulunur. İç romanın yazarı Akın Erkan’dır. Akın Erkan romanda anlatıcı olarak bulunmaz, ancak romanında kullanacağı karakterleri çoğu eskiden tanıdığı insanlar olmak üzere kendi çevresinden seçtikten sonra iç romanı ve iç romanın oluşması için gereken tüm ilişkileri düzenlemeye başlar. Roman ise karakterlerin kendi yaşamlarının doğrudan anlatımından sonra günlük halinde tuttıkları tarihli metinlerin bir araya getirilmesiyle ilerler. Dış romanın çoğu karakterlerin günlüklerinden oluşur. Ayrıca dış ve iç romandaki karakterler aynı kişiler olduğundan gerçek ve kurmaca arasındaki sınırların romanın birçok yerinde bulanık bir hâl aldığı görülür. Okuyucu bu sebeple romanın sonuna kadar Emin Köklü gibi dedektiflik yapmak durumunda kalır. Diğer taraftan romana doğrudan dâhil olmayan dış roman yazarı ve anlatıcı olarak kendi romanında yer almayan iç roman yazarının düşüncelerini diğer karakterler üzerinden ilettiği görülür. Ayrıca karakterler de bir romanda karakter olacaklarının farkında olduğundan romanı yer yer sorgularlar:

“Bir romana katılmak ile can sıkıntısı arasında bağ kurmak biraz zor elbette. Ne yani, her canı sıkılan bir romana dalcak olsa?.. Dalmak, dedimse, ‘okumaya dalmak’ anlamında değil, içine girmek anlamında. Okurların çoğu, can sıkıntısını gidermek amacıyla kitaplara başvuruyor olabilirler. Belki yazarlar da aynı umutla sarılıyorlardır kâğıda kaleme. Ama roman kişileri?.. Evet, bağlantıyı kurmak bayağı zor. Ama imkânsız değil. Örneğe, ben! Üstelik, herhangi bir romana değil de, cinayet romanına girmem hiç de rastlantı sonucu olarak değerlendirilmemeli.” (Kür, *Bir Cinayet Romanı*, 2017, s. 19)

Emin Köklü’nün anlatıcı olarak verdiği bu bilgiler, onun roman karakteri olacağının farkında olduğunu gösterir. Bu sebeple neden kendisinin roman karakteri olduğunu açıklar ve okurla söyleşi havasında ifadeler kullanır.

Yazar Akın Erkan’la görüştüğü bilinen Emin Köklü, onun -daha doğrusu dış roman yazarının- okurla paylaşmak istediği bilgileri kahraman anlatıcı rolüyle kendisi iletir. Bu bağlamda romanın henüz ilk sayfalarında hem Pınar Kür’ün daha önce üstkurmaca anlatım biçiminden yararlanarak yazdığı *Bitmeyen Aşk* adlı romana hem de *Bir Cinayet Romanı*’nın kurgulanma biçimine dair bilgilere Emin Köklü aracılığıyla ulaşılır:

“Dediğine göre, çok değişik bir kitap olacak bu. Bildiğimiz cinayet romanlarına hiç benzemeyecek. Nasıl ki, aşkı çözümleyen ama klasik aşk romanlarına hiç benzemeyen bir roman yazmış (söz konusu eseri okumadığımı itiraf ettim), hiç bozulmadı, zaten okuyanların çoğunun da kitabı doğru dürüst anlamadıklarını belirtti) şimdi de aynı şeyi, cinayet konusunda yapmaya kararlıymış. Bu kez, cinayet olayı – cinayet romanı mekanizmasını irdeleyecek, bir yerde anatomisini gözler önüne serecekmiş. *Bir Cinayetin Anatomisi* adlı roman (yoksa film miydi?) olduğunu hatırlattım kendisine. Onun yapacağıyla hiç ilgisi yokmuş. Bir kere, romanın pek çok bölümü katilin ağzından yazılacaktı. Agatha Christie’nin tam da bu yöntemle kaleme aldığı Roger Ackroyd’un Ölümü’nden söz edeyim mi, etmeyeyim mi, kararsız kaldım bir an. Ama yazar arkadaşım aklıma geleni hemen anladı. Oradaki gibi olmayacaktı. Agatha Christie, katilin kimliğini sonuna kadar saklamış. Kendisi ise baştan açıklayacaktı. Katilin baştan beri bilindiği bir romanı okurun neden sonuna dek okuyacağını sorduğumda ise, bunu, kitabı okuduğumda anlayacağımı söyledi. Cümlesini, içini çekerek, ‘İnşallah’ sözcüğüyle bitirişinde, burun kıvrır bir hâli vardı galiba. Yoksa bana mı öyle geldi? Kitabın bazı bölümleri de maktul tarafından yazılacaktı. Ama ben, öteki iki kişinin anlatılarını okumayacak, bilmeyecekmişim kendi bölümlerimi yazarken.

Hoş doğrusu! Katilin kimliğini okur bilecek, ben bulacağım! Evet, epeyce farklı bir hikâyeye olacağı benzer...

Yazar arkadaşım, yanımdan ayrılmadan önce romanın olası adını da açıkladı: Ölümün Vazgeçilmez Çekiciliği...” (Kür, *Bir Cinayet Romanı*, 2017, s. 26)

Yazar Akın Erkan’ın Emin Köklü’ye verdiği bilgilerden anlaşılaçağı üzere dış roman yazarı Pınar Kür, Akın Erkan olarak romana dâhil olur. Önceki romanları hakkında bilgiler bu bölümdeki kahraman anlatıcı Emin Köklü tarafından okuyucuya aktarılır. Pasajda, kurgu ve izlek bakımından benzerlik gösterilebilecek film ve romanlara gönderme yapılır ve bu romanın onlardan farkı direkt söylenir. Burada katilin kimliğini okurun bileceğini ve kendisinin bulacağını söyleyen karakter, iç romanın adını da yine kendisi verir. Dolayısıyla romanda gerçek-kurmaca-iç kurmaca arasında çok katmanlı bir yapının ve olay örgüsünün pek de belirgin olmayan bir biçimde işleneceği bilgisi okuyucuya verilmiş olunur.

Anlatı boyunca roman karakteri olacağının farkında olan tüm karakterlerin iç roman hakkında değerlendirmelerine rastlanmakla birlikte dış romanda yaşanan olayları araştırma görevi de verilen Emin Köklü, anlatının son bölümünde iç roman yazarı Akın Erkan’la yüzleşir. İç romanın oluşumunun nedenlerini bu bölümde tüm yönleriyle aktarır ve romanda bir karakter olarak iç romanın sonunun yazara bağlı olduğunu söyler. Yazar, her ne kadar iç romanın sonunu kendince belirlemiş olsa da karakterin bir üst katmanda onunla tartıştığı görülen bu bölümde onu romanın sonunu değiştirmekle - hatta romanı sahiplenmekle- tehdit eder. Bu yaklaşım postmodern romanın “her şey sanatsal düzlemde oynanan bir oyundur” (Ecevit, 2016, s. 72) tutumundan kaynaklanır. Bu yönüyle üstkurmacanın önemli bir özelliğinin kullanıldığı görülürken yazar ve karakter arasındaki tartışmaların diyalog tekniğiyle verildiği anlaşılır:

“‘Zehirleyemezsin beni, hemen yakalanırsın,’ diyorum.

‘Tam tersine. Hiç yakalanmam. Ama çok kolay olur böylesi. Romana yakışmaz,’ diyor.

Bir kez daha gülüşüyoruz karşılıklı.

Basit bir cinayet romanıydı. Önce tragedya, şimdi de komedyaya dönüştü.

Bundan böyle ikimiz de zor durumdayız.

‘Romanı elimden almaya çalıştığımı çok iyi biliyorum.’” (Kür, Bir Cinayet Romanı, 2017, s. 365)

Burada kahraman anlatıcı olan Emin Köklü ilk ifadeyi kullanan karakterdir. Romanın cinayet romanı olmaktan çıktığı ifade edilirken karakterin iç romanın sonuna doğrudan etki ettiği gözler önüne serilir. Sonra da tehditler *Bir Cinayet Romanı*’nın son ifadelerine kadar devam eder:

“‘Bu roman, benim istediğim gibi bitecek. Ya benimle evleneceksin ya da...’

Sözümü kesmesine gerek kalmaması için susuyorum.

Sessizlik birkaç dakika uzadıktan sonra soruyor: ‘Ya da?..’

‘Haydar bilir benimle çalışmaya alıştı. Bu müthiş cinayetin çözümünü eline tutuşturduğumu da düşün... Artık her dediğimi Allah kelamı olarak kabul eder. Günü geldiğinde, ünlü yazarlarımızdan birinin esrarengiz ölümünün intihar olduğuna kolaylıkla ikna edebilirim onu.’

‘Seni pis matematikçi!’

Çok uzun bir süre... belki de sonsuza dek... pis pis bakışıyoruz. 21 Kasım 1988” (Kür, Bir Cinayet Romanı, 2017, s. 367)

Diyalog tekniğinin tekrar kullanıldığı bu pasaj, romanın son satırlarını oluşturur. İç romanın dışına çıkılan bu satırlarda hem iç romanın hem de dış romanın sonunun nasıl biteceği tartışılırken okuyucu hiç beklemediği bir sonla karşılaşır. Romanın

sonunda karakter ve iç roman yazarı birbirini tehdit ettikten sonra evlenmenin eşiğine gelirler. Yazar bu teklifi ya kabul edecektir ya da kendi romanının karakteri tarafından öldürülecektir. Ancak neticenin ne olduğu açıklanmadan roman tamamlanır ve okuyucu yine merakıyla baş başa bırakılır.

Sonuncu Sonbahar romanı, *Bir Cinayet Romanı*'nın devamı niteliğindedir. Kullanmış olduğu anlatım biçimi bakımından da üstkurmacanın etkin olarak kullanıldığı bu romanda ilkinde olduğu gibi iç romanın varlığından söz edilebilir; ancak burada bir değil, iki iç roman bulunur. İç romanlardan biri sekiz bölümün özellikle ilk altı bölümünün gelişimine yön veren Emin Köklü'nün romanıdır. İkincisi ise varlığından daha önce söz edilse de yedinci bölümde Akın Erkan'ın odasına bulunan romandır. Bu yönüyle zamansal bakımdan sıradizimsel bir ilerlemenin olduğu romanda yedinci bölümden itibaren iç ve dış romanda gelişen olaylar tamamen karmaşık bir hâl alır. Ortaya çıkan bu iç içe geçmişlik neticesinde romanın başkarakteri olan Emin Köklü'nün hayal ve gerçek arasındaki sıkışmışlığını gösteren ifadeleriyle anlatı tamamlanarak üçlemenin son romanına geçiş için okur tekrar merak duygusuyla baş başa bırakılır.

Romanda iç romana konu olması düşünülen cinayeti araştıran Emin Köklü, bir taraftan da romanını yazmaya devam eder. Romanda bazı bölümlerde dış ve iç romanın sınırları çizilse de anlatının sonunda bu sınırlar tamamen ortadan kaldırılır. *Sonuncu Sonbahar*'da Emin Köklü'nün yazarı olduğu iç roman ve araştırmalarını sürdürdüğü kurmaca evreni arasındaki sınırların aşağıdaki örnekte belirginleştirildiği anlaşılır:

“Dün gece Ateş ile evliliklerinin ikinci yıldönümünü kutlamışlardı. Masanın üstünde yüzlerce mum... Kasette Ateş'in en romantik şarkıları... Havyar ve şampanya... Ve sabaha dek süren çılgın bir gece...

Aysel, o serin ve güneşli nisan sabahında gözlerini açtığında bütün bu mutluluğun hemen o gün sona ereceğini nereden bilsindi?

Yukardaki satırları yazabilmem büyük başarıdır. Karım elbette beğenmeyecek, ama bunu açıkça söylemeyecek tabii.” (Kür, *Sonuncu Sonbahar*, 2017, s. 26)

Romanın henüz başlarında iç ve dış roman arasındaki sınırlar rahatlıkla anlaşılabilir hâldedir. Metinde son paragrafa kadar gelineen kısım dış romanın konusu gibi görülse de son paragrafta ana romanın anlatıcısı ve başkarakteri olan Emin Köklü devreye girerek önceki kısmın iç romana ait olduğunu belirtir.

Romanın ilk altı bölümü iç roman yazarının ara değerlendirmeleriyle bu şekilde ilerler. Yedinci bölümde ise Akın Erkan'ın yazarı olduğu romana ait notlarla karşılaşılır. Emin Köklü'nün bulup aktardığı bu pasajlarda;

“Kendisini bu romandan (değilse bile, anlatımdan) tamamen soyutlamış. Aramızda hiçbir ilişki yokmuş, olmamış, hatta evlenmemişiz gibi davranıyor. İşte, Bölüm I başlığını attığı sayfaya şöyle yazmış:

E. boş oturmaktan sıkılır. Yaşamının anlamsızlığının onu yavaş yavaş bunalıma sürüklediğini (hatta sıkıldığını bile) açıkça kabul etmese bile, üç yıldır herhangi bir cinayet çözmediğini anımsayarak, çok eski bir cinayeti spor olsun diye çözmeye karar verir.

Yani, kendisinin beni bu işe zorladığına, hatta bana açıkça meydan okuduğuna, ayrıca benimle iş birliği yapmaya söz verdiğine dair en ufak bir belirti yok.” (Kür, Sonuncu Sonbahar, 2017, s. 267)

ifadelerinden anlaşılaçağı üzere ikinci iç romana dair pasajlar italik olarak verilir. Yedinci bölüm Akın Erkan’ın yazarı olduğı romandan pasajların Emin Köklü tarafından değerdendirilmesiyle devam ederken romanın sonuna gelinirken kurgu tamamen bulanıklaştırılır. Kendisini ilk romanda olduğı gibi tekrar Akın Erkan’ın romanında karakter olarak gören Emin Köklü kendi romanına odaklanmaya bir süre daha devam eder. Bu bağlamda bir taraftan kafası tamamen karışmış biçimde cinayetleri araştırmayı sürdürürken diğerdan taraftan romanını yazmayı sürdürür:

“Her cinayeti başka birinin başka bir sebeple işlemesi roman mantığına uymaz!

Haydar Bilir’in mantığı yüz cinayetin yüz ayrı kişı tarafından yüz ayrı sebeple işlenmesine itiraz etmez. Gerçek yaşamda hiç kimse her gün gazetelere haber olan cinayetler arasında organik bir bağ kurmak, onları bir mantık silsilesine oturtmak gereksinimi duymaz. Oysa, Haydar’ın az daha ağzından kaçırdığı (aslında karımın onun ağzına salıvermekten son anda kendini alıkoyabildiğı) gerçek şu ki, biz burada bir romanın içindeyiz. Gerçi bu romanın hareket noktası da bir gazete haberi ama... İlle de roman mantığı gerekiyorsa, buyrun: (...)” (Kür, Sonuncu Sonbahar, 2017, s. 291)

Dış romanın içindeki varlığını devam ettiren Emin Köklü, bir romanın içinde olduğunu anımsar ve bunu okura bildirir. Bu noktadan sonra roman mantığıyla aktarmaya devam ederken de okura bunu bildirir. Ancak artık üç farklı romanın iç içe geçtiğı romandaki çok katmanlılık tamamen karmaşık bir hâl alır:

“Karım... Ne kadar her an değışse de, hiç değışmeyen beyazlı görünümüyle karım... Gelmesinden umut kestiğim, gelmemesinin tek kurtuluş umudum olduğına inandığım anda... karım!

Ben mi onu hayal ediyorum, o mu beni uydurdu?

Bana doğru bir adım attı. Pervazlardan çektiğı ellerini, kollarını boşlukta şöyle bir gezindirdi. Gülümsedi.

‘Senden nasıl kurtulacağım?’

Bir soru değildi bu. Bir ünlemdi. Ve karım çok eğleniyor gibiydi.

‘Gökhan’dan nasıl kurtuldun?’ diye sormadım.

Çünkü o anda anladım.

Nasıl yaptığını bilmiyorum. Tombul orospu rolü oynayan Aysel Alsan'ın kılığına mı girdi? Tarık'ı Gökhan olduğu, Gökhan'ı da kendi sevgilisi olduğu konusunda mı kandırdı? Beni benimle evlendiğine, Aysel'i de birlikte yola çıkabileceği biricik arkadaşı olduğuna mı inandırdı? Haydar Bilir'in el değmemiş beynine mi girdi? Bilmiyorum.

Vaktim olsa öğrenirdim.

Vaktim olsa olayı ilmek ilmek çözerdim.

Ama galiba vaktim olmayacak.

Bana yaklaşıyor. Korkarım vaktim kalmadı.

Tüm gücümü toplayıp onunkine benzer bir gülümseme yayıyorum yüzüme.

'Cinayetleri kimin, nasıl işlediğini çözümlemeyen önce bile gerçeği kavrasam daha hoş olmaz mı?'

DEDİM.

Geriye doğru atacak kaç adımım kaldı?" (Kür, Sonuncu Sonbahar, 2017, s. 300-301)

Romanın son satırlarının yer aldığı bu bölümde Emin Köklü üzerinden cevabı henüz bilinmeyen birçok soru yöneltilir ve "Ben mi onu hayal ediyorum, o mu beni uydurdu?"(Kür, Sonuncu Sonbahar, 2017, s. 300) soru cümlesiyle okurun zihninin tamamen karışması sağlanır. Dolayısıyla iç içe geçmiş kurmacalarda üçüncü bir yazar ortaya çıktığından dış roman karakterlerinin anlatıdaki rolleri de tartışılır bir boyut kazanır. İç metinsellikten de yararlanan romanda üçlemenin dışına çıkılarak *Bitmeyen Aşk* romanının sonunda Nilgün'ün geriye attığı adıma gönderme yapılır. O romanda da Nilgün'ün ölüp ölmediğinin kararı okura bırakılır, ancak üçlemde olduğu gibi o eser nehir romana dönüştürülmez. Buradaki adımlar ise o romandan alıntı olsa da yazarın nehir roman olarak devam ettirdiği serisinin şu ana kadar yazılan son romanı olan *Cinayet Fakültesi*'nde de ödünçlendirilgi görülür.

Cinayet Fakültesi romanında üstkurmacanın etkisi önceki iki romana göre varlığını daha az gösterse de yazar kurguladığı karakterler üzerinden bu anlatım biçiminden yararlandığını göstermeye devam eder. Romanda son bölüme kadar iç yazarın varlığından doğrudan bahsedilmez, ancak emekli olan Emin Köklü yine seri cinayetleri çözümlemek üzere yola çıkarken üstkurmacanın varlığı yer yer hissettirilir.

"Bazı şeyler işte öyle plansız programsız oluyor – ya da bizim bilmediğimiz, ileride irdelemeye çalışsak da çözemeyeceğimiz başka bir plana uygun olarak geliyor. Bazı şeyleri irdelemeye girişmemekte fayda var aslında." (Kür, Cinayet Fakültesi, 2017, s. 93)

Romanda Emin Köklü'nün değerlendirmeleri gibi görünen bu pasajda o ana dek iç romanın varlığından söz edilmese de başkarakterin yine bir cinayet romanı yazımına

kaynak oluşturduğu ima edilir. Sonrasında ise cinayetle ilgili olduğu düşünülen fotoğraflar incelenirken yazarın sözünü emanet ettiği kahraman anlatıcı tarafından kurmacanın devamında yaşanacaklara karar verildiği ve bunun okuyucuya henüz bildirilmediğinin mesajı verilir:

“Narin fotoğrafları büyük zarfın içine tıkarken, ‘Bunlara da yarın bakarız artık,’ dedi. Evet, yarın bambaşka bir gün olacaktı. Yarının ne kadar bambaşka bir gün olacağını o an nerden bilebilirdim?” (Kür, Cinayet Fakültesi, 2017, s. 109)

Postmodern romanlarda sıklıkla karşılaşılan bu durum, yazarın kontrolün kendi elinde olduğunu göstermesi için yapılırken okuyucunun ancak onun dilediği zaman ve dilediği oranda bilgilendirilebileceğini imler. İlerleyen sayfalarda ise romanın tamamında tek bir kahraman anlatı bulunurken altıncı bölümün sonuna sanki Emin Köklü’nün ifadesiymiş gibi “Unutma çabalarımızın ayrıntılarını burada yazmayı gereksiz buluyorum.” (Kür, Cinayet Fakültesi, 2017, s. 145) notu düşülür. Burada da yazar, daha önce olduğu gibi okuyucuyu varlığından haberdar etme amacını taşır. Romanın son bölümünde ise Akın Erkan’ın ortaya çıkmasıyla serinin ilk iki romanında olduğu gibi tüm cinayetlerin romana kaynaklık etmesi için araştırıldığı bilgisi verilir. Sonrasında romanın başkarakteri ve iç roman yazarının aralarında geçen diyalog esnasında Akın Erkan’ın şu ifadelerine yer verilir:

“Yazarlar yaşlanmaz da ondan. Biz sizlerden farklıyız. Bir sürü hayalî karakter yaratmamı olağan karşılıyorsun da, bir sürü gerçek insana hayalî işler yaptırdığıma inanıyorsun da, kendi kendimi yeniden yeniden yaratmama neden şaşıyorsun? Küllerinden yeniden doğan kuşlarız biz. Yeri geldiğinde uçup gitmesini de biliriz, mevsim uygun olduğunda geri dönmesini de...” (Kür, Cinayet Fakültesi, 2017, s. 291)

Başkarakterin yazar Akın Erkan’a neden yaşlanmadığını sorması üzerine verilen bu cevap yine yazarın hâkimiyet göstergesinin yansımasıdır. Bu kez verilmek istenen mesaj Akın Erkan üzerinden verilir.

Üçlemenin ilk romanında kurmacanın şekillenmesindeki üstünlüğünü elinde bulunduran Akın Erkan, ikinci romanda bu üstünlüğü Emin Köklü’ye kaptırır. Üçüncü romanda ise tekrar kendi romanını yazmak üzere olayları kurguladığını söylerken kurmacanın gelişim tasarısıyla ilgili şu bilgilere yer verir:

“Yeniden bir cinayet romanı yazmak istiyordum. İlkinin tadı damağımda kalmıştı. Ama daha güncel bir şey olması gerektiğini düşündüm. Hani günümüz gençliğini yakalayayım, yeni okurlar

kazanayım... işin içine uyuşturucular falan katayım, dedim. Artık herkes uyuşturucu kullanıyor ya...” (Kür, Cinayet Fakültesi, 2017, s. 294)

Aslında bu pasajda anlatılanlar dış roman yazarının düşünceleridir. Burada yalnızca vermek istediği mesajı sözünün emanetçisi olarak yarattığı Akın Erkan üzerinden iletir. Romanın bundan önceki sayfalarında ise kurmacayla ilgili düşünceler Emin Köklü üzerinden verilmekteydi. Dolayısıyla yarattığı çok katmanlı olay örgüsünü bir aşamadan sonra karakter ve iç roman yazarının çatışması şeklinde sürdürür ve üçlemeni bu son romanında yazar Akın Erkan üzerinden, “Bu romanda ölmeyecek biri varsa o da sensin.” (Kür, Cinayet Fakültesi, 2017, s. 307) ifadelerini kullanarak karakteri, iç roman yazarına üstünlük kurduğunu açıklar. Sonrasında ise üçlemeyi sonlandırma aşamasına geçerken yarattığı kurmaca evreni bozum aşamasına geçerken Emin Köklü’ye, “Bir rüyanın içinden konuşur gibiydi. Bense, gerçeklik duygusunun çok ötesine geçmişim. Onu anlamadıkça derin bir kuyunun içine çekiliyor gibiydim.” (Kür, Cinayet Fakültesi, 2017, s. 308-309) cümlelerini kurdurur ve yazarına karşı üstün hâle getirdiği karaktere had bildirircesine onu tekrar iki dünya arasında sıkışmışlığa iterek kontrolün tamamen kendi elinde olduğunu tekrar hatırlatır. Karakter ve iç roman yazarı arasında gerçekleştirilen çatışmaların sonunda ise aralarında oluşturulan diyalogla birlikte roman sonlandırılır:

“Bu kez adımlarını geri geri atan oydu. Ama acelesizdi. İyice yakından baktığım yüzünde korku da yoktu.

‘Ne oluyorsun? Hiçbir umudu kalmamıştı. Başka ne yapabilirdi?’

‘Sen... sen... daha kaç kişinin canına kıyacaksın?’

İlk kez bir korku belirtisi gördüm gözlerinde. Korkuluğa doğru hızla geriledi. ‘Saçmalama,’ dedi boğuk bir sesle.

‘Öldüreceğim seni! Öldüreceğim! Hepimizi kurtaracağım,’ diye bağırdım.

O geriledikçe ben üstüne üstüne yürümeyi sürdürüyordum.

‘Bu sadece bir roman... Sersem!’ diyen sesinin çok uzaklardan geldiğini hatırlıyorum.” (Kür, Cinayet Fakültesi, 2017, s. 314)

Romanın genelinde gerilimin tırmanmamasına izin vermeyen yazar; üçleme boyunca oluşturduğu dağınık görünümlü, ancak sistemli bir biçimde oluşturduğu yapısını tamamlar. Romanın son satırlarında karakterlerle birlikte okuyucunun da kurmaca-yaşam arasındaki sıkışmışlığını sonlandırırken yine alışılmışın dışına çıkar. O ana dek anlatılan her şeyi bir kurmaca olduğu mesajını verirken okuyucunun da olay örgüsünün gelişiminden çok kurmacada kullanılan teknik ve biçimlere odaklanması gerektiğini imler. Çünkü üstkurmaca anlatım biçimini kullanan postmodern yazar, kurmacadaki

olaylardan çok olayların anlatım tarzının ön plana çıkmasını ister. Bu sebeple de anlatı boyunca olayların nasıl kurgulandığını, romanın nasıl inşa edildiğini ya da inşa edilmesi gerektiğini yansıtmaya çalışır.

4.2.2. Metinlerarasılık

Yeryüzünde daha önce söylenmemiş hiçbir söz yoktur felsefesinden hareketle kurgusal metinlerin hiçbirinin orijinal olmadığını düşünen Roland Barthes, Julia Kristeva gibi yazarların öne sürdüğü bu kuram; yazarın resim, müzik, mimari, din, kültür, bilim, politika, ideoloji gibi edebiyatın doğrudan konusu olmayan ya da daha önce yazılmış her türlü belge ve kurgusal metinden yararlanarak iç içe geçmiş yeni bir metin ortaya çıkarma çabasının ürünü olarak anlam kazanır. Bunu yaparken diğer edebî metinleri de kullanabilir. Aslında roman bir bakıma “diğer edebî türlere karşı bir tepkiyi içinde barındırır ve bu yüzden de pek çok söylemin işlenmesine uygun bir türdür. Diğer temsil biçimlerini içine alarak onları sorgulama ve eleştirme imkânını içinde barındırır” (Aşkaroğlu, 2020, s. 341). Bu hususla ilgili Mihail Bahtin de “roman diğer türlerin parodisidir; biçimlerinin ve dillerinin uzlaşsallığını açığa çıkarır; bazı türleri sıkıp dışarı atar, bazılarını yeniden formüle ederek yeniden vurgulandırarak kendine özgü yapısı içine katar” (Bahtin, 2017, s. 158) derken aslında her romanın metinselarasıllığına vurgu yapar. Bu yönüyle edebî anlatıların “özerkliğini reddeden metinlerarasılık kavramı, edebî üretimin sadece öncül metinlerle ilişki kurularak yapılabileceği savını” (Aşkaroğlu, 2015b, s. 123) savunur. Postmodern romanın bu tavrı, “geleneksel çerçevede bakıldığında bir anarşi de sayılabilir ya da bir çeşit yerleşik düzene, kurallara başkaldırı” (Gündüz, 2012, s. 27) olarak değerlendirilebilir. Ayrıca somut ve soyut akla gelebilecek her türlü söz, yazı, yapı, bilgi, metafor, imge vb. unsurların kurmaca metnin konusu olmasına imkân tanıyan metinlerarasılık kuramıyla yalnızca öncekiler değil, öncekilerden hareketle yeni metinler ortaya konur. Çünkü “postmodern mantıkta, her şeyin bir öncülü olduğundan yeni bir şeyler söylemek imkânsızdır. Bunun yerine eski şeyler sadece söylemler ve bağlamlar içinde yeni bir biçimde sunulabilir” (Aşkaroğlu, 2015b, s. 126). Bu bakımdan “postmodern, modernitenin ‘üstanlatılarını’ sorgulama” (Rose, 2016, s. 269) biçimi olarak da değerlendirilebilir. Postmodern romanlarda, “eski metinler yeni metinlerin içine sokulur ve tekrar üretilir. Bu üretimde, eski olan her tür

sanat ya da sanat dışı malzeme kullanılarak metinler ve düşünceler arasında zihinsel, izleksel ya da yapısal bağlantıların kurulması sağlanır. Dünyayı yeniden keşfetmek, yorumlamak, farklı açılardan görmek, eskinin kurduğu düşünce ve algıları sorgulamak amacını taşıyan bu kapsayıcı yaklaşım” (Aşkaroğlu, 2015b, s. 122) metinlerarasılığın temel özelliklerini sunar. Dolayısıyla metinlerarasılık yöntemini kullanan yazar için tüm metinler bir oyunun parçası hâline indirgendiğinden çeşitli amaçlarla kullanılabilirler. Bu tür metinlerde “göstergelerin yorumlanması ise bağlama” (Gottdiener, 2005, s. 44) dayandırılan bir unsur olarak ele alınır.

4.2.2.1. Epigraf

Edebî metinlerde epigrafa anlatının başında ya da bölüm başlarında rastlanılır. Okuru sezdirme ve yönlendirmelerle metne hazırlama amacıyla kullanılan epigraflar kurmaca metinlerin anlatmak istediği duygu ve düşüncelerin yalın, ancak kapsayıcı özeti niteliği taşıyabilir. Anlatı ya da bölüm başı epigraf kullanımında atasözleri, deyimler, özlü sözler, şiirler, farklı bir metinden kısa bir cümle ya da bölümlerden yararlanılır. Dolayısıyla okur için anlamlandırılması gereken ilk bölüm olan epigraflar iletilmek istenen mesaj için ilk açar ibare olma niteliği taşıyabilir.

Küçük Oyuncu romanının başında herhangi bir eserden alıntı yapılması şeklinde oluşturulan açık epigraflara yer verilmez. Ancak romanda olaylar başlamadan hemen önce;

“Bu romanın kişileri, tıpkı tiyatro kişileri gibi gerçektir.
Yaşamış ya da yaşayan, gerçek hiçbir kişiyle ilintileri yoktur.
Benzerlikler varsa tümüyle rastlantıdır.” (Kür, *Küçük Oyuncu*,
2017, s. 11)

ifadelerine yer verilir. Kullanılan bu ifadeler roman olmasına rağmen tiyatro çevresinden olan kurgu kişilerinin varlığına işaret etse de anlatının içerisindeki olaylara dair herhangi bir mesaj iletmez. Ancak yazarın, bir önceki romanı olan *Yarın Yarın*’da kaleme aldıkları sebebiyle sonu askeri mahkemede sonuçlanacak boyutlara varan tepki aldığı bilinmektedir. Pınar Kür’ün bu eserden sonra yayınladığı ilk romanında böyle bir epigrafik ifadeye yer vermesi hem önceki kitabının tepki görmesinden duyduğu rahatsızlığa hem de böyle bir sorunla tekrar karşılaşmaktan duyacağı hoşnutsuzluğa gönderme yapabilir. Ancak sebep bunlardan herhangi biri olsun ya da olmasın, burada

okuyucuya verilmek istenen bir mesaj vardır ki o da yazılanların kurmaca olduğudur. Romanda üstkurmacanın birçok özelliğinden yararlanan yazarın böyle bir nottan sonra kendini karakter olarak romana dâhil etmemesi ise okuyucuyu gerçeğe-kurmaca arasında düşünmeye iten farklı bir faktör olarak değerlendirilebilir.

Asılacak Kadın romanında olaylar anlatılmaya başlanmadan hemen önce yer alan;

“Ezilmişliği meslek
edinmiş olanlar için” (Kür, *Asılacak Kadın*, 2018)

ifadesi okuru metne hazırlama görevi görür. Öyle ki epigraf ilk okunduğunda okurun zihninde doğrudan ezilen ve sömürülen biri çağrışımına sebep olur. Bu da okurun zihninde ilk sorgulayışın başlamasını sağlayarak onu tematik açıdan hayatı boyunca ezilen bir insan aramaya yönlendirir.

4.2.2.2. Alıntı/Montaj

Önceden yazılmış farklı bir metnin içeriğinden yararlanılarak oluşturulan alıntı, postmodern anlatıların temel özelliklerinden olan geleneksel olanı farklı biçimde sunma ve dönüştürme esasına bağlı kalarak alışılmışın dışında yeni düşünceler ileri sürme amacıyla kullanılır. Modern anlatılarda başka eserlerden çoğunlukla doğrudan anlatım yoluyla kullanılan alıntılar, postmodern anlatılarda yazarın ve eserin özgünlüğünü reddettiğinden değiştirilip dönüştürülebilirler. Bu yönüyle metinlerarasılığın temel unsurlarından olan parodi, pastij, ironi gibi anlatım biçimlerinin kullanılmasına olanak tanır. Gerçekliği yansıtma gibi bir amacı olmayan postmodern yazar, bu sayede alışılmış olanın dışına çıkarak okura farklı pencerelerden bakma fırsatı verir. Bunu bazen alaycı bir tutumla sağlarken bazen de beklenmedik oranda ciddiyete bürünüp belgelere dayandıracak kadar ileri giderek sağlamak isteyebilir. Çünkü asıl amacı, “modernizmin tüm öğretilerine, algısına, bakış açlarına, dünya görüşlerine, ideolojilerine ve kültürüne sinmiş taraflı, biçimlendirilmiş, kısıtlayıcı örtüyü kaldırmak” (Aşkaroğlu, 2015b, s. 125) olan postmodernizm çoğu kez görüneni olduğu gibi değil, bir oyun unsuruna çevirip algı kırıcılıkla sunmayı amaçlar.

Yarın Yarın romanında alıntı ifadelerine diğer romanlarına oranla daha az yer verildiği görülür. Romanlarında çoğunlukla anlatı kişilerinin entelektüel donanımlarını ve sanatla ilişkilerini ortaya koyarken sık sık başvuru alan alıntı/montaj tekniği bu

romanda yalnızca birkaç yerde kullanılır. Bunlardan biri Charles Baudelaire'in *A une Passante* isimli eseriyle uygulanır:

“Un, eclair... puis la nuit! – Fugitivebeaute
Dont le regardm’afaitsoudainementrenâitre,
Ne te verraijeplusque dans l’eternite?” (Kür, Yarın Yarın, 2017, s. 160)

Şiir türünde yazılmış eserin yalnızca anlatıdaki anlık kurmacada işine yarayan dizelerinden yararlanan hâkim anlatıcı, bu tekniği kullanırken sık sık Fransızca eserlerden yararlanır. Birçok romanında karakterlerinin Paris’te bulunduğu bilinen Pınar Kür; kendisi de Paris’te uzun yıllar kalmış, Sorbonne Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Kürsüsünde doktora eğitimini tamamlamış ve Fransızcadan çokça eseri Türkçeye kazandırmış bir yazar olduğundan onun Paris’teki kazanımlarının izlerinin eserlerine yansıdığı görülür.

Küçük Oyuncu romanında alıntı tekniğinin kullanıldığı yerlerde hem modern hem de postmodern yazarın kullanım biçimlerini görmek mümkündür. Öyle ki modern romanlarda alıntı tekniğinin kullanıldığı yerlerde kaynak gösterilirken postmodern romanlarda alıntılar genellikle kaynak gösterilmeden kullanılır. Bu bağlamda olay örgüsünün devam ettiği esnada “Kişi hiçbir zaman kendi kendini anlayamaz, demiş bir yazar. Simone de Beauvoir yanılmıyorsam.” (Kür, *Küçük Oyuncu*, 2017, s. 16) ifadelerine yer verilerek doğrudan alıntı yapıldığı anlaşılır. Bir başka yerde William Shakespeare’in *Kral Lear* adlı eserinden bir replik olan “Sizi görevimin gerektirdiği kadar seviyorum...” (Kür, *Küçük Oyuncu*, 2017, s. 222)cümlesine yer verilir. Burada ise yazarın adı belirtilmez, ancak eserin adı verildiğinden yine doğrudan alıntı yapıldığı anlaşılır. Yazarın postmodern öğelerden sıklıkla yararlandığı bu romanında böyle bir uygulamaya gitmesi, teknik bir kusur olmasından öte roman içerisinde anlatılan olayların gelişiminin gerekliliğidir. Çünkü romanda anlatılan ana karakterler tiyatro oyuncusu olduğu için piyes ve diğer edebî türlerden yapılan doğrudan alıntıların varlığı doğal karşılanabilir. Yine de postmodern yazarların çoğunlukla kullandığı kaynak göstermeksizin yapılan alıntılar da “Bu aşkın sonu hicran, gözyaşı dolu” (Kür, *Küçük Oyuncu*, 2017, s. 127) şarkı sözlerinden anlaşılacağı üzere nadiren bulunsa da mevcut olanın değiştirilip dönüştürülmemesi nedeniyle yapılan alıntılar algı kırıncılığa sebep olmaz. Romanda alıntı boyutunda görülen bu eksiklik kullanılan göndergelerin sık kullanımıyla kapatılır.

Asılacak Kadın romanında postmodern anlatıların birçok özelliğinden aynı anda yararlanıldığı görülür. Bu bağlamda roman içerisinde yapılan alıntılarda modern anlatıların aksine anlatı kişisine atıfta bulunmadan eser, kendi eserinin bir parçasıymış gibi sunulur. Kağızmanlı Hıfzı'nın Sefil Baykuş Ne Gezersin / Ecel Tuzağını Açamaz mısın isimli ağır türündeki eserden kaynak göstermeden yararlanılırken “Azad eyleseler uçamaz mısın? / Kırılmış kolların kanadın hani!” (Kür, *Asılacak Kadın*, 2018, s. 55) dizelerine yer verilir. Kurmaca metin içerisinde Melek'in anımsamaya çalıştığı dizeler olarak karşımıza çıkarılan bu yapıyla Melek nadiren içinde bulunduğu kaotik ortamdan çıkarılır. İlerleyen sayfalarda;

“ecel tuzağını açamaz mısın
açıp da içinden kaçamaz mısın
ninni balam ninni kalma uykusuz
hem garip hem çıplak hem aç hem susuz” (Kür, *Asılacak Kadın*, 2018, s. 70)

dizelerinden anlaşılacağı üzere alıntı yapılmaya devam edilir. Melek burada dizelerin bir kısmını aklına getirdiğini düşünür. Başkişi Melek anlatı içerisinde bu dizelerle birlikte geçmişine götürülür. Ancak ağıt türünde olan bu anlatım türü dizelerin yerlerinde ve sözcüklerde değişiklikler yapılarak bazen ninniye bazen de türküyeye yaklaştırılır. Anlatı içerisinde de Melek'in türkü olarak anımsadığı bilgisine verilir. Uzunca bir süre bu dizelerin kaynağını sorgulayan Melek;

“yorgan döşek yastık var mıdır
bu geniş dünyada yerin var mıdır
dalın tahta duvar önün yar mıdır
yatarsın gaflette gamsız kaygısız
ver bana tutayım ellerin hani” (Kür, *Asılacak Kadın*, 2018, s. 81)

dizeleriyle birlikte kendine bu türküyü okuyan ihtiyarın kim olduğunu düşünür. Öyle ki bu dizeleri anımsadığı yerler onun yalıdayken tek kaçış yeri olan yüce ağacın altında ve gece uykuya dalmadan hemen önce anımsadığı bilinir. Başkişinin bilinç akışı tekniğiyle sorgulamaya devam ettiği bölümde yer yer karşımıza çıkan dizeler ilerleyen sayfalarda;

“kara yerde mor menevşe biter mi
bahçede alışan çölde yatar mı
yatarsın gaflette gamsız Kaygusuz
ninni balam ninni kalma susuz
hem garip hem çıplak hem aç hem susuz
kaldırsam ayağa kalkamaz mısın
ver bana tutayım ellerin hani
ellerinhaniellerinhaniellerinhaniellerin” (Kür, *Asılacak Kadın*, 2018, s. 85-86)

dizelerinden anlaşılacağı üzere gittikçe daha uzun bir hâl alır. Yeni dizelerin anımsanmasıyla aşama aşama ihtiyarın kim olduğunu anımsamaya başlayan Melek, ihtiyar olarak belirttiği kişinin dedesi olduğunu hatırlar. Bilinç akışı tekniğiyle iç içe geçmiş biçimde uygulanan alıntı yöntemi bölümün ilerleyen bölümlerinde de görülür. Alıntılarla birlikte Melek'in köydeki yaşamıyla ilgili daha fazla ayrıntıya ulaştığı anlaşılan bölümde aynı zamanda geriye dönüş tekniği uygulanır.

Sadık Bey romanının son bölümünde başkışı ruhsal çatışma yaşarken anlatıcı-yazar onun ruh hâlini okura yansıtabilmek için ilk olarak Ahmet Haşim'in *Merdiven* şiirinden alıntı yapar:

“Merdiveni ağır ağır çıkıyordu. Ve şiiri kendi kendine mırıldanıyordu: Ağır ağır çıkacaksın bu merdivenlerden... Eteklerinde güneş rengi bir yığın yaprak... OLMAYACAK... Ve bir zaman bakacaksın semaya ağlayarak. Başını kaldırıp yukarı baktı. Yaşadığı apartmanın dar merdivenlerinin tepesinde sema falan yoktu – ya da işte görünmüyordu. Şiirin gerisini hatırlayamadı.” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 148)

Şiirin yalnızca bir bölümünün kullanıldığı bu bölümde anlatıcı-yazarın önceden yazılmış bir eserden yararlanırken kendince bu eseri yorumladığı ve dilediği kadarını okura sunduğu görülür. Alıntı tekniğinin önemli bir özelliğinden yararlanan yazar, geleneksel olanı farklı biçimde sunar. İlerleyen satırlarda aynı şiiri kendince yorumlayan anlatıcı-yazarın alışılmışın dışına çıktığı görülür:

“Balkon kapısını açtı. Batmakta olan güneşe inat, koyu bulutlar gökdelenleri lacivert bir çizgiyle çerçevelemişti. Güneşin kendisi ortada yoktu artık; ama gökyüzüne saldırdığı pembeli, turunculu, sarımtırak ışık hâlâ vardı. Ve bir zaman baktı semaya ağlamayarak. Şairin neden ağladığını anlayabiliyordu.” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 148)

Ahmet Haşim'in *Merdiven* adlı şiirinde genellikle sarı ve kırmızı arası tonlara gönderme yapılır, ancak bu bölümde koyu bulutlar üzerinden lacivert renginin dâhil edildiği görülmektedir. Ayrıca şiirde geçen *Ve bir zaman bakacaksın semaya ağlayarak* dizesinin dönüştürülerek “Ve bir zaman baktı semaya ağlamayarak” hâliyle sunulduğu görülür. Bir sonraki sayfada ise Orhan Veli'nin *Anlatamıyorum* isimli şiirinden alıntılar yapılır:

“Ayrıca ağlamaya kalksa kim duyacaktı? Ağlasam sesimi duyar mısınız mısralarımda... Dokunabilir misiniz gözyaşlarıma ellerinizle... Gerçek şairler, ‘Anlatamıyorum,’ dediklerinde bile ne güzel anlatıyorlardı yüreklerindeki sancıyı.” (Kür, Sadık Bey, 2016, s. 149)

Başkişinin içinde bulunduğu bunalım hâlini okura yansıtma amacıyla olan yazar, anlatının bu bölümünde onun ağlamaklı tavrını Orhan Veli'nin dizeleri aracılığıyla verir. Bunu yaparken alıntı yaptığı eserin özgünlüğünü reddeden bir tutum içerisinde olan yazar, daha önce olduğu gibi yine şairin ismine atıfta bulunmayarak farklı bir eseri doğrudan kendi eserine malzeme hâline getirir. Ancak bu kez alıntıları montaj tekniğiyle değiştirip dönüştürmeden kullanır.

4.2.2.3. Gönderge

Karşılığı olan bir göstergenin işaret ettiği varlık olarak kısaca tanımlanabilecek gönderge; çağımız yazarlarında çoğunlukla bir yazarın, eserin, düşünürün ya da ünlü birinin adının anılmasıyla uygulanır. Edebî eserlerde “anlam dünyasını genişletmeye, metinlerin kurgusal yapısında çoklu ilişkiler ağı kurmaya yardımcı olan bu göndergeler rastgele seçilmez. Romanların yapısına ait olay, kişi, zaman, mekân gibi unsurlar arasındaki bağları kuvvetlendiren bu kullanımlar okurun çağrışım dünyasını zenginleştiren” (Şişman, 2018, s. 234) bir anlatım biçimi olarak karşımıza çıkar.

Yarın Yarın romanında anlatı karakterlerin bir kısmının -özellikle Selim'in- iyi eğitim almış, entelektüel birikime ya da gelişime açık olan ve/ya sosyalist düşünceye sahip olan kişilerden oluştuğu görülür. Onların bu özelliklerine vurgu yapmak için anlatı içerisinde sıklıkla göndergelerden yararlanılır. Bu bağlamda roman içerisinde *Nazım Hikmet, Arthur Adamov, Henry Miller, Ernest Hemingway, Charles Baudelaire, Pablo Picasso, Türkan Şoray, Georges Braque, Victor Hugo, Friedrich Nietzsche, Arthur Schopenhauer, Karl Marx, Claude Levi-Strauss, Vladimir Ilyic Lenin, Lev Troçki, Josef Stalin* gibi ünlü yazar, şair, ressam, bilim insanı ve düşünürler üzerinden gönderge tekniğinin imkânlarından yararlanılır. Romandaki göndergeler yalnızca kişi isimlerinden de oluşmaz. Bunların dışında *Gulliver* gibi karakterler ile *Manifesto* ve *Tristes Tropiques* gibi eserler aracılığıyla da okurun çağrışım dünyası canlı tutulurken yine göndergeler kullanılır.

Küçük Oyuncu romanında gönderge kullanımında eser ve yazar isimleri ön plana çıkar. Romanda tiyatro oyuncusu olan Semra, başkişi ve anlatıcı olarak olayların merkezine konumlandırılır. Semra'nın ev arkadaşları dâhil olmak üzere romandaki karakterlerin birçoğu oyuncu, yönetmen, rejisör ya da prodüktör olduğundan anlatıda

tiyatro ve sinema isimlerinin, yazarlarının ve karakterlerinin üzerinden gönderge tekniğinin uygulandığı görülür. Bu bağlamda *Jules et Jim* filmine ve aynı filmde rol alan *Oskar Werner*'e; (Jean) Anouilh'e, onun *Antigone* adlı piyesine, piyesteki Haemon ve Creon adlı karakterlere; William Shakespeare'e, onun *Troilus ve Cressida*, *Hamlet*, *Kral Lear* ve *Venedik Taciri* adlı oyunlarına, *Venedik Taciri*'ndeki karakterlerden Shylock'a ve Portia'ya, *Kral Lear*'daki Cordelia adlı karaktere; (Eugene) *O'Neill*'e; (Eugene) *Ionesco*'ya; (Samuel) *Beckett*'a; *Moliere*'e yer verilir. Ayrıca anlatıda *Guernica* (Pablo Picasso) isimli tablo ve *Aşkın Sonu* (Graham Greene) adlı romanlara da değinilerek anlatı boyunca göndergelerin çağrışımsal özelliğinden yararlanıldığı görülür.

Asılacak Kadın adlı romanda kart karakterlerden olan Hüsrev Ebruzade, eski eşi Meliha'yı Jozett adında Fransız bir kadınla aldatır. Ancak kadınlarla sapkın karakteri nedeniyle sağlıklı bir ilişkiye sahip olamayan Hüsrev Bey her ikisini de kaybeder. Evinde hizmetçi olarak çalışmaya başlayan Melek'i taciz etmeye başlayan Hüsrev Bey, Melek'i Jozett'in yerine koyar. Onun gibi giyinmesi, onun gibi konuşması için uğraşır ve ondan intikam alabilmek arzusuyla yerine geçirdiği Melek'in başka erkeklerle birlikte olmasına neden olur. Bu anlarda başkışı Melek'e az da olsa Fransızca öğretmeye çalışır ve ilişkiler esnasında da Fransızca cümleler kurar. Bu cümlelerin içerisinde *DisQue Tu M'Aimes* gibi şarkı sözlerinden de yararlanır:

“CE N'EST PAS TROP MAUVAIS OUI, OUI, C'EST ÇA! C'EST PARFAIT! MA JOSETTE! MA POUPPE! MA D E ESSE! Elime eteğime kapanır sanırsın ben bi sultan o bi kul DIS QUE TU M'AIMES DIS-LE. JET ADORE!” (Kür, *Asılacak Kadın*, 2018, s. 80)

Romanın bu bölümünde geçen Fransızca sözlerin bir kısmının şarkının sözleri olduğu saptanırken diğer kısmının Melek'e sitem amaçlı kurulan kısa ifadeler olduğu anlaşılır. Dolayısıyla kurmaca içerisinde Fransızca bir esere göndergede bulunulurken eserin ismine yine aynı alıntının içerisinde yer verildiği görülür.

Bitmeyen Aşk romanının başkışısı Nilgün Pamir, tiyatro eğitilmiş ünlü bir oyuncudur. Bu sebeple roman içerisinde yer alan göndergelerin birçoğu başta tiyatro olmak üzere diğer sanat dallarına aittir. Anlatı içerisinde karakterler üzerinden sunulan göndergelerin karakterin temsil ettikleri değerleri, kültür seviyesini, ilgi alanını gösterir özelliği anlatıda belirtilen göndergelerin çok yönlülüğüyle ilişkilidir. Romanda yer alan “*Ibsen, Nora, Brecht, Debbie Reynolds, Hamlet, Troilus ve Cressida, Prens Andrey,*

Natasha, Juliet, Romeo, Marlon Brando, Beatles, Sarah Bernhardt, Beethoven'ın Yedinci Senfonisi ve Üçüncü Piyano Konçertosu, Zeki Müren, Bir Halk Düşmanı, Kinsey Raporu, Kötülük Kol Geziyor, Brahms, Dvorak'ın Dokuzuncu Senfonisi, Mozart” gibi göndergelerin, başkişi ve ana karakterlerin temsil ettikleri çevreyle uyum hâlinde olduğu görülür.

Bir Cinayet Romanı’nda yazarın diğer romanlarında olduğu gibi çağrışımsal değerlerinden yararlanılmak üzere birçok göndergeye yer verilir. Bu bağlamda roman boyunca *Oscar Wilde, Agatha Christie, Shakespeare, Dostoyevski, Bernard Shaw, İdil Biret, Georges Simenon, Raymond Chandler, Ellery Queen, Carter Dickson, Steinbeck, Hemingway, Marquez, Çehov, Johannes Brahms, Tab Hunter, Elvis Presley, Hürriyet Gazetesi, Bir Cinayetin Anatomisi, Soğuktan Gelen Casus* (John le Carre), *Roger Ackroyd’un Ölümü* (Roger Ackroyd Cinayeti), *Kumarbaz, Karamazov Kardeşler*’in karakterleri, *Tolstoy, Anna Karanina*’nın karakterleri, *Madam Bovary* ve karakterleri gibi sanatçı, yazar, müzisyen, eser ve karakterlere rastlanır.

Sonuncu Sonbahar romanında yazarın diğer romanlarında olduğu gibi sanatçı, bilim insanı, eser, karakter üzerinden göndergelerin ağırlıkta olduğu görülür. Çağrışımsal özelliklerinden yararlanmak suretiyle kullanılan göndergeler romanda karakterlerin ait oldukları sosyal sınıf hakkında bilgi veren yönüyle de önem kazanır. Üstkurmacayla kurgulanan romanda yazar ve eser isimlerinden yararlanılması bundandır. Ayrıca başkarakter matematik profesörü olmakla birlikte cinayetleri çözümleyen bir yazar olduğundan matematik, resim, müzik gibi bilim ve sanat dallarından önemli kişiler ve eserler üzerinden de göndergelerde bulunmaktadır. İşlenen konunun cinayet olması ise benzer olayların yer aldığı gazete ve filmler üzerinden gönderge tekniğinin kullanımına olanak tanır. Bu bağlamda roman içerisinde kronolojik olarak karşılaşılan *Siyah Gelinlik filmi ve filmin yönetmeni François Truffaut, Kamelyalı Kadın, Ava Gardner, Ingrid Bergman, Humphrey Bogart, Mozart, Pierre de Fermat, Casablanca, Hemingway, F. F. Scott Fitzgerald, Beatles, Vincent Van Gogh, Cumhuriyet, Tercüman, Hürriyet* vb. isimler gönderge tekniğinin kullanılmasıyla kurmacaya dâhil edilir.

Cinayet Fakültesi romanında gönderge kullanımı konusunda çağrışımsal değerlerinden yararlanılan isim, eser, karakter tercihlerinde bir sapma olmadığı anlaşılan yazar, yine aynı sanat anlayışı kapsamında bir tavır sergiler. Bu bağlamda

önceki romanlarında olduğu gibi sinema, tiyatro, edebiyat, müzik gibi alanların yanı sıra söz arasında da olsa değinmeyi sürdürdüğü 12 Mart dönemini anımsatan göndergeler kullanır. Yazarın roman içerisinde kronolojik sırayla değindiği “*Rolling Stones, Jerry Lewice, Lev Troçki, Amadeus, Criminal Phsychology, D. H. Lawrence, Çizgiyi Aşmak, Dans le vent, Müjdat Gezen, Roman Holiday, Audrey Hepburn, Lord Byron, Albinioni, Adagio, Beethoven, Mozart, Balzac, Dickens, Jimmy Dean, Che Guevera, Deniz Gezmiş*” gibi isim ve eserler romanda kullanılan göndergeler olmakla birlikte bu göndergelerin bir kısmı yazarın diğer romanlarında da yer alır.

Sadık Bey romanında gönderge kullanımı hem yazar hem eser bağlamında kullanılır. Sadık Bey’e gençlik yıllarında Le Fou lakabı verilir. 1965 yapımı bir film olan *Pierrot le Fou*’dan esinlenilerek yakıştırılan bu lakabın ardından filmin yönetmeni olan *Jean-Luc Godard* ve filmde rol alan *Jean-Paul Belmondo*’nun isimlerine rastlanılır. Tiyatroya ve şiire olan merakından sıklıkla bahsedilen başkışının şair yönüyle ilgili göndergeler ise *Baudelaire, Apollinaire, Eluard* gibi isimler üzerinden yer verilir. Ayrıca roman içerisinde yer alan Luigi Pirandello’nun oyunu *Altı Şahıs Yazarını Arıyor*ise eser üzerinden yapılan bir diğer gönderge olarak okurun karşısına çıkarılır.

4.2.2.4. İç Metinsellik

Anlatım esasına dayalı kurmaca metinlerde yazar metinlerarasılığa başvururken bazen kendi metinlerinden yararlanır. Bunu diğer eserlerine göndermelerde bulunarak yapabileceği gibi nehir roman türünden seri eserlerinde iç içe geçmişlik yöntemini kullanarak da uygulayabilir. İç metinsellik yöntemini uygulayan “yazar, başka bir metnine dâhil olan bir parçayı yeni metnine dâhil eder. Bu da yine metnin kurmaca dünyasına göndermeler yaparken bir yandan da yaşamla yazının aynı anlama geldiğini vurgulamak” (Şişman, 2018, s. 234-235) amacıyla kullanılır.

Pınar Kür’ün romanlarında karakter adları ile İstanbul, Ankara, Paris gibi fiziksel boyutta açıklık gösteren yer adları ve yalı, konak, çatı katı ev, bar, otel, pastane, lokanta gibi kapalılık belirten mekân adları benzerlik gösterse de iç metinselliğin tüm boyutlarıyla kendini gösterdiği üç romanı bulunur. Nehir roman görünümünde birbirinin devamı sayılabilecek bir kurguya sahip olan romanlarının ilki *Bir Cinayet Romanı*, ikincisi *Sonuncu Sonbahar*, üçüncüsü ise *Cinayet Fakültesi*’dir.

Sonuncu Sonbahar romanı *Bir Cinayet Romanı*'nın devamı niteliğindedir. *Bir Cinayet Romanı*'nın sonu merak uyandıracak biçimde tamamlanmadığından olayların devamı *Sonuncu Sonbahar*'da verilir. Her ikisi de üstkurmacanın özelliklerinden yararlanılarak yazılır ve araştırılan cinayetlerin iç romana dâhil edilmesi şeklinde ilerler. Bu yönüyle konusunu ilk romandan alan ve ondaki tamamlanmamış olayları neticelendirmeye yönelik yazılan romanda karakterlerin de bir kısmı *Bir Cinayet Romanı*'ndan alınır. Özellikle ana karakterler varlıklarını ikinci romanda göstermeye devam ederler. *Sonuncu Sonbahar*'daki iç metinselliğin boyutu bununla da sınırlandırılmaz. Yazar, öncesinde yazdığı tüm romanlardan karakterleri bu romanında bir araya getirirken bazı karakterleri yaşanmışlıklarıyla kurguya dâhil eder. Bu bağlamda üçlemesine *Yarın Yarın*'daki karakterleri başlarından geçen, ancak yer aldıkları ilk romanda detaylandırılmayan olaylarla birlikte dâhil eder. *Sonuncu Sonbahar*'da geçen;

“Bakın, Haydar Bey, sizinle nice verimli çalışmalar yaptık, pek başarılı sonuçlar elde ettik. Benim tek amacım size elimden geldiğince yardımcı olmak, bu arada biraz kafa jimnastiği yapıp sıkıntılı günlerimi değerlendirmek. İnanın bana, siz Tarık Durusel'in geçmişini öğrenirseniz ben onu size bulurum. Ölü ya da diri... Ve günü geldiğinde Sulhi Gebzeli'nin karşısına kendim çıkarım. Onunla konuşur, onu konuştururum.’

Haydar mahzun mahzun gülümsedi.

‘Tanışıyor musunuz yoksa? Sizin de tanımadığınız yok, hocam. Hem kitaplarından başını kaldırmayan bir bilginim, diyorsunuz hem de sosyetei yakından tanıyorsunuz. Levent Caner'in eşi Eser Hanım'la da siz konuşmuştunuz, hiç unutmam.’

Ne demek şimdi bu? Ne ilgisi var? Eser Caner ile konuştuğumda kadının ağzından hiç laf alamadığımı mı hatırlatmaya çalışıyor? Ayrıca kitaplarımdan başımı kaldırmayan bir bilgin olduğumu ısrarla kendisi söylemiştir hep, ben değil.” (Kür, *Sonuncu Sonbahar*, 2017, s. 134)

cümlelerinde yer alan isimler *Bir Cinayet Romanı* ve *Yarın Yarın* isimli eserlerden alınma karakterlerdir. Buradaki anlatıcı da yine bir önceki romandaki Emin Köklü'dür. Her iki romanın karakterleri de önceki romanlardaki hâlleriyle burada yer alırlar. Böylelikle önceki romanlardaki olayların karakterleriyle birlikte devam ettirildiği *Sonuncu Sonbahar*'da iç metinsellikten yararlanıldığı anlaşılr. Yazarın önceden yazdığı romanlarının yapısal unsurlarından ve izleksel dokusundan yararlanarak yeni romanını oluşturmaya kaynak sağlayan bu anlatım biçimi üçlemenin son romanı olan *Cinayet Fakültesi*'nde de kullanılır.

Cinayet Fakültesi romanı Pınar Kür'ün postmodern polisiye üçlemesinin son romanıdır. Nehir roman türünün örneği olabilecek üç romanın sonuncusu olması sebebiyle roman içerisinde önceki romanlardaki olayların devam ettiğine dair ibareler yer alır. Bu ibareler yer yer anımsatıcı nitelikte olurken çoğu kez açıkça önceki romanların devamı olarak kurguda yerini alan pasajlardan oluşur. Romanın henüz ilk satırlarında yer alan soru cümleleri iç metinselliğin ilk örneği olarak değerlendirilebilir:

“Şimdi ben katil miyim? Onu gerçekten öldürdüm mü, yoksa öldürdüğüm hayaline mi kapılıyorum? Oyunu bozdum mu? Yoksa hala oyunun bir parçası mıyım? Oyun, başka bir denizin kıyısındaki o eski bahçede başlamış ve bitmiş olabilir mi? Ben mi onun hayaliydim, yoksa o mu benim hayalim? O ölmeden kendi gerçekliğime kavuşabilir miyim? Onu öldürmediysem, bundan böyle nasıl yaşayacağım? Öldürdüysem, bundan böyle yaşamaya hakkım var mı?” (Kür, *Cinayet Fakültesi*, 2017, s. 9)

Romana başlarken sorgulama şeklinde bir aktarım metodu kullanılır. Bu aşamada kendi yazarını öldürüp öldürmediğinin cevabını arayan kahraman anlatıcının ifadelerine yer verilir. Bir önceki romanda iç roman yazarıyla son karşılaşmalarında aralarında geçen gerilime gönderme yapılan bu pasajla romanın devamında iç metinsellikten izler bulunulabileceğinin mesajı verilir. Öyle de olur:

“Yıllar önce büyük emekler vererek yazdığım(ı) sandığım ama galiba karımın kaleme aldığı) bir romanın sonunda boğazın serin sularını boylayarak öldüğümüne inanan okurlar ne acıdır ki beni pek çabuk unuttular. Gazetelerde çıkmayan ilanlara bakılırsa üç gün ile yasımı tutan olmamış. Oysa kitabın sonunda kimin öldüğü kesin bir açıklığa kavuşmamıştı. Beyazlı kadınla giriştiğimiz (girişmiş olabileceğimiz) gövdesel mücadeleyi kimin kazandığı, kimin sulara gömülüp akıntıya kapılarak aramızdan ayrıldığı (ayrılmış olabileceği) belirtilmemişti. Ne yazık ki bu konuda en ufak bir merak beyan edilmedi, en ufak bir tartışma çıkmadı.” (Kür, *Cinayet Fakültesi*, 2017, s. 10)

Sonuncu Sonbahar'a gönderme yapılan bu pasajda konuşmacı yine romanın kahraman anlatıcısı Emin Köklü'dür. Önceki romanda da burada olduğu gibi cinayetleri incelemek üzere bir kurguya dâhil olur ve hem kendisi hem de eşi gelişmeleri kendi romanına aktarmayı planlar. Ancak roman tamamlanamadan serinin ikinci romanı sona erer. Son romanın yazım zamanına kadar olan gelişmeler ise iç metinsellik yardımıyla okuyucuya aktarılır. Romandaki iç metinsellik yalnızca üçlemeyle de sınırlı kalmaz. Bir önceki romana dâhil olan Aysel Alsan ve onun yaşantısı *Yarın Yarın*'dan ödünçlemedir. Aynı olaylara bu romanda da değinilir:

“Bir anda yıllar öncesine, ünlü sinema oyuncusu (ve katil olduğuna kimselere inandıramadığım) Aysel Alsan'ı ilk kez gördüğüm film setine

döndüm. Işıkların altında başını bir yere eğmiş, kıpırtısız duran, ‘motor’ dendiği anda kuklamsı davranışlarla birden harekete geçen beyaz gelinlikli bir kadın... Bu görüntüyü birkaç saniye gözümde silemediğimden yeni gelen delikanlıya hemen dikkat edemedim.” (Kür, Cinayet Fakültesi, 2017, s. 82)

Cinayetleri araştırırken bulunduğu mekânda birkaç saniyelik bir anımsamayı aktaran kahraman anlatıcı, bundan sonraki bölümlerde de iç metinsellikten yararlanmaya devam eder. *Sonuncu Sonbahar*’ın sonunda kaçtığını düşündüğü yazar Akın Erkan’ın karşısına çıktığı ana gönderme yapılırken;

“Dönüp baktığımda, biraz önce girdiğim kapının eşiğinde, kollarını iki yana açıp kapının pervazlarına dayamış, o pervazların çerçevelediği bir resim gibi kıpırtısız duran, beyazlar, hatta bembeyazlar içinde bir kadın görüyorum. Bir *deja-vu*...” (Kür, Cinayet Fakültesi, 2017, s. 197)

cümleleriyle anın hatırlatılması sağlanır. Ayrıca o bölümü anlatmakla yetinmeyip içinde bulunulan durumu “deja-vu” olarak niteleyerek doğrudan o ana gönderme yaptığını belirtir. Romanın son bölümünde ise yazar Akın Erkan’la tekrar karşılaşır. Önceki iki romanın iki ana karakteri olarak tekrar bir araya geldiklerinde Akın Erkan’ın, “Kaç yıldır bir şey yazmamıştım. Unutulmuş... unutulmaya yüz tutmuştum. Kim bilir belki de ilhamımı sen almıştın elimden.” (Kür, Cinayet Fakültesi, 2017, s. 294) ifadelerine yer verilir. Aynı zamanda karakter yazar çatışmasını imleyen bu ifadelerle Akın Erkan, kendi romanlarında karakter olarak kullandığı Emin Köklü olmadan roman yazamadığını belirtirken aradan geçen uzun zamanla yine üçlemenin diğer eserlerine gönderme yapar. Benzer bir değerlendirmede de Emin Köklü bulunurken;

“Yıllar sonra, bir cinayet romanı yazma tasarımıyla beni aradığında, aklıma gelen ilk olay onun şimdi sözünü ettiğiydi. Aradan geçen zamanda birlikte öyle farklı şeyler yaşamıştık ki gençliğimizde kalan o sahne bulanıklaşmıştı belki, ama silinip atılmamıştı. Ve işte o anda, bir kez daha canlandı gözlerimde, çok eski, sanki yüzyıllar öncesinden kalma bir bahçe. Çok büyüktü Kandilli’nin bahçesi, ama herkes rıhtımda toplanmış, çok yüksek bir müzik eşliğinde tepine tepine dans ediyordu.” (Kür, Cinayet Fakültesi, 2017, s. 309)

ifadeleriyle *Bir Cinayet Romanı* ve *Sonuncu Sonbahar* özelinde iç metinselliğin kullanıldığını gösterir. *Cinayet Fakültesi*’ndeki iç metinsellik yalnızca belirtilen pasajlarla da sınırlı kalmaz. Olay örgüsü ekseninde değerlendirildiğinde romanın tamamında iç metinsellikten yararlanılır. Ayrıca romandaki diğer yapısal unsurlar incelendiğinde ise Akın Erkan’ın yanı sıra başta Haydar Bilir olmak üzere birçok karakterin bu romanda da yer aldığı görülür. Ayrıca cinayetlerin işlendiği yer olan

İstanbul'a döndüğünde bile mekân olarak aynı şehrin ve aynı semtlerin varlığını görmek mümkündür. Dolayısıyla postmodern polisiye üçlemesinin son romanı olan *Cinayet Fakültesi*'nde de iç metinsellikten yararlanıldığı anlaşılır.

4.2.2.5. Kolaj

Resim sanatından edebî metinlere geçen kolaj tekniği romanlarda da kullanılır. Postmodern yazarların eserlerinde sıklıkla başvurduğu bir anlatım biçimi olan kolaj, farklı türden eserlerin roman içerisinde sunulmasına olanak tanır. Bu eserler bazen bir gazete, dergi yazısı, mektup, ansiklopedi maddesi ya da çalışma notu bazen de anlatıyla ilgisi hiçbir biçimde çözilemeyen bir yemek tarifi, müzik defteri sayfası, takvim yaprağı, harita, ilgisiz bir şema, tablo, fotoğraf, belge vb. olabilir. Anlatıdaki yapıyı dağıtarak metnin bütüncüllüğünü bozan bir unsur olan kolajı kullanan yazar, tüm kontrolün kendi elinde olduğunu ve okurun yalnızca onun müsaade ettiği ölçüde eserden haz alabileceği mesajını verir. Çoğunlukla anlatıdaki akıcılığı kolaj yöntemini kullanarak bozan yazar, aynı zamanda okura soluklanması için fırsat verir. Romanlarda algı kırıcılık yöntemi olarak kullanılan kolaj, her halükârda metnin bir kurgu olduğunu okura hissettirir.

Yarın Yarın isimli roman, 1976 yılında yayınlanır ve 12 Mart 1971 Muhtırası sonrası toplumu yönlendirici unsurlar barındırdığı düşünüldüğünden 1982'de yasaklı kitaplar listesine eklenir. Hem kendisi hem de eseri zan altında kalan Pınar Kür, eserini ve kendisini aklamak üzere uzun uğraşlar verir. Mahkeme kararının bulunduğu belgenin sonuç sayfasını ise kolaj tekniğini kullanarak romanına ekler:

- 3 -

Tutan No. : 1984/155
Karar No. : 1984/193

kişilerin ve olayların sanatsal açı gereğince değerlendirildiği eserle; S.K.mn 142/1.maddesinde tanımlı yapılan suçun unsurlarının elverişli belirtildiği gibi b.run aksine de dosyada zanlının mahkûmiyetini gerektirecek nitelikte başka bir delille bulunmadığı ilahetle; mahel mahkemesinde trula edilen berrat hükmünde bu ilaharla bir laa berratlık görülmüştür.

S O N U C U : Yukarda açıklanmış tımare alırsam hükmüne berratlıkta ye rırsam olarak Q.A'YAHUHA, 4.10.1984 tarihinde OXBİKLİ ile karar verildi.



UYR
Mak. Alb.
M. YAVUZ

UYR
Mak. Alb.
Y. ZARAF

UYR
Mak. Alb.
M. YAVUZ

UYR
Mak. Alb.
S. LİLMAN

UYR
Mak. Alb.
İ. ÇETİN

UYR
Mak. Alb.
S. ZARAF

UYR
Mak. Alb.
S. ZARAF

UYR
Mak. Alb.
A. KÜÇÜK

UYR
Mak. Alb.
S. ZARAF

UYR
Mak. Alb.
S. ZARAF

UYR
Mak. Alb.
S. ZARAF

UYR
Mak. Alb.
S. ZARAF

UYR
Mak. Alb.
S. ZARAF

UYR
Mak. Alb.
S. ZARAF

UYR
Mak. Alb.
S. ZARAF

Romanın içerisinde yer alan bu metnin olay örgüsüyle bir ilişkisi bulunmamaktadır. Anlatının henüz başında yer verilmesiyle yazar tarafından dolaylı olarak bir mesaj verilirken okuyucunun da metindeki olay örgüsü içerisinde bir yargılanma süreciyle ilgili olarak arayışa geçmesine olanak tanınır, ancak okuyucu anlatı boyunca aradığını bulamadığından kolaj tekniğiyle romana dâhil edilen metnin olaylarla doğrudan bir bağının olmadığını anlar.

4.2.3. Çokseslilik

Müzik sanatından alınan bir terim olan çokseslilik, edebî metinlerde genellikle anlatıcı ve yapıya bağlı değişkenler ile iç içe geçmişliklerle görülür. Bu yönüyle müzikle edebiyat birbirine benzerlikler gösterir. Ancak klasik romanın düz bir çizgide ilerleyişi ve birtakım kuralların dışına çıkmayan yapısı romanın uzun dönem aynı

görüntü düzleminde ilerlemesine neden olur. Tematik düzlemde değişiklikler gösterse de belli kalıpların dışına çıkılamadığından sanatsal değerinin gittikçe yitimine giden bu yol romanın müzikle benzer kuralları uygulamaya başlamasıyla birlikte kazandığı özgünlükle sanatsal değerini artırmasını sağlar. Forster müzik-roman ilişkisini açıklarken “müzik insanı kullanmaz, karmaşık kurallara, yasalara bağlıdır; ama gene de bütünüyle duyulunca romancıya, kendi yöntemleriyle yaratmayı başarabileceği bir güzellik türü sunduğu kesindir. Roman yazarının da müzikteki yayılıp genişleme kavramına dört elle sarılması gerekiyor.” (Forster, 2019, s. 216) der. Onun bu söylemi bir nevi romanda çok sesliliğe gönderme yapar. Öyle ki romanda yapısal bağlamda zamanın sıradizimselliğinin kaybolması, anlatı kişilerinin sıklıkla yer değiştirmesi, olayların iç içe geçerek belirginlikten uzaklaştırılması ve tematik sapmalara yer verilmesi, kurmaca gerçeklik ile rüyanın ayırt edilemez bir hâl alması, anlatıcının yer yer farklılaşması gibi hususlara bağlı olarak “postmodern romanda, söylemlerin iç içe geçtiği ve yapıtların üst üste gelmesiyle birbirinin içine karıştıkları yeni bir roman türü ortaya” çıkar. Bu aşamada metindeki “çoklu yapıyı bir arada bulundurarak her metin çok sesli” (Aşkaroğlu, 2015b, s. 123) bir hâl alır.

Yarın Yarın romanının olay örgüsü iki halka halinde devam eder. Buna göre başkarakter Seyda ve etrafındakilerin anlatıldığı olaylar bir grubu oluştururken Aysel ve çevresindekiler ikinci grubu oluşturur. İki gurubun ortak kesişim kümesinde ise romanın öne çıkan kart karakteri Oktay yer alır. Oktay, Seyda’nın eşi olmakla birlikte Sulhi Gebzeli olaylara dâhil olana dek Aysel’in sevgilisidir. Bu yönüyle roman içerisindeki olaylar farklı iki olay örgüsü hâlinde devam eder. Ancak romanın 12 Mart dönemini ele alması ve Aysel tarafında yaşanan bazı olayların -Selim’in de olayın içerisinde yer aldığı Sulhi Gebzeli’nin oğlunun kaçırılması gibi- ana olaydaki dramatik aksiyona yön vermesi nedeniyle anlatıdaki tüm olaylar, kurmaca dünyada dönem özelliklerini yansıtmak ve ana olaya katkıda bulunmak için vardır. Bu sebeple ana olay ve yan olayın anlatıldığı romanda çokseslilik hâkimdir. Ayrıca tanrısal bakış açısıyla ele alınan anlatı esnasında olaylar değişirken karakterlerin de bir kısmının değiştiği görülür. Roman bu yönüyle de çokseslilik özelliği gösterir.

Küçük Oyuncu romanında çokseslilik kurgu üzerindeki iç içe geçmişlik ve ana olayın dışına çıkma şeklinde kendini gösterir. Romanın ilk iki sayfasında tanrısal bakış açısıyla kaleme alınan bir metin yer alır, ancak ikinci sayfanın sonunda kahraman

anlatıcı devreye girer. Bu aşamadan itibaren geriye dönüş tekniğinin kullanımıyla romanın sonuna kadar önceden yazılan, ancak romana benzeme amacı güdülmeden yazıldığı iddia edilen ve ana olayların da bu bölümde işlendiği bölümler zinciriyle karşılaşılır. *Küçük Oyuncu*'nun bitimine dört sayfa kala ise o ana dek aktarılanların daha önce kaleme alınmış yaşanmışlıkların ürünü olduğu ve yazarın karakterin bu bölümleri baştan sona okuduğu esnada okuyucuya aktardığı ifade edilerek ana olayla ilgili değerlendirmelerde bulunulur. Romandaki bu iç içe geçmişliğin yanı sıra anlatı boyunca -çoğunluğu bölüm başlarında ve sonlarında olmak üzere- roman karakteri Semra üzerinden araya giren “Ben” anlatıcı, ana olayın dışına çıkarak roman ve yazarlık hakkında değerlendirmelerde bulunur. Bu değerlendirmeler bazen sayfa boyunu aşar bir nicelik kazanır.

Asılacak Kadın adlı anlatıda postmodern romanın özelliklerinden olan çokseslilik anlatım biçiminden yararlanır. Romanın yapısal unsurlarının yanı sıra anlatım teknik ve biçimlerinin birçoğundan yararlanıldığı anlaşılan anlatıda anlatıcı ve bakış açısının sıklıkla değiştiği görülür. Bununla birlikte roman içerisinde her anlatı karakterinin geriye dönüş tekniğinden yararlanmasına bağlı olarak kurmaca metnin sıradizimsel yapısı bozulur. Anlatıdaki karakterler de buna bağlı olarak sürekli değişkenlik gösterir. Dolayısıyla çoklu bir yapıdan söz etmenin mümkün olabileceği *Asılacak Kadın* romanında çok sesliliğin özelliklerinden yararlandığı anlaşılar.

Bitmeyen Aşk romanında üstkurmacanın biçimsel özelliklerine rastlanır. Bu yönüyle anlatıda, yazarın hem karakter olarak hem de dışarıdan bir göz olarak anlatıya dâhil olmasının yanı sıra ana karakterlerden Nilgün'ün ve Sinan'ın da anlatıcı kimliğiyle ön plana çıkarıldığı görülür. Böylelikle olayların tek bir bakış açısıyla anlatılmaması sağlanır. Ayrıca yazar, anlatı içerisinde okuyucuya da sürekli sorular sorarak onu da kurmacaya dâhil etmeye çalışır. Anlatıcı düzleminde romanın çok sesliliği bu noktada ortaya çıkarken anlatıda zamanın da karmaşık bir hâl aldığı görülür. Geriye dönüş tekniğinin uygulandığı romanda önce geçmişte yaşanan bir olaydan başlanır, daha sonra daha geçmişe gidilir. Bu arada geçmiş yaşantılardan kesitlerin anlatıldığı bölümlerde de akronik bir durumun varlığından söz etmek mümkündür. Romanın son bölümünde ise tüm anlatıcıları devreye koyduğu anlaşılırken olaylar, anlatının sosyal zamanına göre an'da sonlandırılır. Ayrıca romanda Nilgün ve Sinan arasındaki ilişki anlatılırken değişen olaylara da bağlı olarak her bölümde farklı

karakterlerin varlığıyla karşılaşılır. Romanda tespit edilen tüm bu unsurlar *Bitmeyen Aşk* romanının çok sesliliğine gönderme yapar.

Bir Cinayet Romanı, iç içe geçmiş roman görünümündedir. Dış romanın karakterleri yazar Akın Erkan'ın planladığı bir oyunla iç romanda da karakter olarak bulunurlar. Dolayısıyla romandaki gerçeklik ile kurmaca birçok yerde iç içe geçerek anlaşılabilir bir hâl alır. Romanda çok sesliliğin oluşumuna kaynaklık eden ilk etken olan bu çoklu yapının yanı sıra anlatı boyunca birçok anlatıcının bulunduğu anlaşılır. Romanın çok sesliliğine bir diğer etken de bu anlatıcı çeşitliliğinden kaynaklanır. Ayrıca dış romanda yaşananlar ve iç romana kaynaklık eden anlatılar farklı türden metinlerden oluşur. Bu bağlamda anlatıda doğrudan anlatımın yanı sıra bazı bölümlerin tamamen anlatıcıların günlüklerinden oluştuğu anlaşılır. Romanda çok sesliliğin varlığının bir diğer göstergesi de günlüklerle oluşturulan bu bölümler olur.

Yazım aşamasında kullanılan kurgu tekniği bakımından üstkurmacanın varlığının görüldüğü tüm romanlarda çokseslilikten söz etmem mümkündür. Dolayısıyla üstkurmacanın imkânlarından yararlanılarak oluşturulan bir eser olan *Sonuncu Sonbahar*, üçlemenin ara eseri olması bakımından çokseslilik anlatım biçiminin kullanıldığı bir romandır. *Sonuncu Sonbahar*, kurmaca dünyasında bir de iç romana ev sahipliği yapar. Anlatıdaki bu çok katmanlılığın yanı sıra yazarın önceki romanlarındaki karakterler bu romandaki kurmacaya dâhil edilir. Dolayısıyla iç metinsellikten yararlanılarak öncül romanlardaki karakter ve olayların tekrar değerlendirilmesiyle ortaya çıkan yeni kurgu yine romanda çok sesliliğin hâkim olduğunu gösterir.

Cinayet Fakültesi romanı öncelikle nehir roman türünün son eseri olması nedeniyle çokseslilik gösterir. Bu bakımdan birbirinin devamı niteliğindeki diğer iki romanla iç metinsellik bağlamında bir ilişki içerisindedir. Ayrıca romanda *Yarın Yarın*'daki Aysel Alsan'ın film seti de anımsatılır. Roman, üstkurmaca anlatım biçimiyle oluşturulduğundan yine çok sesli bir yapıya sahiptir. Kahraman bakış açısıyla yazılmasına rağmen roman içerisinde birçok yerde yazarın mesajları karakterler üzerinden iletilir. Son bölümde ise iç roman yazarı ortaya çıkar ve yaşam-kurmaca arasındaki çok katmanlı yapı başkarakterin gerçekten uzaklaşıp hayal ürünü olduğunu sorgulamasına sebep olur. Tüm bu sebeplerle yazarın diğer birçok romanında olduğu gibi *Cinayet Fakültesi*'nde de çok sesliliğin varlığından söz etmek mümkündür.

SONUÇ

Pınar Kür, romanlarında bireyin yaşam içerisindeki trajik serüvenini ve toplumsal cinsiyet kaynaklı problemleri kadın olgusunu merkeze alarak işler. İkinci dalga feminist hareketin söylemleri ve izleklerinin sıklıkla görüldüğü eserlerinde kahramanlarını toplumsal meselelerin dışında tutmaz. 12 Mart gibi Türkiye siyasi tarihinde önemli etkileri olan olayları kurgusal dünyada sıklıkla işler. Ataerkil toplumun kadın üzerindeki baskıcı anlayışına yoğun bir eleştiri yönelten yazar, kadın kahramanlarının serüvenlerini oluştururken yaşanmışlığın etkisini başarılı bir şekilde kullanarak eserlerini kurmaca-gerçeklik arasında bir noktada konumlandırır. Romanlarda özellikle kadın kahramanların merkezde bulunması, yazarın entelektüel ve toplumsal açıdan sorumluluk duyduğu kadın sorununa karşı bir ödev olarak tanımlanabilir. Pınar Kür'ün romanlarındaki kadınlar çoğunlukla kentli bireylerdir. Kültürel ve entelektüel açıdan kendi sınıfının temsilcisi olan kahramanlar toplumun büyük çoğunluğunu şekillendirmiş ataerkil normlar ve kadını ikinci plana alan uygulamalardan kurtulamamışlardır.

Pınar Kür'ün ilk romanı olan *Yarın Yarın*'da 12 Mart 1971 Muhtırasının öncesi ve sonrasında yaşanan olayların kurmacayla birleşerek anlatımına yer verilir. Kurmaca politik olayların anlatıldığı romanda diğer taraftan duygusal ve çıkar amaçlı birlikteliklerden kurulu vaka halkaları yer alır. Roman böylelikle zengin-fakir, okumuş-cahil, sömüren-sömürülen, yerli-yabancı, işçi-emekçi-burjuva-devrimci gibi birçok tipten bir araya getirilerek kullanıldığı bir kurmacaya dönüşür. Bu roman eleştirmenler tarafından genellikle politik roman olarak kabul görse de içinde farklı tabakaların bir araya getirilerek aralarında duygusal tabanlı ya da çıkar amaçlı ilişkiler geliştirmesi bakımından sosyal roman olarak da değerlendirilebilir.

Pınar Kür'ün ikinci romanı olan *Küçük Oyuncu*'daki olaylar 1970'li yılların başında gelişim gösterir. Dolayısıyla 12 Mart döneminin politik özelliklerinden de izler taşıyan romanda başkışı ve anlatıcı olan Semra, anlatının merkezine konumlandırılır. 12 Mart'ın yalnızca yan olay görünümünde kaldığı anlatının neredeyse tüm karakterlerinin tiyatro çevresinden olması sebebiyle dönemle ilintili olarak genel hatlarıyla tiyatro dünyasına da yer verilir. Tiyatro terminolojisinden yararlanılarak anlatıda varlık

gösteren karakterler aynı zamanda dönem oyuncularının sorunlarının duyurulması görevini de üstlenirler.

Pınar Kür'ün üçüncü romanı olan *Asılacak Kadın*'da toplumun yozlaşmış düzeni karşısında ezilen, sömürülen -hatta nesneleştirilen- bir kadının yaşamı incelenir. Yazar, romanını kaleme almadan yıllar önce tesadüfen gördüğü bir gazete küpüründeki haberi araştırdıktan sonra kurmacasını oluşturur. Bu yönüyle gerçek hayattan alıntılama olan romanın kurgusal boyutunu hazırlarken gazetede asılmış halde gördüğü fotoğraftaki kadını başkişi olarak değerlendiren Pınar Kür, tüm olayları da başkişi Melek etrafında şekillendirir. Kurmacanın sonunda yaşanacaklar ise romanın henüz başında verilen gazete haberi üzerinden verilir. Ancak üç farklı bakış açısıyla aynı olayın anlatıldığı kurmacada toplumun Melek'i neden kurban olarak belirlediği sorusunun cevabı okura verilir.

Pınar Kür'ün dördüncü romanı olan *Bitmeyen Aşk*'ta iki ana karakter arasında bir türlü sonlanmayan ilişki farklı yönleriyle yazarın laboratuvarında değerlendirilir. Üstkurmaca dâhil birçok postmodern anlatım tekniği ve biçiminin kullanıldığı romanda çoğulcu bakış açısı hâkimdir. Bu sebeple roman içerisinde anlatıcının sürekli değiştiği görülürken olayların akronik bir yapıyla ve bölümler hâlinde okura sunulduğu anlaşılır. Yüksek Sesle Fiskos, Uzak Bir Kentte Yalnızlık, Genç Kız ve Şair, Yetişen Oyuncu ve Uslanan Şair, Bunalımlı Yıllar ve Unutulan Şair, Yeniden Doğan Şair, Mutlu Evlilik, Bitmeyen Aşk adlı ana bölümler ve bu bölümlerin içerisinde romen rakamıyla belirtilen alt bölümlerden oluşan roman; adını son bölümden alır. Yazar ise roman boyunca dilediği an anlatıya dâhil olarak olaylar hakkında değerlendirmelerde bulunur.

Pınar Kür'ün beşinci romanı olan *Bir Cinayet Romanı*, yazıldığı dönemde kurgulanışındaki cesur ve yenilikçi yapısıyla öne çıkar. Üstkurmacanın hâkim olduğu romanda çok katmanlılık söz konusudur. Romanın içerisinde yeni bir roman yazılır ve bu romanı yazma görevi Akın Erkan'a verilir. Postmodern romanın birçok unsurunun bir arada kullanıldığı anlatıda; Pınar Kür'ün, sözünü iç romanın yazarı Akın Erkan'a emanet ettiği anlaşılır. Romanda dedektif rolü verilen Emin Köklü ile birlikte olayların sonuna kadar cinayeti çözmeye çalışan okuyucu için gerçeğe kurmaca arasındaki sınırlar kaldırıldığından olaylar tamamen bulanıklaştırılır. Romanın sonunda olayların nasıl sonuçlandırıldığı bilgisine yer verilmezken okuyucu merakıyla baş başa bırakılır.

Pınar Kür'ün nehir roman türünün örneği olarak değerlendirilebilecek postmodern polisiye üçlemesinin ikinci romanı olan *Sonuncu Sonbahar*'da karakterler romandaki varlıklarını *Bir Cinayet Romanı*'nda kaldıkları yerden devam ettirirler. Yine üstkurmaca anlatım biçiminden yararlanılan romanda iç metinselliğin etkisinden bahsedilebilir. Yazar, daha önce yayımlamış olduğu romanlarından birçok karakteri bu romanında bir araya getirmekle birlikte ilk romanı olan *Yarın Yarın*'dan dâhi sonu getirilmeyen olayları bu romanında devam ettirir. Dolayısıyla romanın olay örgüsünü belirleyen, yazarın önceki romanları olur.

Yazarın postmodern polisiye üçlemesinin son kitabı olan *Cinayet Fakültesi*, incelenen konu ve kullanılan karakterler bakımından üçlemenin ilk iki romanıyla benzerlik gösterir. Bu yönüyle ilk iki romanın devamı niteliğinde değerlendirilebilecek *Cinayet Fakültesi*'nde iç metinsellikten sıklıkla yararlanıldığı görülür. Bu bakımdan romandaki ana karakterlerin kurmacadaki varlıklarını yine gösterdikleri anlaşılır. Romandaki olaylar da öncekilerle aynı düzlemde gelişim gösterirken yine cinayetlerden yararlanılır. Üçlemenin ilk iki romanında olduğu gibi romandaki iç içe geçmişlik burada da olaylar ve karakterler üzerindeki bulanıklaştıran etkisini göstermeyi sürdürür.

Pınar Kür'ün son romanı olan *Sadık Bey*, anlatının başında ellili yaşlardadır. Büyük bir şirketin muhasebe müdürlüğünü yapan Sadık Bey, aynı zamanda patronu olan Ertuğrul'un çocukluk arkadaşıdır. Çocukluk yıllarından itibaren birbirinden hiç ayrılmayan Sadık Bey ve Ertuğrul'un arasındaki sadakat sorunuyla neticelendiği görülen anlatıda başkişinin kendisine ve ideallerine sadakatsizliği ise romanın sonunda intihar etmesine sebep olur.

Pınar Kür'ün romanları isim-içerik bağlamında değerlendirildiğinde yazarın eserlerinin birçoğunda isim ve içerik arasındaki bağlamsal bütünlük kendini hemen açık eder. Öyle ki yazarın *Yarın Yarın* ve *Sonuncu Sonbahar*'ın dışındaki tüm romanlarında içerik hakkında bilgi sahibi olunmasa da romanın ismi üzerine yapılacak kısa süreli düşünceler, okuyucuya içerik hakkında bilgiler sunabilir. Ancak *Yarın Yarın* ve *Sonuncu Sonbahar* romanlarında iki unsur arasındaki ilişkinin ortaya çıkarılabilmesi için okuyucunun içeriğe de hâkim olması gerekir. Romanlar okunduktan sonra yazarın bu isimleri kullanmasının bilinçli ediminin farkına varılırken her iki romanda da diğerlerinde olduğu gibi isim-içerik arasındaki ilişkinin varlığından söz edilebilir.

Pınar Kür'ün romanlarında bakış açısı ve anlatıcı bakımından eserden esere farklılıklar görülür. Bu bağlamda yazarın ilk romanı olan *Yarın Yarın* romanında tanrısal bakış açısının etkinliğinden söz edilebilir. Romanın kurmaca evrenindeki her şeye vakıf olan hâkim anlatıcı olaylara geniş bir perspektiften bakarak yalnızca dış dünyayı değil, karakterlerin iç dünyalarını da okuyucuya aktarır. Yazarın ikinci romanı olan *Küçük Oyuncu*'da kahraman bakış açısından yararlanılırken romanın başkışisi ve anlatıcısı konumunda olan Semra, anlatının ilk iki sayfasında “Ayşe” mahlasıyla “O” anlatıcıyı denediğini söylese de bunu doğru bulmadığından romanın ikinci sayfasından itibaren doğrudan kendisini anlatıcı olarak kullanacağını belirtir ve romanın sonuna kadar “Ben” dilini kullanmaya devam eder. *Asılacak Kadın* romanında ise üç farklı anlatıcının varlığı tespit edildiğinden çoğulcu bakış açısından yararlanıldığı anlaşılr. Okuyucu olayları sırayla Faik İrfan Elverir, Melek ve Yalçın'ın bakış açısıyla okurken aynı olaylara farklı tiplerin gözüyle bakabilme olanağı bulur. *Bitmeyen Aşk* romanında üstkurmaca anlatım biçiminin imkânlarından yararlanan yazar çoğulcu bakış açısından yararlanmak durumunda kalır. Ana olaylar Nilgün ve Sinan'ın bakış açısıyla anlatırken yazar da romana sık sık dâhil olarak olay örgüsünün gelişimini hızlandırdığı gibi karakterlerin iç dünyaları hakkında da okuyucuya bilgi verir. Bunu yalnızca “O” anlatıcı üzerinden de yapmaz. Romana doğrudan dâhil olduğu anlarda diğer iki roman karakteri gibi “Ben” dilini kullanır. Postmodern polisiye üçlemesinin ilk eseri olan *Bir Cinayet Romanı*'nda çoğulcu bakış açısının anlatıya yön verdiği görülür. Üstkurmacadan yararlanılan romanın içerisinde gerçek hayattan olduğu söylenen karakterler ve iç roman karakterleri birlikte varlık gösterir. Romanda oluşturulan kurgusal yapı, iç romana da konu olan karakterlerin anlatıcı olarak eserde yer almasına olanak tanır. *Sonuncu Sonbahar* romanının tamamı kahraman bakış açısıyla kurgulanır. Üstkurmacadan yararlanılan romanda iç roman ve dış roman iç içe geçmiş vaziyette kurgulanırken dâhi olaylar, kahraman anlatıcı olan Emin Köklü'nün bakış açısıyla aktarılır. Yalnızca anlatının sonuna doğru kahraman anlatıcının eşinin yazdığı romanın parçalarına ulaştığı kısımlarda bu romandan kısa pasajlar verilirken anlatıcının değiştiği görülse de bunları aktarma görevini de kimseye bırakmayan Emin Köklü, roman sayfalarını okudukça iç romanı bize aktardığından bakış açısının değişmesine izin vermez. Yazarın üçleme eserinin son romanı olan *Cinayet Fakültesi*'nde anlatıcı yine romanın başkarakter olan Emin Köklü'dür. Romanın tamamında olaylar Emin Köklü aracılığıyla aktarıldığından

kahraman bakış açısının romandaki aksiyonu yönlendirdiği görülür. Yazarın son romanı olan *Sadık Bey*'de ise tanrısal bakış açısı hâkimdir. Romanın başından itibaren dışarıdan bir göz olarak olay ve durumlara hâkim olan yazar-anlatıcı, roman kişilerinin birçoğunun geçmiş yaşamlarını ve aklından geçenleri okura sunarken anlatım ediminin karakterlere geçmesine izin vermez. Romanın çoğunda Sadık Bey'in iç sesiyle uyumsuzluğunu da bu sayede rahatlıkla okuyucuya aktarır.

Zaman faktörü Pınar Kür'ün romanlarında hem kronolojik hem de akronik düzlemde değerlendirilirken romanlarının birçoğunda 68 Olayları, 12 Mart Muhtırası gibi dönemin politik ve sosyolojik yönünü etkileyen gelişmelerin yaşandığı yıllardan yararlanır. Bu bağlamda yazarın ilk romanı olan *Yarın Yarın*, bu dönemde gelişen olayların sıradizimsel olarak anlatımıyla oluşturulur. *Asılacak Kadın* romanında anlatıcı olan üç kahraman da olayın yaşandığı anı aktardıkları dönemde artsüremliliğe önem vermez. Üç anlatıcıda da geriye dönüş tekniğinin boyutluluğu bu romanın akronik bir yapıyla aktarımına olanak tanır. Yazarın *Küçük Oyuncu* romanı da yine 1970'li yılların başında yaşanan olayları anlatırken 12 Mart'ın izlerinin burada geri planda kaldığı anlaşılır, ancak dönem özelliklerinin karakterler üzerindeki etkilerini anlamam mümkün olabilir. Bu romanda değişen bölümlere göre kronolojik yapının bozulmasıyla geriye dönüş tekniğinden ve zamansal atlamalardan yararlanılarak sıradizimsellik bozulur. *Bitmeyen Aşk* romanında olayların çoğu 1981-1982 tarihleri arasında geçer, ancak romandaki aşk izleğinin incelenmesine olanak sağlayan iki ana karakterin tanışıklıkları 1963 yılına dayanmaktadır ve andaki olayların anlamlandırılması için değişen bölümlerde zamansal atlamalar yaşanması sağlandığından bu romanın da zamansal bağlamda akroniklik hâkimdir. *Bir Cinayet Romanı*'nda zaman algısı günlüklerin yer aldığı bölümlerde yer verilen tarihlerden anlaşılır. Bu bağlamda romandaki olayların 15 Nisan – 21 Kasım 1988 tarihleri arasında yaşandığı anlaşılır. Çoğunluğunu bünyesinde tarih bulunduran günlüklerin oluşturduğu olay örgüsünde tarihler incelendiğinde romandaki zaman algısının genellikle sıradizimsellik gösterdiği anlaşılır. Yalnızca günlük sahibinin değiştiği bölümlerde birkaç günlük atlamaların yaşandığı anlaşılmasına rağmen, bu durum ne iç roman ne de dış romandaki zamanın kronolojik yapısını değiştirebilecek derinliğe sahip değildir. *Sonuncu Sonbahar* romanında olayların başlama zamanıyla ilgili olarak bir önceki romanla zamansal ilişki kurulur. Bu romandaki olayların, *Bir Cinayet Romanı*'ndaki olayların bittiği tarihten üç yıl sonra

başladığı bilgisi verilir ki bu da bizi 1991 yılına götürür. Ancak bir bölümde olayların temmuz ayında başladığının belirtilmesiyle başlangıç zamanı olarak Temmuz 1992 tarihi elde edilir. Bu tarihten sonraki tüm vaka halkaları arasında bir sıradizimsellik hâkimdir. Bazı bölümlerde birkaç gün ya da birkaç haftalık atlamaların varlığı tespit edilse de aradaki boşluk bölümün henüz başında özetleme tekniğinden yararlanılarak anlatıldığından romanın zamansal yapısında bozulmalar görülmez. *Cinayet Fakültesi*'nde de vaka zamanı doğrudan verilmez, ancak yine bir önceki romanla arasında bağlantı kurularak başlangıç dönemiyle ilgili Eylül 1988 tarihi elde edilir ve bu romanda da zamanın kronolojik düzeni bozulmaz. *Sadık Bey* romanında ise olayların başladığı anla ilgili olarak yine doğrudan bir tarih verilmezken roman içerisindeki yaş-dönem-zaman bilgilerinden hareketle ana olayların gelişim göstermeye başladığı dönem olarak 2010'lu yılların başlangıç dönemleri tespitinde bulunulur. Romanda tüm olaylar başkışı Sadık Bey üzerinden gelişim gösterirken onun geçmişle şimdi arasında sıkışmışlığının farkına varılır. Dolayısıyla anlatıdaki olaylar iki yönlü olarak ilerlediğinden romandaki akronik zamanın varlığından söz edilebilir.

Pınar Kür'ün romanlarında mekân değerlendirmesi çevresel ve algısal olmak üzere iki başlık altında yapılır. Bu bağlamda romanlarında kullandığı çevresel mekânların büyük oranda benzerlik gösterdiği anlaşılr. Mekânın karakter üzerindeki algısal değeri ise modern ve postmodern romanları arasında farklılık gösterir. Öyle ki postmodern romanlarına oyunsuluk katan yazar, buralarda yapısal unsurların geneline modern romanın atfettiği değeri vermez. Bu bakımdan özellikle postmodern polisiye üçlemesinde algısal bağlamda “sınırları sonsuza açılan açık/geniş mekânların” ve “labirentleşen kapalı/dar mekânların” varlığı oldukça sınırlıdır. Yazar, bu romanlarındaki ana karakterler bakımından uyuşum ya da çatışma oluşturabilecek bu mekânları sınırlı tutarken, romanlardaki fon kişilerin yaşam alanlarına bile başkışilerinkinden fazla önem vererek postmodern romanların alışılmışın dışında görünüm sergilemesi yönünü ön plana çıkarır. Tüm bu anlatılanlardan hareketle öncelikle romanlarında kullanılan çevresel mekânlara yer vermek gerekirse; *Yarın Yarın* romanında il bazında öne çıkan ilk mekân İstanbul'dur. Ana olayın merkezinde konumlanan karakterler İstanbul'da bir araya getirilir. *Küçük Oyuncu* romanında çevresel düzlemde ele alınan mekânlar genellikle Ankara, İstanbul ve Paris'tir. *Asılacak Kadın* adlı romanda olaylar İstanbul'da geçer. *Bitmeyen Aşk* romanında İstanbul,

Ankara ve Paris'in ön plana çıkarıldığı görülür. *Bir Cinayet Romanı* adlı eserde İstanbul'un semtleri, mahalleleri, cadde ve sokaklarına anlatıda sık sık değinilir. *Sonuncu Sonbahar* romanında olaylar, önceki romanlarının biri hariç tamamında olayların yaşandığı ana mekân olan İstanbul'da yaşanır. *Cinayet Fakültesi* romanında ise romanın başında başkişinin İzmir'de bulunduğu görülse de yaşanan cinayetleri aydınlatmak üzere yine İstanbul'a gider. *Sadık Bey* romanında anlatıya ismini veren başkişinin İstanbul'daki yaşamına ağırlıklı olarak yer verilir. Bunun yanı sıra geriye dönüş tekniğinin kullanıldığı bazı bölümlerde başkişinin Paris'te kaldığı dönem ele alınır.

Mekânlar, algısal bağlamda incelendiğinde ise yazarın ilk romanı olan *Yarın* *Yarın*'da hem açık hem de kapalı mekânların varlığından söz edilebilir. Romanda, mekânlar genellikle kişilerin sınıfsal farklılıklarını göstermek üzere kullanılan yerlerdir. Burjuva ve işçi sınıfını temsilen kullanılan mekânlar, karakterlerin yaşam tarzlarını ve düşünce yapılarını yansıtmaları bakımından kurguda anlam kazanır. Bu bağlamda 12 Mart döneminin anlatıldığı romanda İstanbul'un gösterişli muhitleri, Paris, Amerika gibi yerler burjuvaziye temsil eden tabakayla; İstanbul'un gecekondu mahalleleri işçi/emekçi sınıfla özdeşleştirilir. Bu mekânların roman karakterleri üzerindeki algısal değerleri ise savunduğu ideolojik düşüncelerine göre değişkenlik gösterir. Öyle ki romanda devrimci bir genç olarak tanıtılan Selim, zengin bir ailenin çocuğu olmasına rağmen İşçi Memet'in evinde bulunduğu esnada mekânın onun üzerindeki etkisi yansıtılırken bu yerin tam bir huzur ve içtenlik mekânına dönüştüğü görülür. Ancak aynı romanda zengin sınıfın sık sık gittiği kulüp ise onun için tam anlamıyla huzursuzluğun ve uzlaşmazlığın mekânına dönüşerek labirentleşen bir görünüm sergiler. *Küçük Oyuncu* romanında ise algısal mekânların varlığı oldukça sınırlıdır. Romanda başkişi Semra, norm karakter Özer ve kart karakter Cem'in birlikte yaşadıkları eve dâhi algısal bağlamda pek de psikolojik değer atfedilmez. Yalnızca burada birlikte geçirdikleri vakitlerin bazılarında aralarında geçen diyaloglardan hareketle bir dönem mutlu oldukları çıkarımında bulunabilecek ev, tam anlamıyla bir huzur mekânına dönüşmez. *Asılacak Kadın* isimli romanda mekânlar anlatıcıyla birlikte değişmektedir. Romanın başkişisi Melek için bulunduğu tüm mekânlar onu yutmak için tasarlanmıştır, ancak onun dünyaya bırakılmışlığını ve buradaki sıkışmışlığını unutturan bir mekân bulunur. Algısal bağlamda Melek için an'daki tek huzur veren mekân olarak

aktarılan yüce ağacın altı başkişinin ruhunu sağaltan içtenlik mekânı olarak sunulur. Romanın farklı bölümlerinde de bahsedilen bahçe ve ağaç, başkişi için sığınılacak bir yer olması yönüyle ana rahmini anımsatır. Ona göre dünyanın en korunaklı mekânı olan bu yer ontolojik anlamda başkişinin varlığının farkına varmasına yardımcı olur. *Bitmeyen Aşk* romanında ana karakterler için nasıl başlarsa başlasınlar çatışma mekânlarına dönüşen mekânlara daha fazla yer verilse de algısal bağlamda onlara nefes alma imkânı sunan mekânlara az da olsa rastlanır. Bu mekânların en önemlisi ise Sinan'ın Ayazpaşa'nın arka sokaklarında bulunan çatı katı evidir. *Bir Cinayet Romanı*'nda karakterler iç romanın oluşumu için kendi bakış açılarının yer aldığı bölümlerde bulundukları mekânlardan da bahsederler, ancak karakterlerin amacı yalnızca iç romanın yazarı Akın Erkan'ı bilgilendirmek olduğundan mekânların kendileri için taşıdığı algısal değere pek yer vermezler. Aslında postmodern anlatılarda mekânın algısal bakımdan işlevselliğine genellikle pek yer verilmez. Bu bağlamda üçlemenin ilk eserinde olduğu gibi *Sonuncu Sonbahar*'da da algısal bağlamda devamlılık gösteren açık/geniş mekânlara pek rastlanmasa da bazı mekânların anlık görünümü bu yerlerin geçici de olsa rahatlama, dinlenme, huzur bulma mekânlarına dönüştüğünü sezdirebilir. *Cinayet Fakültesi* romanında yazarın diğer postmodern romanlarında olduğu gibi mekânlara algısal bağlamda pek değer kazandırıldığı söylenemez. Romanda çevresel mekânların sıklıkla değişkenlik göstermesine rağmen hem anlatının psikolojik yönünden çok kurgu tekniğine ve biçimine önem verilmesi hem de mekânlarda uzun süreli vakit geçirilmemiş olması nedeniyle olayların geçtiği mekânlara algısal değer kazandırılmaz. *Sadık Bey* isimli romanda yazar-anlatıcı, başkişinin başından geçen olayları farklı bölümlerde anlatır. Değişen bölümlere bağlı olarak mekânların da değişkenlik gösterdiği gözlemlenen eserde geçmişinden gurur duymayan ve geleceğine umutla bakmayan biri olan Sadık Bey için mekânlar çoğunlukla labirentleşen bir hâl alır.

Pınar Kür'ün romanlarında karakterler incelenirken yazarın vermek istediği mesajı okura iletmekle yükümlü olduklarından olayın merkezine yakınlık derecelerine göre sınıflandırıldıklarında *Yarın Yarın*'da Seyda'nın, *Küçük Oyuncu*'da Semra'nın, *Asılacak Kadın*'da Melek'in, *Bitmeyen Aşk*'ta Nilgün'ün, *Bir Cinayet Romanı*'nda Akın'ın, *Sonuncu Sonbahar* ve *Cinayet Fakültesi*'nde Emin Köklü'nün, *Sadık Bey* romanında ise romana dâhi ismini veren Sadık Bey'in başkişi oldukları anlaşılır. Norm

karakter düzleminde ise tüm romanlarda başkişinin eksikliklerini gideren ve onu dolayımlayıp tamamlayan karakterlerin bulunmadığı anlaşılır. Bu bağlamda özellikle *Asılacak Kadın*'da Melek'in bir norm karakterinin olmayışı onun *Anayurt Otel*i'ndeki Zebercet gibi anlamını dâhi kavrayamadığı dünyadan hiç yaşamadan ayrılmak durumunda kalmasına sebep olması yönünden dikkat çekicidir. Norm karakterdeki bu sınırlılığa karşın romanların tamamında yalınkat kişilik özellikleri ile temsil ettikleri değeri yansıtan kart karakterlere ve anlatıda dekor oluşturma'nın ötesine geçemeyerek figüratif değer olmanın sorumluluklarını yerine getiren fon kişilere sıklıkla rastlanır.

Tezde incelenen romanlar ışığında çalışmanın üçüncü bölümünde yazar tarafından öne çıkarılan izlekler incelenirken sanatçının ölüm, aşk, başkaldırı, cinsellik, birey-toplum çatışması, kaçış, yalnızlık/yabancılaşma, umut ve umutsuzluk izleklerinin kullanımına önem verdiği anlaşılır. Bu bağlamda yazarın ilk romanı olan *Yarın Yarın*'da Seyda'nın ölümüne olan yaklaşımı değişkenlik gösterir. Başta ölümden korkmayan birisi iken zamanla duygularına bağlı bir şekilde korkuları ortaya çıkmaya başlar. Seyda ölümü yalnızca sevdiklerinden koparılma unsuru olarak görür ve yalnızca sevdiklerinin ölümünden korkar bir tavır sergiler. *Asılacak Kadın* romanında ölüm izleği roman karakterlerinin yaşam karşısındaki duruşlarına göre farklı yönlerden değerlendirilir. Romanın ilk anlatıcısı olan Faik İrfan, ölümü cezalandırma aracı olarak görür. Ancak ölüm, onun bakış açısıyla herkes için yeterli bir ceza olmadığından yeri geldiğinden sevdiklerinin ölümüyle korkutma unsuru olarak da kullanılabilirdir. Eski karısını düşünürken ölümün onun için kurtarıcı bir rol üstlenebileceğini düşünür. Bu sebeple Nihal için ölümü kurtuluş arzusu olarak değerlendirilebileceğinden onu öldürmez, ancak sevdiği kişi olan Ali'nin cezaevinde öldürülmesi üzerine Nihal'ın yaşadıklarını düşünürken bu durumu daha çok olumladığı anlaşılır. Melek'i ise kimsesiz oluşu sebebiyle asılmaya mahkûm ederek cezalandırmayı düşünür. Romanda tek amacı Melek'i içinde bulunduğu durumdan kurtarmak olan Yalçın'sa ölümü kurtuluş aracı olarak olumladığından Hüsrev'i öldürür. Melek ise zaten yaşamadığı çilesinin bitmesini beklemekte olduğundan ölüm, onun için korkulacak bir görünümde değildir. Yaşamın güzelliklerinden payını alamayan Melek için ölüm, özgürlüğün kısıtlandığı yerde olumlanan bir değer hâlini alır. *Küçük Oyuncu* romanında ölüm izleği başkişi Semra ve norm karakter Özer üzerinden değerlendirilebilir. Özer, çevresindeki yaşamın anlamsızlığını sürekli sorgular. Semra'nın düşünceleri *Yarın Yarın* romanındaki

Seyda'nın düşünceleriyle benzerlik gösterir. Her iki karakter de ölümü sevdiklerine yakıştıramaz ve ölümden yalnızca bu yönüyle korkarlar. Ona ihtiyacı olduğundan ölümünü kabullenemediği anlaşılan Semra'nın ölüm korkusu ise yalnızlığıyla ilgilidir. *Bitmeyen Aşk* romanında, yine kadın başkişinin sevdiğinin ölümünden korktuğu anlaşılr. Ölüm, başkişi Nilgün açısından korkulacak bir unsur olarak anlam kazanır. Sinan ise şiirlerinde ve günlük yaşamında sürekli ölümden söz eder. Bu hâliyle Sinan da *Küçük Oyuncu* romanının erkek karakteri olan Özer'le benzerlik gösterir. Sinan'ın ölümden korkmama sebebinin temelinde ölümü varoluşçu açıdan değerlendirmesi yatar. Sinan'ın bazı şiirlerinde de ölümle birlikte “varlık” ve “yokluk” kavramlarına yer vermesi bundandır. Yazarın postmodern polisiye üçlemesinde ölüm, üstkurmacanın temel izleğidir. Her üç romanın da temelinde cinayete dayalı ölümler ele alınır. Üçlemenin ilk romanı olan *Bir Cinayet Romanı*'nda ölüm izleği, kurmacadaki oynusuluğun sağlanmasında ana faktördür. Buna göre iç roman yazarı bir cinayet tasarlar ve tasarladığı cinayeti biçimlendirerek romanına aktarır. *Sonuncu Sonbahar* romanında ölüm izleği, aşkla iç içedir. Ölümün boyutluluğu romandaki tartışmalara bağlı olarak aşkın iki tarafı olan kadın ve erkeğinin tavrına, onların ilişkilerine olan mesafesine göre değişkenlik gösterir. Dolayısıyla bu romanda ölüm izleği hem ceza hem de kurtuluş aracı olarak değerlendirilir. Ölüm, *Sadık Bey* romanında ise iki farklı boyutuyla karşımıza çıkar. Bunlardan birinde ölüm olumlanırken diğerinde başkişinin bunalım halinde olduğu bir anında kaçış aracı olarak intiharla sonuçlanır. Geçmişinin pişmanlıklarla dolu olduğunu düşünen başkişi, çocukluk yıllarından öldüğü güne kadar arkadaşı olan Ertuğrul'un gölgesinde kalmaktan kurtulamamıştır. Ona olan sadakatının cezasını ise yaşamı boyunca kendinden ödün vererek çeker ve sonunda intihar eder.

Pınar Kür'ün bütün romanlarında yer verdiği ve en az ölüm izleği kadar önemli bir işleve sahip olan izlek aşktır. Aşk izleği, *Yarın Yarın* romanında yasak aşk hâliyle okuyucunun karşısına çıkarılır. Romanın başkişisi Seyda, Oktay'la evli olmasına karşın eşinin uzaktan akrabası olan Selim'le birlikte olur. Seyda'nın arzu ve tutkularını kontrol edemeyişiyile başlayan yakınlaşma ona ilk zamanlardan itibaren zamanın ve mekânın ötesinde hayali bir evren sunar. *Asılacak Kadın* romanında ise çoğunlukla cinsellik ön planda olmakla birlikte olayların gelişim aşamasında Yalçın'ın çocukluk aşkıyla karşılaştığı söylenebilir. Ancak hem çocuk denebilecek yaşta olması hem de ilk aşkı olması nedeniyle hatalarla dolu bir serüvenin içerisinde kendini bulan Yalçın, Melek'in

çevresindeki insanlarca yıpratılmasına göz yummak istemez. Onun cinsel bir nesne gibi kullanıldığını öğrendikten sonra yaşananları kendi gözleriyle görmek üzere Hüsrev Bey'le birlikte yalıya gitse de o da diğer erkekler gibi Melek'le cinsel ilişki yaşar. Yaptığı hatanın farkına bir süre sonra varsa da artık Melek'i tamamen yitirdiğinden bunun bir önemi kalmaz. Yine de Melek'e karşı hissettikleri masumane bir aşka dayalı gerçeklik barındırır. *Küçük Oyuncu* romanında çoğunlukla başkişi Semra üzerinden değerlendirilen aşk izleği, onun Özer'le olan duygusal bağı üzerine kurulur. Olay örgüsü içerisinde Semra'nın Özer'le olan ilişkisinin dışındaki ilişkileri aşktan uzak bir görünüm sergiler. Cem'le olan ilişkisinde de Beyhan Barlas'la olan ilişkisinde de aşktan söz edilemez. Ancak Özer'e duyduğu hisler hayranlık ve aşk içerdiğinden ilişkileri başladıktan sonra bohem hayat tarzından uzak bir görünüm sergilemeye başlar. Bu yönüyle aşkın arındıran yönünü yaşayan Semra, Özer'in yanındayken dış dünyayı tamamen unutan bir tavır sergileyerek aşkın güven veren hâlini de onunla yaşar. Geçmiş yaşantısındaki uyumsuzluk ve tatminsizlik hâllerinin tam aksinde bir görünüm sergileyen Semra'nın aşk sayesinde kendini farklı bir alemde hissettiği anlaşılır. Aşkın en karmaşık hâli ise *Bitmeyen Aşk* romanında görülür. Başkişi Nilgün'ün Sinan'la arasında yaşanan ilişki üzerinden olay örgüsü ilerler. Aşkın gerçekliğini yalnızca Sinan'la deneyimlediğinden her ayrılışlarından sonra içinde taşıdığı tekrar birlikte olabilme umudu onun mutsuz olmasına neden olur. Her geçen gün daha da acı veren bir hâl alan aşkı, Nilgün'ü dış dünyada yeni arayışlara iter. Ancak Sinan'da aşkın gerçekliğini, sonsuzluğunu, masumiyetini, sıradışılığını deneyimlediğinden hiçbir ilişkisinde aynı huzuru bulamaz. Pınar Kür'ün cinayeti merkeze konumlandığı postmodern polisiye üçlemesinde ise aşkın izleksel açıdan ön plana çıkarılmadığı tespit edilse de romanlardaki iç roman yazarı tarafından kurmacanın biçimlenmesine fayda sağlayabilmesi bakımından bir derinlik kazandırılmadan aşka yer verilir. Ancak romandaki kurmacada çoğunlukla karakterlerin oyunun bir parçası olmalarına katkıda bulunması bakımından tuzak amaçlı kullanılan bu izleğin izlerine *Bir Cinayet Romanı*'nda Yıldız ve Levent ilişkisinde rastlanır. Romanın sonunda Levent'i öldürmeyi planlayan iç roman yazarı olayların kendisinden bilinmemesi için Yıldız ve Levent'in yakınlaşmasını sağlar. *Sonuncu Sonbahar*'da ise yine yazar Akın Erkan'ın kurmacasının bir parçası olarak değerlendirilen aşk, yalnızca mutluluk ve mutsuzluk yönleriyle değerlendirilir. Akın Erkan'ın değerlendirmelerine göre kişinin aşktan uzak

durması, gerekirse kaçması gerekir. Aşktan kurtulmanın yollarını ise yine kendi oyununa kaynaklık oluşturabileceği biçimde değerlendirir. Aşkın yalnızca görüntü düzleminde kaldığı bu romanda, onun farklı boyutlarına yer verilmez. Üçlemenin son romanı olan *Cinayet Fakültesi*'nde Akın Erkan'ın ortaya çıkmasıyla tekrar tuzak olarak kullanıldığı anlaşılan aşkın bu özelliğinin iki kişi üzerinde uygulandığı ortaya çıkar. Bunlardan ilki Emin Köklü'dür. Emin Köklü'nün bundan haberi olmasa da duygusal bağ kurduğu Narin, Akın Erkan tarafından yanına yerleştirilir. Akın Erkan, diğer taraftan aşkın tüketen boyutuna oyunsuluk kazandırarak Hulusi Gürol'a, âşık olduğu kadını öldürtür. Dolayısıyla üçlemenin tüm eserlerinde tematik düzlemde derinlik kazandırılmayan "aşk"ın, yazarın postmodern romanlarının çok katmanlı kurmaca evreninde -oyun kurulmasına katkıda bulunan bir araç olmanın ötesinde- pek varlık gösteremediği anlaşılr. *Sadık Bey* romanında ise üçlemenin aksine aşk izleği oldukça ön plandadır. Bu bağlamda aşk, iki yönüyle işlenir. İlk olarak Başkişi Sadık Bey Nuriye'yle evlendiği güne kadar ona âşık olduğunu düşünür, sonrasında bu ilişkinin cinsellik yönü ağır basan bir ilişki olduğu kanısına varır. İkincisi ise Sadık-Semiramis ilişkisiyle ilgilidir. Aşk izleğinin asıl tezahürü bu ilişkiyle ortaya çıkarken Sadık Bey, aşkın göklere çıkararak hâlini de dayanılmaz acılar sunan hâlini de bu ilişkide yaşar. Zaten romanın sonunda aşkın tüketen yönü ağır bastığından dayanılmaz ızdırapları onu intihara sürükler.

Yazarın sosyolojik çözümlemelere uygun nitelikte yazdığı romanlarında "başkaldırı" izleği önemli bir yere sahiptir. Tematik değerinin ilk olarak *Yarın Yarın*'da görüldüğü başkaldırı, iki farklı sosyal sınıfın olduğu romanda işçi sınıfının burjuvaziye olan isyanı şeklinde anlam kazanır. Romanda burjuvazinin karşısında işçi sınıfını temsilen Selim ve arkadaşları bulunur. Düzenin dayatmış olduğu ortamın absürtlüğüne karşı mücadele edilmesi gerektiğini düşünen Selim, yaşamın adaletsizliğinden yakınır. Bu adaletsizliğe karşı arkadaşlarını başkaldırıya yönlendirir. Selim'in 12 Mart Muhtırası öncesindeki başkaldıran pozisyonu, içerisinde yer aldığı oluşumun devrim odaklılıktan anarşiye dönüşmesiyle anlamını yitirir. Selim, bunun farkında olsa da ilk başkaldırısının onu kuşatan yönünden kurtulamadığından ölümle cezalandırılır. Başkaldırının bir diğer örneğine ise *Asılacak Kadın* romanında rastlanır. Romanda zayıflığa karşı kurulan bir sömürü düzeninin varlığından söz edilir. Yalçın, var olan düzeni kötü ve adaletsiz olarak değerlendirdiğinden düzene karşı bir duruş sergiler. Ona göre yaşamın anlamı

güçlülerin zayıfları sömürmesinden çok daha öte bir mana ifade etmektedir. Bu sebeple yoz düzenin romandaki temsilcilerinden olan Hüsrev'i öldürür. Yalçın onu öldürerek kötülük ve adaletsizliğe karşı bir adım attığını düşünür. Ancak bu girişimi kendisinin ömür boyu hapsine ve Melek'in idamına sebep olur. Dolayısıyla özgürlüğe ulaşmak üzere olumlanan başkaldırının esaret ve yok oluşla sonuçlandığı anlaşılır. *Küçük Oyuncu* romanında ise başkaldırının ilk örneği Beyhan Barlas'ta görülür. Henüz çocukluk yaşlarında ezilmişliğin ve sömürülmenin türlü biçimleriyle karşılaşan Beyhan, o günlerden itibaren hayata karşı bir duruş sergilemeye başlar. Aile baskısını derinden hisseden Beyhan ilk isyanını babasına karşı gerçekleştirir. Beyhan'ın evinde başlayan bu isyankâr tavrı bu olayla birlikte toplumun içinde de kendini hissettirmeye başlar. Yaşadığı çevreyle her uyuşmazlığında hayatın absürtlüğüne karşı bir isyan olarak sürdürdüğü bu tutumu onu, dışlanan pozisyonuna iter. Romanda Özer'le ilişkisi başlayana dek bohem bir yaşam tarzını benimsediği görülen Semra ise toplumdaki yargılara karşı benimsediği bohem yaşam tarzıyla ilk başkaldırısını gerçekleştirir. Ataerkil toplum yapısının toplumsal cinsiyet bağlamında kadına dayattığı yaşam felsefesini reddeder. Kadınların toplumdaki değersizliğine karşın pasifliğine tepki gösteren başkişinin bohem bir yaşamı benimsemesinin nedeni de bu acizlik görünümünün izlerini silmek amaçlıdır.

Yazarın romanlarında cinsellik izleğinin birçok romanda yer aldığı söylenebilir. Bu izlekte de diğerlerinde olduğu gibi modern ve postmodern romanlarına göre karakterlerin cinsellik eğilimleri farklılık gösterir. Öyle ki bu izlek, modern romanlarda kadın-erkek ilişkisi bağlamında yer alırken yazarın polisiye üçlemesinde yine alışılmışın dışına çıkılarak erkek-erkek ve kadın-kadın birlikteliklerine dayanan eşcinsel ilişkiler düzleminde değerlendirilir. Bu bağlamda cinsellik izleği, *Yarın Yarın* romanında başkişi Seyda üzerinden değerlendirilebilir. Cinsel arzularının ön planda olduğu anlaşılan Seyda ilk deneyimlerini henüz on sekiz yaşındayken okuldaki bir arkadaşıyla öpüşerek yaşar. Cinselliği o günlerde bir ayrıcalık olarak görür. Selim yaşamına girene kadar cinselliğin aşkı boyutlandığına inanırken, onunla başladığı yasak aşkının neticesinde aşkın cinselliğe yön verdiği kanısına varır. *Asılacak Kadın* romanında cinsellik izleği başkişi Melek üzerinden kurgulanır. Melek, yapısı gereği yozlaşmış toplumun faydalanabileceği bir karakterdir. Yaşamı boyunca kendilik değerlerinin farkına bile varamayan Melek, özgürlüğü elinden alınmış bir köleyi andırır. Yalnızca kendinden

isteneni yerine getirebildiği ölçüde fiziksel acıdan korunabileceğini düşündüğünden her söyleneni yerine getirmeye çalışır. Başkaldırması hâlinde üzerinde oluşturulacak baskıya karşı çıkabilecek gücü kendinde bulamadığından düzenin tüm dayatmalarına boyun eğer. Bu yönüyle ezilmişliğin ve sömürülüşün sembolü olarak romanda yer alan Melek, Hüsrev Bey'in yalısında cinsel arzuların nesnesi hâline getirilir. Hüsrev Bey, Melek'le evlendikten sonra mahalledeki diğer insanlarla ilişkiye girmesini ister. Melek bu durumdan rahatsız olsa da karşı koyacak gücü kendinde bulamadığından tiksindiği hâlde kendisinden yararlanılmasına ses çıkaramaz. Hüsrev Bey ise yetmişli yaşların üstünde olduğundan cinsel özelliğini biyolojik olarak yitirmiştir. Eski sevgilisi Josette'le anılarını anımsayabilmek için eve getirdiği erkeklerin Melek'le cinsel birliktelik kurmasıyla bu eksikliğini gidermeye çalışır. *Küçük Oyuncu* romanının başkişisi Semra, Bu anlamda Özer'den önce cinsel birliktelikler yaşamış olsa da hiçbirinde aşka ya da sevgiye dair bir hisse kapılmaz. Hatta Beyhan Barlas'la olan birlikteliği Cem'den ayrıldıktan sonra duyumsadığı yalnızlık hissinden kaynaklanır. Sonrasında ise tamamen karşılıklı çıkar ilişkisine dönüşen birliktelikleri ise yalnızca cinsel doyum odaklıdır. Özer'le duygusal birliktelik kurduktan sonra ise hayatında ilk kez biriyle sevdiği için birlikte olma arzusunda olan Semra, aşkın cinselliği besleyen yönünü yalnızca onda görür. *Bitmeyen Aşk* romanında ise Nilgün ve Sinan'ın cinsel ilişkiden beklentilerindeki farklılık ön plana çıkarılır. İlk deneyimlerini henüz on yedi yaşındayken Sinan'la yaşayan Nilgün, o gün duyduğu hazzı ondan sonra artık duyamadığını söyler. Sinan'dan sonraki tüm birliktelikleri o hazzı arayışından kaynaklanır. Yazarın postmodern polisiye üçlemesinde ise alışılmışın dışına çıkılarak eşcinsel eğilimlere yer verilir. Bu bağlamda *Sonuncu Sonbahar* romanında erkekler arasında oluşturan eşcinsel bağ, *Cinayet Fakültesi*'nde kadınlar üzerinden kurulur. *Sadık Bey* romanında ise başkişi açısından cinselliğin, geçmişin anılarının karartılması için bir kaçış aracı olarak kullanıldığı görülür. Semiramis'le olan ilişkisini aşk olarak değerlendiren Sadık Bey'e göre içinde onun olmadığı en şehvetli ilişkiler dâhi sevgi barındırmayan ve uzun süreli olmayan bir anlama sahiptir.

Pınar Kür'ün romanlarında birey-toplum çatışmasının izlerine en çok *Yarın Yarın* romanında rastlanır. Romanda birey-devlet yönetimi ekseninde gelişen birey-toplum çatışmasının temelinde çoğunlukla adaletsizliğe dayanan bir anlayışın varlığı vardır. Eşit paylaşım odaklı anlayıştan uzak olan burjuvazi ile burjuvazinin sömüren yapısını

kontrol altına alamayan yönetimle çatışma hâlinde olan bireyin, bu durumdan hoşnutsuzluğu karşısında gösterdiği uyuşmazlığın tezahürü olarak romanda anlam bulan birey-toplum çatışması çoğunlukla Selim ve Oktay üzerinden değerlendirilir. Selim, burjuvazinin içinden gelen biri olarak bu sosyal tabaka ile alt tabakanın arasında oluşturulan sömürü düzenini yakından bilen biri olarak mevcut düzen içerisindeki mutsuzluğunu sürekli dile getirir. Onun düşüncesine göre başkaldırının ötesinde bir devrimin oluşturulmasıyla bireyin toplumla uyumu sağlanabilir, ancak bunun gereklerinin yerine getirilebileceğine kendisi dâhi inanmaz. Muhtıra döneminde insanların birbirleriyle çatışmasını dışarıdan bir gözle bayağı bulan Oktay ise başlangıçta devletin zorla susturan bir güç olmasını arzulamaktadır. Bu gücün kendisine karşı kullanılmayacağından emin olduğundan böyle bir fikre kapılsa da olayların devamında arzuladığı güç kendisi üzerinde baskı oluşturunca çatışma ortamından uzaklaşmak üzere yurtdışına kaçmak durumunda kalır. *Asılacak Kadın* romanında, birey-toplum çatışmasının etkileri; başkışı Melek ve onun varlığının farkında olan tek kişi olan Yalçın üzerinden değerlendirilebilir. Ancak iki karakterin arasında önemli bir fark bulunur. Kendilik değerlerinin farkında olmayan Melek, var olan sömürü düzenine boyun eğmekten başka bir şey yapmaz. Mahalledeki birçok kişinin onu arzu nesnesine dönüştürdüğünü gördüğünden Yalçın, içinde bulunduğu toplumla arasındaki uyuşmazlığı fark eder. Yalçın'ın yoz düzen olarak değerlendirdiği çürümüş yapı ise onun bu tavrını toplumdan uzaklaştırarak cezalandırır. Birey-toplum çatışmasının tezahürü *Küçük Oyuncu* romanında başkışı Semra ve norm kişi Özer'in düşünce yapısı üzerinden değerlendirilebilir. Özer'in toplum normlarıyla uzlaşmayan yaşam felsefesi onun çevresiyle olan değerler çatışmasını işaret eder. Semra'nın o ana kadar yaşadığı çatışma, yalnızca kadınları sömüren erkek egemenliğine karşı bir görünüm sergilerken Özer'in uyuşmazlığı maddi ve manevi tüm değerlerle ifade edilebilir. *Bitmeyen Aşk* romanında ise şair kimliğiyle ön plana çıkan Sinan'ın varoluş sancısı çektiği anlaşılır. Onun bu ızdırabıyla birlikte kendini toplumdan soyutlamaya çalışma eğilimi ortaya çıkar. Toplumun ahlaki değerlerinin dayatma unsuru olarak birey üzerinde baskı oluşturduğunu ve bu baskının kendince anlamsızlığını belirten Sinan, yabancılaştığı toplumla çatışmaya başlar. Baskı ortamında özgürlüğünün gereklilikleriyle kendi varlık alanını oluşturamayan ve kendilik değerleriyle yaşayamayan Sinan, toplumsal normlar karşısındaki sınırlılıklarından da rahatsızlık duyar.

İçinde yaşadığı toplumun değerlerine yabancılaşan, bunalan, kendi varlık alanında mutsuz, ya da içerisinde yer aldığı çevrede kendini tutsak hissedene bireyin mevcut durumu ve koşulları geride bırakma arzusu Pınar Kür'ün romanlarında kaçış izleğinin yer almasına etki eden unsurlardandır. Yazarın romanlarında bu izleğin en belirgin hâlleriyle *Asılacak Kadın* romanında karşılaşılır. Bu romanda kaçış izleğinin en belirgin örnekleri ise Faik İrfan Elverir'in yaşamında görülür. Romanda yalınkat değeriyle ön plana çıkan Faik İrfan'ın bu özelliğinin oluşumunda yaşamışlıkları bulunur. Onun çocukluk yılları ve kadınlarla ilgili düşünceleri kaçışına zemin hazırlayan ana unsurlardır. O yaşadığı çevreden kaçmayı başarabilmesine rağmen geçmişinden kaçmayı başaramaz. Romandaki bir diğer karakter Melek ise kendisini savunamayacak kadar güçsüz bir görünüm çizer. Kaçış imkânı olmadığından sığınma mekânı olarak geçmişten kulağında izinin kaldığını anımsayabildiği bir türküyü kullanır. Etkisi zamansal bağlamda sınırlılık da gösterse yalnızca bu türkünün sözleri ona rahatlık sunar. İdam edilmeden önce bu sözlerin çocukluk yıllarında dedesi tarafından kendisine söylendiğini hatırlar. Onun bu tutumu ise çocukluğuna kaçışı imler. *Bitmeyen Aşk* romanında kaçış izleği hem Nilgün hem de Sinan üzerinden değerlendirilebilir. Kolejli bir lise öğrencisiyken arkadaşlarının ulaşamayacağı bir kişi olarak tanıtılan Sinan'la bir ilişkiye başlayarak önce sığınma aracı olarak aşkı seçerek bulunduğu çevreden kaçır. Sonrasında ise terk edilmişliğin getirdiği yalnızlık duygusuyla kaçış unsuru olarak cinselliği kullanır. Romanda benzer bir durum Sinan için de geçerlidir. Şair kimliğinin inşasında yine kaçış motifi olarak karşı Nilgün'ü kullansa da onun yokluğunda yitirdiklerini unutmak için cinsel birliktelikleri kullanır. Ayrıca şairliğini de ömrü boyunca kaçış aracı olarak kullandığı anlaşılan Sinan, sıklıkla şiirlerine sığınır. *Cinayet Fakültesi* romanında ise *Bitmeyen Aşk*'ın aksine aşk, ondan kaçılması gereken bir izlek olarak değerlendirilir. Kaçış izleğinin belirgin biçimde hissedildiği *Sadık Bey* romanında ise bu izlek, Sadık Bey ve Semiramis üzerinden değerlendirilebilir. Sadık Bey, hayatı boyunca yakın arkadaşı Ertuğrul'un gölgesinde bir yaşam sürdüğünden bağımsız bir yaşam sürmeyi arzular. O, Paris'te yaşama hayalleri kurarken kendisiyle aynı düşlere sahip olan Semiramis'le tanışır ve bir süre sonra yaşadıkları toplumun normlarından kaçmak üzere Paris'e giderler. Bir süre sonra Semiramis'i terk eden Sadık Bey İstanbul'a döner. Eksikliğini yaşadığı aşkı bulma arzusuyla sonradan cinsel yönü ağır basan bir ilişkiye yönelse de onun bu kaçış girişimi de neticesiz kalır. Romanın sonuna

doğru kendi iç sesi olduğu anlaşılan, ancak onun “yabancı” ve “genç adam” olarak nitelediği gençliğiyle yüzleşmesi Sadık Bey’in kaçışlarının anlamsızlığına vurgu yapar. Sadık Bey’in tüm kaçışları ferdi nedenlerle başvuru, ancak varoluş sorunu yaşaması sebebiyle başarısızlıkla neticelenen denemeler olarak kalsa da son kaçış arzusu olarak ölümü yeğler ve intihar eder. Semiramis ise toplumsal nedenlerden dolayı bulunduğu ortamdan kaçır. Sadık Bey’in aksine onun bu girişiminin başarıya ulaşmasında Paris’te bohem hayata sığınmasının da etkisi vardır.

Modernleşme ile ortaya çıkıp kent yaşamının etkisiyle bireyi kuşatmaya başlayan yalnızlık ve yabancılaşma, izlek olarak Pınar Kür’ün romanlarında önemli bir yer tutar. Bu bağlamda *Yarın Yarın* romanında yabancılaşma unsuru olarak kişinin çevreye yabancılaşması ön plana çıkar. Romanda yabancılaşmanın etkisi ise en çok Selim’de görülür. İstanbul’un içinde olmasına rağmen İstanbul’dan uzak bir görünümde olan gecekondulu mahalleleri ve burada yaşayan insanların kendi içine dönüklüğünün farkında varan Selim’in zamanla kendisinin de kalabalıklar içindeki yalnızlığına bağlı olarak çevreye yabancılaştığı anlaşılır. Onun idealinde herkesin eşit şartlarda yaşayabileceği ideal bir dünya düzeni bulunur, ancak gerçekleşmesinin imkânsızlığını düşündükçe kalabalıklar içindeki yalnızlığını anımsar. Yabancılaşma izleği *Asılacak Kadın* romanında kişinin çevresine, geleneğe ve kendine yabancılaşması yönleriyle görülür. Yaşadığı hayattan mutsuz olan Faik İrfan Elverir, yoksulluk içinde büyümesinden sorumlu tuttuğu ailesini “ötekiler” olarak tanımlar. Ailesinden bahsederken kendisinin onlarla müşterek yönünün olmadığını düşünürken ise değerlerine yabancılaştığı anlaşılır. Ayrıca yeni yaşamında yetiştirme tarzının aksine bir görünüm sergileyen Faik İrfan Elverir, çocukluk yıllarını her anımsadığında kendinden iğrenir ki bu durum da onun kendine yabancılaştığı anlamına gelir. Gelişen olaylar sonucunda dış dünyayla hiçbir bağı kalmayan Melek ise çevresindekilerin anlamsızlığından kaçarak kendi içine kapanır. Ancak Melek’in yabancılaşması mankurtluk düzeyindedir. *Küçük Oyuncu* romanının başkişisi Semra’nın dış dünyaya kapanıklığı ise normu olan Özer’i yitirdikten sonra başlar. Özer’in olmadığı bir dünyanın anlamını yitirdiğini düşünen başkişi, onun yokluğunun vermiş olduğu hisle kendi içine kapanır. *Bitmeyen Aşk* romanında yalnızlık ve yabancılaşma izleği *Küçük Oyuncu*’dakiyle benzerlik gösterir. Yabancılaşma, romanda hem Nilgün hem de Sinan için benzer biçimde gelişim gösterir. Yaşama dair tüm umutlarını Sinan’a bağlayan Nilgün, terk edilmişliğin üzerinde oluşturduğu

yalnızlık duygusuyla önce çevresine daha sonra kendine yabancılaşır. Nilgün'den ayrıldıktan sonra ilham kaynağını yitirdiğinden şair kimliğini de kaybetmeye başlayan Sinan için de yabancılaşmadan bahsedilebilir. Sinan çevresinde umduğunu bulamaz ve yalnızlığını hissetmeye başlar. Sonrasında ise derealizasyon sürecine girerek içinde bulunduğu ortama yabancılaşır. Anlamsızlığı yalnızca çevreye mal etmeyen Sinan, kendi anlamsızlığını düşünmeye başladıktan sonra kendine de yabancılaşır. Pınar Kür'ün postmodern üçlemesinde tematik unsurlar diğer romanlarına göre zayıf bir görünüm sergiler. Yalnızlık ve yabancılaşma derinlemesine duygu ve ruh halinin betimlemesine yer verilmediğinden dolayı yüzeysel bir görünüme sahiptir. Pınar Kür'ün romanlarında yabancılaşmanın en belirgin örneklerinden biriyle *Sadık Bey* romanında karşılaşılır. Sadık Bey, ilk gençlik yıllarından itibaren en yakın arkadaşı olan Ertuğrul'un gölgesinde bir yaşam serüvenini benimseyen sadık bir karakter görünümündedir. Ancak ondaki bu sadakat duygusu gençlik ideallerinden tamamen kopmasına sebep olur. Sadık Bey'in bu yalnızlığının iki sebebi bulunur. İlki, hayal ettiği iş yaşamının dışında bir düzenin parçası olması; ikincisi, Semiramis'ten sonra ne kadar uğraşsa da yaşama tutunamamasıdır. Ondaki bu yalnızlık zamanla öylesine derin bir boyut kazanır ki kendisiyle dâhi yüzleşmekten kaçmaya başlar. Romanda yapayalnızlığın esiri olmaya başlayan Sadık Bey'in kendi iç sesiyle konuşmalarına sık sık rastlanır. Dış dünyayla arasındaki bağın tamamen yitirmeye başladığı bu süreçte her adımını izler bir karakter ortaya çıkar. Roman boyunca Sadık Bey'in bu karakteri "yabancı" ve "genç" adam olarak nitelediği görülür. Ancak bu yabancı kişinin romanın sonunda Sadık Bey'in kendisi olduğu anlaşılır.

Çalışmaya konu olan Pınar Kür'ün romanlarında son izlek umut ve umutsuzluktur. Bu izlekler Pınar Kür'ün *Yarın Yarın* romanında çoğunlukla başkişi Seyda ve kart karakter Aysel üzerinden değerlendirilir. Romanın her iki kadın karakterinde de geleceğe dair hayallerin gerçekleşme arzusuna bağlı olarak ortaya çıkan umut, iki karakterde de başarısızlığa bağlı olarak yerini umutsuzluğa bırakır. Umutsuzluğun yaşamının geri kalanına hükmetmesine müsaade etmeyen Aysel, çocukluk ve genç kızlık dönemlerinde çevresince karşısına çıkarılan tüm tabuları hiçe sayarak içinde bulunduğu umutsuzluk hâlinde kurtulur. Romanın başkişisi Seyda iki kez umuttan umutsuzluğa doğru yol alır. İlkinde cinsellik ve rahat yaşam arzusu baskın geldiğinden tüm ideallerinden vazgeçer ve evlenir. Kısa bir süre sonra her iki konuda da

tatminden uzak bir yaşam sürmeye devam ederken karşısına Selim çıkar. Hem cinsel arzularını hem de karakteristik özelliklerindeki yıpranmışlığı Selim’le giderebileceğini düşünür. Ancak Selim’in ölümüyle normunu yitiren Seyda’nın kırılğan yapısı, onun tüm umutlarını tekrar yitirmesiyle sonuçlanır. *Asılacak Kadın* romanında ise Faik İrfan Elverir, Melek ve Yalçın’ın güçlülere karşı alabildikleri sorumlulukları onların umut ettiklerinin gerçekleşmesinde ya da gerçekleşmemesinde doğrudan etkili olur. Faik İrfan, umudun insan yaşamındaki öneminin farkında olan bir karakter olarak eşi Nihal’in kendisini aldattığı Ali isimli fon kişinin ölümüne üzülür. Çünkü Ali’nin hapsedilmesinde payı olan Faik İrfan Elverir, Nihal’in umutsuz bekleyişinin son bulmasından rahatsızlık duyar. Ona göre Nihal, sonsuz bir umutsuzluğa mahkûm edilmesi gereken biridir. Romanın başkişisi Melek, çocukluğundan itibaren ezilmişliğin sembolü olarak bulunduğu her ortamda sömürülen konumundadır. Söylenenleri yerine getirmekle kimsesizliğini en derin boyutuyla yaşayan Melek, sömürü karşısında başkaldırabilecek güce sahip değildir. Onun içinde bulunduğu bu durum, ömrünün sonuna dek içinde yaşattığı umutsuzluğu beslemektedir. Romanın bir diğer anlatıcısı Yalçın, Hüsrev Ebruzade’yi öldürerek Melek’i topluma kazandırma amacında olsa da umutları sonuçsuz kalır. Melek’in aciz bir karakter olması sebebiyle Hüsrev Bey üzerinden düzene başkaldırı olarak gerçekleştirdiği bu eylem ne Melek’te ne de Yalçın’da umutların yeşermesini sağlayamadığından romanın sonunda biri idamla, diğeri ömür boyu hapisle cezalandırılır. Umut ve umutsuzluk izleği *Küçük Oyuncu* romanında başkişi Semra üzerinden değerlendirilebilir. Tiyatro oyuncusu olan Semra, sahneyi yaşamının merkezine konumlandırarak büyük bir sanatçı olmayı umut eder. Bu sürecin üzerinde yarattığı kaygılara karşın ise cinsel eğilimlerini ön plana çıkarır ve küçük oyuncu olarak tabir edilen kişilerle birlikte olur. Özer’le birlikte olmaya başladıktan sonra yaşama dair düşüncelerinde değişiklikler gözlenen Semra, onun ölüm haberini aldıktan sonra büyük bir umutsuzluğa girer. Bu umutsuzluk, Semra’da öylesine derin yaralar açar ki onu ideallerinden vazgeçme noktasına getirir. *Bitmeyen Aşk* romanında umut ve umutsuzluk izlekleri anlatı boyunca bir döngü hâlini alır. Nilgün ve Sinan’ın kavuşup kavuşmayacakları, mutlu olup olmayacakları roman boyunca okuyucunun merak ettiği ana husustur. Her iki karakterin de yaşama ve birbirlerine dair umutları söz konusudur; ancak sürekli umut edilen mutluluk, yerini umutsuzluğa bırakır. Pınar Kür’ün umut ve umutsuzluk izleklerini postmodern polisiye üçlemesine

Emin Köklü ve Akın Erkan üzerinden taşıdığı görülür. Yazar, üstkurmaca anlatım biçiminin sağladığı imkânlarla *Bir Cinayet Romanı*, *Sonuncu Sonbahar* ve *Cinayet Fakültesi* romanlarında izlekleri de kurgudaki oyunsuluğun vazgeçilmezi olarak kullanır. Gerçekle kurmacanın iç içe geçtiği romanlarda Emin Köklü ve Akın Erkan'ın yer yer birbirlerine dair beklentileri bulunsa da anlatıdaki olay örgüsündeki çok katmanlılığının derinden hissedildiği anlarda umut temi, yerini umutsuzluğa bırakır. Yazarın son romanı olan *Sadık Bey*'de ise umut ve umutsuzluk izlekleri kadın-erkek ilişkileri üzerinden şekillenir. Başkişi Sadık Bey, yapmış olduğu bir hatanın neticesinde Nuriye ile evlenir. Ona duyduğu cinsel hazzın sonlanmasından sonra yaşamının kâbusa döndüğünü sezdirir ve Nuriye'yi hatırlatan her şeyden uzaklaşmak ister. Yaşamının her anında anımsamak istemediği geçmişini ona hatırlatan varlıkları ve değişmeyen karakterleri sebebiyle tamamen umutsuzluğa kapılan başkişi için bu ilişki çemberi romanda ona tinsel açıdan acı veren bir olguya dönüşür. Ancak onun en büyük pişmanlığı Semiramis'le olan ilişkisine dayanır. Başlangıçta başkişinin en yakın arkadaşıyla birlikte olan Semiramis'in kendisine yöneleceğini ve ruh ikizi olarak gördüğü bu kişiyle sınırları sonsuzluğa açılan bir birliktelik yaşayacaklarını umut eder, ancak Semiramis'le birlikte olduktan sonra Paris deneyimleri istediği geçmeyince hayatının tek aşkı olarak gördüğü kişiden ayrılır. Öleceği ana dek umutsuz olarak nitelendirdiği bir umutla onu beklese de pişmanlığının ve çaresizliğinin mahkûmiyetine kapılarak yaşamını sonlandırır.

Pınar Kür'ün romanlarında iç monolog, diyalog, iç diyalog, iç çözümleme, anlatma, gösterme, tasvir, özetleme, geriye dönüş, bilinç akışı ve leitmotiv anlatım tekniklerinden yararlandığı tespit edilmiştir. Bu bağlamda kişinin iç konuşmalarından oluşan iç monolog tekniğinin kullanıldığına ilk olarak *Yarın Yarın* romanında rastlanır. Seyda, Aysel, Oktay ve Selim'in dışa kapalı bazı düşüncelerinin bu teknik aracılığıyla okuyucuya aktarıldığı görülür. *Asılacak Kadın* romanında iç monolog tekniğinin en iyi örnekleri Faik İrfan Elverir'in düşüncelerinin her aldığı bölümde verilir. *Sadık Bey* isimli romanda tanrısal bakış açısı hâkimdir, ancak anlatıcı nadir de olsa okuru olayın içine çekebilmek için sözü iç monolog ve diyalog teknikleriyle karakterlere teslim eder.

Pınar Kür'ün romanlarında diyalog tekniği tüm romanlarında kullanılır. Bu doğrultuda *Yarın Yarın* romanın genelinde tanrısal bakış açısı kullanılır. Ancak bazı yerlerde kurmacaya gerçeklik havası kazandırmak ve anlatının akıcılığını arttırarak

okuyucunun metinle arasındaki ilişkiyi güçlendirmek amacıyla karakterleri diyalog tekniğiyle konuşturma yoluna gidilir. *Küçük Oyuncu* romanında kahraman bakış açısı kullanılırken başkişi Semra'nın etrafında konumlandırılan kişilerin kendi aralarındaki konuşmalar diyalog tekniğiyle okuyucuya aktarılır. *Asılacak Kadın* romanında çoğulcu bakış açısı kullanılırken her bölüm başında söz ana karakterlerden birine emanet edilir. Bu yapı içerisinde Faik İrfan'ın ve Melek'in anlatıcı figür olarak görüldüğü bölümlerde bilinç akışı ve iç monolog teknikleri ön plandadır. Yalçın'ın aktarıcı konumunda olduğu bölümde ise onun yazdıkları yer alır. Dolayısıyla diyalog tekniğinin açık örneklerine bu bölümde daha çok rastlanır. *Bitmeyen Aşk* romanında çoğunluğu Nilgün ve Sinan arasında olmak üzere karakterlerin birbirleriyle olan ilişkilerinin boyutunu kendi ifadelerinden hareketle yansıtabilmek ve bu sayede kurmacada akıcılığı sağlayabilmek için sıklıkla diyalog tekniğinden yararlanılır. *Bir Cinayet Romanı* adlı eser çoğunlukla anlatı kişilerinin günlükleri şeklinde ilerlemesine rağmen karakterler arasında yaşananların diyalog tekniğiyle aktarıldığı kısımlara da yer verir. *Sonuncu Sonbahar* romanının genelinde kahraman anlatıcının aktarımından yararlanılır. Anlatımdaki yalınlığın kırılabilmesi ve olay örgüsündeki aksiyonun artırılabilmesi için karakterler arasında diyaloglar geliştirilir. *Cinayet Fakültesi* romanı bir önceki romanda olduğu gibi kahraman bakış açısıyla kaleme alınır. Kimi yerde okuyucunun nefes almasına olanak tanımak ve bir an ana olaydan uzaklaşmasını sağlamak amacıyla olay örgüsünün farklı aşamalarında gelişmelerin aktarımında diyalog tekniğinden yararlanılır. *Sadık Bey* romanı tanrısal bakış açısıyla kaleme alınır, ancak romanda akıcılığın sağlanması ve kurgusal gerçekliğin sağlanması amacıyla yer yer başkişinin konuşmaları diyalog tekniğiyle aktarılır.

İç diyalog tekniğine yazarın üç farklı romanında başvurulduğu anlaşılır. Bu bağlamda, *Yarın Yarın* romanında bazen iç monolog devam ederken karakterin o an kendini sorgulamaya başlamasıyla bazen de an'da yaşanan gelişmelerin neticesinde doğrudan soru-cevap halinde görülen iç diyaloglar anlatı karakterinin içinde bulunduğu durumu değerlendirebilmek için kendine yönelttiği soruları cevaplandırması yoluyla gerçekleşir. *Asılacak Kadın* romanında Faik İrfan, gelişen olayın çözümü için kendi kendine sorular sorar ve bunlara cevap verir. Karşısında biri varmış gibi soru-cevap şeklinde ilerleyen bu satırlarda iç diyalog yönteminden yararlanılır. *Sadık Bey* romanında başkişi Sadık'ın karşısına sürekli olarak genç bir adam çıkar. Sadık Bey, ilk

zamanlar bu kişiyi tanımadığını ve neden kendisini takip ettiğini sorgular. Sona doğru genç adamın Sadık Bey'in iç sesi olduğu kanısı kesinlik kazanır.

İç çözümleme tekniği yazarın *Yarın Yarın*, *Bitmeyen Aşk* ve *Sadık Bey* romanlarında görülür. Bu doğrultuda, *Yarın Yarın* romanında hâkim anlatıcı hem dış dünyada hem de karakterlerin iç dünyalarında gelişen her türlü olay, durum, duygu ve düşünceyi bildiğini göstermek ve anın üzerindeki gölgeleri kaldırmak için olaylar karşısında karakterlerin içinden geçenleri dışa aktarırken iç çözümleme tekniğini kullanır. *Bitmeyen Aşk* romanı çoğulcu bakış açısıyla işlenen olayları kapsasa da eser içerisinde hâkim anlatıcı kimliğiyle olayların ve kişilerin görünmeyen yönlerinin iç çözümleme tekniğinden yararlanılarak okuyucuya sunulduğu görülür. *Sadık Bey* romanında anlatıcının, başkişinin olay ve durumlar karşısındaki ruh hâlini okurun zihnine işlemek için sıklıkla iç çözümleme tekniğine başvurduğu anlaşılr.

Anlatma tekniği ağırlıklı olarak üç romanda görülür. *Yarın Yarın* romanında anlatma (tahkiye etme) tekniğinin kullanıldığı bölümlerde okuyucunun dikkatinin tamamen anlatıcıya kaydığı gözlemlenir. *Bitmeyen Aşk* romanında anlık olayların ilerlemesi esnasında süreci uzatarak okuyucuyu ana olaydan koparmamak için yazar-anlatıcının araya girerek olayları kendi gözünden aktardığı olur. *Sadık Bey* isimli romanda Sadık ve Semiramis'in hızla gelişen ilişkileri bir anda kendini tutku dolu bir aşka bıraksa da yazar-anlatıcı aralardaki boşlukları doldurmak için yer yer anlatma tekniğini kullanır.

Gösterme tekniğinden yazarın üç romanında belirgin biçimde yararlandığı anlaşılr. Bu bağlamda, *Yarın Yarın* romanının norm karakteri Selim, 12 Mart 1971 Muhtırası öncesi ifadelerini paylaşırken yaşananlar gösterme tekniğiyle aktarılır. Yaşananların okuyucuya doğrudan sunulduğu bu bölümde anlatıcı tamamen aradan çekilir ve okuyucunun dikkati tamamen eser üzerindedir. *Bir Cinayet Romanı*'nda her bölümde anlatıcı değişir. Bu bakımdan çoğunluğunu iç roman karakterlerin bakış açısıyla aktarıldığı romanda dramatik aksiyon da onların anlatı içerisinde varlık gösterebildikleri oranda şekillenir. Postmodern romanın aynı zamanda polisiye türünün özelliklerini kullanıyor olması da gösterme tekniğinin kullanımına olanak tanır. *Sonuncu Sonbahar* romanında olay örgüsü içerisinde karakterin gelişen olaylar ya da durumlar karşısındaki tepkisi bazen kahraman anlatıcının aktarımıyla okuyucuya sunulur. Bu bölümlerde hem an'da gelişen olaylar kısmen detaylandırılarak okuyucunun

gözünün önüne getirilir hem de anın görünmeyenleri anlatıcının duygu ve düşüncelerinin dışavurumu hâlini alarak sahnelenir.

Tasvir tekniğinin tüm romanlarında görüldüğü Pınar Kür, tasviri kullanırken çoğunlukla mekân ve kişi betimlemelerinde bulunur. Ancak onun bazı romanlarında fotoğraf, masa, manzara vb. tasvirlerinden de yararlandığı anlaşılr. Ayrıca postmodern polisiye romanlarında tasvir edilen mekânlar ve kişiler diğer romanlarındakilerden farklılık gösterebilmektedir. Öyle ki bu romanlardaki en iyi mekân ve kişi tasvirleri diğer romanlarının aksine ana mekânların ve ana karakterin dışında kalan mekân ve karakterler üzerinden değerlendirilir.

Özetleme tekniği yazarın *Yarın Yarın*, *Küçük Oyuncu*, *Bitmeyen Aşk*, *Bir Cinayet Romanı*, *Sonuncu Sonbahar*, *Cinayet Fakültesi* ve *Sadık Bey* romanlarında görülmesine rağmen *Asılacak Kadın* romanında bu romanın oluşum biçimi nedeniyle diğer romanlara kıyasla arka planda kalır. Diğer romanlarda ise birbirine benzer amaçlarla özetleme tekniği kullanılır. Örneğin *Cinayet Fakültesi* romanında işlenen cinayetler çözümlenmeye çalışılırken bazı karakterlerle iletişime geçilir. Roman karakterlerinin görüşlerinin yer aldığı bölümlerde, anlatıda daha önce değinilmeyen olaylar onların görüşleriyle aktarılır. Böylelikle daha önce belirtilmeyen birçok noktaya da açıklık getirilir. Karakterin duygu ve düşüncelerinin yer aldığı bu bölümlerde anlatının odak noktası tamamen olayların üzerine kaydırılırken romanda tamamlanmamış ya da eksik bırakılmış bölümlerin yaratabileceği sorun da özetleme tekniğinin kullanımıyla önlenmiş olur.

Geriye dönüş tekniği Pınar Kür'ün romanlarında zamanın sradizimselliğinin ortadan kaldırıldığı eserlerde görülür. Bu doğrultuda, *Yarın Yarın* romanının ana karakterlerinin geçmiş yaşantılarına dair izleri geriye dönüş tekniğinin kullanıldığı yerlerde görürüz. Karakterlerin an'daki erginliklerine nasıl ulaştıklarını, olay örgüsünün merkezinde nasıl konumlandıklarını okuyucunun daha iyi anlayabilmesi için kullandığı bu teknik sayesinde hâkim anlatıcı böylece akıllardaki soru işaretlerinin de birçoğuna cevap vermiş olur. *Küçük Oyuncu* romanında yalnızca bir kez geriye dönüş tekniği kullanıldıktan sonra romanın son bölümüne kadar geçmiş yaşanmışlıklar başkişi Semra'nın aktarımıyla sağlanır. *Asılacak Kadın* adlı romanın neredeyse tamamında geriye dönüş tekniğinin kullanıldığı belirlenmiştir. *Bitmeyen Aşk* romanının tamamında geriye dönüş tekniğinin izlerini görmek mümkündür. *Bir Cinayet Romanı*'nda genellikle

zaman bakımından kronolojik bir sıra izlense de iç kurmacadaki olayların yaşanmasının ardındaki sır yirmi sekiz yıl öncesinde saklıdır. *Sonuncu Sonbahar* romanında diğer romanların aksine geriye dönüş tekniğinin kullanım alanlarına rastlanmaz. Yazarın diğer romanlarında kısmen de olsa kullanılan bu tekniğin postmodern roman olduğu gerekçesiyle bu romanda daha fazla anlam kazanması beklenirken yazar, bu açığı eski romanlarındaki karakterlerin ve olayların yeniden işlenmesiyle kapatır. *Cinayet Fakültesi* romanında da geriye dönüş tekniğinin kullanım alanına rastlanmaz. Geriye dönüş tekniğinden kısmen de olsa üçlemenin ilk romanında yararlanılır ve sonraki iki romandaki olaylar kronolojik bir sıradizimsellikte devam ettirilir. *Sadık Bey* romanını ileriye dönük sıradizimsel bir anlatımla devam etse de zamansal değişimlerin bir örneğine rastlanan bazı yerlerde yazar-anlatıcı, geriye dönüş tekniğini kullanır.

Pınar Kür'ün romanlarında üstkurmaca anlatım biçiminin izleri *Küçük Oyuncu*, *Bitmeyen Aşk*, *Bir Cinayet Romanı*, *Sonuncu Sonbahar* ve *Cinayet Fakültesi*'nde rastlanır. *Küçük Oyuncu* romanında kurguya göre roman içerisinde yeni bir roman oluşturulmak isteniyormuş gibi bir görünüm olsa da alışılmışın dışına çıkarak yalnızca kahraman anlatıcı üzerinden gerçek dünya ile kurmaca arasındaki ilişki gösterildiğinden üstkurmacanın açık görünümüne ulaşamaz. *Bitmeyen Aşk* romanında üstkurmaca öğelerden yararlanıldığı görülür. Bu bağlamda gerçek dünya ile kurmaca dünya arasında sürekli bir ilişki kurma çabasında olan yazar sıklıkla anlatıya dâhil olur. Anlatıcı yönünden çok sesliliğin hâkim olduğu romanda olaylar arasında bağlantı kurulurken dışarıdan bir anlatıcı olarak anlatıya yazarın dâhil edildiği anlaşılır. Roman içerisinde bir karakter gibi olayların arasına giren yazar, olayların gelişim süreciyle ilgili gelişmeleri sorgular ve okuyucuya sorgular. *Bir Cinayet Romanı*'nda üstkurmaca anlatım biçiminin birçok özelliğinden yararlanıldığı anlaşılır. Bu bağlamda romanın içerisinde bir de iç roman bulunur. İç romanın yazarı Akın Erkan'dır. Akın Erkan romanda anlatıcı olarak bulunmaz, ancak romanında kullanacağı karakterleri çoğu eskiden tanıdığı insanlar olmak üzere kendi çevresinden seçtikten sonra iç romanı ve iç romanın oluşması için gereken tüm ilişkileri düzenlemeye başlar. Roman ise karakterlerin kendi yaşamlarının doğrudan anlatımından sonra günlük halinde tuttukları tarihli metinlerin bir araya getirilmesiyle ilerler. Dış romanın çoğu karakterlerin günlüklerinden oluşur. Ayrıca dış ve iç romandaki karakterler aynı kişiler olduğundan gerçek ve kurmaca arasındaki sınırların romanın birçok yerinde bulanık bir hâl aldığı

görülür. *Sonuncu Sonbahar* romanı, *Bir Cinayet Romanı*'nın devamı niteliğindedir. Kullanmış olduğu anlatım biçimi bakımından da üstkurmacanın etkin olarak kullanıldığı bu romanda ilkinde olduğu gibi iç romanın varlığından söz edilebilir; ancak burada bir değil, iki iç roman bulunur. İç romanlardan biri sekiz bölümün özellikle ilk altı bölümünün gelişimine yön veren Emin Köklü'nün romanıdır. İkincisi ise varlığından daha önce söz edilse de yedinci bölümde Akın Erkan'ın odasına bulunan romandır. Bu yönüyle zamansal bakımdan sıradizimsel bir ilerlemenin olduğu romanda yedinci bölümden itibaren iç ve dış romanda gelişen olaylar tamamen karmaşık bir hâl alır. Ortaya çıkan bu iç içe geçmişlik neticesinde romanın başkarakteri olan Emin Köklü'nün hayal ve gerçek arasındaki sıkışmışlığını gösteren ifadeleriyle anlatı tamamlanarak üçlemenin son romanına geçiş için okur tekrar merak duygusuyla baş başa bırakılır. *Cinayet Fakültesi* romanında üstkurmacanın etkisi önceki iki romana göre varlığını daha az gösterse de yazar kurguladığı karakterler üzerinden bu anlatım biçiminden yararlanıldığını göstermeye devam eder. Romanda son bölüme kadar iç yazarın varlığından doğrudan bahsedilmez, ancak emekli olan Emin Köklü yine seri cinayetleri çözümlemek üzere yola çıkarken üstkurmacanın varlığı yer yer hissettirilir.

Pınar Kür'ün romanlarında anlatım biçimi olarak alıntıyla dört romanda karşılaşılır. *Yarın Yarın* romanında alıntı ifadelerine diğer romanlarına oranla daha az yer verildiği görülür. Romanlarında çoğunlukla anlatı kişilerinin entelektüel donanımlarını ve sanatla ilişkilerini ortaya koyarken sık sık başvurulmuş alıntı/montaj tekniği bu romanda yalnızca birkaç yerde kullanılır. *Küçük Oyuncu* romanında alıntı tekniğinin kullanıldığı yerlerde hem modern hem de postmodern yazarın kullanım biçimlerini görmek mümkündür. *Asılacak Kadın* romanında postmodern anlatıların birçok özelliğinden aynı anda yararlanıldığı görülür. Bu bağlamda roman içerisinde yapılan alıntılarda modern anlatıların aksine anlatı kişisine atıfta bulunmadan eser, kendi eserinin bir parçasıymış gibi sunulur. *Sadık Bey* romanının son bölümünde başkişi ruhsal çatışma yaşarken anlatıcı-yazar onun ruh hâlini okura yansıtabilmek için ilk olarak Ahmet Haşim'in *Merdiven* şiirinden alıntı yapar. Bir sonraki sayfada ise Orhan Veli'nin *Anlatamıyorum* isimli şiirinden alıntılar yapılır.

Çalışmada yapılan tüm tespitlerden hareketle Pınar Kür'ün, Türk edebiyatında önemli eserler vermiş bir yazar olarak, roman yazımında hem klasik tarzda modernist bakış açısı ile hem de değişen dünya ve edebiyat algısına koşut biçimde postmodern

tarzda romanlar yazdığı anlaşılır. Yazar, modern romanlarda sosyal dünyanın betimlenmesine ve psikolojik açıdan bireylerin derinlemesine çözümlemesinin yapılmasına önem vermiş ve hem düşünce hem olay hem de karakter sentezleyici romanlar üretir. Postmodern romanlarda ise üstkurmaca, metinlerarasılık gibi anlatım biçimlerine başvurarak algıkırıcılık, yabancılaştırma etkisi, oyunsuluk ve çokseslilik şeklinde kavramsallaştırılan yöntemlerle gerçekliğin zamansal ve mekânsal boyutunu okurun zihninde sorgulatmayı sağlar. Sonuç olarak hem izleksel hem de yapısal açıdan değerlendirildiğinde Pınar Kür'ün romanlarının Türk edebiyatına önemli katkılar sağladığı ve yeni yazarlara da esin kaynağı oluşturduğu anlaşılabacaktır.



KAYNAKÇA

- Akar, Y. (2015). Elif Şafak'ın Romanlarında Yapı ve İzlek. (D. P. Korkmaz, Dü.) Ardahan: Ardahan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Aktaş, Ş. (2007). *Edebiyatta Üslup ve Problemleri* (5 b.). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Aktaş, Ş. (2017). *Anlatma Esasına Bağlı Edebi Metinlerin Tahlili -Teori ve Uygulama-*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Alver, A. (2009). 12 Mart Romanlarında Aile/Yarın Yarın, 47'liler. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*(19), 133-148.
- Arslan, T. D., ve Çelik, Y. (2020). Burjuvazi ve Pınar Kür'ün Yarın Yarın Adlı Romanının Burjuva Kadını Seyda. 24(2), 39-54.
- Aşkaroğlu, V. (2015). *Postmodern Söylem / İhsan Oktay Anar ve John Fowles*. Ankara: Karadeniz Dergi Yayınları.
- Aşkaroğlu, V. (2015). *Postmodernizm - Sınırsız Özgürlük mü?/Özgürlüğün Sınırı mı?* Ankara: Karadeniz Dergi Yayınları.
- Aşkaroğlu, V. (2016). Romanlarda Kişilik Kurgusu: Kuramsal Bir Karşılaştırma. *OÜSBAD*, 301-319.
- Aşkaroğlu, V. (2020). Postmodern Roman ve Yeni Dünya Tasarımı. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 338-353.
- Ayyıldız, M. (2011). *Roman (Tanım-Tarihçe-Teknik)*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Bachelard, G. (2008). *Uzamanın Poetikası*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bachelard, G. (2013). *Mekânın Poetikası*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bahtin, M. (2017). *Karnaval'dan Romana* (3 b.). (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Balık, M. (2020, 10 28). *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. teis.yesevi.edu.tr: <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/kur-pinar> adresinden alındı
- Barthes, R. (2018). *Romanın Hazırlanışı 1*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bauman, Z. (2005). *Bireyselleşmiş Toplum*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Bauman, Z. (2012). *Akışkan Aşk*. İstanbul: Versus Yayınları.
- Bauman, Z. (2015). *Akışkan Modern Toplumda Kültür*. Ankara: Atıf Yayınları.
- Bay, Ö. (2012). Kadın-Erkek Söylemi: Cinayeti Yazan Kadın Pınar Kür, "Bir Cinayet Romanı" ve Cinayeti İtiraf Eden Erkek Ahmet Ümit; "Beyoğlu Rapsodisi". *Turkish Studies*, 7(1), 345-364.
- Bellemin-Noel, J. (1979). *Vers L'inconscient du texte*. Paris: Puf Publisher.
- Biyografi.info. (2023, 03 20). Pınar Kür Biyografisi: <https://www.biyografi.info/kisi/pinar-kur> adresinden alındı
- Booth, W. C. (2016). *İroninin Retoriği*. (S. Sarı, Çev.) Ankara: Hece Yayınları.
- Borgna, E. (2011). *Ruhun Yalnızlığı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Boynukara, H. (2000). Hikâye ve Hikâye Kavramları. *Hece - Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, 131-137.
- Cahill, D. J. (2016). *Üstkurgular/Üstkurmacalar* (1 b.). (A. Ören, Çev.) Ankara: Hece Yayınları.
- Camus, A. (1985). *Başkaldıran İnsan*. Ankara: Kuzey Yayınları.
- Camus, A., ve Koestler, A. (1986). *Ölüm Cezası Üstüne Düşünceler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Çopur, G. (2018). Ayla Kutlu'nun Romanlarında Yapı ve İzlek. (D. P. Korkmaz, Dü.) Ardahan: Ardahan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi.
- Dervişoğlu, E. (2017). Cumhuriyetten Günümüze, Yazarların Anılarında Oyun ve Oyuncaklar. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 10(19), 89-106.
- Deveci, M. (2007). Anahtar Romanının Yapı ve Tema Bakımından İncelenmesi. *Erdem*(49), 77-95.
- Deveci, M. (2012). *Varoluş ve Bireyleşme Açısından Ferit Edgü Anlatılarında Yapı ve İzlek*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Deveci, M. (2014). *Halit Ziya Uşaklıgil'in Öykülerinde Yapı ve İzlek*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Deveci, M. (2017). Huzur Romanında Kimlik ve Kimsesizlik Mekânları. R. Korkmaz, ve V. Şahin (Dü) içinde, *Romanda Mekân - Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlemeler* (s. 163-188). Ankara: Akçağ Yayınları.

- Deveci, M. (2018). Karakter Yapıları Açısından Devlet Ana Romanında Kişiler Dünyası. R. Korkmaz, ve V. Şahin (Dü) içinde, *Romanda Kişiler Dünyası* (s. 301-317). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ecevit, Y. (2016). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* (10 b.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eliuz, Ü. (2016). *Oyunda Oyun Postmodern Roman*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Eronat, K. (2004). Adalet Ağaoğlu İnsan ve Eser. (D. P. Korkmaz, Dü.) Diyarbakır: Dicle Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi.
- Eronat, K. (2021). Halikarnas Balıkcısı'nın Aganta Burina Burinata Romanında Yapı ve İzlek. Ü. Eliuz, G. Şişman, B. Armağan, ve E. Seferoğlu içinde, *Cumhuriyet Dönemi Roman Okumaları I (1923-1950)* (s. 61-94). İstanbul: Kesit Yayınları.
- Forster, E. M. (2019). *Roman Sanatı* (3 b.). (Ü. Aytür, Çev.) İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Freud, S. (2021). *Cinsellik Üzerine*. İstanbul: Siyah Beyaz Yayınları.
- Fry, P. H. (2017). *Edebiyat Kuramı*. (A. Demir, ve İ. Tüzer, Çev.) Ankara: Hece Yayınları.
- Gasset, J. O. (2012). *Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler* (1 b.). (N. G. Işık, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Geçen, S. (2020). Demir Özlü İnsan ve Eser. (D. P. Korkmaz, Dü.) Ardahan: Ardahan Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- Geçgel, H. (2014). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Giddens, A. (2010). *Modernite ve Bireysel-Kimlik / Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum*. İstanbul: Say Yayınları.
- Girard, R. (2017). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat - Edebi Yapıda Ben ve Öteki*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gottdiener, M. (2005). *Postmodern Göstergeler*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Grillet, A. R. (2015). *Yeni Roman*. (E. Korkut, Çev.) İstanbul: Kafekültür Yayıncılık.
- Gümüş, S. (2011). *Roman Kitabı*. İstanbul: Can Yayınları.
- Gündüz, O. (2012). *İhsan Oktay Anar'ın Kurgu Dünyası - Anar'ın Kurgu Evreninde Postmodern Bir Gezinti* (2 b.). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Habermas, J. (2012). *Öteki Olmak, Ötekiyle Yaşamak* (6 b.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Jung, C. G. (1999). *Keşfedilmemiş Benlik*. İstanbul: İlhan Yayınevi.
- Kanter, M. F. (2008). Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Yapı ve İzlek. (D. P. Korkmaz, Dü.) Elazığ: Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Kanter, M. F. (2018). Tehlikeli Oyunlar Romanında Kişiler Dünyası. R. Korkmaz ve V. Şahin (Dü) içinde, *Romanda Kişiler Dünyası* (s. 319). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kierkegaard, S. (2004). *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Korkmaz, R. (2008). *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Korkmaz, R. (2011). *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839-2000)* (6 b.). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Korkmaz, R. (2014). *İkaros'un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Korkmaz, R. (2015). *Yazınsal Okumalar*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Korkmaz, R. (2016). *Sabahattin Ali İnsan ve Eser*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Korkmaz, R. (2017). Romanda Mekânın Poetiği. R. Korkmaz, ve V. Şahin (Dü) içinde, *Romanda Mekân – Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlemeler* (s. 9-26). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Korkmaz, R. (2018). Sabahattin Ali'nin Romanlarında Karakterler/Kişiler Dünyası. *Romanda Kişiler Dünyası* (s. 11-23). içinde Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kundera, M. (2017). *Roman Sanatı*. (A. Bora, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Kurultay, C. (1993). *Çağdaş Türk Edebiyatında Kadın Yazarlar*. İstanbul: Kadın Eserleri Kütüphanesi Vakfı.
- Kür, P. (2016). *Sadık Bey* (1 b.). İstanbul: Can Yayınları.
- Kür, P. (2017). *Bir Cinayet Romanı* (10 b.). İstanbul: Can Yayınları.
- Kür, P. (2017). *Bitmeyen Aşk* (12 b.). İstanbul: Can Yayınları.
- Kür, P. (2017). *Cinayet Fakültesi* (7 b.). İstanbul: Can Yayınları.
- Kür, P. (2017). *Küçük Oyuncu* (9 b.). İstanbul: Can Yayınları.
- Kür, P. (2017). *Sonuncu Sonbahar* (5 b.). İstanbul: Can Yayınları.
- Kür, P. (2017). *Yarın Yarın* (14 b.). İstanbul: Can Yayınları.
- Kür, P. (2018). *Asılacak Kadın* (22 b.). İstanbul: Can Yayınları.
- Levinas, E. (2006). *Ölüm ve Zaman*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lukacs, G. (2011). *Roman Kuramı*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

- Mann, T. (2017). Roman Sanatı. *Türk Dili Roman Özel Sayısı I-II*, 357-364.
- Marx, K. (2010). *Yabancılaşma*. Ankara: Sol Yayınları.
- Moran, B. (2016). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2017). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* (27 b.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ollman, B. (2012). *Yabancılaşma - Marx'ın Kapitalist Toplumdaki İnsan Arayışı*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Oruç, S. (2017). Reşat Nuri Güntekin'in Çalıkuşu Romanında Mekân Tipolojisi. R. Korkmaz, ve V. Şahin (Dü) içinde, *Romanda Mekân - Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlemeler* (s. 75-86). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Önder, Ç. D. (2019). Hümanist Psikanaliz Açısından Pınar Kür'ün Romanları. (D. P. Kanter, Dü.) Mardin: Mardin Artuklu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Önertoy, O. (1984). *Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özcan, R. (2014). *Türk Romanında Aşk*. İstanbul: Kitabevi.
- Öztürk, T. (2012). *Yazarlar ve Şairler Sözlüğü*. İstanbul: Birleşik Tomurcuk Basım.
- Pamuk, O. (2011). *Saf ve Düşünceli Romancı*. (B. Siber, Dü.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Rose, M. A. (2016). *Parodi: Antik, Modern ve Postmodern*. (C. Dikme, Çev.) Ankara: Hece Yayınları.
- Sazyek, H. (2015). *Roman Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Hece Yayınları.
- Schopenhauer, A. (2012). *Ölümün Anlamı*. İstanbul: Say Yayınları.
- Solak, Ö. (2014). *Edebiyat Biliminde Kuram ve Yöntem – Bütün Alt Disiplinleri ve Çalışma Alanlarıyla*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Söğüt, M. (2016). *Aşkın Sonu Cinayettir/Pınar Kür ile Hayat ve Edebiyat* (1 b.). İstanbul: Can Yayınları.
- Stevick, P. (2017). *Roman Teorisi*. (S. Kantarcıoğlu, Çev.) Ankara: Akçağ Yayınları.
- Şahin, V. (2010). Halide Edip Adıvar'ın Romanlarında Yapı ve İzlek. (D. P. Korkmaz, Dü.) Elazığ: Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Şimşek, T. (2002). Romandaki Hafiye ya da Polisiye Roman. *Hece - Türk Romanı Özel Sayısı*(Özel Sayı 4), 529-534.

- Şişman, G. (2018). *Bilge Karası - İnsan ve Eser*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Taşdelen, V. (2008). Hermeneutik ve Postmodernizm. *Hece - Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*(Özel Sayı 16), 89-109.
- TDK. (2005). *Türkçe Sözlük*. Ankara: TDK Yayınları.
- Tekin, M. (2017). *Roman Sanatı I -Romanın Unsurları-*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Töre, E. (2006). *Hayattan Sahneye Kadınlar*. İstanbul: DUYAP Yayıncılık.
- Töre, E. (2010). *Tanzimat'tan Günümüze Türk Tiyatrosunda Temalar*. İstanbul: Dijital Sanat Yayınları.
- Türkeş, A. Ü. (6 Ekim 2006). *Cinayet Fakültesi*. Radikal Kitap.
- Uzunkaya, F. (2020). 1980 Sonrası Türk Romanında Yabancılaşma. (D. D. Aşkaroğlu, Dü.) Ardahan: Ardahan Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi.
- Yalçın, M. (2010). *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi-Cilt II*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Zupancic, A. (2021). *Cinsellik Nedir?* İstanbul: Metis Yayınları.

EKLER

EK 1. ORJİNALLİK RAPORU FORMU



**ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU**

**ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI BAŞKANLIĞINA**

Tarih: 02/08/2023

Tez Başlığı: Pınar Kür'ün Romanlarında Yapı ve İzlek

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 274 sayfalık kısmına ilişkin, 02/08/2023 tarihinde tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 11'dir.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- ☒ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
- 2- ☒ Kaynakça hariç
- 3- ☒ Alıntılar dâhil
- 4- ☒ 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Ardaahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nde belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

02.08.2023
Tarih ve İmza

Adı Soyadı:	Okan Özkara
Öğrenci No:	17201700001
Ana Bilim Dalı:	Türk Dili ve Edebiyatı
Programı:	Yeni Türk Edebiyatı
Statüsü:	☐ Yüksek Lisans ☒ Doktora

DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI

Prof. Dr. Vedi AŞKAROĞLU

Detaylı Bilgi: <https://www.ardahan.edu.tr/birim.aspx?id=1002003>

Telefon: 0-4782117522

Faks: 0-4782117523

E-posta: sbe@ardahan.edu.tr

EK 2. ETİK KURUL MUAFİYET İZİNİ

ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU

ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI BAŞKANLIĞINA

Tarih: 02/08/2023

Tez Başlığı: Pınar Kür'ün Romanlarında Yapı ve İzlek

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam:

1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır,
2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.
3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir.
4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, mülakat, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.

Tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kurul/Komisyon'dan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

02.08.2023
Tarih ve İmza

Adı Soyadı: Okan Özkara
 Öğrenci No: 17201700001
 Ana Bilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı
 Programı: Yeni Türk Edebiyatı
 Statüsü: ☐ Yüksek Lisans ☒ Doktora

DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI

Prof. Dr. Vedi AŞKAROĞLU

Detaylı Bilgi: <https://www.ardahan.edu.tr/birim.aspx?id=1002003>

Telefon: 0-4782117522

Faks: 0-4782117523

E-posta: sbe@ardahan.edu.tr

ÖZ GEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Okan ÖZKARA
Doğum Yeri ve Tarihi :

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Fırat Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi Bölümü, 2010

Yüksek Lisans Öğrenimi : Ardahan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, 2014

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

Bilimsel Faaliyetleri : Özkara, O. (2015). Şeza Bargus'un Oyun Adlı Küçürek Öyküsüne Psikanalitik Yaklaşım. *Karadeniz*(28), 158-162.
Özkara, O. (2016). Fakir Baykurt'un İrazcanın Dirliği Romanının Yapısal Çözümlemesi. *Karadeniz*(32), 275-292.

Özkara, O. (2016). Joseph Campbell'ın Kahramanın Sonsuz Yolculuğu Eseri Bağlamında Kazan Bey Oğlu Uruz Bey'in Esir Düştüğü Destan. (Ed. R. Korkmaz), *Dede Korkut Okumaları* (s. 115-130). İstanbul: Kesit Yayınları.

Özkara, O. (2017). 21. Yüzyıl Romanlarının Karakter Merkezli Roman Teorisi Eserleri Bağlamında Sosyo-Kültürel Açıdan İncelenme Uygunluğu. Almatı/Kazakistan.

Özkara, O. (2017). Toplum Baskısı Karşısında Tükenmişliğin Sembolü Olarak Kadın. *Telmih*(2), 16-19.

Özkara, O. (2017). Ülkü Tamer'in İmge Dünyası. Almatı/Kazakistan.

Özkara, O. (2017). Ülkü Tamer'in Şiirlerinde Yeni Bir Dünyanın Oluşumundaki Rolüyle Çocuk. *Karadeniz*(36), 187-198.

Özkara, O. (2018). Kemaletti Şenocak. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. içinde Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Özkara, O. (2018). Medeniyet Çizgisi Üzerinde Edebiyat-Felsefe İlişkisi. V. *International Farabi Readings*. Almatı/Kazakistan.

Özkara, O. (2018). Muhtar Şahanov'un Cengiz Han'ın Sırrı İsimli Eserinde Felsefi Söylem. V. *International Farabi Readings*. Almatı/Kazakistan.

Özkara, O. (2019). Ahmet Tevfik Ozan. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Özkara, O. (2019). Derviş ve Ölüm Romanında Varoluşçu Unsurlar. *Türk Dünyası Dergisi*(48), 213-234.

Özkara, O. (2019). Meral Ataç Tolluoğlu. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Özkara, O. (2019). Ülkü Tamer. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Özkara, O. (2023). Elif Şafak'ın İskender Romanında Toplumsal Cinsiyet. (Ed. C. Gariper), *Elif Şafak'ın Yazı Evreni* (s. 185-198). İstanbul: Çizgi Yayınevi.

İş Deneyimi

Stajlar

: -

Projeler

: Manas'ın Görünen Yüzleri: Kayçılar-Akınlar-Ozanlar-Aşıklar, BAP, Araştırmacı, 2015.

Çalıştığı Kurumlar

: Elazığ Gümüşkavak İlköğretim Okulu, Türkçe Öğretmeni, 2010-2011.

Ardahan Üniversitesi, Türk Dili Öğretim Görevlisi, 2014-Halen.

İletişim

E-Posta Adresi

--

Tarih

Jüri Tarihi

: 10.08.2023

