

T.C.
GÜMÜŞHANE ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

SİBEL K. TÜRKER ROMANLARINDA YAPI VE TEMA

YÜKSEK LİSANS

YAĞMUR ÜLKMEN

Haziran 2026
GÜMÜŞHANE



**T.C.
GÜMÜŞHANE ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

SİBEL K. TÜRKER ROMANLARINDA YAPI VE TEMA

STRUCTURE AND THEME IN SİBEL K. TÜRKER'S NOVELS

YÜKSEK LİSANS

YAĞMUR ÜLKMEN

**Haziran 2026
GÜMÜŞHANE**



**GÜMÜŞHANE
ÜNİVERSİTESİ**
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

**T.C.
GÜMÜŞHANE ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

SİBEL K. TÜRKER ROMANLARINDA YAPI VE TEMA

STRUCTURE AND THEME IN SİBEL K. TÜRKER'S NOVELS

YÜKSEK LİSANS

YAĞMUR ÜLKMEN

DANIŞMAN: PROF. DR. FATİH YALÇIN

**Haziran 2026
GÜMÜŞHANE**

KABUL VE ONAY

Prof. Dr. Fatih YALÇIN danışmanlığında, **Yağmur ÜLKMEN** tarafından hazırlanan “**Sibel K. Türker Romanlarında Yapı ve Tema**” isimli bu çalışma, 17/06/2026 tarihinde yapılan lisansüstü tez savunma sınavı sonucunda Oy Birliği ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından **Yüksek Lisans Tezi** olarak kabul edilmiştir.

.....
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa AYYILDIZ (Başkan)

.....
Prof. Dr. Fatih YALÇIN (Danışman)

.....
Dr. Öğr. Üyesi Ashhan AYTAÇ (Üye)

Lisansüstü tez savunma sınavında başarılı bulunarak kabul edilen bu tezin ciltlenmiş hali, /..... /..... tarihli ve / sayılı Enstitü Yönetim Kurulu toplantısında görüşülmüş ve tez yazım kılavuzuna uygun bulunarak onaylanmıştır.

Prof. Dr. Duygu ÖZDEŞ

Enstitü Müdürü

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI

Yüksek Lisans Tezi olarak hazırlamış olduğum “**Sibel K. Türker Romanlarında Yapı ve Tema**” isimli bu tezimin, tamamen kendi çalışmam olduğunu, danışmanımın sorumluluğunda hazırladığımı, her alıntıya kaynak gösterdiğimi, alıntı yaptığım tüm çalışmaları kaynakçada belirttiğimi ve Gümüşhane Üniversitesi’nin lisanslı kullanıcısı olduğu intihal yazılım programı ile Lisansüstü Eğitim Enstitüsü’nün belirlediği kıstaslara uygun olarak raporladığımı taahhüt ederim. Tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının Gümüşhane Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü arşivinde saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

17/06/2026

.....

Yağmur ÜLKMEN

TEŞEKKÜR

Öncelikle, bilgi ve deneyimiyle çalışmamın her aşamasında bana rehberlik eden; değerli görüşleri ve yapıcı önerileri ile yolumu aydınlatan kıymetli danışmanım Prof. Dr. Fatih YALÇIN'a şükranlarımı sunarım.

Tez savunma jürimde yer almayı kabul eden ve çalışmama değerli görüşleri, eleştirileri ve önerileriyle katkı sağlayan kıymetli hocalarım Dr. Öğr. Üyesi Mustafa AYYILDIZ ve Dr. Öğr. Üyesi Aslıhan AYTAÇ'a; yol gösterici yaklaşımları ve akademik destekleri için içten teşekkürlerimi sunarım.

Bu yolculuk boyunca hep yanımda olan tezimi okuyup katkı sağlayan varlığı güzel dostum Havana KAYNAK'a verdiği destek için minnettarım. Ayrıca daima desteğini hissettiğim dostlarım Gülçin Özge TAN ve Duygu KÖKSAL'a da katkıları için teşekkür ederim.

Son olarak, yaşamımın her döneminde ve bulunduğum her koşulda yanımda olan sevgili aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım; varlığınız çok kıymetli.

Yağmur ÜLKMEN
GÜMÜŞHANE - 2026

ÖZET

Bir metnin anlam dünyası ile ona şekil veren biçim özelliklerini bir bütün olarak irdelemek, metnin anlaşılmasına katkı sağlamaktadır. Bu bağlamda ilgili çalışmada, günümüz Türk edebiyatında özellikle roman ve öyküleriyle önemli bir yer edinen Sibel K. Türker'in yazın dünyası ele alınmıştır. Çalışmanın kapsamı gereği araştırma, yazarın romancılığı üzerinden şekillendirilmiştir. Bunun için yazarın *Şair Öldü*, *Meryem'in Biricik Hayatı*, *Burada Kalmak*, *Mecnun Kelebekler*, *Hayatı Sevmek Hastalığı*, *Benim Bütün Günahlarım* ve *Cennette Gibiyim* adlı romanları yapı ve tema açısından irdelenmiştir. Bu doğrultuda çalışma kapsamında nitel araştırma yöntemlerinden faydalanılarak söz konusu romanların içerik ve biçimsel özellikleri karşılaştırmalı bir yaklaşımla çözümlenmiştir. Bu sayede eserlerin yapısal ve temasal bütünlüğünü oluşturan temel unsurlar saptanmış; bu öğelerin birbirleriyle olan ilişkisi ve genel kurgu içerisindeki işlevleri tartışmaya açılmıştır. Ayrıca ilgili alandaki literatür boşluğunun doldurulması ve alana özgün bir katkı sunulması hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Roman, Sibel K. Türker, Tema, Yapı

ABSTRACT

Examining a text's semantic world and the formal characteristics that shape it as a whole contributes to its understanding. In this context, this study focuses on the literary world of Sibel K. Türker, who holds a significant place in contemporary Turkish literature, particularly with her novels and short stories. Due to the scope of the study, the research is structured around the author's novels. For this purpose, the author's novels *Şair Öldü*, *Meryem'in Biricik Hayatı*, *Burada Kalmak*, *Mecnun Kelebekler*, *Hayatı Sevme Hastalığı*, *Benim Bütün Günahlarım*, and *Cennette Gibiyim* are examined in terms of structure and theme. Accordingly, within the scope of this study, qualitative research methods are utilized to analyze the content and formal characteristics of these novels through a comparative approach. In this way, the fundamental elements that constitute the structural and thematic integrity of the works are identified; the relationships between these elements and their functions within the overall narrative are discussed. Furthermore, the study aims to fill a gap in the literature in this field and to provide an original contribution to the area.

Keywords: Theme, Novel, Sibel K. Türker, Structure

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	III
BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI.....	IV
TEŞEKKÜR.....	V
ÖZET	VI
ABSTRACT.....	VII
İÇİNDEKİLER	VIII
TABLolar DİZİNİ	X
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ.....	XI
1. GİRİŞ.....	1
2. SİBEL K. TÜRKER VE ESERLERİ	4
2.1. Sibel K. Türker Hakkında	4
2.2. Eserleri.....	7
3. SİBEL K. TÜRKER ROMANLARINDA YAPI.....	9
3.1. İsim-İçerik İlişkisi	9
3.2. Olay Örgüsü :	20
3.3. Anlatıcı ve Bakış Açısı.....	33
3.4. Kişiler Dünyası.....	43
3.4.1 Başkişiler.....	45
3.4.2. Norm Karakterler	46
3.4.3. Kart Karakterler.....	54
3.4.4. Fon Karakterler	60
3.5. Anlatılarda Mekân.....	65
3.6. Anlatılarda Zaman.....	84
3.7. Sibel K. Türker Romanlarında Tema	97
3.7.1. Aşk	101
3.7.2. Kadın	106
3.7.3. Ölüm	110
3.7.4. Yabancılaşma	117
3.7.5. Özlem	123
3.7.6. İletişimsizlik.....	127
3.7.7. Arkadaşlık/Dostluk.....	130
3.7.8. Anne/Annesizlik.....	132

4. SİBEL K. TÜRKER ROMANLARINDA DİL VE ÜSLUP	137
4.1. Anlatım Teknikleri	137
4.1.1. Anlatma ve Gösterme	138
4.1.2. Tasvir	144
4.1.3. Özetleme	149
4.1.4. Leitmotiv/Leitmotif	152
4.1.5. Montaj	154
4.1.6. Diyalog	157
4.1.7. Geriye Dönüş Tekniği	160
4.1.8. Mektup Tekniği	162
4.1.9. İç Monolog	163
5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	168
KAYNAKLAR	174
ÖZGEÇMİŞ	179

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 1. Şair öldü kora şeması.....	98
Tablo 2. Meryem'in biricik hayatı kora şeması	98
Tablo 3. Benim bütün günahlarım kora şeması	99
Tablo 4. Hayatı sevmeye hastalığı kora şeması	99
Tablo 5. Mecnun kelekler kora şeması.....	100
Tablo 6. Burada kalmak kora şeması	101
Tablo 7. Cennette gibiyim kora şeması.....	101
Tablo 8. Romanların temalarına göre sınıflandırılması	136
Tablo 9. Romanların anlatım tekniklerine göre sınıflandırılması	167

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

- BBG. : Benim Bütün Günahlarım
BK. : Burada Kalmak
CG. : Cennette Gibiyim
HSH. : Hayatı Sevme Hastalığı
MBH. : Meryem'in Biricik Hayatı
MK. : Mecnun Kelebekler
ŞÖ. : Şair Öldü

1. GİRİŞ

Geçmişten günümüze tüm toplumlar, kendilerine ait kültürel ve tarihsel birikimleri aktarırken farklı temsil yollarına başvurmuşlardır. Bu yollardan biri de kuşkusuz edebiyattır. Zira bir toplumun kültürel belleğini ve kodlarını taşıyan edebiyatına bakmak, o toplumu anlayabilmenin en iyi yollarından biridir. Bu anlamda edebi dünya, içinde var olduğu topluma dair pek çok unsuru aynı anda bünyesinde barındırarak oldukça zengin bir veri tabanı olarak karşımıza çıkmaktadır. “Edebiyat toplumun ifadesidir” (Mme de Stael’dan akt: Çelik, 2013: 61) diyen Mme de Stael’ın da belirttiği üzere edebi metinlerle toplumsal yapıya dair pek çok unsur analiz edilebilir. Dolayısıyla bir toplumun edebiyatından hareketle o toplum hakkında çeşitli çıkarımlarda bulunmak mümkündür.

Türk edebiyatı açısından bakıldığında yazın dünyasının, olduğu dönemin tarihsel koşullarını ve o dönemde yaşayan insanların sosyal, ekonomik ve kültürel yaşamlarına dair birçok ayrıntıyı yansıttığı söylenebilir. Dünya edebiyatındaki gelişmeleri de takip eden Türk edebiyatı, kendi dilini oluştururken toplumun yerel niteliklerini ve gereksinimlerini merkeze alarak günümüzdeki şeklini almıştır. Bu bağlamda, Türk edebiyatında önemli bir tür olan romanın irdelenmesi de yazın dünyasının anlamlandırılması bakımından önemli bir yere sahiptir. Bu çerçevede, Türk edebiyatının geçirdiği dönüşümleri ve güncel eğilimlerini somut örnekler üzerinden incelemek, edebi üretimin yönelimlerini anlamak açısından önemli bir imkân sunmaktadır. Özellikle çağdaş yazarların eserleri hem gelenekle kurdukları ilişkiyi hem de yeni anlatım biçimlerini ortaya koymaları bakımından dikkat çekicidir. Bu çağdaş isimlerden birisi olan Sibel K. Türker’in romanları, yazın dünyasının analizi açısından oldukça zengindir. Sözün ve dilin gücünü etkili bir biçimde kullanan Türker, romanlarını güçlü bir yapıyla kurgulamıştır. Nitekim bu tezin konusunu da, Sibel K. Türker’in “Şair Öldü”, “Meryem’in Biricik Hayatı”, “Burada Kalmak”, “Mecnun Kelebekler”, “Hayatı Sevme Hastalığı”, “Benim Bütün Günahlarım” ve “Cennette Gibiyim” adlı romanlarının yapı ve tema açısından incelenmesi oluşturmaktadır. Söz konusu romanların tercih edilmesinin temel nedeni, yazarın bireysel ve toplumsal meseleleri çok katmanlı bir anlatı yapısı içerisinde ele alması, farklı temaları ve anlatım olanaklarını bir araya getirerek zengin bir inceleme alanı sunmasıdır. Bu eserler, toplumsal katmanları yansıtan derinlikli içerikler barındırmaktadır.

Yazarın romanları yöntemsel olarak yapısalcı ve tema temelli kuramsal yaklaşımlarla ele alınıp yapı ile tema arasındaki uyum, çalışma kapsamındaki romanlar üzerinden irdelenmiştir. Elde edilen bulgular, kapsamlı bir şekilde karşılaştırılıp tartışılmıştır. Yazara ait metinler; anlatıcı ile bakış açısı, şahıs kadrosu, zaman, mekân ve olay örgüsü gibi yapısal unsurlar çerçevesinde incelenerek metinlerin kuruluş biçimi ve anlatısal yapısı ortaya konmuştur. Bunun yanı sıra metinler, tematik düzlemde de irdelenmiştir. Bu bağlamda yazarın ele aldığı konulardan ziyade romanlarını şekillendiren temaların alt metinleri üzerinde durularak yazarın beslendiği felsefi, psikolojik ve sosyolojik arka plan sorgulanmıştır. Elde edilen veriler ışığında romanların yapısal unsurları ile temaları arasındaki bütünlük ortaya konulmuştur.

Bu doğrultuda çalışmada, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan doküman analizi yöntemi benimsenmiştir. Bunun için öncelikle karşılaştırmalı literatür taraması gerçekleştirilerek metin analizi tekniklerine başvurulmuştur. Çalışmanın temel evrenini oluşturan yapı ve temaya özgü ölçütler ise Sibel K. Türker'in romanları üzerinden irdelenmiştir.

Çalışmanın ilk evresinde literatür taraması yapılarak araştırmanın kuramsal çerçevesini oluşturan kaynaklar belirlenmiştir. Bu kapsamda Türker'in eserleri üzerine yapılmış akademik çalışmalar, yazarın söyleşileri ve çağdaş Türk romanına ilişkin araştırmalar incelenmiştir. İkinci evrede yazarın hayatı ve edebî kişiliği ele alınmış; yaşam deneyimlerinin eserlerine yansıma biçimleri değerlendirilmiştir. Son evrede ise araştırma kapsamına alınan romanlar metin analizi yöntemiyle incelenmiştir. Bu doğrultuda romanların olay örgüsü, kişi kadrosu, zaman ve mekân kurgusu gibi yapısal unsurlar ile eserlerde öne çıkan yabancılaşma, anne/annesizlik, kadınlık, ölüm, özlem gibi temalar tespit edilmiştir. Ardından söz konusu yapı unsurları ile temalar arasındaki ilişki değerlendirilmiştir. Anlatının parçalı ya da kronolojik olmayan kurgusu, dar ve kapalı mekân kullanımı, karakterlerin psikolojik özellikleri, anlatıcı tercihleri ve dil-üslup özelliklerinin temaların aktarımına nasıl katkı sağladığı incelenmiştir. Ayrıca yazarın yaşam deneyimlerinin eserlerine yansımaları, romanlar arasındaki ortak temalar ve metinlerarası ilişkiler değerlendirilerek Türker'in roman dünyasının bütüncül bir görünümü ortaya konulmaya çalışılmıştır. Elde edilen bulgular, yazarın dünya görüşü ve edebî anlayışı çerçevesinde yorumlanmıştır.

Araştırma kapsamına alınan romanların daha önce bu çalışmada benimsenen yöntem ve bakış açısıyla bütüncül bir incelemeye konu edilmemiş olması, çalışmanın özgün yönünü oluşturmaktadır. Bu doğrultuda, Türker'in romanlarının yapı ve tema ilişkisi ekseninde değerlendirilmesiyle alandaki mevcut literatüre katkı sağlanması

amaçlanmaktadır. Ayrıca çalışma sonucunda ortaya konulan bulguların, yazarın eserlerine yönelik yapılacak yeni araştırmalara kuramsal ve yöntemsel bir zemin hazırlayarak ilgili yazındaki boşluğun doldurulmasına katkıda bulunması hedeflenmektedir. Bu bağlamda çalışma, Türker'in romanlarının yapı ve tema bakımından taşıdığı özellikleri ortaya koymayı, yazarın roman anlayışını belirlemeyi ve çağdaş Türk romanı içerisindeki yerini değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

2. SİBEL K. TÜRKER VE ESERLERİ

2.1. Sibel K. Türker Hakkında

Edebi bir metnin incelenmesi esnasında yazarın hayatını, yaşadığı dönemi ve içinde bulunduğu koşulları bilmek, metnin anlaşılmasını kolaylaştıran unsurlardandır. Zira bir metin yazarın hayatından izler taşıyabileceği gibi yazarın gözlem ve deneyimlerinden ya da metnin yazıldığı dönemin tarihsel, siyasal hatta ekonomik koşullardan da etkilenebilmektedir. Fakat metni anlamlandırmanın tek yolu bu unsurlarla sınırlı değildir. Nitekim eserin yazarla ilişkili oluşunu belirten görüşlerin yanında yazardan bağımsız olarak ele alınması gerektiğini savunan görüşler de vardır. Örneğin Moran’a göre (2022:132), edebiyat araştırmacısı, yazarın hayatı ve edebi kişiliği hakkında, eserleri aydınlatmak için sanatçının hayatını, kişiliğini incelemek ya da sanatçının psikolojisini, kişiliğini aydınlatmak için eserlerini bir belge olarak kullanmak gibi iki farklı yaklaşım benimseyebilir. Bunun aksine Eco (2016: 24), bu konudaki görüşünü, “bir anlatı metninin (aslında, olası her tür metnin) ampirik yazarı, beni pek az ilgilendiriyor” şeklinde belirterek yazar ve eseri birbirinden ayırır.

Yazarın hayatıyla eserleri arasındaki etkileşimin hangi ölçüde olduğu tartışılmalıysa da bu çalışmada, yazarın hayatının esere etki ettiği kabul edilmiş ve eserler bu bağlamda incelenmiştir. Zira çalışmanın örnekleminde yer alan Sibel K. Türker’e ait eserler, Türker’den önemli izler taşımaktadır. Türker’in bilhassa ailesi ile olan deneyimleri - kadınlarla büyümesi- eserlerini kaleme alış biçimini etkilemiştir. Feminist metodolojinin¹ de açıkça vurguladığı üzere kadın deneyimleri, bilginin üretim ve değerlendirme sürecinde önemli bir yer tutmaktadır. Türker’in eserleri de açık bir şekilde yaşamından izler taşımış ve yazma sürecini etkilemiştir. Bu anlamda, Türker’in eserlerini, özyaşam öyküsünden ayırmak doğru değildir. Hayatı hakkında kapsamlı ve toplu bilgilere ulaşılamayan Türker’in biyografisi, daha çok, verdiği söyleşiler üzerinden değerlendirilmiştir:

¹ “Araştırmacı ve araştırma nesneleri arasındaki hiyerarşiyi ortadan kaldıran, araştırmacıyı, araştırma nesnesi ile özdeşlik ilişkisine sokan, aşağıdan bakmayı becerebilen, araştırmayı politik mücadelenin ayrılmaz parçası kılan ve araştırma ile uygulamayı bütünleştiren feminist metodoloji(ler), bilimin canlı toplumsal süreçlerde, yaşantı ve deneyimlerde köklendiğini ortaya koymaktadır. Feminist metodolojinin uyguladığı teknikler de bu kökleri ortaya çıkarma araçları olarak görülmelidir (Timisi’den akt. Güçlü, 2012:108)”.

Sibel K. Türker², 1968 yılında Ankara’da doğar. Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi’nde öğrenim görür ve yaşamını Ankara’da sürdürür. Türker’in Ankara’da doğup hayatının önemli bir kısmını bu şehirde geçirmesi, eserlerinde de kendini hissettirir. Bu çalışmanın örneklemini oluşturan romanların büyük kısmında Ankara mekân olarak tercih edilir. Bu doğrultuda Ankara, Türker’in düşünce ve edebi dünyasında da önemli bir konumda yer alır. Nitekim Sibel K. Türker’in BAHANUR GARAN³ ile yaptığı söyleşide, Ankara ile ilgili düşünceleri, bu kanıyı desteklemektedir:

Ankara benim şehrim, köklerimin bulunduğu yer. Bana çok soruluyor Ankara’nın griliği - ayrıca bu grilik mevzuu da Ahmet Haşım’dan kalmadır, anılarını okursanız şehri gri fare renkli diye tanımlar ve görevle geldiği kentimizden kaçmanın yollarını arar-, siyasetle şekillenmişliği filan. Ben siyaset hissetmiyorum Ankara’da. Belki ona dışarıdan eklemelenmediğim, hep bu şehirde olmuş olduğum içindir. Bir de fazlasıyla sivil, bağısız bir hayat yaşadığımdandır. Avukatlığımı bile fazla yapmadım, adliye koridorlarından sıkıldığım için. Benim bu şehirde hissettiğim şey daha çok kaybedilenlere dair bir hüznün. Alışılmışın bile kaybedildiği bir yer. Ölen hatıralar, ölen insanlar gibi. Bir de Ankara insanı sınırlarını bilir, öyle ben çok yaratıcıyım, dehayım diye ortalarda dolaşmaz. İyi ki bu sinir bozucu duruma maruz kalmıyorum. Ben ağırbaşlılığı tercih ederim. ...Tek bildiğim şehrimde üretmekten memnunum. İleride daha da içerlere kaçmayı düşünüyorum (2016: s.86).

Türker’in edebi dünyadaki yolculuğu ise üniversite yıllarında yazdığı şiirlerle başlar. Bazı şiirleri *Sombahar* dergisinde yayımlanırken ilk öyküleri ise 2000’li yıllarda *Hayalet Gemi* dergisinde yer alır. Şair olmayı uman Türker’in ilk öykü kitabı *Kalpyazan*, 2003 yılında Doğan kitap tarafından yayımlanır. Yazın dünyasına şiir ile adım atan Türker’in yazma yolculuğu, farklı anlatı türleri üzerinden devam eder. Sibel K. Türker, Erdem Öztıp’la *Cumhuriyet Kitap* için yaptığı söyleşide, şiirle başlayan yolculuğunu şu sözlerle anlatır: “*Şiirle uzun zaman uğraştım. Pek Bilinmez ama bu,*

² Türker’in tam ismine-Sibel Kayalı Türker- <https://www.biyografya.com/tr/biographies/sibel-k-turker-5333a985> adresi üzerinden erişilebilmiştir.(10.04.2026)

³ Söyleşinin tamamı, <http://sevalsahin.com/documents/9717337.pdf> adresinde bulunmaktadır.(02.05.2026) Söz konusu söyleşi, “Odak Yazar: Sibel K. Türker” adlı kolektif bir çalışmada yer almaktadır. İstanbul Art News Edebiyat (IAN. Edebiyat)’ta 2016 yılında yayımlanan bu çalışmadan ilerleyen bölümlerde de faydalanılmıştır.

sessiz ve derinden giden bir maceradır aslında. Üniversite yıllarımın tümünü kapsadı diyebilirim şiirle olan ilişkim. Ancak bir şair olarak ortaya çıkamadım. (s.10)”. Bununla beraber Türker’in şiirlere duyduğu derin yakınlığı, diğer eserlerinde hissetmek mümkündür. Yazarın öykü ve romanlarında şiirin gücünden faydalanıp farklı bir anlatı dünyası kurması, şiirin onun üzerindeki etkisinin yansımasıdır. Hayattaki tutumunun şairane olduğunu belirten Türker için şiir, varoluşunun bir parçasıdır:

...şairlik benim damarımda var. Zaten yola yazar olmak için çıkmamıştım; öyküler hatta romanlar yazabileceğimi bundan on beş yıl önce düşünemezdim bile. Düzyazı anlatıyı bir okur olarak sevmekle birlikte yaşamdaki tutumum hep şairane olmuştur. Hayata böyle bakarım; dolayısıyla şiir benim varoluşumda mevcut. Hâlihazırda kendime sakladığım şiirler yazıyorum, yayımlama amacı gütmeyen. Şiir her zaman gerçek sığınağım olmuştur....(2016: 85)

(şiir)....bir gömlek değil, kuşandığım şey de değil. İçimde bulunan - nasılinı bilemiyorum ama – bir kaynak. Ben kitapsız bir şair ve dokuz kitaplı bir yazarım. Temelde insana yönelimim şiir bağlamında oluyor böylelikle. Bir çalışmaya gerek duymayarak, kendiliğinden. Bu tavır ister istemez yazıma varlığını kazıyor. Altmetin hâline getiriyor. Şiir bir varlık sorunsalıdır. Ya anlam ararsınız ya da anlamı üretirsiniz. Ben de yazarken bu varoluşçu tavra sahip olduğumdan doğallıkla bu karakterleri yaratmış oluyorum. Şiirin içte kalması, görülemezliği, dile gelemeyişi ve nihayetinde dış dünyaya yenik düşmesi ancak bundan gocunmayarak kuyusunu derinleştirmesi de böyle kahramanlar yaratmama neden oluyor. Şiir boğazda düğüm oluyor. Yutkunulan söz oluyor. Gizli şairler tarikatını yazıyor da olabilirim (2016, 86).⁴

Sibel K. Türker’in söz konusu şairane dünyasıyla örülü anlatıları, çoğunlukla bireyin dünyasına yönelir. Türker, bu anlatılarda içinde bulunduğu koşullar arasında sıkışmış olmasına rağmen mücadele etmekten hiçbir zaman vazgeçmeyen insanların hikâyelerini anlatır. Bu hikâyeler de çoğunlukla kadının dünyasını konu edinir.

⁴ Türker’e ait bu ifadelerin yer aldığı Bahanur Garan ve Erol Gökşen ile yapılan söyleşilerin tamamına <http://sevalshahin.com/documents/9717337.pdf> adresinden ulaşmak mümkündür.(02.05.2026).

Yukarıda bahsedilen, Türker'in hayat hikâyesinin eserlerinden ayrılmayacağı savı, tam da bu husustan kaynaklanmaktadır. Türker, özellikle kadın dünyasına yönelmesinin sebebini ise Semih Gümüş ile yaptığı söyleşide⁵ şu cümlelerle açıklar:

...Kalabalık bir kadınlar topluluğu tarafından büyütüldüğümü söyledim hep. Bu aile yapısında erkekler hep ikincil –ve genelde tatsız– rollerde oldu. Benim hayata bakışım da böylelikle anaerkil oluverdi. Bu kadınlardan hâlâ da kurtulmuş değilim. Ömürleri uzun olsun. Çocukluğumdan hatırladıklarım kadınların bitmeyen sohbetleri, sözleri, sesleri, renkleri... hep onları izledim. Geveze olduklarını da düşündüm, ama onlara söz kalmıştı. Hayat denen kısacık, yetersiz kumaştan neler neler biçip, tersyüz edip, yamayıp tekrar tekrar giyilebilir şeyler diktiklerini de gördüm. Bu da eylemlilikleriydi. Yaşam bitmiyor, tükenmiyor kadınlarda. Bunu Hayatı Sevme Hastalığı'nda da yazmaya çalıştım. Kadınlar içlerinde dünya değil güneş sistemi taşıyor olmalılar.

Feminist epistemolojinin⁶ vurguladığı üzere bilgi üretimi, öznenin toplumsal konumundan ve deneyimlerinden bağımsız değildir. Bu bağlamda Türker'in çocukluk yıllarını büyük ölçüde kadınlarla kurduğu ilişkiler içerisinde geçirmiş olması, onun toplumsal cinsiyet ilişkilerine ve kadınların gündelik yaşam deneyimlerine yönelik duyarlılığının şekillenmesinde etkili olmuştur. Bu deneyimlerin, kadınların gündelik hayatta karşılaştıkları baskı biçimlerini, korkularını, bakım yükümlülüklerini ve çoğu zaman görünmez kılınan emek süreçlerini fark etmesine katkı sunduğu söylenebilir. Nitekim yazarın eserlerinde kadınların öznel dünyalarına, gündelik yaşam pratiklerine ve toplumsal cinsiyet temelli eşitsizliklerin farklı görünümüne odaklanması, söz konusu duyarlılığın edebi anlatıdaki yansımaları olarak değerlendirilebilir. Türker'in söz konusu deneyimlerinin etkisiyle kaleme aldığı eserler ise şu şekilde sıralanabilir:

2.2. Eserleri

Türker'in ilk romanı *Şair Öldü* (Doğan Kitap) 2006 yılında yayımlanır. *Şair Öldü*, TEDA projesi kapsamında Almanca, Romence, Bulgarca, Arnavutça ve Arapçaya

⁵ Söz konusu söyleşinin tamamı https://oggito.com/icerikler/sibel-k-turker-her-roman-bir-vazgecisler-toplamidir-bende-/8221#google_vignette adresinde yer almaktadır.(10.05.2026)

⁶ "...bilgi üretiminde toplumsal faktörlerin rolünün kabulü ve bu iddiadaki toplumsal, dilsel, ideolojik bağlam gösterilmelidir (Clough'dan akt. Yenisoy, 2023: 124)"

çevrilir. Türker'in diğer romanları ise *Meryem'in Biricik Hayatı* (2008, Doğan Kitap) *Benim Bütün Günahlarım* (2010, Turkuvaz Kitap) *Hayatı Sevme Hastalığı* (2012, Can Yayınları), *Mecnun Kelebekler* (2015, Can Yayınları), *Burada Kalmak* (2018, Can Yayınları) ve *Cennette Gibiyim* (2024, İthaki Yayıncılık) adlarını taşımaktadırlar.

Yazarın romanlarının yanı sıra *Kalpyazan* (2003, Doğan Kitap) *Öykü Sersemi* (2005, Doğan Kitap) *Ağula* (2006, Doğan Kitap) *Son Otobüs (Kolektif)* (2010, Pupa Yayınları) ve *Aşkın Kalplerimizdeki Mutat Yolculuğu* (Can Yayınları) isimli öykü kitapları da bulunmaktadır (Sakallı, 2015: 89-90).

Ayrıca Türker'in deneme türünde kaleme aldığı yazıları da Radikal İki'de haftalık olarak yayımlanır.

2000'li yıllardan sonra yazdığı eserleriyle dikkat çekmeye başlayan Türker, aldığı ödüllerle de adını sık sık duyurur: *Hayatı Sevme Hastalığı* adlı romanıyla 2013 Yunus Nadi Roman Ödülü, 2012 Duygu Asena Roman Ödülü ve 2013 Çankaya Belediyesi Ebubekir Hazım Tepeyran Roman Ödülü'ne layık görülür. *Öykü Sersemi* adlı öykü kitabıyla 2005 Yunus Nadi Öykü Ödülü'nü, *Ağula* ile 2007 Haldun Taner Öykü Ödülü'nü alır.⁷

⁷ Türker'in eserleri ve aldığı ödüller hakkındaki bilgiler; Biyografya (erişim tarihi: 10.04.2026), Medya Ege (erişim tarihi: 10.04.2026) ve TEİS – Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü (erişim tarihi: 10.04.2026) adreslerinde yer alan bilgiler ile yazarın ilgili eserlerinin kapaklarında bulunan künye bilgileri karşılaştırılarak oluşturulmuştur

3. SİBEL K. TÜRKER ROMANLARINDA YAPI

Roman türünün yapısal açıdan irdelenmesi, Türk edebiyatı araştırmalarında, yazın dünyasının anlaşılmasına katkı sağlayan önemli çalışma alanlarından biridir. Romanı meydana getiren unsurlar arasındaki etkileşim, türün yapısal zeminini hazırlar. Bu zemin ise romana ait çok katmanlı yapının bir bütünlük içinde okunmasını sağlar. Piaget'e göre yapılar, bütünlerden oluşur ve bu yapıyı oluşturan öğeler yasalara bağlıdır. Bu yasalar ise bütünü veya dizgeyi tanımlar (2007: 14). Bu doğrultuda, bütünü anlamak, parçaları kendi kümesi içinde kendi yasalarıyla değerlendirmekten geçer. Ayrıca bu bütünün bir kolu olan anlamın metin içi örgütlenme içerisinde nasıl konumlandığı da belirlenmelidir. Aktaş, bu iç düzenin belirli kaidelere göre yapılması gerektiğini şu şekilde belirtir:

Anlatma esasına bağlı edebi eserler, bir başlangıç ile sonuç arasında dikkatlere sunulan metin halkalarından teşekkül eder. Metin halkasını meydana getiren parçalar, -bunlara mana birlikleri demek yerinde olur- bir yönleriyle o metin halkasında nakledilen vaka parçasına bağlanırlar. Edebi eserde başlangıç ile sonuç her zaman vakanın başlangıcı ile sonucu olmaz. Ancak bu parçalar, daha yerinde bir ifadeyle metin halkaları, eserde dikkatlere sunulacak vaka etrafında eserin mesajını ifade maksadıyla bir birlik prensibine ve yalnızca eserde tespit edilebilen kaideler bütününe uygun tarzda tanzim edilirler (1991: 53).

Nitekim bu çalışmanın örneklemini oluşturan Sibel K. Türker'e ait romanlar, bu gayeyle isim-içerik ilişkisi, anlatıcı ve bakış açısı, şahıs kadrosu, zaman, mekân, olay örgüsü gibi yapısal unsurlar üzerinden irdelenmiştir. Bu inceleme ile yazara ait anlatıların nasıl kurgulandığı ele alınmıştır.

3.1. İsim-İçerik İlişkisi

Sibel K. Türker'in romanları -*Şair Öldü, Cennette Gibiyim, Hayatı Sevme Hastalığı, Mecnun Kelebekler, Burada Kalmak, Meryem'in Biricik Hayatı ve Benim Bütün Günahlarım*- isim içerik ilişkisi açısından uyumlu bir yapıyla kurgulanmıştır. Bu romanlara verilen adlar, romanların tema bütünlüğüne hizmet etmektedir. Ayrıca bu adlandırmalarda yer alan ifadelerin, ilgili romanların farklı bölümlerinde tekrarlandığı

da görülmektedir. Söz konusu romanların anlamlarını derinleştiren bu adlandırmalar, okurun metne yönelimini şekillendiren öncüller olarak düşünülebilir. Fakat bu öncüller, doğrudan değil belli semboller üzerinden kurularak anlam kazanır. Nitekim *Şair Öldü* ve *Mecnun Kelebekler* romanlarında, farklı başlıklar üzerinden ortak sembolik çağrışım alanları ile anlam üretimi sağlanır. Her iki romanın adı da okura bir durumu değil bir sembolün anlam alanını işaret eder. Söz konusu adlandırmalarda yer alan “şair” ve “kelebek” kavramları kırılabilirlik ve yaratıcılık gibi durumları anımsatırken; “mecnun” ve “ölüm” kavramları hayata dair iki uç noktayı -delilik ve yok oluş- anımsatır: “Şair” üzerinden dünyayı farklı algılayan ve anlamlandıran yaratıcı özne, “kelebek” üzerinden ise geçicilik ve hassasiyet temsil edilir. Buna karşılık “mecnun” ve “ölüm” kavramları, insan varoluşunun daha karanlık boyutlarına işaret eder. Mecnun, akıl ile delilik arasındaki sınırın aşılmasını ve tutkuların insanı sürüklediği ruhsal çözülmeyi temsil eder. Ölüm ise yok oluşu ve faniliği düşündürür. Bu yönüyle söz konusu adlandırmalar, insan deneyiminin kırılabilirlik ve yaratıcılıktan delilik ve ölüme uzanan geniş anlam evrenini yansıtarak eserin tematik çerçevesine dair önemli ipuçları sunar.

Yazarın *Burada Kalmak* ve *Benim Bütün Günahlarım*’da da benzer şekilde, başlıklar aracılığıyla romanların tematik yapısı önden okura sezdirilir. Keza, *Hayatı Sevme Hastalığı*, *Meryem’in Biricik Hayatı* ve *Cennette Gibiyim*’de de isim içerik ilişkisi, belli semboller üzerinden kurulur. Fakat bu romanlarda yer alan semboller, diğer romanların başlıklarından ayrılarak ironik bir gerilimle metnin tematik örüntüsüne işaret eder. Sonuç olarak yazarın söz konusu tüm romanlarının adlandırmalarında, temayla uyumlu ve anlam üretimini destekleyen bir yapının olduğu söylenebilir. Fakat isim içerik açısından kurulan bu uyum, doğrudan değil belli çağrışımlarla okura sezdirilir.

Yazarın yayımlanan ilk romanı, *‘Şair Öldü’*, Ersin’in iç dünyasını, şiire bakışını ve çevresiyle kurmakta zorlandığı ilişkileri konu alır. Romanın ilk basımı, 2006 yılında Doğan Kitap tarafından, İstanbul’da yapılır. Yoğun ilgi gören *Şair Öldü*, TEDA projesi kapsamında Almanca, Romence, Bulgarca, Arnavutça ve Arapçaya çevrilir.

Şair Öldü romanının ismi ile içeriği arasındaki bağ, bir bitişin -ölüm- şiir ile ilişkisi üzerinden kurulmuştur. Yazar, anlatının tematik temelinde yatan ölüm olgusunu hem gerçek bir ölme eylemi hem de -bireyin biyolojik değil de- ruhsal bir yok oluş üzerinden roman boyunca işlemiştir. Öyle ki roman, adından başlayıp bitiş noktasına kadar okuyucuyu “ölüm” ya da “yok oluş” düşüncesinden uzaklaştırmamıştır. Romanın

giriş kısmında verilen epigraf⁸ da tıpkı romanın ismi gibi okuyucuyu bu yok oluşa hazırlayan bir unsurdur:

“... ”

Bize ne başkasının ölümünden demeyiz

çünkü başka insanların ölümü

en gizli mesleğidir hepimizin

başka ölümler çeker bizi

ve bazen başkaları

ölümü çeker bizim için

... (İsmet Özel “Capriccio Ölüm”den’ akt. Türker, 2006)”

Bu epigrafın ölüm temasını içermesi de bu bağlamda değerlendirilebilir. Eser, romanın adıyla da ilişkili olarak yok oluş, ölüm ve yaratıcılık eyleminin sona ermesi gibi temalar üzerine inşa edilir.

Ersin’in derinleşen içsel huzursuzluğu, romanda şiir yazma eylemiyle paralel bir seyir izleyerek karakterin psikolojik durumunu görünür kılmaktadır. Karakterin yaratıcı üretimi zamanla tıkanmakta, şiir onun için bir ifade alanı olmaktan çıkarak etkisini kaybetmektedir. Yazdığı şiirler sayesinde şair kimliğiyle özdeşleşen Ersin’in, zamanla yaratıcı üretimden uzaklaşması anlatıda belirgin bir şekilde işlenmektedir. Dolayısıyla anlatıdaki şairin ölümü, fiziksel bir ölüme değil, yaratıcı kimliğin ve sanatsal üretimin sona erişine işaret eden simgesel bir anlama taşınır.

Çevresi tarafından anlaşılmadığını hisseden Ersin’in, iç dünyasında kurduğu şiir evreninin kendisiyle birlikte bir hiçliğe sürüklenmesi, söz konusu “ölüm”ün bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Nitekim bu okumanın metindeki karşılığını Ersin’in aşağıdaki ifadelerinde görmek mümkündür:

Benim kavradığımsa, elimden düşen kitaplar gibi. Anlatıyor ama kapsamıyorlar.

Yarım yamalak bir tercüme gibi dile gelmenin imkânsızlığını taşıyorlar. Bir gün

beni, tamamıyla beni anlatan bir sayfa, bir paragraf, bir cümle, bir kelime

bulacağım günü bekliyorum ümitsizce. Belki o zaman bir kusur gibi

düşündüğüm varlığım kendi kendinin sebebi olacak. Benimle aynı ülkede

yaşayanlar, benimle aynı şehirde oturanlar, aynı okula gittiğim arkadaşlar...

⁸ “Bir kitabın ya da kitabın bölümlerinin başlarına eklenerek o kitapta ya da bölümdeki yazılanları özetler mahiyette sözlere, şiir parçalarına, atasözlerine epigraf denilir” (Tekin’den akt. Uyar,2021: 354).

Yaşıtlarım, benden iki yaş küçük, beş yaş büyük olanlar... Ortak kaderimiz var mı? Beni hepinizden ayrı düşüren o aşılama mesafe, o uzlaşmazlık nedir? Böyle şeyler yazmamalısın arkadaşım. Kime ne yararı var?

Kim söyleyebilirdi bize kim, yanılmış olduğumuzu
Ve bir karnavaldaymış gibi
Cam kırığı yemekten çekinmediğimizi?
El sallamadığınızı kimseye, görüşler bırakmadığınızı
Renklerin, parıltıların, tüylerin içinden öpmediğimizi dünyayı? (ŞÖ, 46).

“Haklısın arkadaşım, gerçekten haklısın. İşte haklı olduğun için, sırf bu yüzden yazmayı da bıraktım” (ŞÖ, 47).

Şair Öldü adlı romanın ana karakterine ait olan bu düşünceler, yaratıcı bireyin toplum tarafından anlaşılmasında üzerine yazma eyleminden vazgeçişinin yansımaları olarak ele alınabilir. Buradaki mecazi ölüm bir vazgeçişin temsilidir. Şiirle kendini özdeşleştiren Ersin, anlatı boyunca taşıdığı yabancı olma hissiyle varoluşsal bir yıkıma doğru gider. Ersin ile bütünleşen bu hal, anlatı boyunca devam eder. Ersin’in içinde taşıdığı huzursuzluk, karakterinin bir parçası hâline gelir. İnsanın varoluş/ontolojik mücadelesinin farklı seviye ve duyarlılıkta da olsa her insan için ömür boyu devam ettiğini belirten Yalçın’a göre “özellikle medeniyet değiştiren toplumlarda kimlik problemlerine bağlı olarak ontolojik huzursuzluk bireyler için belirgin bir karakter özelliğine dönüşür” (2015: 1158).

Yazar, romanın taşıdığı yok oluş temasını, anlatı boyunca mektup, röportaj, şiir gibi farklı türlerden faydalanarak biçimsel açıdan da desteklemektedir. Bu dağınıklık veya kopukluk anlatının temel teması olan aidiyetsizlik ve yabancılaşmayla da örtüşmekte keza bu da başlıkta yer alan ölüm temasını güçlendirmektedir.

İlk basımı, 2008 yılında, İstanbul’da Doğan Kitap tarafından yapılan *Meryem’in Biricik Hayatı*, Türker’in yayımlanan ikinci romanıdır. Bireyin özellikle kadın kimliği üzerinden bastırılmışlık, yalnızlık ve toplumsal baskılarla şekillenen yaşamını odağa alan bu eser, okuyucu tarafından oldukça yoğun ilgiyle karşılaşır. Can Yayınları tarafından, İstanbul’da, 2012 ve 2017 yıllarında yeniden yayımlanır. Yazarın diğer romanlarından farklı bir kurguya sahip olan *Meryem’in Biricik Hayatı*, ilk bakışta bağımsız görünen hikâyelerin zamanla ortak bir anlatı bütünlüğü içinde birleşmesi üzerine kuruludur. Romanın adı da anlatının tematik dünyasını yansıtan ve anlam

katmanlarını derinleştiren önemli bir unsur olarak değerlendirilebilir. Romanda işlenen ana temalarla uyumlu olan isim; tematik ve anlatısal bütünlüğü güçlendirir. Anlatı boyunca dünyaya farklı şekillerde gelen fakat kadın olmanın aynı kaderini yaşayan “Meryem” ve onun temsilinde tüm kadınların “biricik”lik hali sorgulanır. Türker, söz konusu bu halin, kitabın adı ile kurduğu ilişkiyi Hale Kaplan Öz ile yaptığı “*Okurdan Gövde Talep Eden Roman*” adlı söyleşide⁹ şu şekilde belirtir:

Elbette her insanın hayatı biriciktir. Benzeri yoktur. Dini ya da dini olmayan inançlarımız da, örneğin Allah'ın bize bakışını tasavvur etmemiz de temelde bu "tek olmak" esasına dayanır ve son derece kişiseldir. Edebiyatta da bu böyledir. Toplulukları anlatırsanız bunun adı edebiyat olmaz. İnsan tekine yaklaşmak ve de okuru yaklaştırmak yazının başlıca hedefidir. Burada söz konusu olan sadece "yazı"nın, yazılmış olmanın insanı biricik kılmasıdır. Meryem bir romanın başkışisi olduğuna ve bir kitaba işlendiğine göre artık biricikleşmiştir. Hayatı ne denli sıradan ya da görünmez olursa olsun -ki pek öyle değil galiba- kitapta kahramanlığını ilan etmiştir.

Toplumda “sıradan” görünen hayatların da kendi içlerinde taşıdıkları “biriciklik” hali yazarın söz konusu eseri üzerinden görünür kılınır. Bu görünürlük de görülmeyen veya görmezden gelinen kadınların hikâyeleri vasıtasıyla kurgulanır. Üçüncü sayfa haberine konu olan ve sıradan gibi görünen Meryem de bu kadınlardan sadece biridir. Anlatıda Meryem’in yaşamı, farklı kadınların hikâyelerini bir araya getiren ve onların seslerini duyulur kılan bir odak noktası olarak işlev görür. Bir kadının iç dünyası üzerinden açılan kapılar, basit gibi algılanan hayatların ne kadar büyük kırılmalar barındırdığının göstergesidir. Roman, isminin de vurguladığı gibi okura “biricik” olanın değerini sorgulatar:

Benim biricik hayatımı anlamsızlaştıran yegâne şey Meyrem'den türeyen sonsuz hikâyelerdir. Benim biricik ve anlamsız hayatımın tükenişini gösteren şeyse Meyrem'in aracındaki benzin ibresinin asla düşmemesidir. Belki de tam anlatamıyorum. Ama berbat yaşıyorum ve bu bende iç gıcıklayıcı bir zevk yaratıyor. Yaşadığım saniyeleri de sayacak falan değilim. Bu gerçek bir

⁹ Söyleşin tamamı, (<https://www.yenisafak.com/hayat/okurdan-govde-talep-eden-roman-162613>) adresinde yer almaktadır.(20.03.2026)

deliliktir. Yine de hayat uzun bir şeydir, fanilikle tüketemediğimiz kadar uzun bir şey. (MBH, 65).

Bu ifadeler, Meyrem'in biricik -tek ve eşsiz- hayatının toplum tarafından kadına yüklenen kalıp ifadeler ile anlamsızlaştırıldığını yansıtır. Meyrem, her dünyaya gelişinde - Meriy En, Meryem, Miriam- farklı bir kadını temsil etse bile aynılaştırılan bir kaderi yaşar. Oysaki her insanın hikâyesi görünenden çok daha eşsiz ve kıymetlidir:

“Yayıncının notu: Meyrem'in anlattıklarına dayanarak, kendisi hayata ilk kez bu hikâyede gelmiştir. (MBH,39)”(Meriy En'in hikâyesi)

“Yayıncının notu: Meyrem'in tarihsel sırayı şaşırdığı açık olmakla beraber, kendisinin anlattıklarına dayanarak, Meyrem hayata ikinci kez bu hikâyede gelmiştir. (MBH,122).” (Miriam'ın hikâyesi).

“Yayıncının notu: Kendi anlattıklarına dayanarak Meyrem hayata üçüncü kez bu hikâyede gelmiştir.(s, 100)” (Meryem'in hikâyesi)

Sonuç itibariyle *Meryem'in Biricik Hayatı*, toplumun kıyısında kalmış, duyulmamış, hayatları boyunca bastırılmış ve kendi içine çekilmek zorunda bırakılmış Meyremlerin sürekli tekrar eden hikâyelerinin biriciklik halleri üzerine kuruludur.

“Günah” fikrini dışsal bir ahlak yargısı olmaktan çıkararak bireyin kendi benliğiyle kurduğu çatışmalı ilişki üzerinden anlatan ve modern insanın psikolojik kırılmağını görünür kılan *Benim Bütün Günahlarım* Türker'in üçüncü romanıdır. Eserin ilk baskısı, 2010 yılında İstanbul'da Turkuaz Kitap'ta yapılır. *Benim Bütün Günahlarım* romanı, yazarın diğer romanlarında olduğu gibi isim ile içerik ilişkisini anlamlı bir biçimde okura yansıtan bir yapıya sahiptir. Romanın giriş kısmında yer alan “Ömrün oldukça hem yazıl, hem de karanlık suların üzerinde çırpın dur. Batma, insanın olduğu yere doğru öyle sürüklen de dur. Seni böyle uzun mu uzun cümlelerle andıysak, bil kıymetini GÜNAHLARININ... (BBG.7)” ifadeleri, bu ilişkinin açık bir göstergesidir. Romanın giriş kısmında vurgulu bir şekilde sunulan bu düşünceler, eserin ismiyle uyum sağlamaktadır. Romanın girişinde vurgulanan “GÜNAHLARININ” sözcüğü başlıkla doğrudan bir ilişki kurmaktadır. Ayrıca Toros'un, anlatının başından itibaren sürekli kendini “günah” kavramı üzerinden sorguladığı da görülmektedir:

Söyleyin, ne günah işledim ben? Otuz iki yıllık yaşamımı toplasan, benim bütün günahlarımı toplasan ne eder? Kalbim kadar beyaz sayfalara yazılmış bir kısacık paragraf. Hepsi bu. Günahlarımın yazılmış ve dürülmüş defteri. Boşa giden

menilerim, erkeklik mönüm. Yorganlara, çarşafıara sildiğim. Hepsi bu” (BBG.130).

Kendi geçmişıyle bir türlü hesaplaşamayan Toros’un “söyleyin, ne günah işledim ben?” cümlesindeki “günah” kavramına yüklenen anlamın sadece başlıkla sınırlı kalmadığı ve onun içsel sorgulamalarının aracı olarak anlatının bütününe yayıldığı da görölmektedir.

Anlatıda sık sık yer verilen “günah” kavramı, Toros açısından sadece dini ya da ahlaki bir suç olarak değil, psikolojik bir yük olarak da düşünölür. Toros’un içsel sorgulamalarının yansıması olan “Benim günahlarım, sapkın ümitlerim, kederli kaderim bunun üzerinedir” (BBG.132) ifadesi de bunun göstergesidir.

İlk basımı, 2012 yılında, İstanbul’da Can Yayınları tarafından yapılan *Hayatı Sevme Hastalığı*, Türker’in yayımlanan dördüncü romanıdır. Modern insanın yaşama tutunma biçimini konu edinen eser, aynı yıl ‘Duygu Asena Roman Ödölü’nü, 2013 yılında ise ‘Yunus Nadi Roman Ödölü’ ile ‘Çankaya Belediyesi Ebubekir Hazım Tepeyran Roman Ödölü’nü alarak başarısını tesciller. *Hayatı Sevme Hastalığı* romanının adı, anlatının tematik yapısını ve anlam evrenini yönlendiren önemli bir unsur olarak değeriendirilebilir.

Roman boyunca “hastalık” ile ilgili durumlar hem fiziksel hem de ruhsal boyutuyla irdelenmiştir. Bu doğrultuda roman başkişisi Ayda’nın içinde bulunduğı durum, hem fiziksel hem de ruhsal hastalıklarla ilişkilendirilerek ele alınmıştır. Nitekim romanın giriş kısmında başkişinin yaşadığı ateşli hastalık roman sonuna kadar sürdürölmüştür: “Ve o geceden sonra hep hastaydım. Sadece ruhen değil, bu kez daha kötüsü: Beden denen o karmaşık ama iş gören makine bir şekilde bozulmuştu.”(HSH, 9).

Yazar, hastalık unsurunu sadece başkişi üzerinden değil onun en çok beslendiğı norm karakter Neşe üzerinden de işlemiştir. Neşe’nin hastalığı psikolojik bir durum olan “depresyon” ile sunulmuş ve bu ruhsal durumun onun bedeninde yarattığı tahribat ele alınmıştır. Nitekim Neşe’nin yaşadığı kilo probleminin depresyonla ilişkisi direkt Neşe’nin ağzından okuyucuya verilmiştir: “Tabii. Hastalıklarımız bizi seçer. Depresyon beni seçti çünkü şişman birinin içe doğru kaçması pek görölmüş şey değildir. Dışa doğru yayılırız biz. Kendini bende deniyor...”(HSH, 82). Neşe ve Ayda ile ilgili verilen bu durumlar da temayı daha güçlü hale getirmiştir. Her iki durumda da psikolojik çöküşlerin beden üzerindeki etkileri açık biçimde yansıtılmıştır. Roman boyunca bu karakterler aracılığıyla, bedensel bütönlüğün yalnızca fiziksel boyutla sınırlı olmayıp

ruhsal süreçleri de kapsadığı vurgulanmıştır. Bu bağlamda bireyin iyi oluş hâlinin sürdürülebilmesi için beden ile zihinsel süreçler arasındaki uyumun gerekliliği ön plana çıkarılmıştır. Kitabın adıyla teması da bu bağlamda şekillendirilmiştir.

Bedensel bütünlüğün hayata karşı takınılan tutumla ve hayattaki beklentilerle ilişkisi kitabın adıyla bütünlük taşımaktadır. Başkişi Ayda'nın hayatı sevmeye üzerine sunduğu ifadeler de romanın ismiyle birebir örtüşmektedir:

Belki de tüm suçumuz hayatı gerektiği gibi sevmemektir. İnsan bunun üzerinde yeterince düşündü mü? Hayat, doksan kiloluk komşum Neşe'nin kalbi kadar kırılandır belki. Bir sürü ukalalığı ve tuhaflığı vardır, hantaldır, gelip geçici güzellikleriyle de aldaticıdır. Bizi, bir ayının yavrusunu severken yaptığı gibi dehşetli pençeleri altında ezerek sever. Belki bu onun yapabileceği tek şeydir, neden olmasın? (HSH, 130).

Bu ifadeler üzerinden Ayda'nın hayatı sevmeye üzerine kendine yönelttiği bir sorgulama okunmaktadır. Ayda'nın hayattan beklentileri ve hayata yüklediği anlamlar “hayatı gerektiği gibi sevmeye” mesisi üzerinden kurgulanmaktadır. Hayat, hem sevgi veren hem de acı çektiren çelişkili bir olgu olarak tasvir edilir. Başkişi, insanın sorununun hayatı yeterince sevmemesi olabileceğini düşünmenin yanında yaşamın kırılğan, kusurlu ve aldaticı yönlerine de dikkat çeker. Ayının yavrusunu severken istemeden ezmesi benzetmesiyle, hayatın da insanı severken yaralayabildiği vurgulanır. Böylece yaşamın güzellikleri kadar acılarının da onun doğal bir parçası olduğu gösterilir.

Aynı zamanda söz konusu romanın adında yer alan “hastalık” ile “sevmek” ifadeleri de ilk bakışta karşıtlık içeren bir yapı sergiler. Fakat romanın teması göz önünde bulundurulduğunda “hayatı sevmeye hastalığı” insanı yaşama bağlayan bir unsur olarak öne çıkar. Ayda'nın annesinin yaşadığı güçlüklerden sağ salım çıkarak hayata tutunmasını bir “hayatı sevmeye hastalığı” olarak sunduğu ifadeler ise bu durumu daha açık bir şekilde gösterir:

Delirmeden yırtan kadınların hayata tuhaf bir düşkünlükleri olur. İşte annem de o havai, arsız, pürneşe dolu ikinci hayatına böyle tutunmuştu. Ben Tanrı olsaydım böylelerine asla ikinci bir şans vermezdim. Çünkü hayatı sevmeye hastalığına tutulmuş bu kadınların canını almak sonradan çok zorlaşır, hatta imkânsızlaşır.”(HSH, 181).

Türker'in beşinci romanı olan *Mecnun Kelebekler*'in ilk baskısı, 2015 yılında, İstanbul'da Can Yayınları'nda yapılır. Bu eser, bireyin iç dünyasına ve kırılgan psikolojik yapısına odaklanır. Özellikle duygusal ilişkiler içinde yaşanan savrulmaları ve bu savrulmaların bireyin benlik algısı üzerindeki etkisini psikolojik bir derinlikle ele alır. *Mecnun Kelebekler* romanının adıyla içeriği, yazarın diğer romanlarında olduğu gibi uyum içerisindedir. “*Cünûn: Delirme, çıldırma, delilik. Divân edebiyatında aşkın galip gelme halidir. Âşığın kendisi, gönlü, canı ve ciğeri cünûna yakalanır. Aşk, onun deli etmiştir. Delilerin taşlanması, ayaklarının zincirle bağlı oluşu vs. özellikleri de âşığın başına gelen hallerdendir. Mecnûn kelimesi ile aynı köktendir. Dolayısıyla âşıktaki mecnûnluk özelliği onun cünûnuna bağlıdır*” (Pala, 1989: 104). Romanın adında kullanılan bu kavram, delilik sınırlarında dolaşan roman karakterlerinin ruh hallerine uygundur. Keza kelebek de karakterlerin geçici ve kırılgan varoluşlarını yansıtmaları bakımından oldukça işlevsel bir semboldür. Bununla birlikte, yalnızca faniliği ve narinliği değil, dönüşüm ve kendini gerçekleştirme süreçlerini de simgelemektedir. Tırtıldan kelebeğe uzanan değişim süreci, bireyin içsel gelişimini, kimlik arayışını ve kendi potansiyelini açığa çıkarma çabasını temsil etmektedir. Bu yönüyle kelebek, karakterlerin yaşamları boyunca geçirdikleri ruhsal dönüşümlerinin ve kendilerini yeniden inşa etme çabalarının sembolik bir karşılığı olarak değerlendirilebilir. Böylece sembol, bir yandan kırılganlığı ve geçiciliği çağrıştırırken diğer yandan bireysel olgunlaşma ve kendini gerçekleştirme idealine işaret eden çok katmanlı bir anlam kazanır.

Romandaki söz konusu semboller, çeşitli tasvirlerle tematik bağlamda yeniden üretilir. Bu semboller, yalnızca belirli nesne ya da kavramları temsil etmekle kalmaz; çeşitli betimlemeler, olay örgüsü ve karakterlerin deneyimleri aracılığıyla yeniden anlamlandırılır. Böylece eserin tematik yapısının kurulmasına katkı sağlayarak anlatı boyunca işlevsel bir rol üstlenir. Nitekim kelebek ve delilik imgesi üzerinden anlatının tematik örüntüsü daha anlaşılır kılınır. Ve leitmotivler aracılığıyla tematik süreklilik sağlanır: “Güzelce delirmişti sakın, tasasız. Şimdi yirmi günlük bir son sabır gerekliydi. Deliler sabırlı olmaz mıydı zaten? (MK, 258)”. Bu ifadeler aracılığıyla karakterin delilik hali görünür kılınır ve romanın adında yer alan “ mecnun” kavramı ile paralellik kurulur. Benzer biçimde, anlatıda kelebek sembolüne de sıklıkla yer verilir: “Filiz'in göz kapakları ağırlaşırken iki beyaz kelebeğin de kızıl saçlarında kanatlarını büzüp küçülterek uykuya daldıklarını gördü. Kanatlanır sandalyeler gibi kıvrılıp sahneden çekildiler. Demek ki onlar da bu odada kendisi kadar gerçeklerden kopuk ve mutluydu.” (MK,158). Başkişinin tasvir ettiği bu kelebeklerin gerçekliğe mi ait olduğu yoksa

gerçeklikten kopuşun zihinsel bir yansıması mı olduğu ayırt edilememektedir. Bu durum da akılla delilik arasındaki kırılğan sınırın yansıması olarak değerlendirilebilir.

Ayrıca romanda, kelebek sembolünün başkişi dışındaki karakterler tarafından da kullanıldığı durumlar mevcuttur. Bu durum da söz konusu sembolün çoklu bir temsil alanı kazanmasını sağlamaktadır: “ ‘Madem dinlenmekten bahsettin, iyice bir dinlenelim o zaman. Bahara artık annecim,’ dedi Nilay kalkarken. ‘Reçel yapmadık, turşu kurmadık, evi de bahara kadar temizlemeyelim artık. Böylesi de rahat. Kozasında bekleyen iki tırtıl...’ (MK, 176)”. Tırtıl ve koza üzerinden yapılan bu benzetme, karakterler için bekleyiş ve dönüşümü temsil etmektedir.

Sonuç olarak roman, toplumun en üst kademelerinden en alt sosyoekonomik düzeylerine kadar -Cumhur Reis/ temizlikçi Filiz- uzanan genel bir akıl ve delilik arasındaki dengenin temsiline dayalı bir anlatı ortaya koymaktadır. Bu durum da romanın adından itibaren görünür kılınmaktadır.

Türker’in altıncı romanı olan *Burada Kalmak* “kalma” ve “gitme” ikilemi etrafında bireyin hem mekânsal hem de ruhsal olarak sıkışmışlığını ve bu durumla baş etme çabasını anlatır. Eserin ilk baskısı, Can Yayınları tarafından 2018 yılında İstanbul’da yapılır. Yazar, diğer romanlarında olduğu gibi *Burada Kalmak* romanında da temayı destekleyen bir ad seçer. Romanda yerle kurulan aidiyet ilişkisi, mekân unsurunun işlevsel kullanımı aracılığıyla tematik bir derinlik kazanır. Geçmişe ait anıların geçtiği yerin karakterler açısından önemi, kalmak veya gitmek ikilemiyle yansıtılır. Romanın adını destekleyen bu ikilem, anlatı boyunca sürdürülür. Ayrıca “burada kalmak” ifadesi, final bölümünde tekrar kullanılarak isim ile içerik arasındaki bağı görünür kılar ve anlatıya anlamlı bir kapanış kazandırır: “Burada kalacağız,” demişti babam elini omzuma atarak. “Elimizden geleni yapacağız. Üzülme.” (BK, 240).

Türker’in yedinci romanı olan *Cennette Gibiyim* özellikle kadınların toplumsal ve bireysel deneyimlerini görünür kılan bir eserdir. Romanın ilk baskısı, 2024 yılında İstanbul’da İthaki Yayıncılık tarafından yapılır. *Cennette Gibiyim* romanının ismi ile içeriği arasındaki ilişki, yazarın diğer romanlarından farklı olarak daha ironik bir söylem üzerinden kurulur. Roman, adının aksi bir tematik bağlamla şekillenir. Bir kadın hikâyesinin roman boyunca cennet ve cehennem karşıtlığı ile verilmesi, kadınların dünya üzerindeki mücadelesinin keskin uçlarda kurulan yansımasını ortaya koyar. Roman “cennette gibiyim” diyen kadınların cehennemini okura sunar. Nitekim Türker, bir röportajında¹⁰ söz konusu romanıyla ilgili şu ifadeleri kullanır:

¹⁰ Söyleşinin tamamı, <https://oggito.com/icerikler/sibel-k-turker-bu-dunyanin-bir-cehennem-oldugunun-altini-cizmek-istedim/68984> adresinde bulunmaktadır.(15.02.2026)

Bu dünyanın bitmeyen acıları, sıkıntılarıyla bir cehennem olduğunun altını çizmek istedim. Cennet mutlaka sonrası olmalıydı, şimdi değil, burada değil, bu zamanda değil. Yaşadığımız yer savaşlarıyla, öldürmeleriyle, korkunçluğuyla cennete fersah fersah uzaktı. İşte böyle karmaşık fikirlerden çıktı roman. Ama son noktada bir kitabın adında Cennet sözcüğü geçiyorsa, Cehennemden yazılmıştır, buna emin

Söz konusu ifadeler, anlatının “cennette gibi” algılanan bir dünyanın temsili üzerine kurulduğunu gösterir. Romanın adıyla kurduğu söz konusu karşıtlık, romanın tematik örüntüsünü destekleyen bir detaydır. Bu durumun yansımalarını başkişinin cennete ve dünyaya bakışındaki ifadelerde de okumak mümkündür:

Ve bana cennetin düşlediğinden de büyük, geniş ve kusursuz olduğunu gösterirdi. Orada sevdiğimiz şeyler hiç bitmez. Bitmesini istemeyeceğimiz şeyler bitmez. Orada son yoktur. Bir bardak güzel limonata, sen kaç yudum alırsan al eksilmez... Bir top çilekli dondurmayı yüz yıllarca yalayabilirsin. Bir kez mutlu olunca sonsuza dek mutlu olursun. Orada ne üşür ne de yanar kavrulursun. Çünkü Tanrı’n seni gelecekte, hiddeti bitmeyen gün ve gecelerden, yazılıp yaşanacak kötü hikâyelerden sakındı. Çünkü sana ne kuru bir dal ne örselenmiş bir kuş ne de yıkılmış bir ev göstermek istedi. Seni annesiz, babasız ve kardeşsiz kılarak gerçek özgürlüğünü, yüreğinin acısızlığını verdi. Bunu bilip sevinerek dolaşacaksın o yemyeşil bahçelerde. Yazgıdan kaçtığına, dünyaca cehenneminden pek de erken kurtulduğuna sevinerek, geceye dönmeyen sonsuz günlerde, sıcak karların, şerbetten yağmurların, ılık güneşlerin evreninde dilediğin kadar gezinirsin. Bir şans vardıysa bile yaşayarak yitirdin.

Keşke çocukken ölseydin (CG, 9)

Yazar, bu romanda kadınların dünyalarına ayna tutarak kadınların varoluş mücadelesinin toplumsal boyutunu sorgular. Başkişinin dünyasından topluma seslenerek hem kadın kimliğinin hem de deneyiminin görünür kılınmasını sağlar. Bu görünürlük de bazı kadınlar için bazen “karanlıktan” -cehennem- geçmekle mümkün

kılınır. Roman başkişisinin “cennette gibiyim” diye tasvir ettiği durum da bu doğrultuda olabildiğine karanlık tasvir edilir: “Yaşamamı değil, ölmemi değil, düpedüz aklımı yitirmemi bekliyorlardı. Ama istedikleri düzgün, uslu çocukları gibi köselere çekilmiş zararsız bir delilikti. Gıkın çıkmayacaktı, senin olduğun köşede çıt duyulmayacaktı. "Cennette gibiyim," diyecektim. “Cennet bu olsa gerek,” diyecektim teyzemin salonunda, yemek masasının olduğu duvara asılmış ucuz resme bakarken (CG, 52).

Sonuç itibariyle Türker'in romanlarında tercih edilen isimler, yalnızca metni adlandıran unsurlar değildir. Söz konusu isimler, çoğu zaman metnin ana temasını ve karakterlerin varoluşsal sorunlarını özetleyen göstergeler olarak işlev görür. Bu sayede içerikteki temel çatışma, okura önceden sezdirilir ve okur daha romanın başında belirli bir düşünsel zemine yönlendirilir. Bu nedenle roman isimleri, Türker'in anlatı dünyasında tematik çözümlemenin temel unsurlarından biri olarak değerlendirilebilir.

3.2. Olay Örgüsü

Anlatıda olayların başlangıçtan sona kadar nasıl geliştiğini ve belirli bir düzenle birbirine nasıl bağlandığını gösteren olay örgüsü, Forster'e göre olayların anlatımıdır ve bu örgüde neden- sonuç ilişkisi üzerinde durulması gerekmektedir (2016: 128). Dolayısıyla bu örgü, olayların kronolojik olarak sıralanmasından ibaret değildir. Olay örgüsünü oluşturan temel unsur, anlatıda yer alan olayların neden-sonuç ilişkileri çerçevesinde birbirine bağlanmasıdır. Bu sayede anlatı, basit bir olay dizisi olmaktan çıkarak anlamlı ve bütünlüklü bir yapıya dönüşür. Bir romandaki olaylar gerçekte belirli bir kronolojik sırayla gerçekleşir. Ancak yazar, bu olayları okura her zaman gerçekleştiği sırayla anlatmaz. Geçmişe dönüşler, ileri sıçramalar veya farklı zaman katmanları kullanarak olayların sunulduğu sırasını değiştirebilir. Bu bağlamda Berna Moran, romanın olay örgüsünün gündelik hayattaki olaylar gibi doğrusal bir sıraya bağlı kalmadığını ve yazarın olayları farklı bir zaman düzeni içinde kurgulayabileceğini belirtir:

Aslında metinde karşılaşmadığımız ve ancak bir çıkarım edimiyle elde ettiğimiz olay sırası (öykü), gerçek yaşamdaki gibi zamandizinsel (kronolojik)'dir. Yazar, bu sırayı bozar, altüst eder ve yaşamdakine uymayan yapay bir diziye yerleştirir olayları ve böylece alışılmışı kırmış olur. Kuşkusuz yazar “öykü”deki zamandizinsel sıraya sadık kalmayı tercih de edebilir, ama yine de zaman düzeni

üzerinde oynayacaktır. Bazı olayları özetleyerek kısaltacak, bazılarını ise uzun uzun ayrıntılara girerek anlatacaktır (2022: 183).

Bu durum da romandaki olayların gerçekleşme sırasıyla okura sunulma sırasının aynı olmak zorunda olmadığını göstermektedir. Yazar zamanı yeniden düzenleyerek anlatıyı kurgulayabilir. Bu nedenle anlatı zamanı, yazarın tercihleri doğrultusunda genişletilebilir, daraltılabilir veya kronolojik sıranın dışına çıkarılabilir. Modernist ve postmodernist özellikler barındıran *Şair Öldü*, *Cennette Gibiyim*, *Hayatı Sevme Hastalığı*, *Burada Kalmak*, *Meryem'in Biricik Hayatı*, *Mecnun Kelebekler* ve *Benim Bütün Günahlarım* adlı romanlarda yer alan olaylar düzleminin de belli bir çizgide ilerlemediği görülmektedir. Aynı şekilde çalışmaya dâhil edilen tüm romanların geriye dönüşler ve içsel çözümlemelerle kesintiye uğradığı ve akronik bir yapıda ilerlediği söylenebilir. Nitekim anlatılarda, dışsal olaylardan ziyade karakterlerin iç dünyaları görünür kılınmıştır.

Şair Öldü adlı roman da taşıdığı modernist ve postmodernist özellikler doğrultusunda yer yer dağınıklık ve kopukluk barındırmaktadır. Yazar tarafından başkışı Ersin üzerinden yabancılaşma, şiir yaratımı, varoluşsal buhranlar, yalnızlık gibi temalar odağa alınır. Anlatının olay örgüsü, doğrusal bir çizgide ilerlemez. Yitirilen şairliğe sebep olan durumlar, içsel çözümlemeler ve geriye dönüşlerle¹¹ tamamlanır. On altı bölümden oluşan romanın giriş kısmında İsmet Özel'e ait bir şiir yer alırken; romanın kapanışı da *Şair Öldü* başlığını taşıyan Müge Göçmen adlı gazeteciyle *Şair Öldü* kitabı üzerine kurgulanan bir söyleşiyle yapılmıştır. Genel çerçeveye sunulan olaylar dizgisi, başkışının iç dünyasına ait detaylarla örülmüştür. Her bölüm başkışıye ait duyguların betimlendiği bir başlıkla ilişkilendirilmiştir:

-Birinci Bölüm: “Karışıklık” başkışının yaşam alanının karışıklığı üzerinden ruh halinin karışıklığı betimlenmiştir.

-İkinci Bölüm: “Zar” aile kadınları üzerinden “kadın” a ya da kadınlığa yüklenen anlam sorgulanmıştır.

-Üçüncü Bölüm: “Kabuk” taşra sancıları, geriye dönüş tekniğiyle babasının öğretmenlik yaptığı kasabanın betimlemesiyle sunulmuştur.

-Dördüncü Bölüm: “Kimsin” başkışının varoluşuyla ilgili sorgulamalarının “Kimsin?” sorusuyla ilişkilendirilmesi.

-Beşinci Bölüm: “İçe Doğru” içe dönmenin huzuru ile dış dünyanın huzursuzluğunun çatışması.

¹¹ “Geriye dönüş (flash back) tekniği, yaşanılan anı kesintiye uğratıp, geçmişe bir parantez açarak oluşturulur”(Ecevit, 2021:46).

-Altıncı Bölüm: “Örtüler” başörtüsü gibi toplumsal bir meselenin başkişinin gelgitleri üzerinden sorgulanması.

-Yedinci Bölüm: “Uzaklık” anlaşılmamanın verdiği bir yabancılık veya uzaklık hissinin başkişinin duygularıyla aktarılması.

-Sekizinci Bölüm: “Bir Günün Sonunda Arzu” başkişinin karşı cinse dair kabullenemediği hisleriyle yüzleşmesi.

-Dokuzuncu Bölüm: “Hazin Ortaçağ” aile içi çatışmaların Ersin’in düşüncelerine etkisi.

-Onuncu Bölüm: “Ruhların Dansı” şiir ve kelimelerle kurulan iletişim dili üzerinden kurulan bağın etkisi.

-On birinci bölüm: “Kayıp Harfler” kelimelere yüklenen anlamın devam etmesi.

-On ikinci bölüm: “Odaların Deliliği” evler üzerinden mekânla kurulan ilişki detaylandırılmıştır.

-On üçüncü bölüm: “Uçup Gider Aşk da” beklentiler ve bu beklentiler neticesi yaşanan hayal kırıklıkları Ersin’in duyguları üzerinden şekillendirilmiştir.

-On dördüncü Bölüm: “Mutlu Yıllar Hepimize” yeni bir yıla yüklenen anlam irdelenmiştir.

-On beşinci Bölüm: “Başkasının Ölümü” Ersin’in ablasının ölümünden sonra kendi varlığını sorgulaması işlenmiştir.

-On altıncı Bölüm: “Şair Öldü” yok oluşun izleri sorgulanmıştır.

On altı bölüm üzerinden geriye dönüşler ve içsel çözümlemelerle yer yer verilen olaylar parçalı bir şekilde ele alınmıştır. Her bir olay dizgesi, tek bir bölüm içerisinde neticelenmediği için yazarın farklı şekillerle adlandırdığı on altı bölümde işlenen duygulara yukarıda kısaca değinilmiştir. Romanın genel olay örgüsü ise şu şekilde özetlenebilir:

-Romanın başkişisi olan Saliha Ersin’in annesi ve ablası tarafından anlaşılmadığı ve tuhaf biri olarak adlandırıldığı bir evde, baba figürü olmadan yaşaması.

- Ersin’in Ankara Hukuk Fakültesinde okuması fakat üniversitede derslere adapte olamaması ve kendini ait hissettiği bir arkadaş çevresi bulamaması.

- Bambaşka bir kültüre sahip Elif adlı türbanlı bir kızla okulda tanışıp ortak bir yalnızlık üzerinden yakınlık kurması.

- Ablası Yeşim’in -annesi Şengül’ün de desteğiyle- yaşadıkları maddi sıkıntılardan kurtulmak adına zengin bir koca adayıyla tanışması.

- Ersin’in yakınlık kurmaya başladığı arkadaşı Elif’in başörtüsü sebebiyle okula devam edememesi ve Elif’in ailesinin Ersin’le Elif’in arkadaşlığını onaylamaması.

- Daha az görüşme imkânı bulan Ersin’le Elif’in mektuplar aracılığıyla iletişim kurup iç dünyalarını birbirlerine şiirsel bir dille aktarmaları.

-Ersin’in Elif’in yakın arkadaşı Samim’e karşı duyduğu fakat tam olarak adlandıramadığı hislerinin Samim’in hayatındaki başka bir kadın figürünün belirmesiyle sarsılması.

- Ersin’in bir barda tanıştığı Hakan’la flört edip beraberlik yaşaması.

- Ersin’in Elif’in Türkiye’den ayrılıp Avusturya’ya yerleşeceğini öğrenmesi.

-Yeşim’in zengin koca adayı Faruk’un evli olduğunu öğrenmesi ve bunun sonucunda intihar edip ölmesi.

-Yeşim’in ölümü ile Ersin’le yalnız kalan anne Şengül’ün evlenmek üzere Ankara’dan Antalya’ya yerleşme kararı alması.

- Ersin’in annesinin onunla Antalya’ya gitme teklifini reddetmesi ve iyice içine kapanması.

Yazar tarafından herhangi bir bölümlendirme yapılmayan *Cennette Gibiyim* adlı romanda da yazarın diğer romanlarında olduğu gibi dış olaylardan ziyade ana karakterin iç dünyası öne çıkarılır. Aynı zamanda anlatıcı da olan başkişi Temenni’nin iç dünyasına dair çözümlemelerle romanın ana olay örgüsüne ulaşmak mümkün kılınır. Başkişinin çocukluk döneminde yaşadığı travmatik olayla içinde bulunduğu şimdiki zaman arasındaki bağ, roman boyunca geriye dönüşlerle kurgulanır. Bu da anlatıdaki geçişlerin yer yer kopuk bir hal almasına sebep olur. Kronolojik bir düzende gitmeyen bu anılar, başkişinin çocukluk ve yetişkinlik dönemlerine ait olayları kapsar:

Mevcut zaman: Yetişkinlik dönemi

- Başkişi Temenni’nin kayınvalidesinin evindeki odasında kendi hayatına, evliliğine ve kocasının ölümüne dair bir sorgulamaya girmesi.

- Temenni’nin her sabah işe giderken geçtiği mekânlar ve karşılaştığı insanlara dair görüşlerini belirtmesi.

Geçmiş Zaman: Başkişi Temenni, mevcut zamandan koparak geçmişteki hayatına dair, birbirinden bağımsız birçok olayı okura sunar. Bu olaylar:

- Temenni, kocası İhsan ölmeden önce evliliğinin kendisini mutlu ve heyecanlı hissettirdiğini belirtmesi fakat romanın ilerleyen kısımlarında çiftin -aralarında geçen konuşmalardan anlaşıldığı üzere- birbirine gerçek bir aşk beslemediklerini itiraf etmeleri.

- Temenni’nin annesinin, babası tarafından canice öldürülmesi ve Temenni ile kardeşi Ufkun’un, çocukluklarında bu duruma tanık olmaları.

- Temenni’nin babasını polislere şikâyet ederek hapse göndermesi.

- Temenni ve kardeşi Ufkun'un yalnız kalmaları. Bunun sonucunda Ufkun'un babaannesine, Temenni'nin ise teyzesi ve eniştesine verilmesi.
- Babaannenin ölümüyle Ufkun'un yetimhanede kalması.
- Temenni'nin teyze evinde istenmemesi. Özellikle eniştesi ile erkek kuzeni Gökhan'ın aşağılamalarına maruz kalması.
- Temenni'nin yalnızca teyzekızı diye belirttiğı kuzeniyle güçlü bir bağ kurması.
- Temenni'nin liseyi bitirdikten sonra ansiklopedi satışının yapıldığı bir şirkette işe başlaması. Bu şirkette Mahmut, Nedim, Ali ve Güleser ile tanışması.
- Temenni'nin ansiklopedi ve kitap satışı yaptığı işinden ayrıldıktan sonra turizm acentesinde işe başlaması ve burada ileride kocası olacak İhsan'la tanışması.
- Temenni'nin saplantılı bir şekilde babasının her an hapisten çıkıp kendisini öldüreceğini düşünmesi ve karşılaştığı her erkeğin de tıpkı babası gibi katil olabilme ihtimalini kafasında kurgulaması.
- Temenni'nin iş arkadaşı Güleser'in boşanma aşamasında olduğu kocası tarafından iş yerinin yakınlarında öldürölmesi sonucu Temenni'nin annesinin ölümünü tekrar hatırlayıp fenalaşması.
- Temenni'nin evlendikten sonra kendini güvende hissederken kocasının ani ölümüyle tekrar babasının hapisten çıkıp kendisini öldüreceğı korkusuyla yüzleşmesi.
- Temenni'nin öldürölme korkusuna aynı evi paylaştığı kayınvalidesinin de katılması sonucu Temenni'nin kaygılarının artması.
- Temenni'nin otuz sekiz yaşında Okuyan Çocuk Kütüphanesinde yeni bir işe başlaması.
- Yeni işinde Temenni'nin kendisinden dört yaş küçük Levent adında bir kişiye aşık olması.
- Temenni'nin yıllardır görmediğı kardeşi Ufkun'a teyzesinin kızı sayesinde ulaşması ve görüşmesi.
- Kardeşi Ufkun'un annesinin ölümü ve babasının hapse girmesi konusunda ablası Temenni'yi suçlayarak onunla bir daha görüşmek istememesi.
- Temenni'nin kayınvalidesiyle yaşadığı evi kiraya vererek kaygıları gittikçe patolojik bir hal alan kayınvalidesini bir bakımevine yerleştirmesi.
- Temenni'nin bir gün balıkçıda kardeşi Ufkun ile hapisten çıkan babasının keyifli hallerini görmesi.
- Temenni'nin, iç dünyasında, babası ve kardeşiyle yaşadığı hesaplaşma sürecinin sona ermesi.

Yazar tarafından herhangi bir bölümlendirme yapılmayan *Hayatı Sevme Hastalığı* adlı romanda, olaylar başkışı Ayda'nın gözünden ve genelde Neşe ile yapılan sohbetler üzerinden iç monologlar ve geriye dönüşlerle sağlanır. Roman, Ayda'nın sevgilisi tarafından terk edilmesiyle başlar. Daha sonra apartmanda tanıştığı Neşe ile kurduğu dostluk ve geçmişle kapatamadığı hesaplaşmalar üzerinden işlenir. Romanın olay örgüsünün dış çerçevesi bu şekilde değerlendirilebilir. Sürekli geçmişe yapılan yolculuklar da olaylar arasında yer yer kopukluklara neden olur. Romanın bu parçalı yapısı; okuyucuya Ayda'nın iç dünyasıyla, ailesiyle ve geçmişiyle yaptığı derin hesaplaşmalar üzerinden yansıtılır. Dolayısıyla romanda dış olaylardan çok ruhsal çözümlemeler esas alınmıştır. Romanda parçalı ve dağınık olarak sunulan olaylar genel itibariyle şu şekilde sunulabilir:

- Annesinin ölümünden sonra Ayda'ya annesinden mavi bir kazak kalması ve Ayda'nın bu kazakla hesaplaşma sürecinin başlaması.
- Ayda'nın sevgilisi Gurur tarafından terk edilmesi ve terk edildiği gece Ayda'nın çok uzun süre devam edecek olan ateşli bir hastalığa yakalanması.
- Ateşli hastalığıyla baş edemeyen Ayda'nın apartmanda tanımadığı -yedi numaralı dairede oturan- gizemli komşusundan ilaç istemesi ve komşusunun ilacı kapıya bırakarak yüzünü göstermemesi.
- Ayda'nın hasta olduğunu anlayan Gurur'un gecenin bir vakti Ayda'nın evine gelerek Ayda'yla ilgilenip ertesi gün ortadan tamamen kaybolması.
- Sesi çok güzel olan Ayda'nın hastalığından dolayı korsan film seslendirmesi yaptığı işine gidememesi.
- Ayda'nın apartmanında, sekiz numaralı dairede oturan Neşe'nin Ayda'nın kapısını çalmasıyla başlayan bir arkadaşlığın dostluğa dönüşmesi.
- Ayda ve Neşe'nin dostluklarının başlamasıyla iki kadının geçmişleriyle hesaplaşma durumlarının derinleşmesi.
- Ayda'nın Gurur'a ulaşamaması ile Gurur'un ailesini araması ve ailesinin Ayda'yı ciddiye almaması.
- Ayda'nın yalnızlıktan bunalıp Neşe'nin kâğıt oynadığı arkadaş çevresine konuk olarak katılması ve Ayda'nın ortama ayak uyduramaması.
- Neşe'nin Ayda'nın geçmeyen ateşli hastalığı için Ayda'yı hastaneye götürmesi ve Ayda'nın Akdeniz anemisine –halk arasında Akdeniz ateşi ya da humma- yakalandığını öğrenmesi.

- Ayda ile Neşe'nin yılbaşı eğlencesi için Ayda ile Gurur'un sürekli gittikleri mekâna gitmeleri ve burada Neşe'nin Ayda'nın mekândaki arkadaşları tarafından tanınması.

- Yılbaşı gecesi Neşe'nin çok sarhoş olup hem ortamdaki insanlara sataşması hem de geçmişine dair travmatik durumları Ayda'yla paylaşması.

- Yetimhanede büyüyen Ayda'nın bir gün çıkagelen annesi Şükran Hanım'la tanışması ve annesinin yaşadığı hayat mücadelesine tanıklık etmesini hatırlaması.

- Kayıplara karışan Gurur'un en son gördüğü kişi Ayda olduğu için Gurur'un ailesinin Ayda'yı suçlaması.

- Ayda'nın geçim kaygısıyla barda şarkı söylemeye başlaması.

- Gurur'un birden ortaya çıkması.

- Arasının bozuk olduğu Neşe ile arasını düzelten Ayda'nın, Neşe'nin memleketine gidip deniz kıyısında romanın başında mavi kazakla başlayan hesaplaşmanın sona ermesi.

Yazar tarafından herhangi bir bölümlendirme yapılmayan *Mecnun Kelebekler* adlı romanda da yazarın diğer romanlarında olduğu gibi dış olaylardan ziyade karakterlerin iç dünyası öne çıkarılmıştır. Bu romanı diğer romanlardan farklı kılan ise sadece başkişinin değil romandaki pek çok karakterin iç dünyasının detaylı bir şekilde işlenmiş olmasıdır.

Romanın olay örgüsü, bireyin iç dünyasını hedef alan parçalı bir yapıyla kurgulanmıştır. Bu nedenle roman, olay temelli değil içsel bir deneyim anlatısı olarak okunabilir. Bu deneyimin başkişisi Filiz'in iç dünyası ise şu şekilde özetlenebilir: Roman, başkişi Filiz'in kırılgan ruh halinin yansımalarıyla başlar. Bu kırılganlığın sebepleri ise geriye dönüşler ve çağrışımlarla anlatı boyunca detaylandırılır. Filiz'in gerçeklikle olan bağının romanın ilerleyen kısımlarında iyice azaldığı görülür. Filiz'in gündelik hayata dair yaşam pratiklerini sorgulaması ise söz konusu pratiklerin anlamlarının yitirilmesine sebep olur. Bu aşamada bilinç akışı ve iç çözümlemelerin yoğunlaştığı görülür. Bir dönüşüm hali içinde sorgulamalarını derinleştiren Filiz'in son hali ise bir sonuca bağlanmadan okurun yorumuna bırakılır.

Filiz'in içsel yolculuğunun şekillenmesinde rol oynayan ve anlatının dış çerçevesinde yer alan karakterlerle olan ilişkisini barındıran durumlar ise şu şekilde sunulabilir:

- Yürüyüş yapmak için dışarı çıkan Cemal ile görme engelli Ferhat'ın sokak kavgasının içinde kalmaları ve kendi hayat kavgalarını düşünmeleri.

- Filiz'i terk eden İsmet'in işletmeye başladığı yeni büfesinde neler yapabileceğini düşünmesi.

- Kocasından tarafından terk edilen Filiz'in evlere temizliğe gitmesi.

- Filiz'in tek izin gününde evine sığamayıp falcı Vedia ablasının evine gitmesi.

- Vedia'nın, Filiz'in kocası İsmet'in eve dönmesi için yaptığı büyüler üzerinden Filiz'le eğlenmesi.

- Vedia'nın yeğeni Cemal'le oğlu Ferhat'ın dışarıdan dönüp eve gelmeleri ve Filiz'le karşılaşmaları.

- Filiz'in tekrar evine dönmesi.

- Filiz'in kızı Nilay'ın markette kasiyerlik yaparken bunaltıcı hayatını düşünmesi.

- Marketteki mesaisi biten Nilay'ın eve döndüğünde annesi Filiz'i karanlıkta görmesi ve elektrik faturasını ödemedikleri için elektriklerinin kesildiğini anlaması.

- Nilay'ın, babası İsmet'in yanına giderek elektrik faturası için babasının ödemediği nafakayı istemesi ama İsmet'in cimriliği yüzünden nafakayı vermek istememesi.

- İsmet'in Filiz gittikten sonra parayla olan tutkulu ilişkisini düşünmesi ve para vermemek için bir ev tutmak yerine büfede kalması.

- Vedia'nın gece olduğunda yaptığı işi -büyü ve fal- sorgulaması.

- Filiz'in temizliğe gittiği Birgül Hanım'ın evinde halıyı silerken ağlama krizine girmesi.

- Ülkenin en üst düzey siyasi figürü olan Reis'in, kılık değiştirerek halkın arasına karışıp halkın nabzını tutması.

- İnsanları gözlemleyen Reis'in Filiz'i görünce ondan etkilenmesi ve ülkenin yüzünün Filiz'e benzediğini düşünmesi.

- İşten dönen Filiz'in eve döndüğünde elektriğin gelmediğini görmesi ve karanlıkla başlayan ilişkisinin sağlıklı bir hal alması.

- Filiz'in başka bir temizlik görevi vesilesiyle Mafyana'nın evine gitmesi ve orada bulunan Canayakın adlı karakterin Filiz'e olan aşkının hissedilmesi.

- Filiz'in temizlik amacıyla gittiği bir başka evin sahibi olan hayat kadını Emel'in kızını uyurken seyretmesi ve kızın yatağındaki kelebekler üzerinden gerçeklik algısının sarsılması.

- Emel Hanım'ın Filiz'in yaptığı işi beğenmeyip Filiz'e kızması.

- Eve dönen Filiz'in karanlıkta bitkin bir şekilde uyuması ve Nilay'ın annesinin bu hallerinden endişelenmesi.

- Cemal'in yürürken teneke içinde gördüğü bir gülü Filiz'e benzetip Filiz'e olan duygularını fark etmesi.

- Filiz'in, Vedia'nın evine gidip kafa karışıklıkları için Vedia'dan yardım istemesi.

- Filiz'in temizliğini yaptığı başka bir karakter Avukat Sefanur Hanım'ın Filiz'e, İsmet'e dava açması gerektiğini söylemesi.

- Cemal'in eve getirdiği teneke içindeki güle bakarak Vedia'nın, Cemal'in Filiz'e olan aşkını fark etmesi.

- Reis'in yardımcısına ülkenin yüzü olan Filiz'i tasvir edip onunla ilgili bir büst yaptırmak istediğini söylemesi.

- Nilay'ın markette çalışan mesai arkadaşı Cihan'la buluşup aşkı araması fakat ona âşık olmadığını fark edip kadınlardan hoşlanma ihtimalini hissetmesi.

- Duygularının karmaşıklığından sıyrılmak isteyen Nilay'ın babası İsmet'in büfesine sığınması.

- Filiz'in Adliye Sarayı'na gidip temizliğe gittiği evlerin sahiplerine onu sömürdükleri gerekçesiyle şikâyet dilekçesi yazdırması fakat dilekçeyi adliyeye vermemesi.

- Vedia'nın, Cemal'in Filiz'e olan çaresiz aşkını unutması için Cemal'in eve getirdiği gülü koparması.

- Cemal'in gülün yokluğundan dolayı derin bir üzüntü duyması.

- Filiz'in temizliğe gittiği evlerin sahipleriyle yüzleşip şikâyet dilekçesini onlara vermesi.

- Filiz'e olan duygularını bir kenara koyan Cemal'in, akıl hastanesinde tedavi görmekte olan eşini ziyaret etmesi.

- Vedia'nın, Filiz'in Cemal'e âşık olması için yapmaya çalıştığı büyüün beklenmedik sonuçlar doğurması ve Vedia'nın bu durumdan etkilenerek tövbe edip bu pratikleri terk etmesi.

- Reis'in yardımcısı Bahattin'e yaptırmak istediği büstün Bahattin tarafından yanlış anlaşılması sonucu başarısız olması.

- İsmet, kızı Nilay'ın büfede kaldığını öğrenmesi ile artık büfede kalamayacağına karar vermesi ve başka bir yol araması.

- Filiz'in evine yeni bir avize almak için 21 Aralık akşamında sokağa çıkması ve ıslıl ıslıl olan sokaklara bakması.

- Filiz'in Cemal ile karşılaşması ve birlikte avize bakmak üzere yürümeleri.

Herhangi bir bölümlendirmeye gidilmeyen *Burada Kalmak* romanında da yazar sık sık geriye dönüşlere ve iç monologlara başvurmuştur. Roman, başkişi Kutlu'nun

kaleme almış olduğu “keder” başlıklı edebiyat ödevi olan deneme ile başlar. Bununla birlikte romanın sonunda yer alan “Evet, edebiyat öğretmeninin verdiği o ödevi yazmıştım. Zaten roman demeye hâlâ cesaretimin olmadığı bu anlatıyı başlatan da odur. Unutkan bir okursanız -ki bunca sayfa okudunuzsa sabırla, size hak veririm- dönün ilk sayfaya bir bakın. Ne yazıyor orada? Bir çocuğun okul ödevi. İşte her şey onunla başladı. Kitap orada başladı. Aslında çok öncesi de var. Ama biz onu milat kabul edelim. (BK.238)” ile “Yazdım buraya kadar getirdim. Bu yazdığım şeyin adı bir roman mı, ben bir yazar mıyım; henüz bilmiyorum. Fakat bu metinde yazılmaya çalışılmış ama yazılmamış, yazılıp da hayata kalmamış pek çok şey var. (BK.239-240)” ifadeleri de anlatı boyunca verilen tüm durumların bir ödevin malzemesi olarak kurgulandığını okura sunmaktadır. Bu ödev konulu olay örgüsünün dış çerçevesi ise şu şekilde değerlendirilebilir:

- Kutlu’nun mutfaktan gelen mücver kokusuyla kendini dışarı atması ve apartman komşusu Suna teyze ile çarpışması.

- Kutlu’nun kırtasiyede tanıştığı ve kendisinden büyük olan arkadaşı Erdem’in evine gitmesi.

- Kutlu’nun, Erdem’in evinde Erdem’in ablası, Erdem’in babası ve Erdem’in ölen annesine dair olayları ve Erdem’le aralarında geçen konuşmaları hatırlaması.

- Evine dönen Kutlu’nun, bu sefer de kendi babası, abisi, dedesi, ölmüş annesi, apartman komşusu Suna teyze, Melike ve sevdiği kız Oya hakkındaki bazı durumları hatırlaması.

- Suna Teyze’nin ölümüyle apartman sakinlerinin son kez bir araya gelmesi.

Meryem’in Biricik Hayatı adlı romanda yazar, diğer romanlarından daha farklı bir olay örgüsüyle eserini kurgulamıştır. Meyrem’in hikâyesiyle başlayan roman, Meyrem’in yazılmaya değer hikâyelerinin sonsuzluğuyla anlatının sınırlarını genişleterek sınırsız bir anlatı alanına dönüşmektedir. Bu doğrultuda, romanda geriye dönüşler ve zaman atlamalarından sıklıkla faydalanılmıştır. Ayrıca anlatıda dış olaylardan ziyade ruhsal çözümlemelerle şekillenen durumlar ön plandadır. Nitekim romanın bu yapısı, anlatının dağınık ve parçalı bir kurgu anlayışıyla sunulmasına yol açmıştır. Türker’in romandaki söz konusu dağınıklık üzerine verdiği söyleşi, romanın yazılma amacını da açıklamaktadır: “Meryem’in Biricik Hayatı, hikâye içinde hikâye barındıran, bir kapıdan diğerine geçilen; aynalarla bakışan; bu anlamda da açılımları tükenmeyecek gibi görünen bir romandır. Düz bir okumayla roman formunu zorluyor denilebilir kolayca. Ancak dağınık gibi görünen anlamları bitıştirdiğimizde içimiz rahat edebilir ve bu okumadan keyif alabiliriz. Aslında roman bu dağınıklığıyla okurdan bir

gövde talep ediyor olabilir. Ama ben kitabın yazarı olarak neyi amaçladığımı biliyorum. İpin ucu o kadar da açık değil. Diplerde gerekli düğümleri attığımı zannediyorum. Hayat denilen ve asla belirgin bir netlikte olmayan o bir dizi fotoğraftan söz ediyorum. Bir fotoğraf ancak diğeriyle bir araya geldiğinde bir hikâyeye sahip oluyor. İki fotoğrafın bir araya gelmesiyle onlara üçüncünün katılımı ise asla aynı şey değil. Böylece anlam değişip genişlerken hikâye de renkten renge bürünüyor.”¹²

Başışi Meryem’in dünyaya yeniden gelişleri, anlatının tek bir hikâyeye indirgenemeyeceğini göstermektedir. Bu durum da romanın sınırsız sayıda anlatı imkânı barındırdığını ortaya koymaktadır. Farklı anlatılar ve zamanlar arası yolculuklar ise olaylar arası kopuklukların asıl sebebidir. Yazarın yukarıdaki ifadelerinden hareketle, metindeki söz konusu kopukluğun romanın amaçlarından biri olduğu anlaşılmaktadır.

Yazar, okurunun anlam üretme sürecinde daha etkin olmasını isteyerek onu alıcı bir konumda olmaktan uzaklaştırmayı hedeflemiştir. Bu hedefini de hikâye içinde hikâye kurgusuyla devreye sokmuştur. Yazarın kullandığı bu teknik ise postmodern romanın temel özellikleri bağlamında değerlendirilebilir. Postmodern metnin çoğul nitelikte olduğunu belirten Kubilay Aktulum’göre

Öykü içinde öykü yöntemine sıklıkla başvurulması, buna bağlı olarak, yapıtlarda yaratılan kopukluk izlenimi, çoksesselik, parçalılık, açıklık kısacası, “ayrışıklık” özellikleriyle belirlenen yeni bir söylem biçimi ortaya çıkmıştır. Düzgü düzeyinde ise postmodern roman özellikle metin kılığını açığa çıkaran metinlerarası yöntemiyle belirlenmiştir. Gerçekten de postmodern söylemi (yazıyı) geleneksel söylemden (yazıdan) ayıran en temel özellik onun metinlerarasına yani farklı alanlara açılabilir olma özelliğidir. Postmodern söylem içerisinde bir metinlerarası yöntemi olan yazınsal anıştırmalara, metin dışı parçalara çokça yer verilir. (1998: 47-48).

Bu bağlamda, postmodern bir metin olarak değerlendirilebilecek bu romanın dış çerçevesi farklı hikâyeler etrafından şekillenen otuz beş bölümden oluşmaktadır. Romanın altı bölümünde herhangi bir isimlendirmeye gidilmemişken diğer bölümlere verilen adlar, anlatının yapısal bütünlüğünü farklılaştırmıştır. Tüm bölümler, yüzeyde bağımsız görünse de anlam üretme sürecinde bir bütünlüğe katkı sağlamaktadırlar.

¹² Söyleşinin tamamı, <https://www.yenisafak.com/hayat/okurdan-govde-talep-eden-roman-162613> adresinde yer almaktadır.(20.03.2026)

Romanda adlandırılan bölümlerin isimleri: “Dün, Meryem’in suçu, Felaketler gecesi, Yanlışlıklar uçurumu, Hafız’ın korkusu, Bir sosyologla görüşme, Meryem’in dünyaya gelişleri, Bugün, Yakın tarihimiz (Aşk Üçgeni Kanla Bozuldu), Aile, Mahkeme, Benim tek ve biricik hayatım, Eski gazeteler(Meryem’in Biricik Hayatı: ‘Bir göç hikâyesi: Doyduğün yerler’), Meryem’in bilgi dünyası, Hafız’ın gözyaşları, Cihangir’i seven kadınlar, Meryem’in dünyaya gelişleri, İblisle görüşme, Restorasyon çalışmaları, Eski gazeteler(Cihangir: Bir Güzel Yusuf), Yakın tarihimiz, Meryem’in dünyaya gelişleri, Askıda kalanların hikâyesi, Benim yeniden doğuşum, Umulmayan, Elanın aynası, Bir düş: hafıza, Yazı işler ve bazı teşebbüsler, Yaşlı şeylerin hikâyesi” şeklindedir. Tüm bu bölümlerin bütüne sunduğu temel olay örgüsü ise genel hatlarıyla şu şekilde özetlenebilir:

-Gazeteci Ela’nın gazetenin üçüncü sayfasında yer alan Meryem’in Cihangir’i öldürmesine ilişkin haberi merak etmesi.

- Meyrem’le ilgili bir yazı dizini oluşturmak isteyen Ela’nın hapisanedeki Meyrem’i ziyaret etmesi.

- Ela ile Meyrem arasında geçen konuşmaların Meyrem’in iç dünyasına dair detayları katman katman açığa çıkarması. Bununla birlikte Ela’nın ve okurun Meyrem’in sıradan gibi görünen dünyasının derinliğiyle yüzleşmesi.

- Ela’nın Meyrem ve Cihangir’e ilişkin gizemli aşk cinayetinin izlerini ararken dünyaya defalarca gelmiş izlenimi veren ”Meryem, Meriy En, Miriam” gibi farklı isimlere sahip kadınlarla tanışması.

- Kaderleri aynı gibi gözüken fakat her biri özünde “biricik” olan bu kadınların hikâyeleri ile Ela’nın sarsılması.

- Ela’nın, Meryem’in yazılmaya değer hikâyelerinin sonsuzluğunun farkına varması.

- Ela’nın hazırlamakta olduğu yazı dizisinin onda yarattığı yazma arzusuyla roman yazmaya başlaması.

Benim Bütün Günahlarım isimli roman ise yazar tarafından *Günahlar Defteri* ve *Arz’ın Yeni Konukları* olmak üzere iki ana bölüm halinde yapılandırılmıştır. *Günahlar Defteri* adlı ilk bölüm, okuru belirsiz bir durumla karşı karşıya bırakır. Söz konusu belirsizlik anlatının ilerleyişi içinde geriye dönüşlerle kademeli olarak romanın sonunda açıklığa kavuşturulur. *Arz’ın Yeni Konukları* adlı ikinci bölüm ise başkişi Toros'un Olimpia Spor Salonu’nda karşılaşp âşık olduğu Gülümse isimli karakterle deneyimledikleri olaylar üzerinden kurulan düzlemi oluşturur.

1. BÖLÜM: *Günahlar Defteri*

-Başkişi Toros'un Canan Hanım ve Canan Bey'in evine giderek onlardan bir miktar para istemesi.

-Toros'un babasının mirasını alabilmek için babasının büyük dayısının torunu Şirin'le zorla evlendirildiğini ve Şirin'i hiç sevmediği için annesini, kardeşini ve Şirin'i arkada bırakarak İ şehrine kaçtığını hatırlaması.

- Toros'un annesini özlediğini fark edip onu araması.

- Annesinden karısı Şirin'in hamile olduğunu öğrenmesi.

- Şirin'le aralarında herhangi bir münasebet geçmediği için Şirin'in yalan söylediğini anlaması.

- Toros'un İ şehrinde kaldığı otelde "Sorum" isminde bir hayali karakter geliştirmesi ve sürekli onunla konuşması.

- Toros'un şiddetli bir baş ağrısı çektiği esnada, kaldığı otelde, Canan Bey ile karşılaşması ve Canan Bey'in Toros'un baş ağrısını geçirmesi.

-Toros'un kendisini çok bunalmış hissettiği bir günde Canan Bey ile buluşmak istemesi ve Canan Bey'in düzenlemiş olduğu bir seminere katılması.

- Toros'un bu seminerde Canan Bey'e çeşitli sorunlar çıkarması.

- Seminer sonunda Canan Bey'in Toros'u kendi evine götürmesi.

-Toros'un bu evde Canan Bey'in eşi Canan Hanım ve cam hastası oğulları İlya ile tanışması.

- Toros'un çok zayıf ve çelimsiz olmasından dolayı kadınların ona ilgi duymadığını düşünmesi ve hayali karakter Sorum'un yönlendirmeleri sonucunda Olimpia Spor Salonu'na giderek burada spora başlaması.

- Olimpia Spor Salonu'nda, spor hocası Zeki ile tanışması ve onunla spor yapmaya başlaması.

2. BÖLÜM: *Arz'ın Yeni Konukları*

- Toros'un gittiği Olimpia Spor Salonu'nda temizlikçi olarak çalışan Gülümse'yi görüp ona âşık olması.

- Toros'un spor salonundaki hocası Zeki'den, Gülümse ile aralarını yapmasını istemesi

- Zeki Hoca'nın bu teklife şaşırması ve Gülümse'yi üzmemesi konusunda Toros'u uyarması.

-Gülümse ile Toros'un aşk yaşamaya başlamaları.

- Maddi durumu iyi olmadığı için kötü bir evde yaşayan Gülümse'nin Toros'la yeni bir eve çıkması ve bu evde beraber yaşamaya başlamaları.
- Toros ve Gülümse'nin ilk etapta çok hareketli ve heyecanlı bir aşk yaşamaları. Fakat zamanla aralarındaki aşkın sıradanlaşması.
- Toros'un kadınlarla yaşadığı sorunlu ilişkiler sonucunda kendini sorgulamaya başlayarak gizli bir eşcinsel olduğunu düşündüğü Canan Bey'e karşı ilgi duyduğunu hissetmesi.
- Bir akşam çok sıkılan Toros'un Canan Bey'in evine gitmesi ve Canan Hanım ile Canan Bey'in yeni bir çocuk sahiplenmek istediklerini öğrenmesi.
- Toros'un Gülümse ile bir çocuk yapıp onlara vereceğine dair Canan Bey'e söz vermesi.
- Bu durumdan haberdar olmayan Gülümse'nin hamile kalması ile Canan Bey ve Canan Hanım tarafından bakım masraflarının gizlice karşılanması.
- Bir müddet sonra Gülümse'nin bebeğini düşürerek kaybetmesi. Bu kayıpla birlikte Toros'un Gülümse'den ayrılması.
- Toros'un memleketine dönmek üzere otogara gitmesi.
- Zeki Hoca ve arkadaşlarının Gülümse'yi terk ettiği için, Toros'u bulup dövmeleri.
- Toros'un tüm yaşadıklarından sonra, otobüse binerek memleketine doğru yola çıkması.

3.3. Anlatıcı ve Bakış Açısı

“İnsan eşref-i mahlûkattır...”

(İ. Özel/ Amentu)

Boynukara'ya göre anlatma esasına dayalı edebi türlerde metnin halkası, vak'a zinciri ve eserin dili bakış açısına göre şekillenmektedir (1997: 10). Bu nedenle edebi bir türün değerlendirilmesinde bakış açısını ele almak aynı zamanda o anlatının nasıl şekillendiğini ve o anlatıda yer alan unsurların nasıl anlamlandırıldığını görmek bakımından da önemlidir. Edebi türün yaratıcısının ifade etmek istediği düşünceye, nakledeceği vak'aya ve eserine vermek istediği şekle göre anlatı veya anlatıcılar yaratmak zorunda olduğunu vurgulayan Boynukara, anlatıcı ve yazarın çoğu zaman karıştırıldığını belirtmektedir (1997: 14). Roman tahlilinde önemli bir konuma sahip olan anlatıcının düzlemi ve bakış açısı en çok tartışılan roman unsurlarının başında

gelmektedir.¹³ Anlatıcı ile bakış açısının iç içe geçen kavramlar olduğunu ve kaç çeşit anlatıcı varsa o kadar bakış açısı bulmanın mümkün olduğunu belirten Ayyıldız’a göre “anlatıcının bilgisi, görgüsü, kültürü, tecrübeleri ve değerleri, olayların anlatılmasında etkili olur. İşte anlatıcının sahip olduğu bu perspektif, anlatıcının bakış açısı olarak tanımlanır” (2011:175). Anlatıcının anlam üretme ve anlatıyla okur arasındaki etkileşimi sağlama sürecinde temel belirleyiciler olan anlatıcı ve bakış açısı, anlatının sesi ve bilincini şekillendirmektedir. Bu unsurlar da diğer yapı unsurları gibi geleneksel romandan günümüze dek bazı değişikliklere uğramıştır. Emre, bu dönüşümü “edebî metinler bağlamında modernden postmoderne geçişte, en az kırılmaya uğrayan öğelerden biri bakış açısıdır. Bununla birlikte, yine de postmodern metinlerin tıpkı romanı oluşturan öteki öğelerde olduğu gibi, bakış açısını da çoklaştıran, bir anlamda, tek ya da birkaç merkezli olmaktan çıkaran bir anlayışla karşımıza çıktıkları söylenebilir” (2004: 192) ifadeleriyle vurgulamıştır.

Bu bağlamda romana ait temel yapı unsurlarından anlatıcı ve bakış açısının kuramsal düzeyde tartışmalı nitelikler taşıdığını söylemek mümkündür. Bu nedenle bu unsurların ele alınış biçimi, metnin yorumlanma biçimini de doğrudan şekillendirecektir. Bu çalışmaya konu olan romanlar, Eliuz’a ait edebî metinlerde yer alan anlatıcı ve bakış açısının dört şekilde sınıflandırıldığı çalışma üzerinden irdelenecektir:

1.Kahraman (Ben) bakış açısı ve anlatıcı (İç odaklayım): Anlatıcı ve anlatıcının sınırları, başkışı konumundaki kahramanın bakış açısı etrafında şekillenir. Romandaki kişi/ler, zaman, mekân ve olaylara ait bütün veriler bu kahramanın ben’i merkezli olarak aktarılır.

2.Tanık (Müşahit) bakış açısı ve anlatıcı (Dış odaklayım): Anlatıcının tanık/ gözlemci durumunda olduğu bu bakış açısında tüm anlatı ve betimlemeler, tam bir objektif perspektiften yansıtılır. Anlatıcı bu sınırlı/ sınırlandırılmış açıdan görmek ve göstermek zorundadır; kendi duygularını, düşüncelerini belirtmez/ belirtmez.

3. Tanrısal (Hâkim) bakış açısı ve anlatıcı (Sıfır odaklayım): Bu bakış açısında her şeyi bilme ve görme ayrıcalığına sahip olan anlatıcı, ilahi bir varlık misyonuna sahiptir, yetkileri sınırsızdır ve geniş bir hareket alanına sahiptir. Tanrısal bakış açısı kullanıldığı metinlerde anlatıcının kendini saklama, tarafsızlık, ayrıntıları kullanma, rol benimsetme ve politize ya da angaje olmama ilkelerine bağlı kalması gereklidir.

¹³ Şerif Aktaş ’ın Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş (1991: 82) adlı eserinde, bakış açısıyla ilgili kurduğu soru yapıları bu konuyla ilgili daha detaylı düşünmeyi sağlamaktadır.

4. Karma bakış açısı ve anlatıcı: Söz konusu üç bakış açısının (iki ya da üçünün) birlikte kullanıldığı bakış açısı ve anlatıcı görünümüdür (Eliuz, 2009a: 1136).

Türker'in romanları ele alındığında, tek bir anlatıcı tipine bağlı kalınmadığı görülmektedir. Bu romanlarda karma bakış açısının kullanımı söz konusu olmakla birlikte anlatı düzleminde kahraman bakış açısı öne çıkmaktadır. Nitekim anlatının büyük bir bölümünün kahraman anlatıcının bakış açısıyla kurgulandığı *Şair Öldü*, *Cennette Gibiyim*, *Hayatı Sevme Hastalığı*, *Burada Kalmak* ve *Benim Bütün Günahlarım* romanları bu durumun belirgin yansımalarıdır. Söz konusu eserlerde, en sık kullanılan anlatıcı türünün birinci tekil şahıs (kahraman bakış açısı) anlatıcı olduğu görülmektedir. Yazarın bu eserlerinde, karakterlerin iç dünyalarına ağırlık vermesi, söz konusu anlatıcı tercihiyle ilişkilendirilebilir. Karakterlerin içsel hesaplaşmaları genelde kahraman bakış açısıyla kurgulanarak onun gözünden okunur. Kahraman anlatıcı bakışının hâkim olduğu bu romanlarda yer yer de hâkim bakış açısına başvurularak bazı detaylar sunulur. Psikolojik çözümlemelerin ağırlıkta olduğu bu eserlerde, karakterlerin içsel yolculuklarına dair yorumların birinci ağızdan sunulması, okurun anlatıyla ve karakterlerle daha derin bir empati kurmasını sağlamaktadır.

Sonuç itibarıyla bu çalışmanın örnekleminde yer alan romanların büyük bir bölümünde, kahraman bakış açısının ağırlıkta olduğu söylenebilir. Bununla birlikte, inceleme kapsamına giren *Mecnun Kelebekler* ve *Meryem'in Biricik Hayatı* adlı eserlerde ise söz konusu anlatıcı ve bakış açısının dışına çıkıldığı görülmektedir. *Mecnun Kelebekler* romanında, diğer romanlardan farklı olarak Tanrısal bakış açısı öne çıkarılır. Bu romanın anlatıcısı, ilahidir ve karakterler üçüncü tekil şahıs zamiriyle temsil edilir. *Meryem'in Biricik Hayatı* adlı romanda ise anlatının parçalı yapısıyla paralel olarak farklı bakış açılarını barındıran çok katmanlı bir yapı dikkat çekmektedir. Anlatı içinde romanın başkişilerinden Meyrem'in temel hikâyesi, Ela'nın ağzından, kahraman bakış açısıyla sunulmaktadır. Fakat Meyrem'in yeniden dünyaya gelişine dair hikâyelerin yer aldığı bölümler, ilahi bakış açısıyla kurgulanmıştır.

Sibel K. Türker'in *Şair Öldü* adlı romanında, başkişi Ersin'in içsel hesaplaşmaları çoğunlukla kahraman bakış açısıyla kurgulanır. Roman okuru, Ersin'in hem iç hem de dış dünyasına bizzat Ersin aracılığıyla ulaşmaktadır. Romanda olaylar örgüsünü var eden tüm unsurlar, ben anlatıcısı ile Ersin'in ağzından sunulur:

İşte bu evde yaşıyordum. Annem Şengül ve benden iki yaş büyük kardeşim Yeşim'le. İki oda bir salondan oluşan mütevazı giriş katımızın sandık odasında geliyordum. Tırtıklı, tuhaf bir bitki gibi. Hani her sene bir ay boyunca, tam

ortasında zehirli bir çiçek açar. Çiçeğin güzelliği bitkinin şekilsizliğini affettirmez asla. O bitkiden korkarsınız. Her sene o uğursuz ayı hem bekler, hem de ürperirsiniz. Acının böyle bembeyaz patlak verişinden çekinirsiniz. Koltuk diplerine itelersiniz, camın önünden uzaklaştırırsınız, önüne garip eşyalar yığarsınız. Ama bitki bundan gocunmaz. Yaşamaya devam eder ve gününün gelmesini bekler. Çirkin hamile kadınlar gibi. Ya da hayır, hamile kadınlar büyür, bitki ise sinsice kurur, içine kaçar. Öleceğini ve ondan kurtulacağınızı düşününce de Annem ve Yeşim için bunu çağrıştırdığımdan emindim (ŞÖ, 15).

Başkişinin yaşadığı mekâna ve diğer karakterlere dair sunulan yukarıdaki detaylar, başkişi Ersin'in duygularıyla harmanlanarak okura verilmiştir. Yazar, romanın başlangıcından sonuna kadar çoğunlukla bu yöntemi kullanarak karakterinin dünyasını okuruna dolaysız bir şekilde sunmuş ve bu sayede karakterin iç dünyasındaki gelgitler tüm kopukluklarıyla okunabilmiştir. Öyle ki romanın başkişisinin anlatı boyunca geriye dönüşlerle içinde bulunduğu andan kopup iç hesaplaşmaya girmesi, yine başkişinin zihninden ve onun cümleleriyle kurgulanmıştır:

Saatime bakıp “Kalkmam gerek” diyorum. “Yarın sınav var malum.”

“Gel dolaşalım biraz.”

Şaşıyorum.

“Hava da güzel. Aracım var, eve bırakırım seni sonra.”

Aynada soruyorum kendime: Kimsin?

Hüsnü Sağ kızı, Şengül'den olma. Doğum tarihi 1976. Saliha Ersin.

Mutlu bir yuvada büyüdüm. Dört kişilik çekirdek bir aile. Kızıoğlankız, Yeşim adında bir ablam var. Dar gelirliydik. Kaplumbağaları severdim. Saliha büyükanneimin adı olmakla birlikte, annemin ciddi itirazlarına rağmen öğretmen babam Hüsnü Sağ tarafından konulmuş, nüfus cüzdanı haricinde kullanılmamış, kısaca Hayata geçirilmemiştir” (ŞÖ, 36).

Kahraman bakış açısının ağırlıkta olduğu bu romanda yer yer hâkim bakış açısıyla da başkişiye ilişkin detaylar sunulmuştur:

Ersin sigarasından hırsla nefesler çekiyor, karşısındaki erkeğe bitişmemek için zorlu bir savaşın içinde. Ama komik görünüyor yine de, bir kumaşa teyellenmiş ilgisiz

renkte ve dokuda başka bir kumaş kadar zavallı görünüyor. Sökülebilir, ancak bunu yapacak eli bekliyor ümitsizce. Fıldır fıldır dönen gözler, büzülüp açılan bir ağız, yüzümde yumuşaklığın, mizahın eseri yok... İnsan yüzünü katlanır kılan hiçbir şeye sahip değil. Sararmış, çirkin...(ŞÖ, 148).

Ersin'in kendisine dışarıdan bakan bir gözle kendini "sen" diliyle tasvir ettiği bir durum da romanda yer edinmiştir:

Telefonun salonda olması kadar berbat bir şey yoktur. Hele de gecenin saat onunda, annenin ve ablanın tanımadığı biriyle konuşuyorsan. Şaşkın, şüpheli bakışlar seyredilen televizyondan kayarak üzerine dikilir. Meyve tabağına dilimlenmiş kavun ve karpuzlar, unutuldukları için suyunu salarak boşalır, üzülür. Sen suç işliyormuş gibi kamburlaşır (ŞÖ,51).

Sonuç itibariyle kahraman anlatıcının hâkim olduğu bu anlatıda, az da olsa farklı anlatıcılardan da yararlanıldığı söylenilebilir.

Cennette Gibiyim adlı romanda olaylar çoğunlukla kahraman bakış açısıyla kurgulanır. Anlatı, genel olarak geriye dönüşlerle sunulur ve başkişi Temenni'nin iç dünyası ve diğer karakterler onun gözünden okunur:

Kalın kumral kaşlarımı tarardım. Yüzüme bir parça allık sürer, çökün ve mutsuz bakan gözlerime siyah kalemi beceriksizce çekerdim. Az sonra dağılırdı. Hay aksi. Kulak pamuğuyla düzeltmeye çalışır, her şeyi berbat ederdim. Ben evden çıkıncaya kadar allık uçmuş siyah kalem suya yazılan yazılar gibi yokluğa karışmış olurdu. Yüzümde ölüyordu her şey. Yüzümde başlıyordu yok oluş (CG, 19).

Başkişinin benliğine dair sunulan yukarıdaki detaylar, karakterin iç dünyasını çözümleme açısından dolaysız verilmiş ve ana karakterin geriye dönüşleri okur açısından bütünlüğü sağlamıştır. Bu doğrultuda, başkişinin yer yer kendine yabancılaşıp seslenmesi de daha anlaşılır kılınmıştır: "Bir şans vardysa bile yaşayarak yitirdin. Keşke çocukken ölseydin" (CG, 9). Başkişi Temenni'nin kendi dışındakilere de - karşılıklıdaymış gibi- seslendiği durumlar da söz konusudur:

Ama korkmayın, yalnız başınıza öldürmeyeceksiniz beni. O kadar sahipsiz değilsiniz. Abiniz, bacanağınız, kayınbabanız, kayın biraderiniz hepsi yardıma gelecek. Olmadı, apartmandaki komşularınız, mahalle esnafı, ilkokuldan ya da

askerden arkadaşınız da gelecek. Bir ünlemeniz yeter. Siz hiçbir zaman yalnız öldürmezsiniz. Çok aciz kalırsanız polis, jandarma, milletvekilleri hatta başbakan bile yardımınıza gelebilir. Yalnız olanlar sadece öldürülen kadınlardır (CG, 115).

Başkişi Temenni, başkalarının gözündeki kimliğini kendi bakışıyla/ağızıyla fakat kendini onların yerine koyarak yorumlamıştır:

Zavallı kadın,” derdi, bir kitap okurken başını kaldırıp. “Babası o on dört yaşındayken annesini öldürmüş. Kardeşiyle dünyada yapayalnız kalmışlar. Sonra kardeşi babaannesine gitmiş, bu kız teyze evine. Babaannesi ölünce de yetiştirme yurduna giden erkek kardeşiyle yolları bir daha birleşmemiş. Bu kadın sırf korunma duygusuyla, yirmi dördünde sevmediği, dahası pek de tanımadığı bir adamla evlenivermiş. On yıl sonra o da ölünce... Okumamış da, yazık. Liseyi zar zor bitirmiş. İyi bu işe de girebilmesi büyük şans. Ama kültürel yönden çok yetersiz tabii. İşte böyle yaşamlar da var” (CG, 133) .

Anlatının büyük bir bölümü, birinci tekil şahıs zamiriyle aktarılırken nadir de olsa üçüncü tekil şahısla aktarılan tanrısal bakış açının da kullanıldığı yerler vardır:

“Belki de iki uğurlu-uğursuz sayısıydı ki çocuklarına, özellikle de kızına baktıkça rakıya ekmek doğrayıp yiyesi geliyordu. (CG, 50)”

“Oğulcuğu hayırlısıyla bir çıksaydı içeriden, kendine dayanak olurdu. Birlikte kin güder, birlikte tükürür, birlikte küfredelerdi. İyiden iyiye sıkılıyordu. (CG, 49)”

Başkişi Temenni’nin cansız varlıkları kişileştirip onlarla konuştuğu durumlarda da Temenni’nin kendilik algısı ve değerlendirmeleri farklı nesneler üzerinden yine öznel bakış açısıyla sunulmaktadır. Bu durum da kişileştirme ve iç monologlar aracılığıyla sağlanmaktadır:

“Kapıdan çıkarken kıcıma tekme atılmış gibi kovardı ev beni. Dışarıyı sel götürürken unuttuğum şemsiyemi almama izin vermezdi. (CG, 20)”

“Sabah ışığı üzerimde haykırır, tepinir. Etlerimi ısıtır neredeyse. (CG, 20)”

Hayatı Sevme Hastalığı adlı romanın anlatıcısı kahraman bakış açılı ben anlatıcıdır. Roman, başkişi Ayda’nın ağızından sunulur. Okur; Ayda’nın iç dünyasına dair detayları ve çevresindeki olayları doğrudan Ayda’dan öğrenir. Bu sebeple Ayda’nın içinde bulunduğu olaylar, Ayda’nın duygu ve düşüncelerine uygun bir kalıpla aktarılır.

Psikolojik çözümlemelerin yoğunlukta olduğu bu romanda, okuyucu başkişinin içsel çözümlemelerini onun yorumuyla daha belirgin şekilde görür:

Uykuyu özlenen bir sevgiliyi bekler gibi hasretle beklediğim saatlerde, karanlık odamdaki yatağıma uzanmış, tuhaf köleliğimi düşünüyordum. Yüksel Hanım Gurur’u dokuz ay karnında taşıdı, bense yıllardır içimde, kalbimi çatlatarak taşıyorum. Yüksel Hanım Gurur’u doğurarak ondan kurtuldu, bense Gurur’dan ne yapsam kurtulamıyorum. Anneler ve sevgililerin temel çelişkisi” (HSH, 166).

Romandaki anlatıcı tercihi, romanın temasıyla da bütünlük içerisindedir. Anlatıdaki bu bütünlük; yer yer okurla sohbet eder gibi kendi dünyasının detaylarını okura sunan anlatıcıyla daha da belirgin kılınır:

Çünkü yukarıdakiler tarafından ne dirim ne de ölüm için ciddiye alındığımı düşünüyordum. Fakat annenizin ani ölümü size şunu öğretir: ertesi günün olmadığını. Sadece onun için değil sizin için de olamayacağını. Bu uğursuz hastalık içinize bir kez yerleşti mi de bir daha hiç çıkmaz. Anlamsız, mavi bir kazağın sahipsiz kalışı...(HSH, 5).

Diyelim bu aralar tuhaf takıntılar edindiniz. Eğer harcayacak paranız varsa durmadan siyah renkte giysiler alıyorsunuz. Siyah gömlekler, siyah kazaklar, siyah pantolon ve etekler, siyah çantalar, ayakkabı, bot, çizme, eldiven ve atkılar. Gördüğünüz her siyah bereye bakmadan geçemiyorsunuz (HSH, 16).

Mecnun Kelebekler romanında yazar diğer romanlarından farklı olarak Tanrısal bakış açısını öne çıkarır. Söz konusu romanın anlatıcısı, ilahidir ve karakterler üçüncü tekil şahıs zamiriyle temsil edilir. Anlatıcı, karakterlerin iç dünyalarına da nüfuz ederek onların duygularını aktarır. Bu durum da anlatıcının her şeyi bilen bir konumda olduğunu gösterir. Tanrısal anlatıcılı metinlerde anlatıcı sınırsız görme ve bilme yetisine sahiptir. Romanın yapı unsurlarından kişi, mekân, zaman ve olay unsurlarına tüm yönleriyle hâkim olan anlatıcı “sıfır odaklayım” (Eziler ve Kıran, 2007: 39) düzleminde her zaman her yerde olabilme ve her şeye vakıf olabilme gücünü elinde bulundurur. Özellikle anlatı boyunca düşünceleriyle savaşmaya çalışan Filiz’in zihinsel süreçlerine de dâhil olan anlatıcı, hâkim konumda yer aldığını hissettirmektedir:

Güneşini yitirmiş dünya gibi üşüyerek esnedi. Ne bir şey görüyor ne de bir şey düşünebiliyordu artık. Sanki düşünmenin bir sınırı varmış da öteye geçmek isterken tel örgülere takılmış gibiydi. Tatlı bir istek duyuyor, bu istekten karnı kaşınıyordu. O eskiden böyle de düşüngeç değildi. Düşüngeç. Yeni yeni oldu bu. Düşünmenin dipsiz kuyularında Mum Bekir gibi dertli ve avare gezinmeyi bir de sigara içmeyi sevdi. Mum Bekir de sigara içiyordu. Gam ve sigara ayrılmaz ikiliydi. Kendisi eskiden ne üşengeç ne düşüngeç, ne esnedi çenelerini ayıra ayıra. Ne de esnengeçti. Hiçbir şeyin, çayın kocasının bile tiryakisi değildi (MK, 58).

Filiz'in ve diğer karakterlerin içinde bulundukları durumun tanrısal bakış açısıyla aktarımı, okuyucuya çok katmanlı bir anlatım sunar. Anlatıcının karakterlerin zihinsel süreçlerine yaklaşması, okurun durumları sadece dış çerçeveden değil, karakterlerin öznel algılarıyla da deneyimlemesini sağlar.

Burada Kalmak romanının anlatıcısı kahraman bakış açılı ben-anlatıcıdır. Roman, aynı zamanda da anlatıcı olan başkişi Kutlu'nun ağzından şekillenir. Bu nedenle anlatı boyunca genel olarak “ben” zamiri kullanılmıştır. Bu romanda da karakterin iç dünyasına dair detaylar sık sık geriye dönüşlerle sağlanmıştır. Başkişi Kutlu, hayata dair deneyimlerini ve olayları algılayış şeklini kendi ağzından okuyucuya sunmuştur:

Yazar olsam böyle anlatmak isterdim o akşamki duygularımı. Fakat ne yazık ki bir yazar değilim. Dolayısıyla hissettiğim o berbat şeye “berbat şey” demekle yetinebilirim. “Kaynağı belli olmayan berbat bir his...” Fazlaca süsleyemem, buna hakkım yok çünkü. Bir yazar olsaydım hakkım olurdu. Çünkü yazarlar dille kedinin fareyle oynadığı gibi oynarlar. Ben sadece ödevini yapan bir öğrenciyim (BK, 10).

Başkişi Kutlu'nun yazma deneyimi üzerinden okuyucuya seslendiği durumlara da sık sık yer verilmiş ve bu durumlarda siz zamiri kullanılmıştır:

Size söylemeyi unuttum sanırım. Aşk meselesine fazlaca takıldım. Bu bir ergenin kutsal alanıdır. Kusuruma bakmayın. Oturduğumuz bölgenin adı resmen olmasa da halk arasında “Alman mahallesi” olarak geçer. Dikkatinizi çekti mi

bilmiyorum ama kentimizde tarihte Yahudi mahallesi olarak geçen bir bölge vardır. Hatırı sayılır miktarda Ermeni de bulunmasına rağmen Ermeni mahallesi yoktur ama mesela (BK, 150).

Kahraman bakış açısının ağırlıkta olduğu bu romanda da çevresel olayların aktarımı yerine başkişinin iç dünyası ele alınmıştır. Okurla sohbet eder gibi kullanılan ifadelerle de okurun karakterin iç dünyasına tanıklık etmesi sağlanmıştır.

Meryem'in Biricik Hayatı, anlatının parçalı yapısıyla doğrudan ilişkilendirilerek farklı bakış açılarını barındıran çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Anlatı içinde romanın başkişilerinden Meyrem'in temel hikâyesi, Ela'nın ağzından, kahraman bakış açısıyla sunulmaktadır. Fakat Meyrem'in yeniden dünyaya gelişine dair hikâyelerin yer aldığı bölümler, ilahi bakış açısıyla kurgulanmıştır. Karma bakış açısına sahip olan romanın Tanrısal bakış açısı ve anlatıcısı daha çok roman başkişilerinden Meyrem'in anlattığı izlenimini uyandıran hikâyeler üzerinden sunulur:

Meriy En çalıyor. Açık duran pencereden başımı uzatmış beyaz çiçekli bahar dalı Meriy En daha çok duyabilmek için boynunu iyice eğiyor. Hafif rüzgârda tül perdeler bahar dalını incitmeksizin nazlı nazlı uçuşuyor. Meriy En galiba zengin, içinde yaşadığı dört katlı, sayısız odalı ev, eşyaları, yedikleri içtikleri, hizmetçileri, uşakları, dostları, evlerine gelip gidenler, güzelim atların çektiği süslü arabaları, gittikleri evler, katıldıkları davetler öyle olduğunu düşündürüyor. Üzerinde incecik döküm döküm ipekten bir elbise var (MBH, 34).

Eserin diğer başkişisi Ela'nın olduğu bölümler ise kahraman anlatıcının bakış açısıyla temsil edilir. Bu bölümlerde üçüncü tekil şahıs zamirden birinci tekil şahıs zamire geçiş yapılır:

O gece her şey olup bittiğinde, ben kentin hangi noktasındaydım ve ne yapıyordum bilmiyorum. Sonra da çok düşündüm, bulamadım. Gazetede olamazdım o saatte, ama evimde olmadığımı da adım gibi emindim. Aslında önemsiz bir meseleydi bu, ne var ki küçük felaketlere duyduğum ilgi ve hatta aşk, beni bunu hatırlamaya zorluyordu. Dört yanı aynalarla kaplı, daracık, yağ kokulu bir büfede sosisli sandviç yiyip ayran içiyor olabilirdim; ki bunu çok sık yapıyorum. Belki de bir alışveriş merkezindeki içi geçmiş insanlarla aynı

vitrinlere aynı görmeyişle bakarak aynı istikamete doğru ilerliyor, yürüyen merdivenlerden iniyor, çıkıyordum (MBH,18).

Türker'in *Benim Bütün Günahlarım* romanında karma bakış açısı ve anlatıcı kullanılır. Ancak romanın büyük bir bölümü kahraman anlatıcının bakış açısıyla şekillenir:

Saygıdeğer Yorulmaz çiftinin kapısını çaldığımda bir dost ziyareti için gecenin epey ilerlemiş bir saatiydi. Apartmana girmeden önce salon ışığının yandığını pencerelerinden görmeme rağmen kapı açılmadı. Tereddütle zile bir kez daha ve uzunca bastım, ateşe değmiş gibi parmaklarımı geri çektim hemen” (BBG, 7).

Bu doğrultuda eser, birinci tekil şahıs anlatıcı ile kurulmuştur. Anlatıcı aynı zamanda olayların merkezinde yer alan başkişidir. Okur, anlatıyı doğrudan başkişinin zihninden takip eder. Başkişi, hem kendisine hem de çevresine dair detayları kendi bakışıyla sunar. Bu da romandaki psikolojik durumların karakter gözünden okunmasını sağlar. Bununla birlikte anlatıda, bazı durumların Tanrısal bakış açısı ve anlatıcı ile sunulduğu görülür:

Cebinde azımsanamayacak miktarda bir parayla yolunu büyük büyük bir şehre düşürmüş otuz iki yaşındaki çelimsiz, tuhaf tavırlı, kaçamak bakışlı, enikonu kararsız bir adam bir öğle vakti anılan spor merkezinin kapısından girer ve her şey orada başlar. Kısa geri dönüşler olabilir. Kameradaki göz, başı hafiften dönmüş gibi dünyayı bulanıklaştırdıktan sonra kendine gelir ve biz evvel zamanda olduğumuzu anlayıveririz hemen (BBG, 12).

Sonuç itibariyle romanda farklı bakış açılarının tercih edilmesi, romanın tematik örüntüsüyle ilişkili olup başkişinin parçalı bilinciyle tutarlılık göstermektedir. Bu parçalı ve çoğul yapıyla uyum sağlayan bir diğer durum ise başkişinin “Sorum” adlı ikinci benliğiyle kurduğu diyaloglardır:

Ama bir dakika. Olayları bu şekilde anlatmakla gerçeğe aktarmış olmuyorum. “Kurmak” mı demiştim? Bu oyunda kendime nasıl da önemli bir rol veriyorum... Ben hiçbir şey kurmadım aslında. O vardı, bir şekilde vardı ve gelip peşime düşmüştü, zayıflığımdan yararlanıp zihnime yuva yapmıştı, gittikçe çürümekte olan kalbimin en karanlık odacığına kıvrılmıştı. O’nu böyle kısaca

anlatıp unutmak isterdim doğrusu, böylece hak ettiği cezaların en ağırını da vermiş olurum. Fakat kişisel tarihimdeki bu en önemli figürü geçiştirerek yazmak yine de dürüstlüğe aykırı bir tutunmuş gibi geliyor bana. O zaman baştan alalım” (BBG, 14).

Başkişinin “zihnime yuva yapmıştı” şeklindeki ifadeleri, Sorum figürünün, karakterin zihnine ait bir yansıma olduğunu ortaya koymaktadır.

3.4. Kişiler Dünyası

Aktaş, eserde aktarılan vakanın gerçekleşmesi için gerekli insan veya insan hüviyeti verilmiş diğer varlık ve kavramları “şahıs kadrosu” olarak adlandırır (1991:148). Romanın yaşam alanına dönüşmesinin en temel unsurlarından biri kuşkusuz romanda yer alan kişi kadrosudur. Roman yazarı, genelde olayları ve durumları kişiler üzerinden şekillendirir. Romanda yer alan kişiler, çoğu kez yazarın ve içinde yaşanan toplumun da sesi olur. Romanda yer alan kişilerin önemini Tekin (2012: 79):

Roman, birtakım elemanlardan örülmüş bir sistemdir. Bu sistemin oluşmasında, vaka, dil, kişi ve teknik olmak üzere dört ortam önemli rol oynar. Romanın bilinen estetik dünyası kurulurken, vak’aya, kişi veya kişilere canlılık kazandırılır ve bu canlılık dil ve anlatım teknikleriyle dışa yansıtılır, hissettirilir. ifadeleriyle vurgular.

Romanda yer alan kişiler, içinde yaşadıkları toplumun ve dönemin yansımalarını taşır, bu nedenle toplumda yaşanan her türlü dönüşüm ve değişim, söz konusu roman kişilerinin niteliklerinde de karşılık bulur. Uyar’a göre realist romanlarda kendilerini güvende hissettiren kusursuz nitelikler taşıyan roman kişileri, içlerinde yer aldıkları zamana ve mekâna uyum sağlayarak kendi iradeleriyle eylemlerini inşa edebilecek güce sahiptiler. Örnek teşkil eden bu kişiler, modernist romanla birlikte umutsuzluk, karamsarlık ve anlamsızlık içinde çırpınan kişilere dönüşmüştür (2021: 187-188). Klasik gerçekçi romandan modernist romana geçilirken kişilerin önemsizleşmesini Moran da şu şekilde vurgular: “Klasik gerçekçi romanın üç ana ögesi, yani olay örgüsü, karakter ve çevre modernist romanda önemlerini yitirirler ve onların yerine ön plana geçen örüntü, simge, imge, ritim ve bakış açısı gibi öğeler olur (2023: 263-64).” Modern çağla birlikte dönüşen toplumun yansımaları roman kişilerinde de kendini gösterir. Toplumda boy gösteren ontolojik buhranların, anlatılarda yer edinmesi de kaçınılmaz bir durumdur. Anlatılar, bu buhranların derinleştiği bir işlevle karakterlerini şekillendirirken okuyucuya bu karmaşanın geçmesi için de farklı tekniklere başvurur.

Bu karmaşanın insan doğasının bir parçası olduğu ve bu döngünün temelini Sisyphos efsanesine kadar çekilebileceğini düşündüren Güzin Yamaner'e göre

İnsanın yazgısı, Sisyphos efsanesinden bu yana, çaresiz bir döngüsellikle imgelendirilmiştir. Antik düşünce yapısının üstünden binlerce yıl geçtikten sonra, 20. yüzyıl gibi bir modernlik abidesi olan yüzyılda bile, insanın yalnız, umarsız ve anlamsız bir çark içine rahatlıkla mahkûm edilebileceği gerçeği varlığını korumuştur... Modern insan, 20. yüzyılın sunduğu her türlü teknik donanıma rağmen gitgide kendine ve çevresine çok daha uyumsuz ve yabancı bir yazgıya temellenmeye başlamıştır. Çünkü belki de her yüzyılda olduğu gibi çağın sunduğu nimetlerin bir bedeli vardır ve insan o bedeli ödemeye yazgılıdır(2012: 47)

Nitekim bu çalışmanın örnekleminde yer alan romanlar da modern insanın iç dünyasına dair unsurları fazlasıyla taşımaktadır. Bu doğrultuda, Sibel K. Türker'in ilk romanı olan *Şair Öldü* adlı romanın başkişisi Ersin ele alınabilir. Ersin dış dünyadan bağımsız, içine kapanık, umutsuz, kendi var oluşunu sürekli sorgulayan modernist roman karakterleriyle bire bir örtüşen bir karakterdir. Ersin, aynı zamanda romanın anlatıcısı görevini de üstlenmiştir. Romanın kişi kadrosu Ersin'in hayattaki anlam arayışını şekillendiren insanlardan oluşmaktadır. Söz konusu kişi kadrosu, Ersin'in toplumsal farklılıklar üzerine düşünmesini sağlayarak onun çevresini şekillendirmiştir. Keza Türker'in bu çalışmaya dâhil edilen diğer romanları da -*Cennette Gibiyim*, *Burada Kalmak*, *Benim Bütün Günahlarım*, *Meryem'in Biricik Hayatı*, *Mecnun Kelebekler* ve *Hayatı Sevme Hastalığı*- içinde şekillendikleri toplumsal yapıya dair izler taşıyan karakterler aracılığıyla sunulmuştur. Bu anlatılarda, bireysel meseleleri ve psikolojik derinlikleri ön planda olan başkişiler merkeze yerleştirilmiştir. Söz konusu başkişiler: *Cennette Gibiyim* romanında Temenni, *Burada Kalmak* romanında Kutlu, *Benim Bütün Günahlarım* romanında Toros, *Meryem'in Biricik Hayatında* Meryemler ve *Mecnun Kelebekler* romanında Filiz şeklinde sıralanabilir. Ayrıca -başkişiler dışında- bu anlatılarda yer alan diğer karakterler de toplumsal çeşitliliği yansıtan ve kadın deneyimini görünür kılan nitelikler üzerinden kurgulanmıştır. Sonuç itibarıyla çoksesli bir yapıyla kurgulanan bu eserler, bireysel deneyimler üzerinden toplumsal meselelere de temas etmiştir.

3.4.1. Başkişiler

Romanda şahıs kadrosunu belirlemek, anlatının anlamsal ve yapısal düzlemini oturtmak açısından elzendir. Bu yapının sağlanması ise çoklu ve katmanlı bir karakter kurgusundan geçmektedir. Bir anlatıdaki şahıs kadrosu; anlatıdaki konumuna göre başkişi, norm karakter, kart karakter ve fon karakter olarak sınıflandırılmaktadır. Başkişi(karakter), anlatıda en önemli konuma sahip kişi olarak sunulur. “Romanda en ilgi çekici sorunların ortaya atılmasını sağlayan başkişiler, tematik güce ait ahlak anlayışının somutlaştırılmasına hizmet ederler. Zaten romanın yazılış amacı ve varoluş sebebi de onlara hayatiyet kazandırma düşüncesine dayanır” (Korkmaz ve Şahin, 2018: 13). Romandaki olaylar genellikle başkişinin başından geçen ve onun gözüyle sunulan detayları barındırır.

Şair Öldü adlı romanın başkişisi, romanın aynı zamanda ben-anlatıcısı olan Ersin’dir. Olayların merkezinde yer alan Ersin’in gözünden olaylar sunulur. Ersin etrafındaki insanlardan farklı olduğunu hissederek onlara yabancılaşır. Ersin’in bu yabancılaşması ve içsel karmaşıklığı onun kendi bakışıyla sunulur:

“Gerçekte akıllı olup olmadığımı bile bilmiyorum. Tek bildiğim Yeşim’in bir içim su bir kız olduğu. Doğduğumuz anda bu öyle belliymiş ki, babam ona kıymetli bir taşın adını vermiş. Benim adımsa, ilkokul öğretmeni babamın, belki erkek çocuk beklentisiyle, beni görür görmez ağzından dökülveren bu sözcük olmuş.

“O ne biçim ad öyle Hüsnü?” diye sormuş annem. “ Erkek ismi o.”

“ Yok canım “ demiş babam. “ Ermek, ulaşmak anlamında. Çok sevdiğim bir öğrencimin adıydı.”

“ Haa öyleyse” demiş annem. “Bence Yeşim’e uyumlu bir ad olaydı daha iyi olurdu. Mesela, Yeliz gibi.”

“ Aman bunun Yelizlik hali mi var?” diye gülmüş babam. “ Baksana saçları alnından fıskırıyor.”...(ŞÖ,18).

Ailesinin beklentilerinin dışında olan Ersin, isim ve cinsiyet uyumsuzluğuyla hayattaki tezat duruşunu, dünyaya geldiği andan itibaren sembolleştirmiştir. Bu durumu, salt cinsiyetiyle değil fiziksel ve mental farklılığıyla da belirtilir. Ersin’in nüfus kâğıdında yer alan ve sadece toplumun kabul görebileceğini düşündüğü ikinci adı Saliha ise babaannesinden ona miras kalmıştır:

Aynada soruyorum kendime: Kimsin?

Hüsnü Sağ kızı, Şengül'den olma. Doğum tarihi 1976. Saliha Ersin.

Mutlu bir yuvada büyüdüm. Dört kişilik çekirdek bir aile. Kızıoğlankız, Yeşim adında bir ablam var. Dar gelirliydik. Kaplumbağaları severdim. Saliha büyükanneimin adı olmakla birlikte, annemin ciddi itirazlarına rağmen öğretmen babam Hüsnü Sağ tarafından konulmuş, nüfus cüzdanı haricinde kullanılmamış, kısaca hayata geçirilmemiştir. (ŞÖ, 36).

Ersin'in yaşadığı kimlik bunalımlarının bir yansıması olan bu cümleler, onun nasıl bir evde var olmaya çalıştığına dair detaylar sunmaktadır. Ersin'in ailesiyle yaşadığı bu uyumsuzluk zaman zaman toplumun farklı katmanları üzerinden de okura aktarılmıştır:

Ben bana şah damarından daha yakınım, kendimin sahibiyim. Reddederim. Ölçüm kendimdir. Toplumun canı cehenneme. Eksikliğimi duymayacak toplumun canı cehenneme. Ruhları rahat bırakınız. Etikdir elbet. Etiğin ölçü birimi de insandır. Toplum diye bir şey yoktur, toparlanmış insan yığınları vardır (ŞÖ, 31-32).

Cennette Gibiyim romanının başkişisi, romanın aynı zamanda ben-anlatıcısı olan Temenni'dir. Temenni'nin adı romanda farklı bağlamlarda "Mecnune, Rehine, Gülnaz" şeklinde de anılır:

Fakat bana Mecnune adının takıldığını, bütün Arapça erkek isimlerini getirilen "e" ekiyle dişi bir Mecnun'un kast edildiğini, bunu kayıinvalidemin mi komşularımızdan birinin mi belirli ve içte kalmış, günyüzüne çıkamamış bir edebi ve mizahi yetenekle yarattığını bilmemekle beraber, komşu Nebahat'ten fazlasıyla şüphelenerek karşılaşmalarımızda bir parça utandığımı biliyordum (CG, 30).

Bu ifadeler başkişi Temenni'nin kendine bakışını ve kimlik sorgulamasını görünür.

3.4.2. Norm Karakterler

Anlatı kişi kadrosunun, başkahramandan sonra, merkezi işleve sahip diğer karakteri ise norm karakterdir. Kahramanlık iddiası olmayan ve sıradanlığıyla anlatının dengesini koruyan norm karakter, okuyucu ile başkişi arasındaki ilişkiyi düzenleyen bir işlev üstlenmektedir. Norm karakterlerin pek çok işleve sahip olduğunu belirten

Stevick'e göre norm karakter, derinliği olan perspektiflerle, roman başkişisinin kusurlarını yansıtan ayna işleviyle de kullanılabilir (1988:189). Başkişinin kusurlarının okunmasını sağlayarak anlatının yapısal bütünlüğüne katkı sağlayan norm karakterler, James'e göre okuyucu için mutlak yol gösterici ve her an yanında istediği rehberdir" (2004: 62). Bu bağlamda anlatı içinde önemli bir rol oynayan norm karakterin işlevleri, Korkmaz ve Şahin'in yaklaşımı ile şu şekilde sunulabilir:

Bu karakterlerin tezat yaratmak ve okuyucuyu rahatlatmak gibi görevleri olduğu kadar, birinci derecedeki kahramanların kusurlarını yansıtma, somutlaştırma gibi işlevleri de vardır. Norm karakterler, romanda bir bakıma başkişiye tutulmuş bir aynadır; başkişi, eksikliklerini norm karakter aracılığıyla görür /bilir ve gelecek vizyonu kazanır; başkişinin başarı veya başarısızlığı, onu bir bakıma geleceğe hazırlayan norm karakterinin/karakterlerinin başarısına ve/ya başarısızlığına bağlıdır. Norm karakter, zorluklar karşısında tükendiğinde başkişinin gücü, korktuğunda cesareti, sustuğunda ise konuşan dili/vicdanı olur. Norm karakter bu yönüyle eserin dolayımlayıcı öznesi konumuna yükselir. Norm karakterler, başkişilerin eksik yönlerini tamamlayan, bu yüzden de 'protagonists karakter'lere yakın bireysel bir derinlik kazanan insanlardır (2018: 18).

Şair Öldü adlı romanın norm kişileri, Ersin'in okulda tanıştığı arkadaşları Elif ve Samim'dir. Elif, Ersin'in yaşam anlayışıyla tezatlıklar taşıyan dindar ve türbanlı ile ön plana çıkarılan arkadaşdır. Ersin'le çatışan görüşler taşımalarına rağmen ortak bir dil - şiir dili- üzerinden farklı bir bağ oluştururlar. Elif'in türbanından dolayı üniversite öğrenimine devam edememesi, Elif'in ailesinin Elif üzerinde yarattığı baskı ve Ersin'in çevresindeki insanların Elif ile olan arkadaşlığına şüpheli bakışları Elif'in de Ersin gibi toplum tarafından dışlandığına işaret etmektedir. Her ne kadar yaşam tarzları örtüşmese de başkişiyle ortak bir dışlanmışlık ile yakınlaşan Elif üzerinden, Ersin'in yaşadığı içsel çatışmaları okumak mümkündür:

Benimle derdi neydi bu kızın? Ve neden kendisi gibilerle arkadaşlık etmiyordu? Ayşe, Hasibe, Emine... Birbirlerini anlarlar ve kolkola girerlerdi. Hayat dar çekilebilir olurdu böylece. Birbirine benzeyenler dayanışma içinde... Bir

hikâyeleri olurdu, oysa Elif beni zorluyor, aklı sıra bir şiirimiz olduğunu iddia ediyordu. Saçmalığın daniskası...(ŞÖ,132).

Başkişi Ersin'in onunla arkadaş olmak isteyen Elif'in davranışlarına anlam veremeyişi ve kendine benzeyen kişilerle arkadaşlık kurmayı tercih etmemesi; Elif ile Ersin'in farklı nitelikler taşıdıklarına dair detaylardır. Fakat bu iki karakter birbirlerini tanımaya başladıkça dış dünyalarındaki farklılığa rağmen iç dünyalarındaki benzerlikler okura şu cümlelerle sezdirilir:

“Belki... Elif gizlerin peşinde biridir. Dünya ona yetersiz geliyor, insan da...”

“Tamam da... Çok anlamsız bütün bunlar...”

“Senin için öyle olabilir.”

“Ya senin için?”

“Elif'in inandığı manada bir anlamı yok elbette. Bu yalnızlığın çağrısı, feryadı. Böyle düşünüyorum...” “Peki biz üçümüz neler başaracağız hayatta? Elif, Mim ve Sin olarak?”

“Bunu bilemem.”

“Ayrılırsak, harfler hükümsüz mü kalacak?”

“...”(ŞÖ,149-151)

Ersin ile Samim arasında geçen bu diyalogla Elif'in yalnızlığı üzerinden Ersin'e çağrısı vurgulanır. Kendini yalnız hisseden roman başkişisi Ersin'in Elif ile ortak bir yalnızlık taşımaları, farklılıklarına rağmen yakınlaşmalarını sağlar.

Romanın bir diğer norm karakteri olan Samim ise anlatının olay örgüsünde ara ara yer almasına rağmen Ersin'in iç dünyasında farklı kapılar açan bir karakterdir. Ersin'in Elif aracılığıyla tanıştığı Samim, Ersin'in uzak olduğu dindar bir karşı cinsi temsil etmesine rağmen Ersin'i anlayan, onunla yazdığı şiirler hakkında konuşan biri olarak işlenir:

“Şiirlerin güzel” dedi “Sanmam” dedim ve teşekkür ettim yine de. “Öfkелisin ama, üzerlerinde düşündüm epey. Bu öfkenin sebeplerini sordum...” “Ve?..

“Şiiri incitmek istiyorsun, incinmişsin çünkü. Dile kızgınsın, dil sana yetersiz geliyor. Bir tür küfür icat etmişsin. Ne erkeğe ne kadına ait olan hayranlık verici bir buluş...” Aidiyetin karmaşa içinde, neredensin bilmiyorsun. Bu noktada kadere inanamazsın, pozitif değil çünkü. Ama sen sezgilerin çocuğusun,

neredeyse teslim olacakken kaçıyorsun...” Üzülmüştüm, çünkü doğrudu söyledikleri (ŞÖ, 111).

Ersin’le sürekli çatışan Samim, Ersin’e farklı açılardan düşünme imkânı sağlar:

Tamam da... Olan yine kadınlara oluyor. Sizin şu temiz bıyıklarınız, çember sakallarınız, yakasız gömlekleriniz hiçbir sorun çıkarmıyor. Kadınlar üzerinden ve belki onları kullanarak acımasız bir politika izliyorsunuz...” “Biz mi, biz mi acımasızız?” Yanakları hafiften kızarak Elif’e dönüyor (ŞÖ,72).

Ersin’in türban meselesi yüzünden kadınların -Elif’in- okula gidemeyişini, Samim üzerinden erkeklere yüklemesiyle, Ersin ile Samim arasındaki çatışma somut bir hal alır. Romanın diğer norm karakteri olan Elif’in, bu diyaloga dâhil olarak çatışmayı daha da büyütmesi Ersin açısından işleri daha da karmaşıktırır:

Elif dayanamayarak söze giriyor: Haksızlık ediyorsun bence. Bu işte erkeklerin payı, suçu ne dersen de; zannettiğinden çok daha az. Bize destek veriyorlar. Ancak var olan koşullarda bu kadar mümkün. Sorun, senin gibilerin bu kimliği bile isteye edindiğimizi, bunun özgür varoluşumuz olduğunu anlayamamanızdan geliyor. O duvarı aşarsan konuşabiliriz ancak...”(ŞÖ,72-73).

Elif’in “senin gibiler” diye belirttiği düşünce şeklinin Ersin’le irdelenmesi bu üç karakter -Ersin, Samim, Elif- arasındaki uyumsuzluğa rağmen arkadaşlıklarıyla birbirlerine farklı görüşleri tanıma fırsatı sunmalarını sağlamaktadır. Bu durum da roman karakterlerinin kendilerine çıplak bir gözle bakmalarına ve eksik yönlerini keşfetmelerine olanak sağlamaktadır. Bu bağlamda Elif ile Samim’i norm karakter olarak düşünmek mümkündür.

Cennette Gibiyim romanının başkışisi Temenni, babasının annesini öldürmesiyle teyzesinin evine yerleşir. Bu evde çok seilmeyen Temenni’yi sadece teyzenin kızı benimsemiştir. Roman boyunca adı verilmeyen bu karakter, “teyzekızı” olarak anılır. Başkışıyle aynı evde büyüyen teyze kızı, taşıdığı nitelikler bakımından farklı biri olmasına rağmen başkışinin yanında olup ona destek veren bir karakter olarak işlenir. Romanın tek norm karakteri olarak teyze kızı .

Bu karakterle yapılan sohbetler, Temenni'nin geçmişiyle kurduğu ilişikeyi daha görünür kılmaktadır:

Bütün haberleri teyze kızımдан alıyordum. Anası onu da dedikodu çarkına katmak istiyor fakat o asilce direniyordu. Neden benden yana olduğunu da anlamıyordum doğrusu. Başta kayıtsızdı bana karşı ama yıllar geçip de evlerindeki konukluğum uzadıkça aramızdan su sızmaz olmuştu (CG, 39).

Hayatı Sevme Hastalığı adlı romanın norm kişiisi, Neşe, Ayda'nın apartmandaki komşusudur. Bu karakter; başkişi Ayda'ya yol gösteren, ona destek olan ve yer yer de onunla çatışan bir karakterdir. Ayda'nın yolunu kaybettiğini hissettiği anlarda, Neşe onun için rehberlik yapmakta ve yolunu bulmasında ona yardımcı olmaktadır. Aslında Neşe'nin Ayda için yaptığını Ayda da varlığıyla Neşe'ye sağlamakta ve iki kadın arasında farklı bir dostluk şekillenmektedir. Ayrıca bu dostluk üzerinden oluşan kadın dayanışması da okura sunulmaktadır:

Gurur'u bir daha görmedim. Neden böyle oldu bu? Neden ellerimden kayarak gitti? Tuhaf bir arkadaş edindim sonra. Ona arkadaş denemez aslında; o bir komşu. Kendisi paspaslar kraliçesi, yani sekiz numara. Neşe adında benden iki yaş büyük bir kadın. Bana bir çift çorap rd ve onunla arkadaş olmamı istedi. Hep acı kahveler içtik ve dertli dertli sigara tttrdk. Sonra da beni alıp bir denizin kıyısına götürdü. Memleketiymiş. Soğuk, gri denize bakarak ağladım, ağladım. Çürümüş bir yeşillik içinde sopa gibi aykırı durarak ve üşüyerek arkadaşıma –komşuma- kızdım (HSH, 39).

Ayda'nın bu şekilde tasvir ettiği Neşe; Ayda'nın kapısını alıp onunla arkadaş olmak isteyen ve hayatının kontrolünü bırakmayan bir karakterdir. Bu ifadelerden, Ayda'nın onu arkadaş ya da komşu şeklinde tam olarak zihninde konumlandıramadığı ilk etapta okunabilmektedir. Fakat zamanla Neşe'nin, Ayda'nın hayatında daha fazla rol almasıyla, Ayda'nın Neşe hakkındaki düşünceleri de değişecektir:

Neşe gerçek bir dost ve eğer Tanrı varsa onda zuhur etmiş olmalı. Bir akşamüstü kapımı alıp da benden varsa bir adet limon istememiş olsaydı bütün bunlar yaşanmayacaktı. Ayrıca o günlerde benim evde limondan başka hiçbir şey olmaması da kaderin bir oyunu olsa gerek. Mutfağa gidip kendisine bir yerine iki limon vererek arkadaşlığa, dostluğa ve komşuluğa olan inancımı göstermiştim (HSH, 56).

Ayda'nın, Neşe'nin anlam veremediği hikâyelerine rağmen Gurur tarafından terk edilmesiyle yaşadığı boşluğu, Neşe ile doldurduğu görülmektedir:

“Fakat yine de Neşe'ye duacıyım. O ve tuhaf hikâyeleri olmasa Gurur'u düşünmekten çıldıracaktım. Beni oyaladı, avuttu ve belki de unutturdu. O olmasa ne yapardım Tanrım?” (HSH, 134).

Neşe, Ayda'nın aşırılıklarını yumuşatan bir karakterdir ve anlatıda daha dengeli bir duygu haliyle konumlandırılır. Neşe, Ayda ile yaşadıkları çatışmaya rağmen Ayda'yı cesaretlendirmek için onun ilk sahne deneyiminde ona bir not gönderir:

“Seni en önde dinleyeceğim, heyecanlanma.

Düşüp de bayılma. Dostlar böyledir.

Bu gece iyi söylersen merak ettiğin her şeyi anlatacağıma yemin ederim.

Fakat rock bana göre değil be kuzum...

Olsun, yine de zevkle dinleyeceğim.

Neşe” (HSH, 216).

Bu notla dostu olarak onun yanında olduğunu göstermek isteyen Neşe, Ayda ile karşıt bir müzik zevkine rağmen onu heyecanla beklediğini gösterir. Her iki karakterin birçok bakımdan karşıt özellikler taşımaları, okura farklı bakış açıları sunmuştur. Nitekim Ayda, romanın daha romantik duygularını üstlenen bir karakterken Neşe, olaylara daha gerçekçi bir yerden bakarak Ayda'nın duygularını dengelemektedir:

Artık birbirleri için bir anlam olmaktan çıkacaklar,” diyorum sayıklarmış gibi.

“O ikisinden var olan ruh da sönüp gidecek, sonsuza dek bitişmeyecek iki kıta gibi. Ayrılık berbattır Neşe.” “Saçmalama,” diyor Neşe hala yüzümü avuçlarında tutarak. “Ayrılık bir imkândır aslında. İkisi de kısa zamanda başka aşklar bulacak ve eskiyi pek az hatırlayacaklar” (HSH, 72).

Mecnun Kelebekler romanında norm karakter olmaya en fazla yaklaşan figür Filiz'in eski kocası İsmet'tir. İsmet ve Filiz'in geçmişe ait anılarının referans alınmasıyla geçmişteki İsmet'in norm karakter işlevi taşıdığı söylenebilir. Filiz'le sürekli çatışan İsmet, başkişi ve kendisinin içinde bulundukları durumların farklı açılardan okunmasına zemin hazırlamaktadır. Bu özelliğiyle norm karakter olarak okuyucuya farklı bakış açıları sunabilir:

Eski ve bilinçli bir solcu olarak İsmet'in buna bir itirazı vardı. Öncelikle kendisi determinizme göre yaşayan materyalist biriydi. Peki, karısı bu bilinçten yoksun olsundu, İsmet bunu da sineye çekti. Ne de olsa biraz okuyan, düşünen bir kadını almamıştı. Bunu kendi özbeöz hatası sayardı. Fakat karısının durmaksızın söz ettiği şu manevi hayatına akıttığı paralar ne oluyordu peki? Böyle üst orta sınıfa dairelermiş gibi, İsmet bir emekçi değilmiş gibi harcanan paralar ne oluyordu... (MK, 69).

Bu ifadeler üzerinden İsmet ile Filiz'in düşünsel konumlarının farklılıkları vurgulanmıştır. İsmet'in kendisini daha bilinçli ve materyalist olarak karısını ise tam tersi bir konumda görmesi, olayları farklı zeminlerde değerlendirdiklerinin göstergesidir. İsmet'in "manevi hayat" adı altında konumlandığı Filiz'e tepkili oluşu, onu dengeli bir bakış açısını temsil eden norm karaktere yaklaştırmaktadır. Buna karşılık Filiz'in anlatı boyunca yaşadıklarıyla tek başına yüzleştiği de görülmektedir. Bu durum da İsmet'in norm karakter işlevini sınırlandırmaktadır. Bu bağlamda İsmet, yazarın diğer romanlarındaki norm karakterlerle kıyaslandığında daha etkisiz bir konumdadır.

Romanda norm karakter olmaya yakın bir diğer karakter olarak ise Nilay düşünülebilir. Filiz'in kızı olan Nilay, olay örgüsünün seyrini değiştirecek kadar etkili olmamakla beraber tek bir özelliği temsil eden yüzeysel bir karakter de değildir. Duygusal bir derinlik taşıyan Nilay, annesiyle kurduğu ilişkide, sakin ve gerçekçi bir tavır sergileyerek ona destek olmaya çalışmaktadır. Her ne kadar bu durum Filiz'in yaşadığı gelgitleri doğrudan değiştirmese de Nilay'ın varlığı, Filiz üzerindeki sorumlulukların bir ölçüde hafiflemesine imkân tanımaktadır:

Anne kız birer sigara yakıp sessizce içtiler, Filiz'in sigarası daha çabuk bitti, tablaya bastırarak söndürdü. 'bu evi iyi bir temizlemek gerek,' dedi. 'Madem dinlenmekten bahsettin, iyice dinlenelim o zaman. Bahara artık annecim,' dedi. Nilay kalkarken. 'reçel yapmadık, turşu kurmadık, evi de bahara kadar temizlemeyelim artık. Böylesi de rahat. Kosasında bekleyen iki tırtıl... (MK, 176).

Hem Filiz'in eski kocası İsmet hem de kızı Nilay anlatıdaki olay örgüsünü yönlendiren karakterler değildir. Ve Filiz'in yaşadığı içsel mücadeleye doğrudan

müdahale edemezler. Bu nedenle her iki karakter de romanda tam olarak norm karakter konumunda yer almamaktadır. Fakat Filiz'in yaşadığı belirsizliklere karşı daha dengeli ve gerçekçi bir bakış açısını temsil etmektedirler. Bu doğrultuda söz konusu karakterlerin anlatının norm karaktere en fazla yaklaşan yan karakterleri olduğu söylenebilir.

Burada Kalmak romanında norm karakter olmaya en yakın kişiler, Kutlu'nun arkadaşı Erdem ile abisi Kutsal'dır. Her iki karakter de Kutlu için önemli olmakla birlikte, onunla kurdukları ilişki sürekli bir çatışma üzerine şekillenmektedir. Başkişinin özelliklerini karşıtlıklar yoluyla ortaya çıkaran bu karakterler, okurun başkişiyi daha iyi anlamasını sağlarlar.

Erdem, Kutlu'nun anlatı boyunca adı geçen tek arkadaşındır. Erdem, duygularını çok fazla yansıtmayan bir karakter olmasına rağmen Kutlu'nun hayatında önemli bir yere sahiptir: “Ama dünya kederin gölgesine girdiğinde Erdem'e sığınırdım. Beni yalnız o korurdu. Bilmiyorum nasıl, ama korurdu işte” (BK, 27). Kutlu için güvenli bir alanı temsil eden bu karakter, onunla oldukça farklı özelliklere sahiptir. Bu karşıtlıklar, okura farklı bakış açıları sunmaktadır. Kutlu'nun onunla benzerlikler üzerinden yakınlık kurma isteğine rağmen Erdem, her fırsatta aralarındaki farklılığı öne çıkarmaktadır:

Ben senin gibi değilim,” diyor Erdem asık suratla yatağına uzanmış, sağ kolunu başının altına almış tavanda o noktayı ararken. İlla farkını ortaya koyacak. Ben benzerlik ararken o ayrılıkların peşine düşecek. Benimle ortak olmayacak. Hiçbir konuda, hiçbir durumda (BK, 67).

Başkişinin abisi Kutsal da sürekli onu uyarmakta ve ondan farklı bir çizgide yaşamaktadır:

“Kutsal ellerimi yüzümden zorla çekti, ormangölgesi ya da zeytinçürüğü ya da kendi deyimiyle acı yeşil gözlerini gözlerimi iyice yaklaştırdı. Bir an gözyaşlarımı sileceğini düşündüm ama yapmadı.

‘Oya'ya âşıksın değil mi?’ diye sordu anlayışla. Neredeyse saçlarımı okşayacaktı. Başımı çevirdim.

‘Tıpkı babam gibi. Neden hep onu takip ediyorsun? Babamın Melike'ye olan kırk yıllık ümitsiz aşkını neden takip ediyorsun Kutlu? Bu mahalle, bu apartman, bu ev... Hepiniz çürümüşsünüz...” (BK, 94).

Benim Bütün Günahlarım romanında norm karakter olmaya en fazla yaklaşan kişiler Canan Bey ve Zeki hocadır. Bu iki karakter, başkişi Toros'un içsel çatışmalarını görünür kılmakta ve ona rehberlik etmektedirler.

Olimpia spor salonunda tanıştığı spor hocası Zeki'yi kendisine yakın bulan Toros, onu diğer insanlardan farklı görerek ona karşı derin bir sevgi beslemektedir: “Zeki'yi sevmiştim. Bütün çatlakları, manivelası yerinden oynamışları sevdiğim gibi. (BBG, 81)” Keza, Canan Bey için de aynı yakınlığı hissetmektedir:

“Güzel bir gündü, Badi Zeki'yi de en az Canan Bey kadar sevmekteyim. Hangisini daha çok? Şöyle ki, Canan Bey daha evrensel, Zeki ise yerel. İkisinin kesişim kümesini sevmekteyim ben. Belki de kendimi. (BBG, 140)” Canan Bey'i “evrensel”, Zeki hocayı ise “yerel” olarak nitelendiren Toros, söz konusu iki karakter üzerinden kendini tamamlanmış hissetmektedir.

3.4.3. Kart Karakterler

Anlatı boyunca büyük bir değişim göstermeden aynı özellikleri sürdüren kart karakter, Stevick'e göre (1988: 184-85) fon karakter ile başkışı arasında yer alır. Tek bir belirgin özellik etrafında şekillenerek öne çıkan bu karakterler:

her şeye rağmen tabiatlarındaki esas nitelikleri muhafaza ederler ve değişmezler.

Anlatıda en çok imaj oluşturmaya yarayan tipler, kart karakterlerdir; çünkü bir defa tanımlandıktan sonra artık aynı duygunun kişileşmiş biçimi olarak karşımıza çıkarlar ve okuyucuyu asla yanıltmazlar. Bu tür roman kahramanları, "yalnkat bir kişiliğe" sahiptirler; tek bir duygunun, içgüdünün, refleksin, kişileşmiş biçimidir; genellikle 'hedef obje'ye varmayı engelleyen karşı güç grubunda yer alsalar da ülkü değerleri temsil eden kart karakterlere de sıkça rastlamak mümkündür; hatta bazen başkışının bile kart karakter olduğu (Anayurt Oteli, Don Kişot v.b.) başarılı anlatı yapıları da mevcuttur. (Korkmaz ve Şahin, 2018: 20).

Şair Öldü adlı romanın kart karakterleri ise başkışı Ersin'in kendi yalnızlığını ve kendiliğindeki farklılıkları sorgulamasına sebep olan, sürekli çatışma içerisinde bulunduğu ve aynı evi paylaştığı ablası Yeşim ile annesi Şengül'dür. Ersin'in hayatında önemli yer edinen ve onların dünyalarını kendi dünyasından farklı gören Ersin'in ailesi ile ilgili düşünceleri ise şu şekildedir:

Babamın kanından geldiğimi duyumsamak, annem ve kız kardeşime karşı şiddet de hissettiğim yabancılık duygusunun sonucudur herhalde. Ki o ikisinin de aynı

hissi bana karşı duymaları, bir noktada beni haklı çıkarmaktadır. Ersin faydasız akıyla büyülenen, yarı deli ve güzel olmayan bir kızdır. Annesi ve kız kardeşinin sevgiyle, dayanışmayla paylaştıkları güzellikten bir nebze olsun almamıştır. İrsiyet melun kanunlarını insafsızca işletmiş beni babaya, Yeşim'e ise... (ŞÖ, 79).

Anlatının büyük bir kısmında yer alan abla ile anne karakterini, Ersin'in varoluşsal sorgulamalarının birer aracı olarak irdelemek mümkündür. Anlatı boyunca zengin bir adamla evlenmeyi hayal eden abla Yeşim ile onu destekleyen anne Şengül, bu uğurda son bulan hikâyeleriyle hiçbir dönüşüm gerçekleştirememişlerdir. Olaylara ve Ersin'in düşüncelerine hiçbir anlam yüklemekten sabit bir yerden bakan bu karakterlerin işlevi, Ersin'in onlar üzerinden kendi dünyasını sorgulaması ile şekillenir:

Yapamayacaklar diyorum, beceremeyecekler. Yazık... Onca kısır hayal, onca boş ümit, sınırlı varlıklarının o kısacık yolu beni saçlarını okşamak isteğiyle dolduruyor. Ve yalanlar söylemek isteğiyle. Onları kollarımın arasına alarak “Her şey istediğiniz gibi olacak” demek istiyorum. “Zaten yaşam böyledir. İsteklerini dillendirirsin ve hepsi gerçekleşir. Emin olun. (ŞÖ, 79-80).

Yukarıda yer alan görüşler Ersin'in annesi ve ablasının hayata karşı takındıkları tavrı gözler önüne sermektedir. Bu görüşler dikkate alındığında; hayatın doğrusal bir denkleme sahip olmadığı aksine her durumun çok katmanlı ve derin bir yapıyla şekillendiğinin ifade edildiği söylenilebilir. Bu durumlar da bir nevi Ersin'in hayata bakış açısını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, kart karakterler Yeşim ile Şengül'ün eleştirel bir yapıdan yoksun olarak kurdukları hayallerin hayat karşısındaki çaresizliği ile Ersin'in hissettiği hüznü okura sezdirilmiştir.

Cennette Gibiyim romanının kart karakterleri ise belli özellikleriyle öne çıkarılan İhsan, Hunhar diye adlandırılan baba, teyze, kayınvalide ve Barabbas şeklinde sıralanabilir:

Temenni'nin eşi İhsan, Temenni'nin yetişkinlik dönemindeki evliliğinin sınırlarını sevgisizlik üzerinden çizen bir karakterdir:

“Kocama soruyordum: “Beni hiç sevmediğine, bana hiç âşık olmadığına yemin et.”

“Yemin ederim,” diye cevaplıyordu.

“Bir an bile.”

“Bir an bile,” diye tekrarlıyordu” (CG, 77).

“Hunhar” Temenni’nin çocukluk döneminde yaşadığı travmanın baş faili olarak roman boyunca Temenni’nin kaygılarını besleyen baba figürüdür. Bu karakter, romanda adıyla değil, Hunhar ifadesi ile anılmıştır:

Gözünde hiçleşen ölü, onu daha da öldürülmek için dürtüyor. Belki bir taş ya da bir bıçak darbesi daha. Ki iyicene çıksın canı. Bir kurşun daha fena olmaz ve ölünün ölümünün derinliği katilini ikna edebilmeli. Teyze kızımın taktığı adla “Hunhar” babamın yaptığı gibi. Ondan o kadar fazlaca bu isimle bahsettik ki artık babamın gerçek adını unuttum gibi geliyordu (CG, 83-84).

Annesinin kaybıyla sığındığı kişi olan Temenni’nin teyzesi, erk düzen karşısında sessiz kalmaya zorlanan kadın figürüdür: “...teyzem de motif yanına motif, sıra üzerine sıra ekleyerek onu katletmeye çoktan karar vermiş kocasını oyalyordu.”(CG, 45).

Temenni’nin eniştesi Barabbas, ataerkil toplum düzeninin ürettiği sorunlu erkek bakışını temsil eder: “Bacanağına hayrandı bir de. Ne cesur, ne gözü pek adamdı. Onun gibi karısını öldürmek vardı, kızını gebertmek vardı. Şu karısının yeğeni olacak öksüz budalaya da önce tecavüz edip... Yok, hemen öldürmezdi onu” (CG, 62).

Yaşlılık ve huzursuzluğuyla öne çıkan kayınvalide ise Temenni’nin kocası öldükten sonra aynı evi paylaştığı karakterdir:

Kayınvalidemin yatağında oflayarak döndüğünü duyar, uyanıklığının başlangıcını bir kenara yazardık. Her gece tam on ikide yatar üç buçukta uykuya daldı. Ve hiç sektirmeden gerisingeri uyanırdı beş sularında. Tabii kış ve yaz saati vardı, ama bu olsa olsa on dakika erken veya geç bırakırdı onu... (CG, 24)”

Hayatı Sevme Hastalığı adlı romanın kart karakterleri ise başkişi Ayda’yı hayatının bir evresinde terk etmiş sevgilisi Gurur ve annesi Şengül’dür.

Romanın temel çatışmalarından biri olan Ayda’nın Gurur tarafından terk edilişi, karakterin yaşamında derin bir kırılma yaratarak anlatının şekillenmesinde belirleyici bir rol oynamıştır:

Aslında aşk duyduğum şey Gurur’un yakışıklı çehresi miydi, yoksa o çehrenin parlak aynasında gördüğüm kendim mi? Gurur’un sevdiği Ayda’yı severek affediyordum galiba. Ayda’yı sevildiği bir yaşamın içinde görerek gururlanıyordum. Gördüğüm Ayda hem Gurur’u hem de hayatı sevme

hastalığına tutulmuş gibi sevinçten uçuşuyordu. Beklediğim de tam da buymuş gibi, Gurur'un yüzündeki Ayda'yı bir süre daha seyrettim. Sonra görüntü çarpıldı, eğilip büküldü ve bozuldu. O zaman sevgilim yayını kesti ve dönüp gitti. Belki de ben Gurur'u değil, kaybettiğim Ayda'yı arıyorum. Ayda'yı bir daha kimin yüzünde bu denli sevinçli ve sarhoş görebileceğim ki? (HSH, 114).

Ayda'nın sevilme ihtiyacının, hayatı sevme noktasındaki konumunu gösteren bu ifadeler, Gurur karakteri üzerinden ortaya çıkar. Romanda Gurur'un iç dünyasına dair çok fazla detay sunulmazken Gurur'a Ayda'nın iç çatışmasını beslemek üzerine bir işlev yüklendiği görülmektedir:

Gurur gurur tuhaf bir adam. Şu dünyada yazdıklarıyla değil de yazmadıkları ile var olmaya çalışanlardan. Daha doğrusu, şimdiye değin tüm yazdıkları beyninin içinde. Ben de daha birisi satırını bile okuyabilmiş değilim; yalnızca boş tahminlerde bulunuyorum, o kadar. (HSH, 21).

Romanın bir diğer kart karakteri ise "mavi kazak" metaforu ile bütünleşen Şengül Hanım'dır. Yetimhanede büyüyen Ayda'nın yıllar sonra çıkıp gelen annesi Şengül Hanım'ın ölümünden geriye kızına ördüğü mavi bir kazak kalmıştır. Ayda, annesi ve geçmişiyle bu kazak üzerinden bir hesaplaşmaya girer. Şükran Hanım'ın anlatıdaki varlığı, Ayda'nın geriye dönüşlerle hatırladığı anılar üzerinden verilmiştir. Karakter, anlatı boyunca aynı düzlemde devam eden ve herhangi bir dönüşüm geçirmeyen çizgide işlenir. Gurur gibi Şükran Hanım da Ayda'nın iç dünyasının ortaya konmasına aracılık eden bir işleve sahiptir:

Annemin hikâyesinde sonlara geldim galiba. Gerçi en sondan başlamıştım. Hâlâ yaşamakta olan mavi kazaktan. Bu benim mirasım ve onu reddetmedikçe ondan kurtulamam. Aslına bakılırsa mavi annemin rengi değildi; annem düşünceli değildi, kederli de. Mavi böylelerin rengidir, uyuşuktur çünkü. Hem keyifli, hem derin, hem de umursamazdır. Nasıl olabiliyorsa. Bir insanı –normal birini- alın ve günlerce maviye boyanmış bir duvara baktırın. Kesinlikle mutlulukla delirecektir. Annem, işleri yolunda gitmeyen ve gitmesi için de bir sebep

olmayan insanlardan biriydi. Böylelerinin bordo bir kazağı olmalı bence. (HSH, 181)

Mecnun Kelebekler romanında belli bir özelliğin temsilcisi olan kart karakterler; Filiz'in komşusu Vedia, Vedia'nın yeğeni Cemal ve ülkenin siyasi açıdan önemli figürü Cumhur Reis şeklindedir.

Filiz'in komşusu Vedia; geleneksel inanç, büyü ve fal gibi pratikleri temsil eden bir karakterdir:

Filiz'e yeni bir şeyler vermeyi vaat etmişti de bunu nasıl yapacaktı acaba? Denenmedik ne kalmıştı? İsmet'e eşek dili yedirmenin dışında? Evet, Vedia buydu. Bu hayatın içindeki Arap kızı Vedia'nın işi tam olarak buydu. Büyü yapmak. Büyü belki günahtı ama hayat daha da günahtı ona göre. Günah olmayan hiçbir şey yoktu ki. Ölüp de ahirete göçtüğünde kendisini nasıl cezaların beklediğini de elbet biliyordu. (MK, 81).

Vedia'nın anlatı boyunca konumlandığı bu rol, onun kart karakter niteliği taşıdığını göstermektedir.

Vedia'nın yeğeni Cemal, kasabadan akıl hastanesinde yatan eşini görmek için halasının evine gelen acılı bir âşıktır. Aşkın hüznünü ve melankolisini Filiz'i gördükten sonra Filiz imgesi üzerinden sürdürür. Filiz'in yokluğunda ise bu aşkı, ona benzettiği bir gül aracılığıyla yaşatır:

Cemal şaşkınlıkla gülün yokluğuna bu bakıyordu. Kış kıyameti ancak şimdi fark etmiş gibi ayakta, elinde 'güller için özel bir bitki sıvısının' şişesini tutarak donmuş, duruyordu. Şimdiye kadar yaz sanmıştı her şeyi. Birçok şeyi bahardan saymıştı. Ama şimdi, keskin bir ayaz sırtına abanıp bastırmış da bastırmıştı. Yokluğu nasıl biçimlendirirsen öyle olurdu. Ancak Cemal'in gördüğü yokluk biçimlenmiyordu. Kalbi gibi kalbi gibi donmuştu o da (MK, 281).

Romanın diğer bir kart karakteri sayılabilecek figürü ise "Cumhur Reis" şeklinde adlandırılan siyasi kişiliktir. Söz konusu karakterin adından çok bulunduğu konumun temsiliyle anılması ise romandaki işlevinin temsil ettiği konum üzerinden işlendiğini göstermektedir:

Beyaz kağıdın, hayalin ve yanılığının tam ortasında kırmızı bir gökyüzünde açan ayyıldız çiçeğine hem inanıyor, hem de inanmıyordu. Âyân oluşuna inanmamak duygusu daha baskındı sanki. Kurşunkalemin izleri neredeyse kapanmış, çizgiler kana gömülmüştü. Demek bir imge uçuşan anlar gibi yakalanamaz bir şeydi de. ‘Kutsal kadın,’ diye düşündü. ‘Ülkemin yüzü olacağına emindim’ (MK, 246).

Burada Kalmak romanında başkişinin babası Fuat ve dedesi Süheyl, onun geçmişiyile ve aile bağlarıyla olan ilişkisini yansıtmaları açısından önemli karakterlerdir. Kendisinden önceki iki farklı kuşağın sabit fikirlerinin çatışmasını gözlemleyen Kutlu için söz konusu figürler, kimlik oluşumunun önemli otorite temsilcileridir: “Adı Fuat’tır ve elli iki yaşındadır. Yetmiş sekiz yaşındaki babasıyla hâlâ kavga eder ve babayla kavganın Batı Medeniyeti’nin olmazsa olmazı olduğuna sürekli yürekten inanarak, bir alt katımızda oturan dedem Süheyl ile sonsuz bir çekişme didişme içinde günlerini geçirir (BK, 39).”

Kuşaklar arası değerler farklılığının bir diğer yansıması olan karakter ise Kutlu’nun dedesiyle bir süre evli kalan apartman komşusu Suna Teyze’dir. Suna Teyze de döneminin temsilcisi olarak tek yönlü çizgisiyle kart karakter olarak değerlendirilebilir: “Süheyl dedemle Suna teyze iki yıl öncesine kadar karıkocaydılar. Evet şaşırmayın. Evlilikleri de topu topu iki yıl sürmüştü. Aynı mahallede, aynı apartmanda başlayan komşulukları ise tam kırk yıl (BK, 55).”

Benim Bütün Günahlarım romanının kart karakterleri ise belli özellikleriyle öne çıkan Gülümse ve Şirin’dir. Gülümse, başkişi Toros’un âşık olup aynı evi paylaştığı bir karakterdir. Anlatı içerisinde herhangi bir dönüşüm geçirmeyen bu karakter, toplumsal yapının alt tabakasını ve yoksul kesimini temsil eden bir figür olarak kurgulanmıştır:

Gülümse’nin büyük aşkıma direnerek ıslak paspaslarıyla sürüp giden mesaisinde ısrar etmesi yaklaşık bir ayımızı aldı. “Ayımız” diyorum, çünkü bu ikimizin de ortak hafızası, tarihimize altın harflerle yazılmış onurlu bir direnişin hikâyesi, aynı zamanda da aşkımızın ömründen eksilmiş çileli bir bir aydır (BBG, 141).

Toros’un babasının zoruyla evlendirildiği Şirin ise diğer bir kart karakterdir. Bu karakter, yalan ve çeşitli yollarla iş çevirerek çıkar elde etmeyi amaçlayan bir karakter çizgisiyle kurgulanmış. Ve anlatı boyunca herhangi bir dönüşüm geçirmeden, söz konusu çizgide ilerlemiştir:

Babam iki gün sonra bana kararını açıklamıştı. Büyük dayısının torunu Şirin'le evleniyordum, işte bu kadar. Nişan hemen yapılacaktı, en geç üç ay içinde nikâha oturulacaktı. Babamı dinlerken kanım donuyor, hayatım ellerimin arasından kayıp gidiyordu. İtiraz etmek faydasızdı, babam planını yıllar öncesinden yapmıştı (BBG, 45).”

3.4.4. Fon Karakterler

Stevick’e göre ferdi anlamda en az derinliğe sahip olan ve romandaki yapıyı işleyen çarkların dişleri gibi işlev gören fon karakterler; romandaki olayları yorumlayan koro görevi üstlenmektedirler(1988:183). “Prof. Dr. Şerif Aktaş'ın "dekoratif unsur niteliğindeki kahramanlar" (Aktaş,1984:139) olarak adlandırdığı bu karakterler, romanın birinci derecedeki kahramanına ait sosyal ortamın daha somut bir şekilde dikkatlere sunulmasına yardımcı olurlar ve ancak o zaman ilgi çekici bir boyut kazanabilirler. Fon karakterlerin en önemli nitelikleri; akılda kalmamaları, okuyucuyu derinden sarsacak eylemde bulunmamaları, hatırlanır bir yüzlerinin olmamasıdır; onların asıl varlığı, devrin toplumsal dokusunu yansıtarak okuyucudaki gerçeklik duygusunu beslemek, inandırıcılığı artırmak ve anlatının devrine ait bir gerçeklik duygusuna fon teşkil etmektir” (Korkmaz ve Şahin, 2018: 21-22).

Şair Öldü adlı romanın söz konusu fon karakterleri de derinliği olmayan ve Ersin’in içinde bulunduğu toplumsal yapının birer katmanı olarak tasvir edilen karakterlerdir.

Ersin’in ölmüş olan babası Hüsnü; Ersin’in geri dönüşlerle hatırladığı ve hayat kaygıları üzerinden kendisine benzettiği bir fon karakterdir:

Babamı bir noktada üstün insan olarak görmemin nedeni budur. Hüsnü Bey, hayatı boyunca kendine anlamsız sözcükler ve izahlardan bir kılıf yaratmamıştır. Bitkilerin varlığı gibi sessizce anlam üretmiş, mevsimi geçince de solmuştur. Hüsnü Bey belki kırmızı, belki pembedir. Belki birkaç kez hastalıklı renklere bürünmüş, doğasının gücüyle yetinmiştir. Şikâyet etmemiştir. Sadece sadece kapanmıştır. İnsanlar gözlerini üzerine dikmişken ‘bırakın beni’ dercesine içiyle, damarlarıyla, kök saldığı şeyle söylemiştir. “Dilsiz misin Hüsnü? (ŞÖ, 80).

Romanın bir diğ er fon karakteri olarak Elif'in babası Mahir Bey d     n lebilir. Elif'in üzerinde kurduğu otorite ve kendi gibi d    nmeyenlere kar   hissettiği nefretle anılan Mahir Bey, anlatı boyunca üzerinde durulmayan bir karakterdir. Halı mağazası i leten, Kayserili esnaf Mahir Bey; ferdi bir karakter olmaktan ziyade toplumda var olan tutucu zihniyetin temsili olarak işlev görmektedir. Söz konusu karakter, anlatıda, kendisi gibi d    nmeyen ve ya amayanlara kar   tahammülsüz ve d   layıcı bir tutum sergilemesiyle i lenmi tir.

Romandaki diğ er fon karakterlerden biri de Ersin'in barda tanışıp kısa bir süre birliktelik yaşadığı Hakan'dır. Hakan, anlatıdaki diğ er fon karakterleri gibi çok derinlikli ele alınmaz. Onun  nemi, Ersin'in hayatına giren ilk erkek olmasıyla belirtilir. Ersin'in sevilme ihtiya ının peşinden gittiği bir yolda sorgulamalarına araç olarak kullandığı Hakan ile ilgili her bilgi y zeyssel olarak sunulur. Barda tanıştığı Hakan'la birlikte olarak Samim'e kar   adını koyamadığı hislerin ağırlığından kurtulacağını d    nen Ersin'in çabaları, yeni sorgulamaların doğmasından başka bir şeye yaramamı tır: "A kın sırrı uçucu niteliğindeydi. Kapak açılınca arsız bir kimyasal gibi uçar giderdi. Bizi yalnız mı bıraktırdı,  oğalmı  olarak mı?   te buna emin değildim. Belki biraz daha Doğu edebiyatı okursam, içimdeki çukuru derinle tirebilirdim. Belki..."(  , 206).

Romanda daha az etkiye sahip olan fon karakterler ise  u şekilde ele alınabilir: Ersin ve ailesinin evlerinde kısa bir süreliğine ağırladıkları -küçük şehirden Ankara'ya doktor kontrolü amacıyla gelen- teyze Nermin Hanım ve kuzen  pek'tir. Bu misafirlik sürecinde sadece adı zikredilen eni te Nazif Bey ve onun sevgilisi  e minaz Hanım da bu aileyle ilişkili fon karakterler olarak d    n lebilir.

Ersin'in  niversite arkadaşlarından Cihan Abi, hippie olarak nitelendirdiği arkadaşı Didem, barmen arkadaşı Cevher, sürekli alışveriş yaptığı ve isminin bir erkek ismi olması nedeniyle ortak bir bağ kurduğu g m     Egemen Hanım, Elif'in kardeşi Mahmut Selim, Yeşim'in arkadaşı Aydan ve Aydan'ın sevgilisi Oktay Namaldı, Yeşim'in evli olduğunu sonradan öğrendiği ve intihar etmesine sebep olan sevgilisi Faruk Bey, romanının sonunda  eng l Hanım'ın evlenmeye karar verdiği fakat adı anılmayan asker emeklisi bir bey özelliklerine çok az değinilen fon karakterlerdir.

Ersin'in geriye d  n    lerle andığı fon karakterler de mevcuttur. Bu karakterleri: ilkokul  ğretmeni Celile Hanım; babasının arkadaşları Cavit, Veli, Hasan ve Cavit'in karısı Ay e; Ersin'in annesini istemeyen babaanne Saliha Hanım;  ankırı'da ortaokuldan Sema, Ahmet, Suat; sadece adı anılan  aziment teyze, hala oğlu Ulvi abi, Azimet hala, Hulusi amca, ve Lütfiye yenge şeklinde sıralamak mümkündür.

Cennette Gibiyim romanında, anlatının arka planında kalmalarına rağmen romanın en önemli tematik örgüsünü besleyen fon karakterler, anlatıdaki yaşam hakları ellerinden alınan kadınlardır. Bu bağlamda anlatıda başkişinin annesinin babası tarafından öldürülmesi, iş yerinde kocasından boşanmasına rağmen kocası tarafından öldürülen Güleser ve başka bir kadın kurban Güseher ele alınabilir:

Sondu bu, son. Hayatlarımıza değil, ölümlerimize yazılmış bir son olmalıydı. Bu böyle devam edemezdi, bitmek bilmeyen bitmeliydi artık. Takvim yapraklarını karıştırır gibi karıştırıyordum günleri, yılları, tarihleri. Aklıma kazıyordum. Güleser, Gülseher'den önceydi. Annem hepsinden de önce. Onlardan da öncesi, onlardan da sonrası vardı. Ölmüştük, ölüyorduk, ölecektik. (CG,199).

Kadınların yaşadığı trajik bu durumlar, kadın cinayetlerinin toplumsal boyutuna dikkat çekmektedir. Romanın diğer fon karakterlerinden Temenni'nin erkek kardeşi Ufkun ve teyze oğlu Gökhan da yine bu doğrultuda işlenen karakterlerdir. Bu iki karakter üzerinden toplumdaki kadın erkek eşitsizliği çizilmiş ve bu eşitsizliğin güç ilişkilerindeki ağır sonuçları yansıtılmıştır. Bunlar dışında, toplumun farklı kesimlerinin yansması sayılabilecek anlatıdaki fon karakterler ise şu şekilde sıralanabilir: Temenni'nin çalıştığı iş yerlerindeki arkadaşları Hediye, Efsane, Nedim, Mahmut, Ali, Hasene, iş yeri sahibi Azer Bey, kocasının ölümünden sonra platonik aşkı Levent, Esmâ Hanım, Olgun Bey; komşusu Nebahat; kayınvalidesinin yeğeni Mine; annesinin nikâhında annesine mutluluk dileyen Fatma Ayşe; teyze kızının kızı Pamuk Prenses.

Hayatı Sevmek Sanatı adlı romanın fon karakterleri de derinliği olmayan ve Ayda'nın içinde bulunduğu toplumsal yapının birer katmanı olarak tasvir edilen karakterlerdir. Ayda'nın psikolojik durumunun arka atmosferinde yer alan fon karakterler, yüzeysel bir şekilde ele alınmıştır. Fakat Ayda'nın hayatının farklı konumlarında değinilen bu karakterlerin bazıları nispeten daha detaylı işlenmiştir. Ayda'nın apartmanındaki yedi numaralı komşu, bu bağlamda değerlendirilebilir. Roman boyunca Ayda'nın bu dairede yaşayan komşuya dair merakı ve komşunun gizemli halleri onu diğer fon karakterlerden daha görünür kılar. Bu gizem, anlatı boyunca sürer ve Ayda'nın Neşe ile olan arkadaşlığını da bir şekilde besler: “Ama yedi tuhaf bir şekilde çekiyordu beni. Gösterişsiz, yer yer boyası dökülmüş eski ahşap kapısı, paspasızlığı, daha doğrusu duvardan duvara halıların en kötü cinsinden eğri büğrü kesilerek kapı önüne atılmış paspası, sekizden daha da sessiz oluşu...”(HSH, 11).

Diğer fon karakterlerden daha fazla detay barındıran bir başka karakter ise Ayda'nın sürekli takıldığı bardaki arkadaşı Atıf Kemal'dir:

“ Sahnede yine Atıf Kemal. Buyrun bakalım,,,
'Bu kim?' diye soruyor Neşe votkayı hızlı hızlı yudumlayarak.
'Meddahımız,' diye cevaplıyorum.
'Meddah kaldı mı ki?'
'İşte bir tane kalmış...'
'Ulan serseriler, selam,' diye başlıyor Atıf Kemal.” (HSH, 87).

Başkişi Ayda'nın içsel kırılma noktalarının önemli figürlerinden oldukları halde kişilik özellikleri ile ilgili herhangi bir detay barındırmayan fon karakterlerden biri Ayda'nın yetimhanedeki müdürannesi diğeri de onu ve annesini terk eden ismi bile anılmayan babasıdır:

Kararsız adımlarla bana gülümsemeye çalışan müdüranneye doğru yürüdüm. Müdürannemizin ismi Mukayyet'ti ve buna o zamanlar gülmedim, bunda gülünecek bir şey de bulmadım ama şimdi anımsadıkça gülüyorum. Ön sezgisi kuvvetli anne babalar da var! Bu yurttaki her şey anneydi, söylemeden geçemeyeceğim. Mide bulandırıcı şekilde herkesin anne olması, gerçek bir kafa karışıklığı yaratıp bu kavrama karşı büyük bir duyarsızlık geliştirmenizi sağlıyordu. (HSH, 107-108).

Romanda daha az etkiye sahip olan fon karakterler ise şu şekilde ele alınabilir: Ayda'nın korsan filmler için seslendirme yaptığı iş yerindeki patronu Korhan ve Ayda'nın seslendirmelerinde eşlik eden diğer seslendirme sanatçıları Ufuk ve Naime'dir. Ayda'nın sürekli takıldığı ve bir süre sonra sanatçı olarak sahne aldığı bardaki arkadaşları Fikret, Mehmet, Defne, Ece, Gülden, Gökçe, Habibe, Kaplan, Başçı Enver, Davulcu Gürkan, Aziz'dir. Ayda'yı terk eden sevgilisi Gurur'un aile mensupları Şuur Ataman, Onur, Yüksel Hanım, Prof. İzzet Necmi Bey'dir. Ayda'nın yakın dostu ve komşusu olan Neşe'nin abisi Mutlu ve kâğıt oynadığı arkadaşları Alev Hanım, Tülin Hanım, Vildan Hanım, Tunca Bey'dir. Ve Ayda'yla çok kısa bir diyaloga giren bir başka apartman sakini Canan da fon karakter olarak değerlendirilebilir.

Yazarın diğer romanlarıyla kıyaslandığında *Mecnun Kelebekler* adlı romanın daha zengin bir fon kişi kadrosuna sahip olduğu görülmektedir. Gündelik yaşamda bir sokakta karşılaşılabilecek hemen hemen her türden insan tipine bu romanda yer verilmektedir. Bununla birlikte bu karakterlerin bazıları yüzeysel kalırken bazıları ise

daha derinlikli bir biçimde işlenmektedir. Duygu ve düşüncelerine yer verilen söz konusu nispeten daha derinlikli olan bu karakterler şu şekildedir: Vedia'nın görme engelli oğlu Ferhat; Nilay'ın çalıştığı markette duygusal yakınlık kurduğu Cihan; Reisin koruması Bahattin; Filiz'in evlerine temizlik amacıyla gittiği Birgül Hanım, Emel Hanım, Mafyaana ile Mafyaana'nın yardımcısı olan ve Filiz'e karşı bazı hisler taşıyan Canayakın, Nursen Yavrukuş, Sefanur Hanım'ın kızı Avukat Merve Hanımefendi ve Gülfem, Gülten ile Gülru adlı üç kız kardeş.

Romanda duygu ve düşüncelerine yer verilmediği için nispeten daha etkisiz konumda bulunan fon karakterler ise şu şekildedir: Cemal ile Ferhat'ın sokak kavgası esnasında soru sordukları Halit ve Recai adlı vatandaşlar; Cemal'in akıl hastanesinde yatan karısı Süreyya; Filiz'in temizlik yaptığı ofiste uzaktan görüp bahsettiği patron Adil Bey; çok şiir okuduğu için öldüğü söylenen Salim adlı bir üniversite öğrencisi; Nilay'ın çalıştığı marketteki diğer kasiyer Selcan; Vedia'nın -ikisi de hayatta olmayan- dedesi Hayrullah ile kocası Şükrü; Vedia'nın eski mahallesinden hatırladığı Ebenene, komşu kadın Hasibe ve Hasibe'nin kızı Altın Saçlı Hayriye; Birgül Hanım'ın kocası Ergin Bey; Cemal'in büyük halası Kadriye ile babası Vehbi; Emel Hanım'ın kızı Arzu; Cemal'in eskilerden hatırladığı Zence Nene; Vedia'nın komşusu Cennet, İsmail Bey ve yöneticileri Selman; Filiz'e kemik veren Pakize Hanım ve Süreyya'nın erkek kardeşi Vedat ile hemşiresi Gülgün.

Burada Kalmak romanının fon karakterleri de derinliği olmayan ve Kutlu'nun içinde bulunduğu toplumsal yapının temsilcileri olarak tasvir edilir. Bu karakterler: Kutlu'nun anılarında varlığını sürdüren ölmüş annesi Esra; Suna teyzenin ölmüş kocası Fahri Amca, kızı Melike, Kutlu'nun âşık olduğu torunu Oya ve yardımcı hemşiresi Selma; Kutlu'nun babaannesi Leyla Hanımefendi; Erdem'in ablası Esin, babası Hayrullah Amca, onu doğururken ölen annesi Betül Hanım, hayranı olduğu Şarkıcı İ. ve babasının sonradan evleneceği Fikriye Hanım; Süheyl Bey'in hemşiresi Havva; Kutlu'nun edebiyat öğretmeni Şenay Hanım ve ilkokul öğretmeni Cahide Hanım; Fuat'ın arkadaşı Metin Amca; kırtasiyeci Mahmut Abi; dişi Abidin Hoca; kapıcı Mevlüt ile Kutlu'nun sınıf arkadaşları Yadigar, Arif, Gerçek ve Hazal şeklinde sıralanabilir.

Meryem'in Biricik Hayatı romanındaki fon karakterler: Meyrem'in kardeşi Menderes; Meryem'in ikizi Hürrem; dayısı Dönmez; diğer aile üyeleri Döne, Dönsün, Dönmüş, Gütmez, Yitmez, Yeter, Dursun, Durmaz, Hüdaişi, Durdost, Kanmaz, İlkkez, Yenican, Sondem, Müşköl Dayı. Çalıştığı iş yerindeki patronu Halim Bey. Meryem'in gittiği Kuaför Nezahat abla ve komşu kızı Gülser. Meyrem'in öldürdüğü Cihangir.

Cihangir'in babası Hekim, annesi Cavidan, kardeşleri Kurdemir, Civan, Şevbin ile Civane. Meyrem'le ilişki yaşadığı iddia edilen Halim P. Gazeteci Ela'ya bilgi veren Sevdakar Altun ve asistanı Erol. Meriy En'in zenci dadısı Adel; Adel'in oğlu Johann Gear Brown; Alman olan piyano hocası Wolfgang. Azad ve Hacı Molla.

Benim Bütün Günahlarım romanının fon karakterleri oldukça sınırlı sayıdadır. Ve bu kişiler, yazarın diğer romanlarındaki fon kişilere kıyasla daha sınırlı özelliklerle kurgulanmışlardır:

Canan Bey'in karısı Canan Hanım ve cam hastası oğlu İlyâ; Toros'un ilk sevgilisi Selin, kızkardeşi Tülay ve babası Muttalip; Zeki hocanın karısı Sevim ile çocukları Emek, Özgür, ve Ayşe; Spor hocası Vedat; Şirin'in Toros'la kendi çocuğu olduğunu iddia ettiği Muttalip Sinan; Gülümse'nin kızı Tuba.

3.5. Anlatılarda Mekân

“İnsan yaşadığı yere benzer...”

(E. Cansever/ Mendilimden Kan Sesleri)

Romandaki yapı unsurlarından birini oluşturan mekân, sadece fiziksel bir alan olarak düşünülmemelidir. Mekân, anlatıda geçen diğer yapı unsurlarının -kişiler dünyası, zaman, olay örgüsü gibi- anlamlandırılmasının da bir aracıdır. Anlatının anlam dünyasını derinleştiren mekân, Göka'ya göre “Arapçadan dilimize geçen ve “kevn” yani olmak kökünden türeyen bir kelime. Genellikle “oturulan yer” anlamında kullanılmakla birlikte “bulunulan çevre, ortam, yaşanan dünya ve kâinat” anlamlarını da içeriyor (2001:8).” Anlatının izleği açısından detaylar barındıran mekân; toplumsal ve ferdi anlamda da karakterlerin iç dünyalarının çözümlenmesinde önemli bir işleve sahiptir. Zira kültürel ve duygusal manada pek çok boyuta sahip mekânların insan psikolojisi üzerindeki etkisi yadsınamaz bir durumdur.¹⁴ Mekânı romana özgü olayların ve kişilerin hareketlerine ayrılmış bir sahne olarak betimleyen Çetin'e göre mekâna dair sorulması gereken sorular şu şekildedir:

Roman kişilerinin kişilik ve kimliklerinin, sosyal, kültürel, ekonomik konumlarının sunuluşunda ve hissettirilmesinde, sosyal yaşantıların sergilenmesinde ne oranda işlevseldir? Mekân ne ölçüde öne çıkarılıyor ya da geri planda bırakılıyor?” Olayların sunulmasında, gelişmesinde, kişilerin

¹⁴ “Aidiyet duygusu, yere ve mekâna bağlılık; yer, mekân, zaman, yaşantı, anılar, aktiviteler, sosyal ilişkiler, psiko-sosyal gereksinimler, kimlik, simge ve semboller gibi bileşenler ve bütünde bireyin çevresine karşı geliştirdiği algı ile ilişkili olarak gelişmektedir. Kısaca bu duygular, birey ve çevre arasındaki dinamik ve karşılıklı ilişkinin, etkileşimin sonucu olarak gelişmektedir (Manzo'dan akt. Solak: 2017:21).”

kişiliklerinin belirmesinde yönlendirici, belirleyici bir işleve sahip midir değil midir? (2009:133).

Bu sorular üzerinden mekâna yüklenen işlevin ve değerlerin ortaya konması, mekân unsurunun belirleyiciliğinin sorgulanması ve mekânların insan üzerindeki etkilerinin belirlenmesi sağlanabilir. Bu bağlamda romanda yer alan mekânları, işlev ve anlatı içindeki konumları üzerinden irdelemek mümkündür. Söz konusu irdeleme, Korkmaz'ın (2007: 436-442) mekân konusu üzerine yaptığı sınıflandırma ile sağlanacaktır. Roman mekânını “anlatma esasına bağlı eserlerdeki çevresel mekân” ve “betimleme esasına bağlı eserlerdeki olgusal mekân” şeklinde iki temel başlıkta inceleyen Korkmaz'a göre çevresel mekân; yalnızca üzerinde bulunulan, anlatı kişilerinin derin bir bağ kurmadığı yüzeysel mekânlardır. Olgusal mekân ise karakterlerin yaşantılarıyla anlam kazanan ve onların ruhsal dünyalarını yansıtan mekânlardır. Olgusal mekân, bireyi baskılayan ve çatışmaya sürükleyen kapalı/dar mekânlar ile güven, uyum ve özgürlük duygusu sağlayan açık/geniş mekânlar şeklinde incelenebilir (2007: 444).

Bu yaklaşım da mekânın karakterin psikolojik ve varoluşsal durumlarını görünür kılan işlevsel bir yapı unsuru olduğunu göstermektedir. Karakter kendisini baskı altında ve yalnız hissediyorsa mekân daralır ve kapalı bir görünüm kazanır. Buna karşılık huzur ve güvende hissediyorsa mekân genişler ve özgürleştirici bir niteliğe bürünür. Bu nedenle mekânın kapalı ya da açık olarak değerlendirilmesi, fiziksel özelliklerinden çok karakter üzerindeki etkisine bağlıdır.

Sibel K. Türker'in romanlarında mekân unsuru, genel itibarıyla anlatıdaki karakterlerin psikolojik derinliklerini ortaya çıkaran ve aitsizlik hissini besleyen bir işlev üstlendiği için kapalı ve dar bir niteliğe sahiptir. Anlatının anlam katmanlarını genişleten bir işlevle kurulan mekân, çoğunlukla karakterlerin öznel algılarıyla sunulur. Yaşadıkları evlere aitlik hissedemeyen bu karakterlerin mekânla kuramadıkları ilişki, aile kökleriyle kuramadıkları bağlara benzemektedir. Söz konusu romanlarda karakterlerin çoğunluğu bir kayıp üzerinden eksiklik veya kopuş duyguları yaşamaktadır. Bu duygular da karakterlerin yaşadıkları mekânlara olan bağlılıklarının kırılmasına sebep olmaktadır. Nitekim *Şair Öldü*'nün başkışısı Ersin, babasının kaybının ardından kendisine uzak olan anne ve ablasıyla aynı evi paylaşır. *Cennette Gibiyim*'in başkışısı Temenni, annesinin babası tarafından öldürülmesi ile teyze evinde sığıntı gibi yaşamaya başlar. *Burada Kalmak*'ın başkışısı Kutlu, annesinin kaybından sonra, yaşadıkları evde annesine dair anıları sürekli hatırlar. *Mecnun Kelebekler*'in

başkisi Filiz, kocası tarafından terk edilince kızıyla yalnız yaşamaya başlar. *Benim Bütün Günahlarım*'ın başkisi Toros, aile içi çatışmalardan kaçarken bir otel odasında yaşamaya başlar. *Hayatı Sevme Hastalığı*'nın başkisi Ayda ise yetimhanede, kimsesiz bir çocuk olarak büyür. Sonuç itibariyle söz konusu romanların başkileri için ev, fiziksel bir alan olmaktan ziyade onların ruh hallerini yansıtan bir anlatı unsuru olarak işlenmiştir.

Bununla birlikte yazar, *Şair Öldü*, *Hayatı Sevme Hastalığı* ve *Burada Kalmak* romanlarında çevresel mekân olarak doğup büyüdüğü şehir Ankara'yı tercih etmiştir. Açık bir mekân olarak düşünülebilecek Ankara, bu anlatılarda roman başkisinin aitsizlik hissini besleyen bir işlev üstlendiği için yine kapalı ve dar bir mekân olarak ele alınacaktır. *Şair Öldü*'de başkişi Ersin için yaşadığı ev kadar kent de içinde bulunduğu sıkışmışlık hissini yansıtmaktadır. *Hayatı Sevme Hastalığı*'nda Ankara'ya dair ayrıntılar, şehrin atmosferinin başkişi Ayda üzerindeki psikolojik etkisi üzerinden işlenmiştir. Şehrin soğuk, gri havası ile labirent etkisi uyandıran yapıların anlatılardaki olumsuz tasvirleri, bu karakterlerin melenkolik ruh hallerini pekiştirmektedir. Ancak *Burada Kalmak* romanında diğer iki romandan farklı olarak Ankara tasvirlerine daha detaylı yer verilmiştir. Bu doğrultuda mekân unsuru, anlatının temalarından biri olan aidiyet duygusunu destekleyen başlıca unsurlardan biri hâline getirilmiştir.

Ankara dışında farklı bir kentin mekân olarak kullanımı ise *Meryem'in Biricik Hayatı* adlı romanla sınırlı kalmaktadır. Diğer romanlardan farklı olarak Ankara yerine İstanbul'un tercih edildiği bu romanda, İstanbul'un toplumsal hafızadaki yeri üzerinden bir kurguya gidilmiştir. Çevresel bir mekân olarak kullanılan İstanbul'un tarihsel ve kültürel bağlamı, anlatının tematik ve psikolojik katmanlarını destekleyen bir işlevle sunulmuştur. Son olarak çevresel mekân olarak tüm romanlardan ayrılan *Benim Bütün Günahlarım* adlı romanda mekânların adlandırılmasında isimler yerine harfler tercih edilmiştir. Romanın başkisi Toros'un mekân isimleri yerine harfleri tercih etmesi, mekânın nesnel bir gerçeklik üzerinden kurgulanmadığını göstermektedir. Açık bir coğrafi işaret yerine, Toros'un algısı üzerinden bir çerçeve çizilmekte; bu da karakterin dış dünyayla kurduğu mesafeyi görünür kılmaktadır. Nitekim mekânın belirsizleşmesi de karakterin gerçeklikten kopuşunu kolaylaştırmaktadır.

Sibel K. Türker'in *Şair Öldü* adlı ilk romanında çevresel mekân olarak -içinde yaşanılan zaman aralığında- Ankara tercih edilmiştir. Romanın ilk satırlarında verilen mekân tasviri, Ankara ile sağlanmış; bu da okurun romanın geçtiği şehirle bağ kurmasına zemin hazırlamıştır. Roman karakterlerinden Şengül'ün telefonla bağlandığı canlı yayın programında "Evet, Ankara'dan arıyorum. Şengül Sağ..."(ŞÖ, 14) ifadeleri,

roman karakterlerinin Ankara'yla kurdukları ilişkiye dair detaylar barındırmaktadır. Bu doğrultuda, Ankara'daki mekân adları, anlatı boyunca sık sık belirtilmektedir: Kızılay, Çankırı, Keçiören, Balbadem Sokak, Beytepe, Esat, Bakanlıklar, Etlik, Atakule, Akay Yokuşu, Aşağı Ayrancı, Yüksel Caddesi, Kök Çarşısı, Bahçelievler, Gölbaşı, Maltepe Cami gibi. Ankara dışında çevresel mekân olarak okunabilecek diğer mekânlar ise daha çok başkişinin çocukluğuna dair hatırladığı taşrayla ilgili detaylardır. Başkişinin içinde bulunduğu buhranın yansımaları olarak romanda sunulan mekân isimleri, genelde olay örgüsünün sunulduğu bağlam dışında karakterin iç dünyasını yansıtmak amaçlı kullanılmıştır. Olgusal mekân başlığı altında değerlendirebileceğimiz mekânla karakter arası kurulan ilişki, romanın çözümlenmesinde yol gösterici olacaktır. Tekin'e göre iç gerçekliğin ortaya konulmasına vesile olan mekân ile dış dünyayı tanıtmaktan ziyade insanın bilinç dünyası aydınlatılır (2012:157).

Aynı zamanın romanın anlatıcısı olan başkişinin içinde yaşadığı kent ve ev anlatının kapalı ve dar mekânları olarak da değerlendirilebilir. Bu doğrultuda, romanın başkişisi Ersin'in içinde yaşadığı ev irdelendiğinde; söz konusu mekân, Ersin için huzursuz ve güvensiz bir alandır. Ersin, evle kurulan aidiyeti bir türlü sağlayamamıştır. Evle sağlanamayan aidiyet duygusunu karakterler üzerinden Uyar, şu şekilde vurgulamıştır:

Kendilik bilincine sahip olmayanlar ve dünyada var oluşunu anlamlandıramayanlar mekâna aitlik hissine ulaşamaz ve yabancılık konumundan kurtulamaz. Bir yerin yerlisine/sakinine dönüşmek ancak o yerin değerleri/geçmişi/gelenekleri ile kurulan ilişki sayesinde gerçekleşir. Dolayısıyla mekân bireyin yaşamını algısal düzeyde etkileyen bir fonksiyon üstlenir(2021:145-146).

Bu bağlamda, Ersin'in de anlatı boyunca kendini hiçbir mekâna ait hissetmediği ve içinde taşıdığı yabancılık duygusundan kurtulamadığı söylenebilir. Bu durumu evini tasvir ettiği cümlelerde de okumak mümkündür:

İşte bildim bileli bu odadaydım, burada büyüdüm. Delirdiğime kanaat getiren annem ve ablam, bir kez olsun bile beni güneşli bir pencere önüne çıkarmayı düşünmediler. Deliliğimin nedenini baba tarafımın genlerinde, okuduğum okulda, sığındığım kitaplarda aradılar. Belki de haklıydılar, bilemiyorum. Yatağımın başına eski bir tekne gibi yanaşan ütü masasını ayağımla iterek yer

açtım. Masanın üstü sevgili ablamın ütülenmeyi bekleyen bluz ve etekleriyle doluydu.(ŞÖ, 16).

Karakterin yaşadığı sıkışmışlık hissi, yaşadığı eve ait oda tasvirinde yer alan dağınıklık üzerinden mekânsal karşılık bulmuştur. Kafasının içindeki boğucu düşüncelerin içinde büyüdüğü odanın güneş almayan atmosferiyle uyum içinde olması, karakterin iç dünyasını anlamak açısından önemlidir. Delilikle kurduğu ilişkinin yansıması olan “beni güneşli bir pencere önüne çıkarmayı düşünmediler” ifadesi, delilik denilen durumun içinde sıkışmış hissettiği odasıyla ne denli ilişkili olduğuna işaretler. Güneşle ilişkisini kesen odayla birlikte kendi aklıyla da ilişkisini kesen başkışı Ersin için ev, huzursuz bir alandır. Yalnızlığının ve yabancılaşmasının ilk temellerinin ailesi tarafından anlaşılmayarak atıldığı yerdir. Ersin’in evle kurduğu ilişkiyi ablasının odasını betimlerken de görmek mümkündür:

Yeşim'in oda kapısı aralıktı. Başımı uzattım. Rengârenk bluz ve eteklerin üzerine atıldığı yatak buruşuk çarşafı ve tekmelenerek açılmış yorganiyle öylece duruyordu. Yastıklar dertop olmuş. Yeşim yatağını düzeltmez, ya da çok nadir, canı isterse. Yatağın içinde, kapağında bir mankenin yer aldığı renkli bir kadın dergisi açılmış duruyor. Yatağa oturup dergiyi elime alarak sayfaları karıştırdım. “Orgazm Günlüğü” ayın konusu. Kış makyajı, evler, tasarımlar, şarkıcı Burcu Aydın’la röportaj, Saçlarım İstedğim Gibi, Kış Tatil Rehberi... Krem, parfüm ve losyon resimleriyle dolu parlak sayfalara bakarak Yeşim’in ideal dünyasının izlerini aradım (ŞÖ, 167).

Yeşim’in özel yaşam alanı üzerinden onun dünyasına dair detaylar bulmak isteyen Ersin’in bu ifadelerinden, Yeşim’in Ersin’e kıyasla daha renkli bir kişiliğe sahip olduğu ve Ersin’den daha farklı bir yerden dünyayı algıladığı görülmektedir. Ersin’in aksine kitap okumayan, zengin bir adamla evlilik hayalleri kuran ve kendini hiçbir şey için yormayan Yeşim’in eşyaları da onun karakter özelliklerini desteklemektedir. Yeşim’in yatağının üzerindeki unsurlar, Yeşim’in düşlerindeki ideal dünyanın izlerini barındırmaktadır. Bachelard’a göre:

Ev, düşü barındırır, düş kuranı korur; ev, dinginlik içine düş kurmamızı sağlar. İnsana özgü değerleri bize benimseten yalnızca düşünceler ve deneyimler değildir. Düş kurmada, insan tüm derinlikleri ile ortaya koyan değerler vardır.

Hatta düş kurmanın bir ayrıcalığı da öz değerlendirmedir. Düş kurma, kendi varlığından doğrudan yararlanır. Bu durumda, düşün yaşandığı yerler imgelemimizde yeni kurduğumuz bir düşünün içinde kendiliğinden yeniden kurulur (1996: 34).

Yeşim'in düşler kurması için ideal bir yer olan ev, Ersin için huzursuzluğunu hatırlatan bir alandır. Bu nedenle Ersin'in anlatı boyunca herhangi bir düşün peşinden gittiği de görülmez. Roman boyunca yönünü bulmaya çalışan Ersin'in roman sonunda da tamamen kendini yitirdiği görülür.

Ersin için sadece ev değil, evin içinde bulunduğu şehir de kapalı ve dar mekândır. Ersin'in yaşadığı kent üzerinden ne denli huzursuz hissettiğini ise şu cümlelerden okuyabiliriz: “Hüzün mevsimi de kapıda artık. Mahlukat içe çekilecek, biz görmeden çatının altında, bacaların içinde, ağaç kavuklarında ve toprağın altında bekleyecek. Kış, bu şehirde öyle uzun ki. Yürekte titreşen her ne ise, onu öldürmeye yeter (ŞÖ, 71).”

Ersin'in “kış” mevsimi üzerinden ifade ettiği yukarıdaki durum, içinde bulunulan kentin iklim koşullarının insan ruhu üzerindeki etkisi bağlamında değerlendirilebilir. Başkışının Ankara soğuğu ile kurduğu huzursuzluğu yansıttığı bu durum, mekân unsurlarından biri olan iklim koşulları ile paralellik taşır. Göka'nın da belirttiği üzere mekâna dair unsurlardan biri olan iklimin insan davranışları ve kültürü üzerindeki etkisini (2001:109) görmek mümkündür. Nitekim psikolojide yer alan “mevsimsel depresyon”¹⁵ da bu durumun bilimsel yansımasıdır. Melankolik bir yapıya sahip olan Ersin'in gün ışığından yoksun odasından sonra dışa açılan dünyasında -Ankara'da- da uzun geçen kış günlerinin ölüm ve yalnızlık temasını güçlendirdiği söylenebilir: “Ankara, ey Ankara. Soğuğunla ve kimsesizliğinle öldürdüğün çocuğa bak. Ona oyuncaklarını ver. Ona bir şarkı söyle. Ankara o çocuğa bir aşk ver. Ki unutsun yalnızlığını (ŞÖ, 157)”. Ersin'in Ankara'nın uzun süren kış mevsimiyle yalnızlık ve ölüm temalarının bütünleştiği bu tasvirine umutsuzluk duygusunu da eklemlemek mümkündür: “Caddenin ortasında, sıcak araçlarının içindeki hışırtılı mikrofondan böğürüyor trafik polisleri. Şehir, ağır griliğin altında öyle umutsuz öyle itici ki (ŞÖ, 105).”

Ersin'in kente karşı beslediği olumsuz duygular, sadece iklimle sınırlı değildir. Kentin mimari yapısı da Ersin'de huzursuzluk yaratan diğer bir çevresel etkidir.

¹⁵ “Mevsimsel duygu durum bozukluğu sonbahar ve kış aylarında yaklaşık olarak Kasım'dan Mart'a kadar güneş ışığındaki azalmaya bağlı olarak yaşanan depresyon bir çeşididir (Finlayson'dan akt. Ekinci, Okanlı, Gözüağca, 2005: 109).”

Çarpık kentleşmeye dair kesitleri binalar üzerinden sunan Ersin için bu görüntüler iç bunalımcı nitelikler taşımaktadır:

Birbirinin yanında nefes alanı bırakmadan uzayıp giden binalara, apartmanlara bakıyordum. Hepsi yeni yapılmıştı. Korkunç taş, korkunç beton, korkunç zevksizlik. Hemen hemen tüm apartmanların ön cepheleri büyük motiflerle süslenmişti. Kimi kilim motifi, kimi gül, kimi lale. Bu çirkin motifler ne Anadolu'nun ne de ona ait kültürün benimsendiğini göstermek içindi. Bu sadece tanımsız, anlamsız bir Türkiye temasının birbiri ardına çekilmiş iğrenç fotokopisiydi (ŞÖ, 199).

Bu kesitler, roman üzerinden değerlendirildiğinde yalnızca mimari birer sorun değil aynı zamanda sosyal bir sorun olarak da değerlendirilebilir. Söz konusu görüntünün insan zihni üzerinde nasıl bir yıkıma sebep olduğunu başkişinin gözünden gören okuyucu için bu ifadeler, kent kimliği üzerine de bir okuma sunmaktadır. Ersin'in kapalı alanlarda hissettiği sıkışmışlığı şehri kaplayan binalar içerisinde de hissettiği söylenebilir: “Şimdi sözüm ona camdan dışarıyı seyrediyorum. Ama bir şey görüyor değilim. Çirkin şehir silueti, ara sıra gözlerime batıp çıkıyor. Yığılmış binaların üzerinde güneş, sarı bir bunalıya sokmuş kenti.”(ŞÖ,52). Plansız bir kentleşmenin insan psikolojisi üzerindeki etkileri bağlamında, insanın kentle kurduğu bağın çarpık bir kentleşmeyle yıkıma uğradığı söylenebilir. Zira kentleri sadece mekân olarak ele alamayız. Kentler, toplumsal ve bireysel pek çok işleve sahiptir. “Kentler sadece mekân değildir. Kentler aynı zamanda semboller ve metaforlardır, düşünce şekli ve yaşam biçimidir. Modern toplumlar çoğulcudur, çok farklıdır ve çatışmalardan muzdariptir, kentler bu gibi olguların yoğunlaştığı alanlardır (Heidenson'dan akt. Esen, 2008: 34)”.

Ersin'in mekânla kurduğu bir diğer ilişki ise babasının memuriyeti sebebiyle çocukluğunun geçtiği taşra şehirleridir. Anlatı boyunca geri dönüşlerle adı geçen bu şehirler -Amasya, İskilip gibi- bazı olayların geçtiği mekânlar olarak sunulur. Bu mekânlarla kurulan ilişkiler ön planda değildir. Söz konusu mekânlar, Ersin'in anne ve babası arasındaki çatışmayı nasıl beslediğini görünür kılmak adına kurgulanmıştır:

Çocukluğumda, başka bir şehirde yaşıydık. Buradan çok uzakta, küçük, yeşil bir şehir. Şimdi hayal meyal hatırlasam da, tam ortasından cılız bir nehir geçirdi. Kent, aynaya eğilip yüzüne bakan bir kız gibi görünürdü bu yüzden. Derin, ışıltılı. Çevresine sıralanan dağlar bir korunmuşluk hissi verirdi. Tüm küçük

şehirlerde olduğu gibi, orada da bütün insanlar aşağı yukarı birbirine benzerdi. Meydan ve onu çevreleyen çarşı, çarşı içindeki küçük dükkânlar, demirciler, sobacılar, kumaşçılar küçük hayatların sınırını oluşturan zayıf, ama geçilmesi yine de imkânsız bir duvarı çağrıştırırlardı (ŞÖ, 25).

Ersin'in hatıralarında yer alan bu küçük kent, onun karakterinde yer edinen detayları da barındırmaktadır. Bu satırlarda çocukluğunu küçük bir kentte geçiren Ersin'in sıkışmışlık hissini o zamanlarda yaşadığı şehrin yüz ölçümüyle betimlediği görülmektedir. Ersin'in aynı sıkışmışlık hissini yıllar sonra büyük bir kentte de farklı durumlar için de hissettiği söylenebilir. Ersin'in bir yere ait hissetmeme halinin arka planında sürekli şehir değiştirmenin yarattığı köksüzlük veya her şehirde deneyimlediği durumlar yatabilir. Bu doğrultuda Ersin'in anlatı boyunca sahiplendiği -memleketim, yerim, yurdum dediği- bir mekânsal referans söz konusu değildir. Memleketi milli hamasetin nesnesi olarak betimlemeyen Bora'ya göre memleket "insanların hayat tecrübesinin mekânı olarak yerin, yurdun, diyarın...(2018: 9)."

Ersin'in çocukluk anılarında yer edinen küçük şehir sıkışmışlığını sadece somut bir mekânın sınırlarında değil aynı zamanda o şehrin insan zihinlerinin sınırlarında da aramak gereklidir. Öyle ki Ersin'in anne ve babasının küçük şehirde maruz kaldığı psikolojik şiddet bu durumun yansımalarıdır. Ersin için babasının yaşadığı ruhsal değişim de tam olarak bu yansımaların sonucudur:

Evet, babam arkadaşlarının, öğrencilerinin, küçük şehrin insanlarının alaylarından kurtulmuştu. Artık hiçbir şey yapmak zorunda değildi, hiçbir şey... Annemin bir fahişe olduğuna dair isimsiz mektuplar almayacaktı, yolda dökülmüş, buruş buruş siyah çantasıyla yürürken, arkasından gülüşülmeyecekti, kadınlar onun görünce kafalarını eğmeyecekti, bir kilo portakal alırken özür dilemiş gibi gülümsemek zorunda kalmayacaktı. Hüsnü bey "Abece" demek zorunda değildi (ŞÖ,78).

Bu ifadeler üzerinden, Hüsnü Bey'in yaşadığı psikolojik şiddetin temelinde karısının geçmişinden dolayı toplumun onu aşağılamasının yattığı görülmektedir. Anlatıda toplum normlarına uymayan bir eş rolünün dışında olan Şengül'ün geçmişi, özellikle küçük şehirde çok daha görünür ve yadırganır halde tasvir edilmiştir. Küçük yerleşim alanlarında toplum denetiminin daha görünür olup ahlaki söylemlerin

üretimnin artması yadsınamaz bir durum olarak söz konusu anlatıda da kendine yer edinmiştir. Üstelik kadın üzerindeki bu ahlaki denetim sadece erkekler aracılığıyla değil Şengül'ün hemcinsleri aracılığıyla da sürdürülmüştür. Çur'un da belirttiği üzere “Küçük yerde büyük söz olur. Sadece erkek cinsi değil, kadınlar da, hatta en çok onlar, hemcinslerinin namuslarına göz kulak olur burada (2018: 127.)”

Cennette Gibiyim adlı romanda mekân, adından başlayarak tüm anlatı boyunca fiziksel bir unsur olmak yerine daha çok başkişinin iç dünyasını yansıtmak amaçlı kullanılan bir unsur olarak işlenmiştir. Bu nedenle anlatıda daha çok ev ve oda gibi kapalı mekânlar tercih edilmiştir. Dışa kapalı bir karakter alan başkişi Temenni'nin yaşam alanı ile ilgili detaylar genel itibarıyla başkalarıyla paylaştığı evler üzerinden okunmaktadır: “Evimiz solgun, içedönük mabedimizdi. (CG, 122)”. Kayınvalidesi ile paylaştığı ev için kullandığı bu ifadeler, Temenni'nin eve olan bakışını somutlaştırmaktadır. İçe dönük bir karakter olan Temenni için ev de kendine döndüğü ve sığınak olarak gördüğü bir alandır. İçine döndüğü zamanlarda, Temenni'ye çok renkli anlar eşlik etmediği için “solgun” gördüğü bu alan, onun için hüznü ve kapalı bir yaşam alanıdır. Keza Temenni'nin hatıralarından yola çıkarak betimlediği ve annesinin ölümünden sonra sığındığı teyze evi de pek iç açıcı değildir:

Düşünüyordum yemekten sonra bana verdikleri ütü odasındaki sedire yatıp.

Ağrıyan belime bir yastık koyup tavana bakıyordum. Teyzem gelip “Kız kapatsana şu lambayı,” diyecek diye bekliyordum bir yandan da. Bu penceresiz ve her gün yapılan ütünün buharının kalın katmanı havada asılı odada ucuz toz deterjan ve çiçek parfümlü yumuşatıcının beni taptaze bahar günlerine götürdüğünü hayal ediyordum. Olmuyordu. Dışarıda iğrenç bir kış ve umutsuzluk vardı. (CG, 43).

Başkişinin annesini kaybettikten sonra teyzesi ve teyzesinin ailesiyle kaldığı eve dair görüşlerini içeren bu ifadeler, mekânı fiziksel bir çerçeveden çıkararak karakterin ruh haline paralel detayların yansıtıldığı bir unsur haline getirmiştir. Temenni'nin kendini sığıntı olarak hissettiği bu evde kendine ait bir alanın olmadığı ve ütü odasında kaldığı belirtilmektedir. Özel alanının yoksunluğu, teyzenin lambanın kapatılmasına kadar karar verici olmasıyla da vurgulanmıştır. Temenni'nin odanın kapalı ve boğucu hali içerisinden kaçarak baharı hayal etmesine rağmen dışarıdaki kış ona gerçekleri hatırlatmaktadır. Gerçekler, Temenni açısından umutsuzlukla çizilmiştir. Temenni'nin

içinde taşıdığı umutsuzluğu mekân olarak ölümü hatırlatan mezarlar üzerinden okumak da mümkündür:

Yorganın ağırlığını da hesap ederseniz, bu cehennem çukuru yatak ve onun işbirlikçileri hörgüçlü yastık ve taştan ağır yorgan kayınvalidemin mutlu geçirmesi gereken ömrünün son dilimini berbat etti. Öfkesi bundan. Zaten yaşlılar yaşlılıklarını ve ölümü unutmak için uyur. Yaşlıların yatakları bu tür mezara hazırlık yeridir, hatta kutsal mekândır (CG,14).

Kayınvalidesinin yaşlılığıyla ilişkilendirdiği ölümü yatakla sembolleştiren Temenni için mezarlar kutsal yerlerdir. Yatağı bir cehennem çukuru olarak betimleyen başkişi için yaşlılık ağır bir duygu durumunu taşımakla beraber ölümü hatırlatmaktadır.

Romanın geçtiği çevresel mekâna dair tek açık bilgi ise zamanda olduğu gibi romanın sonunda yer alan “Ankara, Kasım 2023. (CG, 211)” ifadesidir.

Ayrıca Temenni’nin evlerle kurduğu ilişkiyi, aidiyet duygusunun yoksunluğuyla da ilişkilendirmek mümkündür. Çocukluğunda teyzesinin evine sığınması yetişkinliğinde ise evlenip kayınvalidesinin evine sığınması, Temenni’nin hep bir konuk konumunda oluşuna işaret etmektedir:

Babam, ben ve erkek kardeşim yarım kalmış muhteşem hayatımıza devam edebilecek miydik? Bütün evler gibi normal, sıradan bir ev ve içinden yemek kokuları taşan bir mutfagımız mı olacaktı? Annemin cesedinin yerde yattığı mutfak gibi küçük, ahşap dolapları yamuk yamuk duran, tezgâhı çiğ beyaz mermerden bir mutfak? (CG, 81).

Aidiyet ve güven duygularıyla sembolleşen ev, başkişi için özlemle bütünleşmiştir. Mekânla kurulan duygusal bağın okunabildiği bu ifadeler, karakterin belleğinde yer edinen olayla da iç içedir. Özellikle evin mutfak alanı karakter için travmatik bir anıyla şekillenmiştir. Sıradan evlerin mutfaklarından taşan yemek kokularının aksine annesinin cesedini hatırladığı bu alan, özlem duyduğu huzurlu mutfakların yıkımına neden olmuştur. Aytaç’ında belirttiği üzere “mekân, bireyin dünyalık zamanda tutunmasını sağlayarak direnme arzusunun tezahürüne dönüşmekle birlikte onun tinsel dünyası ve hayata bakış açısına bağlı olarak algısalılık kazanır (2021: 7).” Bu nedenle mekânın anlamı, bireyin ruhsal dünyasına ve yaşam deneyimlerine göre değişiklik gösterir.

Yazar, *Hayatı Sevme Hastalığı* romanında da çevresel mekân olarak Ankara'yı tercih etmiştir. Açık bir mekân olarak düşünülebilecek Ankara, anlatıda roman başkişinin aitsizlik hissini besleyen bir işlev üstlendiği için kapalı ve dar bir mekân olarak ele alınmıştır. Söz konusu roman, şehre dair çok fazla detay barındırmamaktadır. Ankara adının yalnızca bir kere anılması ise mekânın coğrafi yapısından ziyade karakterin iç dünyasıyla bağına işaret etmektedir: “Onunla da iki kez filan, abisinin yanına, Ankara'ya bir müddet kalmaya geldiğinde tanışmıştık. Mekâna gidip içmiştik üçümüz. Yirmi iki yaşındaki ufaklık bana sevimli gelmişti. (HSH, 61)” Şehre dair bazı yer adlarının ise sadece adları - Dikmen, Tunus Caddesi, Kızılay, Gaziosmanpaşa, Kızılca Hamam- kullanılmış ve bu yerlerin betimlemesine gidilmemiştir.

Ankara'ya dair ayrıntılar, şehrin atmosferinin Ayda üzerindeki psikolojik etkisi üzerinden işlenmiştir. Roman zaman aralığının kış mevsimi üzerinden kurgulanması da bu duruma hizmet etmektedir. Şehrin soğuk ve gri havası, Ayda'nın melenkolik ruh halini pekiştirmekte ve ölümle eş değer kabul edilmektedir: “Neşe borcamda pişirerek poşete sardığı çikolatalı keki kucağıma tutuşturup direksiyon başına geçiyor, yola koyuluyoruz. İğrenç bir hava var, gri, soğuk, yağmurlu. İnsanın ölmek isteyeceği günlerden biri. (HSH, 69).” Ayda'nın ruh haliyle kentin iklimsel durumu üzerinden kurulan ilişkiyi Karadeniz'e yapılan bir gezide de görmek mümkündür. Hava koşulları ve doğaya ait renkler, başkişinin psikolojik dünyasına dair yansımalar olarak burada da kendini göstermiştir:

Karadeniz'in dalgınlığına benzer gri, puslu rengini kuşandığı sayısız günlerinden birinde kıyıda durmuş, o bitimsiz dalgınlığa bakıyoruz. Tir tir titriyoruz da; saçlarımız uçuşuyor, fularlarımız uçuşuyor, ağzımızın içinden sözcüklerimiz... Memleketinin fazla hüznü olduğunu söylüyorum ona. Kuzey denizlerinden hiç hoşlanmıyorum, rutubet kahreden bir dert gibi tırmanıyor bacaklarımdan. Yakamdan içeri girip sırtını sıvazladığında, ecelle buluşmuş gibi oluyorum.

Karadeniz'in bir deniz olduğunda hiç inanmadım,' diyor. ‘Deniz kılığına girmiş melankoli bence. Zaten buranın insanı bunu bilir ve o yüzden fazla hareketli davranır. Denizden, o her şeyin üzerine gelip de boğmadan önce davranır. (HSH, 232).

Ayda'nın ruh halini tetikleyen durum, yalnızca içinde bulunduğu şehrin iklim koşulları değildir. Aynı zamanda şehrin karmaşık yapısı da bu ruh halini etkileyen bir unsur olarak kurgulanmıştır:

Top gibi ezilmem yakındır, üstelik aklım şehrin labirentinin içinde çıkmayı beceremeyecek uyuşuk. Durmadan yanlış yönlere gidiyorum, yanlış sokaklara, olmadık caddelere sapıyorum ve kentin ana caddelerini sanki bu şehirde doğmamış, büyümemiş gibi tanıyamıyorum. Bir kere Keçiören'e gittim. Orada hiçbir işim yoktu üstelik, hatta işim olsa da gitmezdim. Yanlış otobüse bindiğimi öyle geç fark ettim ki bu noktadan sonra yanlış olduğunu bile kabul etmeye hakkım yoktu (HSH, 175).

Anlatıda geçen bu mekanlar, kasvetli havaları ve labirent etkisi uyandıran yapılarıyla başkişiyi içine çeken mekanlar olarak kurgulanmıştır. Bu doğrultuda, söz konusu mekânlar fiziksel açıdan açık görülse de işlevsel olarak kapalı ve dar mekânlardır. Korkmaz'ın da belirttiği üzere mekânın dar olmasına sebep olan durum mekânın birey üzerindeki etkisidir. Mekânın baskılayan ve yalıtıcı bir yönü varsa bu da bireyin kendi içinde ve çevresiyle çatışmasına sebebiyet verir (2007: 441).

Başkişinin içinde yaşadığı kentle birlikte ev de anlatının kapalı ve dar mekânı olarak değerlendirilebilir. Ayda'nın içinde yaşadığı evin yanı sıra geriye dönüşlerle hatırladığı ve çocukluğunun geçtiği yetimhane ile hafta sonları kaldığı annesinin gecekondü dairesi de bu bağlamda irdelenebilir. Nitekim söz konusu mekânların hepsi, Ayda için huzursuz ve güvensiz alanlardır. Ayda'nın kendini bir yere ait hissetmemesi durumu, çocukluğunun ilk evresinin yetimhanelerde geçmesiyle daha anlaşılır okunmaktadır. Handan İnci'ye göre “Modernist romanların kahramanları ya 'evsiz'dir, ya da yaşamak durumunda olduğu evle sürekli bir çatışma içindedir (2003: 226)” Bu anlatıda da geçen mekânlar, başkişinin çatışmalarıyla paralellik taşımaktadır. Başkişi Ayda'nın yaşadığı aitsizlik hissi, onun kendi iç dünyası ve toplumla devam eden çatışmalarını beslemektedir.

“Bu yurttaki her şey anneydi, söylemeden geçemeyeceğim. Mide bulandırıcı şekilde herkesin anne olması, gerçek bir kafa karışıklığı yaratıp bu kavrama karşı büyük bir duyarsızlık geliştirmenizi sağlıyordu. Koltukanne, yatakanne, yastık, kaşık, sabunanne gibi... Bütün bunlardan en feci olanları ise kötüyemekanne, soğukduşanne ve çişliçarşafanneydi” (HSH,107- 108).

Ayda'nın kaldığı yetimhane ile ilgili hatırladığı bu durumlar onun anne kavramına karşı tutumunu sergilemektedir. Kimsesiz bir çocuk olarak büyüyen Ayda'nın yurttaki nesnelerle kurduğu bu ilişki, onun hiçbir “anne” ye ait olmadığına ve köksüzlüğüne işaret etmektedir. Bu mekânla kurduğu ilişki de duygusal yoksunluğu simgelemektedir. Ayda'nın aileyle ilişkili duygusal bağlarının olmayışı onun yalnızlığını arttırır. Ve bu da onun yetişkinlikte kurduğu ilişkilerin temelini belirler. Nitekim Ayda, sevilme ihtiyacını giderdiği Gurur tarafından terk edilmesiyle ağır bir bunalıma sürüklenir:

Yetimhanede büyüyen kızlar bir erkeği çok fazla sever. Onların gözünde bir erkek hayatta olup olacak tek şeydir. Bu mutluluk değildir, ümit değildir, güven duygusu hiç değildir. Bu, yalnız ve yalnız yetimhanede büyümeyen bir erkeğe duyulan öz yıkıcı bir ilgidir. Yetimhanede büyüyen kızlar aşktan değil, bir erkeğe duyulan kıskançlıktan hasta olurlar. ‘Dışarıdan’ bir erkeği severek, kendi yetkinliklerine alt etmeye uğraşırlar (HSH, 97).

Ayda'nın bu ifadeleri yetimhanede büyümenin verdiği eksikliğin yansımasıdır. Bu doğrultuda yetimhane, romanın tematik unsurlarından biri olan aidiyetsizliği besleyen bir mekân olarak önemli bir konumdadır. Anlatıda Ayda'nın hatırladığı bu duygular, mekânın fiziksel boyutuyla ilgili değil mekânın Ayda'nın iç dünyasındaki izleriyle ilgilidir. Ayda'nın çocukluğundan kalan bu izler, yetişkinliğinde de kendini göstermektedir. Ayda'nın eve bakışı bu çizgide ilerlemektedir. Arkadaşı Neşe ile sohbetinde de bu bakış net bir şekilde okunmaktadır:

Fakat bu hiç evden hangisi benim gerçek evim, şu an ben de bilemiyorum inan.

Yıllar boyu annem, babam, abimle yaşadığımız, sonra iki erkek de ölünce annemle sürdürdüğümüz hayatın tanığı olan ev mi, sevdiğim adamı yerleştirdiğim babamdan kalan ev mi, yoksa sekiz numaralı mütevazı daire mi?

Hangisi benim evim sence?

‘Galiba üçü de... Yok hayır, Gaziosmanpaşa’daki aile eviniz. Gerçek evin büyüdüğün evdir bence; benim yetimhane gibi’

‘Bilmiyorum ama sanırım şimdi yaşadığım evi tercih ederim ben. Sen de yetimhaneyi artık unut.’

‘ Bu mümkün değil’ (HSH, 229).

Neşe'ye “ev insanın büyüdüğü yerdir” diyen Ayda, kendi büyüdüğü yetimhaneyi işaret etmektedir. Bu durum, onun evsizliğinin hiçbir zaman bitmeyeceğinin göstergesidir. Öyle ki Ayda, çalışan ve kendi evini kuran bir yetişkin olduğu halde çocukluğundaki bu evsizlik bağından kurtulamamaktadır. Anlatı boyunca da Ayda'nın yaşadığı evle alakalı çok fazla detay sunulmamaktadır. Ayda'nın çoğu kez kendi evine değil de komşusu Neşe'nin evine sığınması da bu açıdan okunabilir. Ayda'nın kendi evinde geçirdiği zaman aralıklarında ise evin detayları değil Ayda'nın kendisiyle ve ölmüş annesiyle hesaplaşmaları sunulur. Bu nedenle Ayda, evine sığındığı anlarda yalnızlığı daha yoğun hissetmektedir:

“Evime tam dört gündür uğramadım; havasızlık ve rutubetimsi bir koku karşılıyor beni. Ayakkabılarımı çıkarmadan kendimi salondaki kanepenin üzerine atıyorum. Sanki dünyanın sonuna geldim ve kara bitti, geri de dönemeyeceğim; kanepeye çakılıp korkuyla kasılıyorum.” (HSH, 55).

Mecnun Kelebekler romanında mekân, yazarın diğer romanlarında olduğu gibi fiziksel bir alan olmaktan ziyade karakterlerin ruh hallerini yansıtan bir anlatı unsuru olarak işlenmiştir. Romanın geçtiği çevresel mekân belirtilmemekle birlikte anlatıdaki evlerle temizlik için gidilen daireler dar ve sınırlı mekânlar olarak şekillenmiştir. Bu durum da özellikle başkişinin yaşadığı sıkışmışlığı, mekânsal düzeyde görünür kılmaktadır:

“Sandalyesine döndü, yavaşça oturdu. ‘evi biraz havalandırsam, diye düşündü, bir evin mezar odasına benzeyebileceğine aklı kesiyordu yavaş yavaş. O da gömülüyordu belki, içe daha da içe. Yavaşça Toprak atılıyordu üzerine. Ama istekli, mutlu bir ölüydü” (MK, 119).

bu ifadeler üzerinden başkişi Filiz'in eve bakışını okumak mümkündür. Filiz'in evi “mezar odasına” benzetmesi, mekânın psikolojik işlevini yansıtmaktadır. Filiz'in yaşadığı sıkışmışlık hissinin mekânsal karşılık kazanarak mezar imgesiyle somutlaştırılması da bunun en açık göstergesidir. Filiz'in evle kurduğu ilişkinin olumsuz bir nitelik taşıdığı görülmektedir. Onun için evler, nefes alınıp sığınılacak mekânlar olma işlevini yitirmiştir:

Evlerin böyle çok yüzölçümlü, çok boyutlu olduğunu bilmezdi daha önce. Oysa evin içinde bir ev, onun içinde bir ev daha vardı. Hepsinin yüzü kirli. Evler sınırsızdı, büyüktü, devdi. Baştanbaşa yürümekle bitmeyecek bir ülke gibi. Evlerin midesi vardı, pisliği durmaksızın kusan. Bir ev ne bakmakla, ne gezmekle, ne

temizlemekle bitirilebilirdi. Sonra evlerin o aç ruhu, sahiplerinin bu ev ülkesinin aç ruhuna olan kölece itaati. Efendi kimdi sahi? (MK, 55-56).

Evin psikolojik baskı alanı olarak kurgulandığı bu ifadeler üzerinden de söz konusu sıkışmışlık hissi daha açık görünmektedir. Evlerin “midesi olan” yapılar olarak betimlenmesi ise mekânın karakter açısından girdap gibi içine çeken yutucu bir güç olarak algılandığını ortaya koymaktadır. Ayrıca karakterin yönlendirdiği “efendi kimdi sahi?” sorusu da toplumsal ve sınıfsal bir eleştirinin yansıması olarak değerlendirilebilir.

Filiz’in evle kurduğu bu sorunlu ilişkiyi açık mekânlar olan sokaklara da yansıttığı görülmektedir. Bu da sokakların anlatıda dar ve kapalı mekânlar olarak işlev görmesine sebep olmaktadır:

Belki birkaç dakika içinde durarak içinin katılaşmış yorgunluğunu, o yorgunluğun mermerden heykelini kentin o noktasına dikmek istemişti. Sarı ışığın sahte altın tozlarına bulanmış mermer, beyaz bir heykeldi. Yorulmuşluğunu maddeye döküyordu. Kıpırtısızlığı şehrin karmaşasına karşı bir nefretti. Belki de sadece baş ağrısını orada bırakmak istemişti. Baş ağrısını beş dakikalığına aldatarak orada durduracak, sonra ağrıyı heykelin bedenine raptedip kaçıverecekti. Kim bilir? Tek hatırladığı o an çok üşüdüğü, içinin titrediği idi. Işık insanı ısıtabilir miydi ki? Isınmak için mi dakikalar, dakikalar boyu çiğ sarı ışıklı vitrinin camına alnı yapışık kalmıştı öyle? Hayır, ışığı artık sevmiyordu. Vitrinin camına aptal kelebekler gibi ışık için gitmemişti. Karanlığını ışığın şiddetiyle azdırmak için gitmişti (MK, 117).

Bu ifadelerde, şehir ve sokak üzerinden verilen mekân unsuru, Filiz’in iç dünyasını yansıtan sembolik bir anlatım aracı durumundadır. Filiz’in yorgunluğundan dolayı yaşadığı uyuşukluk hem fiziksel hem de içsel yorgunluğuna işaret etmektedir. Yazarın diğer romanlarında güven ve huzur çağrışımı ile sunulan sarı ışık, bu romanda tam aksine aldatıcı bir unsur olarak kurgulanmıştır.

Romanda Filiz dışındaki diğer karakterler için de mekân kapalı ve dar bir şekilde deneyimlenmiştir. Bu durum da anlatının tematik bağlamdaki sıkışmışlık duygusunun sürekliliğini arttırmıştır:

Şimdi, diye düşündü. Ne mutlu ki bana bir eve ihtiyacım yok. Ne mutlu bana... İşte altı ay önce Celali sayesinde biriktirdiği bütün parayı yatırıp bu büfeyi devralmıştı. Hatta biraz borçlanmıştı bile. Bundan sonra geçim kapısı bu olacaktı. Altı metrekairelik bir dünya, şimdi gerçek bir sığınaktı da. Ne Filiz ne de Nilnehri geceleri de burada kaldığını, burayı kendine yuva seçtiğini bilmiyorlardı. Bu konuda kızın ısrarlı sorularına karşın inatçı ve başarılı bir suskunluk sergilediği için kendini tebrik etti (MK, 75).

Filiz'in eski kocası İsmet'e ait bu ifadeler, eve yüklediği anlamı yansıtmaktadır. İsmet için "altı metrekairelik" büfe, bir eve oranla daha özgürleştirici bir mekân işlevi görmektedir. Bu da anlatıdaki mekâna yüklenen anlamın psikolojik boyutlarını görünür kılmaktadır.

Burada Kalmak romanında da çevresel mekân olarak Ankara tercih edilmiştir. Ancak diğer romanlardan farklı olarak bu romanda, Ankara tasvirlerine daha detaylı yer verilmiştir. Bu doğrultuda mekân unsuru, anlatının temel temalarından biri olan aidiyet duygusunu destekleyen başlıca unsurlardan biri hâline getirilmiştir:

Tam bir karmaşa temsiliydi aslında. Güvenpark'tan kalkan dolmuşların kütüphanenin köşesinden dönüşleri, sarı taksileri, yüksek duvarların çevrelediği gizemli iç bahçesini dışarıdan asla göremeyeceğimiz az ilerideki Namık Kemal İlkokulu'nu, insanların geliş gidiş yönünde kâh hızlı kâr rahat, yavaş adımlarla ilerlediği bu yarı karanlık yarı ışıklı kadim caddesi seviyordum. Kent bu caddeden çıkıp büyümüş, uzaklara doğru dingin bir deniz gibi yayılmıştı. Çünkü cumhuriyet kenti upuzun planlanmış bir ana bulvara bağlanan bu caddelerden, sokaklardan oluşmuştu ilkin. Bende burada doğmuş, burada büyümüşüm" (BK,15).

Bu ifadeler üzerinden de okunduğu gibi başkışının kentle kurduğu ilişkinin sadece fiziksel bir bağla sınırlı olmadığı aynı zamanda mekâna dair duygusal bir bağlılık taşıdığı görülmektedir. Ankara'nın belirli bir mekânı üzerinden yapılan bu betimlemelerle kente dair toplumsal ve tarihsel dokuya işaret edilmiştir. Cumhuriyetin planlı yapısıyla kentin ideolojik boyutu da vurgulanmıştır. Ankara'nın söz konusu ideolojik boyutu, romanda sıklıkla başvurulmuş bir anlatı unsuru olarak okunmuştur:

Size söylemeyi unuttum sanırım. Aşk meselesine fazlaca takıldım. Bu bir ergenin kutsal alanıdır. Kusuruma bakmayın. Oturduğumuz bölgenin adı resmen olmasa da halk arasında “Alman mahallesi” olarak geçer. Dikkatinizi çekti mi bilmiyorum ama kentimizde tarihte Yahudi mahallesi olarak geçen bir bölge vardır. Hatırı sayılır miktarda Ermeni de bulunmasına rağmen Ermeni mahallesi yoktur ama mesela (BK, 150).

Bu ifadeler, başkişinin kendi benliğine dair sorgulamaları ile yaşadığı mekâna dair tarihsel ve kültürel katmanları içermektedir. Başkişinin mekânsal bir düzleme kayan söz konusu düşünceleri, kentin kimliğine dair ideolojik yapıyı da barındırmaktadır. Bu mekânlar dışında Ankara’nın farklı bölgeleri de detaylı bir şekilde betimlenmektedir. Söz konusu bölgeler ise şu şekilde sıralanabilir: Kumrular, Demirtepe ve Cebeci. Anlatıdaki söz konusu kente dair detayların soğuk hava ve gri tonlar üzerinde de işlendiği görülmektedir:

Eve yürürken Ankara kışının acı, karanlık dolu olduğunu düşündüm. Kulaklarım keskin esen rüzgârdan uyuşmuştu sanki. İçimde her an saldırmaya hazır o keder panteri. Bin dişli ağız. Bunu Ankara kışı yapıyordu buna, emindim. Ve bir tabudur Ankara kışı. Herkes yaşar, bilir ama kimse konuşmaz. Acılığı ölümü kabul etmek gibi baştan kabul edilir. Bu şehirde yaşayan herkesin tanrısıdır kış. Sokaklarda tek bir adam göremezsiniz (BK, 34).

Bu ifadeler doğrultusunda, başkişinin iç dünyasına dair duygular ile Ankara’nın soğuk ve sert kışının yarattığı atmosferin uyum içinde olduğu söylenebilir. Yazarın diğer romanlarında da olduğu gibi bu romanda da kış mevsimi tercih edilmiş ve kış mevsiminin insan psikolojisiyle ilişkisi “Ankara kışı ve grisi” üzerinden yansıtılmıştır: “Hayrullah amca sarı evet, üzüntü sarısı... Biraz da küf yeşili. Betül teyzenin ardında bıraktığı eski salonun renginde. Ankara da gri. Kutsal’ın gözleri ormangölgesi... (BK, 137)”.

Başkişinin yaşadığı kentle kurduğu bu güçlü ilişkinin, yaşadığı apartman ve ev mekânlarına da yansıtılması mekânsal aidiyeti daha da görünür kılmaktadır:

Evin kapısına geldim, ışıklar içinde uyusun apartmanımıza bakıyorum.

Şimdiden viranelerin ruhuna bürünmüş gibi. Yağmurun altında dik ve mağrur

durmaya çalışsa da derdini hissediyorum. Görmeyeli bayağı yaşlanmış. Olanlar olmuş. Dedem ve Suna teyzenin dairelerinde floresan lambanın beyaz ışığı. Işık kardeşliği. Bir ölünün dudakları gibi morumsu. İçindeki şairi sustur. Hastane odaları gibi. Yarına çıkmayacak hasta. Şair sussun. Babam sarı ışık sever ama. Salonumuzun ışığı sokağa damgasını vuruyor (BK, 165).

Mekânın bir ruhu olduğuna inanan başkişi bu ifadeler aracılığıyla yaşlılığı sorgulamaktadır. Bu ifadeler ile yaşlılık temasının sadece insanlarla sınırlı kalmayarak mekâna da yayıldığı görülmektedir. Apartmanda yaşayan dede ve Suna teyze karakterleri aracılığıyla bu durum somutlaştırılmıştır: “Oysaki romanımda pek çok yaşlı var. Her şeyden önce mahallemiz, apartmanımız, kestane ağaçları, sonra dedem ve Suna teyze.(BK, 40)”. Nitekim yaşanmışlıkların izlerini süren karakter için mekânın sembolik bir işlev yüklendiği söylenebilir. Ayrıca başkişi için mekânla ilgili bir diğer önemli duygusal bağın ışık unsuru üzerinden sağlandığı da anlaşılmaktadır. Başkişinin ışığın rengiyle kurduğu ilişkinin yukarıdaki ifadeler dışında romanın farklı bağlamlarında da vurgulandığı söylenebilir:

Hastaların olduğu evlerde nedense hep nefret ettiğim beyaz floresan lambalar yanar. Evlerin ışıkları, apartman önlerindeki küçük bahçelere yansır, mevsim bahar ya da yazsa dışarı kokular, sesler taşar. Bir çam ağacının tepesi belli belirsiz aydınlanır ışıklarla (BK, 73).

Işığın rengine göre yaşamla ve hastalıkla ilişkilendirilmesi ise mekâna anlam yükleyen ışığı fiziksel bir unsur olmanın ötesine taşımıştır. Karakterin mekânla kurduğu ilişkinin ışık dışında, koku duyusu aracılığıyla da sağlandığı görülmektedir:

Girizgâhta uzun uzun bahsettiğim o berbat hissi bana armağan edenin ne olduğunu o an anlayamamıştım. Ama artık biliyorum. Mücver kokusu. Kızgın yağda kaşık kaşık atılan mücver hamurunun kokusu. Dünya üzerindeki tüm kokular uçucudur, ama o değil. İnanın değil, şu anda bile burnumun ucunda hain bir kedi gülümsemesi gibi dolanıp titreşiyor. Ruh çağırmış kadar tedirginim yine. Üç insan boyunda bir kokudur bu, “berbat hissin” kokusu (BK, 12).

Kutlu’ya ait bu ifadeler, karakterin mekânla kurduğu ilişkiyi koku vasıtasıyla da anlamlandırdığını göstermektedir. Bu durum da mekânın algılanışının duyuşal bir boyut

kazandığını yansıtmaktadır. Kokunun çağrışım gücünü ele alan J. Douglas Porteous (1985) “kokunun yalnızca “anımsamanın bir kıvılcımı” değil; aynı zamanda mekânla kurulan duygusal bağların yeniden yapılandığı bir hafıza süreci olduğunu öne sürer. Beklenmedik bir anda duyulan tanıdık bir koku, çocukluk gibi uzak bir zamana dair anıları bugünde yeniden doğurabilir” (Porteous’dan akt. Kırıcı, 2025: 89). Koku ve ışık üzerinden kurulan söz konusu ilişkiler, karakterin mekânsal deneyimini duysal düzleme taşıyan anlatı unsurları olarak işlev görmektedir.

Yazar, *Meryem Biricik Hayatı* adlı romanında diğer romanlarından farklı olarak Ankara yerine İstanbul’u tercih etmiştir. Çevresel mekân olarak tercih edilen İstanbul’un toplumsal hafızadaki yeri üzerinden bir kurguya gidilmiştir. İstanbul’un tarihsel ve kültürel bağlamı, anlatının tematik ve psikolojik katmanlarını destekleyen bir işlevle sunulmuştur. İstanbul, sadece çevresel bir mekân olarak değil toplumsal hafızanın taşıyıcısı olarak nitelendirilmiştir:

...İstanbul. Onu bir zamanlar çok, pek çok sevdiğinizi kendinize hatırlatarak hayalinize sahip çıkmanız gerekiyordu. Oysaki sen, ilk görenin vurulduğu macerası olmayan şeyler gibiydin. Ne okuyorlardı sende ne, söyler misin? Hem sen kaç kere dünyaya geldin? Kaç kez öldün de yeniden ve yeniden dirildin? “Şehirler ölmez,” mi diyorsun bir de? O sonsuz döngü, yani sonsuz kahır seni içine almadan mı seyrüsefer edecek? Sen öyle bil. Hem sen Meryem ile Cihangir'den ne istedin? Bir efsane daha mı, hey âşıkların ve ayrılıkların şehri? Bu akşam içeceğim ve dökülmüş ipliklerinin pazarlarda neyi dokunmak için kaç kuruşa satılacağını, yani senin düşmüşlüğüne hayal edeceğim (MBH, 42).

Benim Bütün Günahlarım romanında mekân unsuru, karakterin iç dünyasını yansıtan psikolojik bir alan olarak öne çıkmaktadır. Başkişi Toros’un yaşam alanı için özellikle otel odasını tercih etmesi de bu durumun göstergesidir: “Taşralı korkak kafam hep sığınacak küçük bir delik arardı, bu şehirde de o berbat otel olmuştu yuvam. Başımı çıkarmaya çekiniyordum sanki. Hep aynı caddede bir ileri bir geri yürümüş, hep aynı yemekleri yemiş, aynı boğucu hayallerle boğuşmuştum (BBG, 110)”. Mekânın fiziksel özelliklerden ziyade, karakterin iç dünyasıyla ilişkili bir sığınak alanı olarak kurgulandığı görülmektedir. Başkişiye ait bu ifadeler, mekânın onun iç dünyasıyla kurduğu ilişkiyi doğrudan ortaya koymaktadır. Toros’un otel odasını “yuva” olarak algılaması onun güven ihtiyacını görünür kılmaktadır. Bu güvenli alanı, küçük bir otel

odasıyla ilişkilendirmek ise onun içsel dünyasındaki sıkışmışlığı yansıtmaktadır. Dolayısıyla anlatıdaki mekân unsuru; Toros'un içe kapanma ve varoluşsal sıkışmışlık halleri üzerinden işlev görmektedir. Özellikle otel odası gibi dar mekânlar, karakterin söz konusu hallerini somutlaştırmakta ve onun kendi benliğiyle yüzleşmesini kolaylaştırmaktadır:

“O gece Ümran Otel 2 kattaki 21 numaralı odamda, iğrenç dostum başucumda dikilmeden -ki nereye çekip gittiğini bilmiyordum, belki gururunu kırmıştım; çok da umrumda değildi doğrusu- yalnızlığın ve kafa dinginliğinin uzun uzun tadını çıkararak zevklendim” (BBG, 26).

Toros'a ait bu tasvir, onun otel odası aracılığıyla dış dünyadan kopuşunun ve kendisine dönmesinin karşılığı olarak okunabilir. Bu da mekânın karakterin iç dünyasıyla paralel bir çizgide ve onun öznel algısıyla sunulduğunu göstermektedir. Aynı şekilde çevresel mekâna dair detaylar da karakterin deneyimleri üzerinden sunulmaktadır. Bu doğrultuda çevresel mekânların adlandırılmasında isimler yerine harflerin tercih edilmesi de söz konusu öznel mekânın kurgusunun göstergesidir:

Güçlülerin ve zalimlerin dünyasında Voltran'ı oluşturacak dört arkadaşım daha olmadığına göre, şu yapayalnız, çelimsiz ve zavallı Toros çareyi nerede bulacaktı? F ve D ilçelerinde, daha sonra da Z ve T kentlerinde denediği rüyalarından çıkma, küçük, sessiz, sakın bir kitapçı dükkânı açma girişimleri ona yarar değil, zarar vermiştir (BBG, 12).

“İ şehrine gelmeden epey önce karşılaşmıştık, fakat dönüp de yüzüne bakmamıştım” (BBG, 14).

Bu ifadelerde yer alan Toros'un mekân isimleri yerine harfleri tercih etmesi, mekânın nesnel bir gerçeklik üzerinden kurgulanmadığı göstermektedir. Açık bir coğrafi işaret yerine, Toros'un algısı üzerinden bir çerçeve çizilmektedir. Bu da karakterin dış dünyayla kurduğu mesafeyi görünür kılmaktadır. Nitekim mekânın belirsizleşmesi de karakterin gerçeklikten kopuşunu kolaylaştırmaktadır. Sonuç itibarıyla mekân unsuru, anlatı boyunca karakterin varoluşsal sorgulamalarını kolaylaştıran bir işlevle kurgulanmıştır.

3.6. Anlatılarda Zaman

“Ne içindeyim zamanın,

Ne de büsbütün dışında...”

(A. H. Tanpınar/Ne İçindeyim Zamanın)

Kaplan’a göre romanda, birbirinden ayrı, değişen ve bir daha dönmeyen anlar, durumlar ve ruh halleri silsilesi vardır ki, bunları birleştiren zamandır. Fakat zaman, bunların arka arkaya sıralanması değil, muayyen bir noktadan başlayarak, başka bir noktaya doğru ilerlemesi, değişmesi ve gelişmesidir. Başka bir deyişle romanda insan zamanın kanununa tabidir (1987: 367). Romanın yapı unsurlarından biri olan zaman, anlatı için temel öğelerden biri olarak kabul edilir. Anlatının yapısal bütünlüğünün yanında anlam katmanlarının bütünlüğüne de katkı sağlayan zaman unsurunun iyi işlenmesi romanın değerini önemli ölçüde artırır. “Zaman” unsurunun romanın genel yapısını meydana getiren temel unsurlar arasında yer aldığını vurgulayan Tekin’e göre bir romanın zamandan soyutlanması mümkün değildir:

Anlatı, ister söz, ister yazıyla sunulsun, inşa edilmiş bir yapıdır. Doğal olarak, belirli bir amaç doğrultusunda inşa edilen bu yapı, zamana bağlı olarak asıl değerini bulur ve zaman içinde idrak edilir. Bu nedenle bir romanda hikâye, mutlaka –belirli veya belirsiz- bir zamanda cereyan eder. Yine bu hikâye, belli bir süre sonra öğrenilir/duyulur ve belli bir süre içinde de kaleme alınıp anlatılır (2012: 122-123).

Romanın vazgeçilmez bir unsuru olan zaman, kurgu noktasında da önemli bir yere sahiptir. Zaman konusunda soyut düşünceler ileri sürmenin tehlikesinden bahseden Forster, her romanın bir saati olduğunu belirtir (2016: 67). İncelemeye konu olan eserde, kurgulanan zamanın doğru irdelenmesi de metnin anlaşılması noktasında önemli bir yeredir. Bu önemi, A. A. Mendilow’un ‘*Zaman ve Roman*’ adlı yazısında görmek mümkündür:

...bir romanda zaman kavramını araştırmak, romancının metafizik kavramlarını, psikoloji anlayışını ve ustalığını araştırmak demektir. Bu aynı zamanda romancıyı, onun içinde yaşadığı tecrübe dünyasını, yarattığı roman dünyasını, aynı devirde yaşayan okuyucuları, o günden bugüne kadar romana yazarın düşünce hesaplarının dışında kalan bir zaman mesafesinden yaklaşan

okuyucuları içine alan bir ilişkiler ağını incelemek demektir (Stevick, 1988: 231).

Yukarıda ifade edildiği üzere zaman unsuru, anlatıdaki kronolojik düzen dışında çok katmanlı bir düzeni de görünür kılmaktadır. Bu nedenle zaman unsurunu değerlendirirken bu çalışmada belli başlı kabul gören sınıflandırmalardan faydalanılmıştır:

Eco (2016: 75) bir anlatıda zamanın öykü zamanı, söylem zamanı ve okuma zamanı olmak üzere üç biçimde belirttiğini söyler. Anlatıdaki zaman unsurlarına değinen bir diğer isim Aktaş’a göre ise zamanın boyutları şu şekildedir: “Maceranın kendi zamanı/ öykü zamanı "(anlatılan olayların yaşandığı zaman ve süre),"anlatma zamanı/ öyküleme zamanı" (yaşanılan olayların ne zaman algılanıp ifade edildiği zaman) "yazıya geçirme zamanı/ yazma zamanı"(yazarın eserini yazdığı tarih ve süre) (Aktaş, 1984: 113-114). Buna dördüncü zaman olarak ise okuma zamanı eklenebilir. Öykü zamanı edebi eserin başlangıç ve bitişi arasındaki süreyi kapsarken; öyküleme zamanı metnin kendi zamanı ile anlatılma zamanı arasındaki mesafeyi içine alır. Artsürümsel, eşsürümsel, önsürümsel ve zamana katılım şeklinde gerçekleşen öyküleme teknikleriyle anlatıcının yaşanan olaylara mesafesi belirlenir. Tarihsel, sosyolojik ve otobiyografik açıdan tespitlere olanak sağlayan yazma zamanı “gönderici durumundaki sanatkarın eserine vücut vermek üzere harcadığı süreye verilen addır” (Aktaş’dan akt. Uyar, 2021:124).

Edebi anlatılarda zamanı “öykü zamanı” ve “öyküleme zamanı” şeklinde iki temel başlık üzerinden değerlendiren Deveci’ye göre: “Geriye dönüşlü, artzamanlı veya sıradizimsel nitelikleriyle kurgulanan öykü zamanı, dramatik aksiyonun yaşandığı süreç olarak vazgeçilmez bir yapı unsurudur”(2012: 43). “Anlatıcının öyküdeki görüngü düzeyine ve metni anlatış biçimine göre şekillenen öyküleme (anlatma) zamanı (ise) öykü zamanı ile paralellik (eşzamanlılık) gösterebileceği gibi yaşanmış bitmiş veya henüz yaşanmamış olayların anlatımında da kullanılabil[en]” (2012: 45) zamanı yansıtır.

Zaman unsurunu sınıflandırırken farklı bir adlandırmaya giden Mustafa Ayyıldız ve Hamdi Birgören’e (2017-78) göre de zaman; eş zaman (vak’a zamanı ya da reel zaman) ve art zaman (kırılmalar) şeklinde incelenebilir:

Eş zaman metnin gerçek zamanıdır. Olaylar bir yerde başlar bir yere kadar devam eder ve biter. Ancak eş zaman paralelinde, geri dönüşler, geleceğe

gidişler yoluyla anlatıcı (yazar), ikinci bazen üçüncü zaman çizgileri meydana getirebilir. İşte bunlara art zaman adı verilir (2017: 79).

Sibel K. Türker'in romanlarında zaman, diğer yapı unsurları gibi karakterlerin iç dünyalarının yansımasıyla kurgulanmıştır. Bu nedenle zaman, Türker'in romanlarında yalnızca olayların sıralandığı kronolojik bir akış olarak sunulmamıştır. Nitekim *Şair Öldü*, *Cennete Gibiyim*, *Burada Kalmak*, *Benim Bütün Günahlarım*, *Meryem'in Biricik Hayatı*, *Mecnun Kelebekler* ve *Hayatı Seme Hastalığı* adlı romanlarda da zaman unsuru, çoğunlukla esnek bir yapıyla -parçalı ve çok katmanlı- işlenmiştir. Bu romanlarda geriye dönüşler aracılığıyla, geçmiş zaman ile içinde bulunan zaman birbirine eklemlenen bir yapı içerisinde kurgulanmıştır. Geçmiş, söz konusu anlatılarda şimdiyi şekillendiren bir güç olarak varlığını hissettirmiş ve karakterlerin iç dünyalarının derinliklerini görünür kılmıştır. Sonuç olarak Türker'in romanlarında zaman, kronolojik bir süreklilik olmanın ötesine geçerek karakterlerin bilinç süreçlerini şekillendiren bir unsur olarak işlev görmüştür. Bu işlev de anlatıların tematik örüntüsünü güçlendirmiştir.

Söz konusu romanlardan *Şair Öldü*'deki olaylar, 90'lı yıllara ait detaylarla sunulur. Başkişi Ersin'in otobüs yolculuğu sırasında günün gazetesini okuyan adamın elindeki gazeteye bakarken sunduğu detaylar bu durumu somutlaştırmaktadır: “Göz ucuyla gazeteye baktım şöyle bir. 17 Aralık 1998 tarihli gazetede tanınmış köşe yazarının makalesine dalmış gitmişti adam. Yazının başlığı “Türban Sorunu ve Laiklik”ti”(ŞÖ, 131). Bu ifadeler üzerinden anlatıda geçen olayların 1998'te yaşandığı nesnel bir şekilde okunabilir. Bu bağlamda, olayların yaşandığı zaman dilimi üzerinden, Türkiye doksanlarının siyasi bir durumu da görünür kılınmıştır. Yazar, bu haber başlığı ile okuyucuyu, roman karakterlerinden birinin eğitimine başörtüsünden dolayı devam edememesine ve dönemin “türban sorunu”¹⁶na hazırlamaktadır. Roman karakterlerinin zamanlarının dışında toplumsal bir meseleye atıf yapan bu durum “tarihi zaman”¹⁷ olarak da değerlendirilebilir. Korkmaz'a göre

Kahramanların macerası anlatılırken; vaka zamanına ait sosyal veya tarihi zaman faktörü, romanda kronolojik metin halkaları düzeyinde bir hareket veya

¹⁶ “ Başörtüsü yasağını protesto için 1998 yaz başında Ankara’da bir “beyaz yürüyüş” yapıldı. Aynı yılın Ekim’inde İstanbul’da “Başörtüsü için el ele” zincirleri oluşturuldu. 28 Şubat, özellikle üniversiteli başörtülü genç kadınlarda, anti-Kemalist reaksiyonu güçlendiren bir mağduriyet tecrübesi oluşturdu. Bu tecrübe, kadınların, sadece politik mücadeleyle değil kızkardeşlik bağlarını güçlendiren bu tecrübenin tefekkürüyle de, özneleşmesine katkıda bulundu” (Bora, 2017: 808).

¹⁷ Sosyal zaman, fikir düzenlemede fazla bir değişikliğe uğramadığından “tarihi zaman” kavramı ile özdeş bir anlam ifade eder”(Roland Bourneur- Real Quellet, 1989:123).

atlama noktası oluştururlar. Böylece ferdi zaman boyutu, iten fiktif bir derinlik ve subjektivizm kazanırken; dıştan da, kendisini hazırlayan tarihi zamanın bir parçası olarak bütünün art zamanlı ve etkileşimli mozağı içinde yerini almış olur (2016: 323).

Olayların 1998 ile başlayıp 1999 yılının ilk gününe kadar kesintisiz devam etmesi ve 1 Ocak 1999 tarihinde Ersin’in ablası Yeşim’in intihar etmesi ile anlatının sona hazırlanması romanın temasıyla da örtüşmektedir. Eserde işlenen iletişimsizlik, yabancılaşma ve ölüm temaları, Yeşim’in intiharıyla somutlaşmakta ve anlatı bu olay üzerinden sonuca ulaşmaktadır. Bu nedenle Yeşim’in intiharı, romanın sonunda gerçekleşen sıradan bir olay değil; roman boyunca işlenen temaların doğal bir sonucu ve tematik bir tamamlayıcısı olarak değerlendirilmektedir. Bu olay -herkesin yeni bir başlangıç yapmaya hazırlandığı yılbaşı gecesinde- başkışının aidiyetsizlik ve kimsesizlik hâlini derinleştirerek onu telafisi mümkün olmayan bir yıkıma götürmektedir: “Yeşim’in şiiri, -dört bahar dalıydı demek ki, bu kadardı. Yanına gidemiyordum, ayakta dikilip bakıyordum öylece (ř, 240)” Ersin’in bu ifadeleri üzerinden insan ömrüyle doğa döngüleri arasında kurulan ilişki tasvir edilmiştir. Zaman kavramı doğrultusunda, mevsimlerin insan ömrüyle kurduğu ilişki, Yeşim’in genç yaşta gerçekleşen ölümü üzerinden şekillendirilmiştir. Yeşim’in ömrünün, metoforlaştırılarak “-dört bahar dalıydı” ile sınırlandırılması bu durumla örtüşmektedir.

Ahhh Yeşim” diye hıkırđım. Kalbim yerinden sökülmüş gibiydi, diz çöküp emeklemeye çalıştım. Eldivenleri söküp attım elimden. Korkarak, titreyerek yüzüne dokundum. Soğuk değildi sanki, bir ümitle sarsmaya başladım bedenini. Bir yandan da adını haykırıyordum. Dudak boyası ellerime bulaşarak dağıldı. Yeşim, pembe elbisesiyle tezat bir solgunluk içinde, başını kucağıma dayamış uyuyordu sanki. Ne kadar ağladığımı bilmiyorum. Ne zaman telefon ettiğimi, 112 rakamını ne zaman tuşladığımı, ambulansın kapımızın önüne ne zaman geldiğini, bir doktor ve bir hemşireden oluşan sağlık ekibine ne zaman kapıyı açtığımı, Yeşim’in güzel bedeninin ne zaman sedyeye konulduğunu bilmiyorum. Doktor sorular sorup duruyordu. Ne zaman bulmuştum onu...(ř, 240-41).

Ersin'in bu ifadelerinde ise içinde yaşanan zamanın silikleşmesi vurgulanmıştır. Zamanın bireysel deneyimlerle çok hızlı akabileceği gibi tamamen varlığını yitirebileceği de bu satırlar aracılığıyla görünür kılınmıştır.

Anlatıda yer alan olay zamanına ait detaylar yaklaşık bir yıl süreyi kapsayan 1998-99 yılları arasında gerçekleşmektedir. Söz konusu zaman aralığı dışında, geçmiş zamana ait detaylar da başkişinin geriye dönüşleriyle okuyucuya sunulmuştur. Ersin'in çocukluğunun geçtiği zaman dilimine ait kesitler, ailesi ve o dönem yaşadıkları küçük şehre ait detaylarla örülüdür: “Çocukluğumda, başka bir şehirde yaşadık. Buradan çok uzakta, küçük, yeşil bir şehir. Şimdi hayal meyal hatırlasam da, tam ortasından cılız bir nehir geçirdi.(ŞÖ, 25).” Ersin'in hatıralarını içeren bu detaylar dışında geçmiş döneme ait Ersin'e anlatılan detaylar da Ersin'in ağzından –mış'lı geçmiş zamanla sunulur:

Gerçekte akıllı olup olmadığımı bile bilmiyorum. Tek bildiğim Yeşim'in bir içim su bir kız olduğu. Doğduğumuz anda bu öyle belliymiş ki, babam ona kıymetli bir taşın adını vermiş. Benim adımsa, ilkokul öğretmeni babamın, belki erkek çocuk beklentisiyle, beni görür görmez ağzından dökülüveren bu sözcük olmuş (ŞÖ,18).

Ersin'in doğumuna dair verdiği bu bilgi aynı zamanda olay zamanını genişletmekte ve yirmi yedi yıl öncesine ait bir zaman dilimini tahmin edilir kılmaktadır. Bu da anlatının anlatma zamanının aralığını olay zamanından geriye götürmektedir.

Cennette Gibiyim adlı romanda zaman parçalı bir yapıyla kurgulanmıştır. Öykülenen zaman ile anlatı zamanı arasındaki bağ, başkişi Temenni'nin geriye dönüşleriyle parçalı bir yapıda sunulmuştur. Temenni'nin yaşadıkları onun iç dünyasına ait detaylarla geçmiş ile şimdi arasında verilen bilgilerle şekillenmiş ve zaman algısı da buna bağlı olarak kronolojik bir akışta ilerlememiştir. Temenni'nin çocukluk döneminde yaşadığı travmatik olayları sürekli hatırlaması ise anlatının öykülenen zaman aralığını genişletmektedir. Bu durum da geçmiş zamanı kırılmalar ile şimdiye yerleştirmiştir. Aynı zamanda başkişinin iç dünyasına dair detaylar sunarak bir anlatı unsuru olarak okunmasına olanak sağlamıştır:

Benim için zamanın geçmişte bir yerlerde donduğunu, bugünkü gibi bir ekim ayının yirmi ikisinde korkudan altıma işeyerek -hâlâ hatırladıkça elim üzerime gider- annemin defalarca bıçaklanışını seyrettiğimi, işte o gecedan de kara

gecede... Hayır, hayır. Kişisel tarihimi kimselerle paylaşacak değildim. Buna ne isteğim ne cesaretimde de direncim vardı. O geceden bir tek ânı bile unutmuş değildim. Duvar saatinin ilerleyişi bile aklımda. Akrep küçük ve sinsî cüssesiyle birde dururken ömrümüzün esas tüketicisi yelkovan on beşe doğru hızla ilerliyordu. (CG, 96).

Başkişinin geçmişe dair hatıralarını barındıran bu ifadeler, geçmişin karakter üzerinde unutulması mümkün olmayan ve şimdiye kalıcı izler bırakan olayları taşıdığına işaret etmektedir. Çocukluğunda annesinin babası tarafından öldürülmesine tanık olan Temenni için zaman, o ana hapsolmuş ve Temenni'nin zaman algısını şekillendirmiştir. "Zamanın geçmişte bir yerde donması" ifadesi bu durumu açık bir şekilde yansıtmaktadır. Annesinin öldürüldüğü bu an, Temenni'nin tüm hayatını şekillendiren bir ana dönüşmüştür. Bu an, onun ömrünün tüm anlarında varlığını hissettirmiş ve onunla birlikte her yere gitmiştir. Nitekim Temenni, anlatı boyunca öldürüleceğine dair büyük kaygılar beslemektedir: "Güleser ve benzerlerinin yitip gittiği akşamlar gibi bir akşam mesela, bir yaz ya da bir kış akşamı ensemde bir çift göz hissedeceğim. Katilim arkamdan yanaşacak. (CG, 109)". Bu ifadeler üzerinden Temenni'nin geçmişinde yaşadığı travmanın etkisi okunabilmektedir. Travma ile gelen korkunun geçen zamana rağmen zihindeki etkisi sürmektedir. Bu durum da geçmiş zamanın şimdi zaman üzerindeki etkisini görünür kılmaktadır.

Temenni'nin zaman algısı ile ilgili detayları anlatı boyunca farklı durumlarda da görmek mümkündür: "Tarihler, yıllar. Bir günün hiç geçmeyişi mesela. Zamanın ağırlığı. Bir haftaya ya da bir aya tutsaklığımız. (CG,8)". Zamanın ağırlığını her anda hisseden başkişi için zaman psikolojik bir unsur olarak okunabilir.

Zamanın anlatıdaki nesnel boyutu ise yıl bazında, anlatı içerisinde, açık bir şekilde ifade edilmemekle birlikte anlatının sonunda yer alan "Ankara, Kasım 2023. (CG,211)" ifadesi üzerinden belirtilmiştir. Bununla birlikte zamana dair açık bir detay, ekim ayı üzerinden belirtilmiştir. Temenni'nin annesini kaybettiği bu ayın özellikle işlenmesi, zamanın anlatının tematik örgüsüyle kurduğu ilişkiyi görmek açısından önem taşımaktadır: "Ekimlerden bir ekim günüydü. Ekim günlerinden biri beni bulmuştu yine. Ayın on yedisi. Ayın yirmi ikisinde de annemin ölüm yıldönümü olacaktı. (CG, 93)"

Hayatı Sevme Hastalığı adlı romanın zaman aralığı kronolojik detayları barındırmaktan ziyade başkişinin zihinsel akışına göre bazı gelgitlerle parçalı bir şekilde

sunulur. Başkışı Ayda'nın geçmişe dair detayları sürekli hatırlaması zamanın doğrusal akışını engeller.

Roman geçmiş ile şimdi arasında ilerleyen bir düzlemde işlenir. Romanın içinde şekillendiği zamanla ilgili daha nesnel ifadeler bile Ayda'nın içsel dünyasına uygun seçilir. Roman, başkışının sevgilisi Gurur tarafından terk edilip ortadan kaybolmasıyla başlayıp Gurur'un ortaya çıkması ile sonlanır. Bu iki olayla ifade edilen zaman dilimleri ise anlatının içinde bulunduğu zamanı somutlaştırır:

Gurur, onu dinlemediğimi düşünerek aniden sustu ve ben ilişkimizin ölüm tarihini istemeden de olsa fişledim. 28 Ekim, saat 10.21.” (HSH, 8).

Martın ortasındayız neredeyse; üç gün önce Gurur İzmir'de ortaya çıkıverdi. İlgili kaynaklardan duyduk ve iki kadın apar topar buraya kaçıverdik.” (HSH, 232). Ayda için önemli iki kırılma anının zaman boyutunun belirtilmesi, okuyucu için belirgin zaman noktaları sunmaktadır. Bu bağlamda, anlatının 28 Ekim ile mart ortalarını kapsayan aralıkta geçtiği görülmektedir. Anlatının kapsadığı zaman aralığının kış mevsimine denk gelmesi de anlatının tematik örüntüsüyle ilişkilidir. Nitekim anlatı boyunca melankolik bir ruh halinde olan Ayda için kış mevsimi, hüznü temsil etmektedir: “Neşe borcamda pişirerek poşete sardığı çikolatalı keki kucağıma tutuşturup direksiyon başına geçiyor, yola koyuluyoruz. İğrenç bir hava var, gri, soğuk, yağmurlu. İnsanın ölmek isteyeceği günlerden biri. (HSH, 69).” Anlatının geçtiği zaman aralığının kış mevsimini kapsamaması ve sona gelindiği noktada bahara geçişi temsil etmesi de yine romanın temasıyla örtüşmektedir.

Bu bağlamda, zamanın doğrusal bir çizgide ilerlemediği ve sadece Ayda'nın içinde bulunduğu psikolojik durumu destekleyen bir anlatı unsuru olduğu görülmektedir. Öyle ki zamana dair unsurlar, tüm anlatı boyunca Ayda'nın iç dünyasıyla ilişkili ve onun gözünden yorumlanmaktadır:

“Ancak meşguliyetsiz insan bilebilir zamanın korkunçluğunu. İnsanlar zamanın akıp gittiğini ve bu akışın önünde hiçbir şeyin duramayacağını zannederler. Meşguliyetsiz biri içinse zaman donmuş, ağır bir kütledir ve tek eziyeti de budur. Yani taşınamaz ve çözülemez oluşu” (HSH, 206).

Ayda'nın zamana dair bu düşünceleri, zamana sıkışan hallerini betimlemektedir. Ayda, varoluşsal kaygılarını zamanın ağırlığı içinde daha yoğun hissetmektedir. Ve herhangi bir meşguliyet içinde olmayınca anlam arayışının boşluk duygusuyla zamanı nasıl ağırlaştırdığına işaret etmektedir. Borgna'ya göre;

Zamanın eşlik etmediği psikolojik ve insani bir deneyim yoktur; ancak sadece saat zamanı, saatleri her birimiz için eşit dilimlere bölen ve doğal olarak içsel (duygulanımsal) her nevi yankıya yabancı olan geometrik zaman yoktur. Sadece kum saati zamanı yoktur, yaşanmış zaman mahiyetinde ve her birimiz için durumdan duruma, andan ana değişen, saatlerin kronolojik dilimlerinden bağımsız olan, aynı zamansal süreci bize farklı uzunluklarda yaşatan öznel, yani içsel zaman da vardır (2015: 47).

Ayda da saatlerden bağımsız zamanın hızını ve durağanlığını, yaşadığı ruh haline göre konumlandırmıştır. Söz konusu zaman aralığı dışında, geçmiş zamana ait detaylar da başkişinin geriye dönüşleriyle okuyucuya sunulmuştur. Ayda'nın çocukluğunun geçtiği zaman dilimine ait kesitler ise yetimhane günleri ile annesine dair hatırladığı durumlarla ilişkilidir:

On iki-on üç yaşlarındaydım. Mutlu sayılmazdım, başıboş bir bilmezlik içinde geçiyordu günlerim. Sesimin güzel olduğu çoktan keşfedildiği için öğretmenlere, bakıcı annelere, ziyaretçilere durmadan Sezen Aksu şarkıları söyleyip baygın baygın bakmaktan fenalık geçiriyordum.....

Müdürün odasında kabarık kızıl saçlı bir kadın vardı ben odaya girer girmez ayağa kalkıp bana doğru yürüdü.

‘Şükran Hanım, lütfen müsaade buyurun.’ (HSH, 107).....

İşte annem Şükran Hanım’la yıllar ve yıllar sonra ilk karşılaşmamız böyle oldu Neşe. Beni dinleyecek olursan anneler tuhaf yaratıklardır (HSH,111).

Yetimhanede kaldığı günleri ve annesiyle tanıştığı ilk anın hatıralarını içeren geçmiş döneme dair bu detaylar Ayda'nın ağzından ve onun hafızasından dökülmektedir. Bunun dışında Ayda'nın geçmişe dair başkasından duymuş olabildiği veya öyle olduğunu varsaydığı bazı detaylar ise Ayda'nın ağzından –mış’lı geçmiş zamanla sunulur:

...Ayda ayda,' diyerek beni doğurmuş, düştten uyanır gibi olduğunda beni doğurmuş bulunduğundan aklına ilk gelen kelimeyi, son rüyasını hatırlayan bir yeni uyanmış gibi yüzüme söyleyivermişti. Evet, ben yenidoğandım, anacıkse yeni uyanmış. Deliliğin içinden hayatı uyanmış kadın. (HSH, 36).

Ayda'nın doğumuna dair verdiği bu bilgi aynı zamanda olay zamanını genişletmekte ve anlatının anlatma zaman aralığını olay zamanından geriye götürmektedir. Fakat anlatıda Ayda'nın yaşı net bir şekilde verilmediği için bu detay zamanda kaç yıl geriye gidildiğini göstermemektedir.

Yazarın *Mecnun Kelebekler* romanında da zaman kronolojik bir düzlemde ilerlememiştir. Genel olarak zaman, başkişi Filiz'in algısı üzerinden kurgulanmıştır. Bu durum da romanın tema bağlamında yer alan gerçeklik ve yanılsama gibi durumlarını güçlendirmiştir. Anlatıda sıklıkla yer verilen geriye dönüşler ise söz konusu doğrusal zamanın daha parçalı ve katmanlı bir hal almasına sebep olmuştur:

Celâlî iyi bir muhafız olmuştu, sessiz ve sinsiydi. Bütün karanlık güçler gibi saklanıyor, sabrediyor yeri geldiğinde saldırıyordu. İsmet onun sokmalarının iki kez kurbanı olmuş, ikisinde de hayata güç bela dönebilmişti. Birinde, Filiz ona haber vermeden salon takımı almış, taksitleri ödeyemeyince, İsmet'in o zamanki iş yerine hacze gelmişlerdi (MK, 72).

Bunun yanı sıra romanda olayların geçtiği yıl açık bir şekilde belirtilmemiştir. Fakat anlatının şekillendiği zaman dilimine dair ay düzeyindeki belirlemelere yer verilmiştir:

Artık ekim ayının sonlarıydı, güneş pek cömert davranmıştı bu yıl, birkaç yağmurlu gün dışında her gün yüzünü göstermişti. (MK, 27).” ve “Filiz 21 Aralık akşamında evinden çıktı, anacaddeye değin yürüdü. Aklının en derinindeki batık hazineyle aydınlanarak, güvenli adımlarla batık alışveriş merkezine doğru gidiyordu. (MK, 319).

Romanın başlangıcında ve sonunda yer alan bu ifadeler üzerinden anlatıda yer alan olay zamanına ait detayların yaklaşık iki ay süreyi kapsayan -ekim sonu ve 21 Aralık- zaman aralığında gerçekleştiği anlaşılmaktadır.

Anlatının kış mevsimini kapsayan bir süreçte şekillenmesi ise karakterlerin kışa dair duygu durumlarının anlatıya yansımaya imkân tanımıştır. Bu bağlamda zaman unsurunun kronolojik çerçevesinin yanında tematik işlevinin de altı çizilmiştir. Nitekim anlatıda önemli yer tutan hemen hemen her karakterin kışa ilişkin düşüncelerine yer verilmiştir. Söz konusu düşüncelerin olumsuz nitelik taşıması ise anlatının tematik örüntüsüyle ilişkili bir görünüm sağlayarak anlatının karamsar etkisini güçlendirmiştir:

“Böyle soğuk bir günde, ayların en beteri kasım ayında, göğsünde taptaze bir kırmızı çiçekle – sanki koparılmış gibi ağlayan, yanılgi içinde bir çiçek- önce minibüse, sonra otobüse bindikten sonra tam beş yüz elli metre yürüyerek gideceğı yere varacaktı” (MK, 134).

‘Off anne! Bütün bunları bir ilkbahar akşamında söyleyen katlanabilirdim ama şu iğrenç kış akşamında... Yapma n’olur’(MK, 171).

“Çakmağının yaktı, sonra sigarasını. Çakmağı yanık tutarak salon camını açıp dışarıya baktı. Ayazın bulutsu dumanı sokağı sarmıştı. Soğuk da yangın gibi alevli, dumanlıydı. Kışın dünya ne kadar da yaşlıydı?” (MK, 184).

Yukarıda verilen başkişi Filiz’e ait “ayların en beteri kasım ayı”, Filiz’in kızı Nilay’a ait “şu iğrenç kış akşamı” ve Cemal’e ait “ kışın dünya ne kadar yaşlıydı” şeklindeki ifadeler; kış mevsimiyle ilgili olumsuz yargılar taşımaktadır. Bu durum da kış mevsiminin -farklı karakterler aracılığıyla- yalnızca bir mevsim olarak algılanmadığını göstermektedir. Bu doğrultuda, karakterlerin psikolojik durumlarını yansıtan zaman unsurunun romanın genel duygu yükünü de yansıttığı söylenebilir.

Burada Kalmak romanında zaman unsuru, geriye dönüşleri de kapsamakla birlikte kronolojik bir akışta ilerlemiştir:

Herkes mezar taşına bakıyor ve orada Erdem’in doğum tarihi Betül Hanımın ölüm tarihini okuyorlar. 05.05.1983 Ruhuna el Fatiha. Nereden baksan berbat bir şeydi bu. Erdem kalkıp kapıyı açınca peşine takıldım, Betül Hanım’ın on dokuz sene önce bıraktığı gibi duran yeşilli kahveli tonlarda döşenmiş genişçe salonun bir köşesine çekilmiş, oymalı ayakları olan oval masaya seğırttik (BK, 28-29).

Romanda geçen bu ifadeler doğrultusunda olay anlatı zamanının 2002 yılını kapsayan bir zaman diliminde gerçekleştiğı anlaşılmaktadır. Olayların geçtiğı yılın yanı sıra metinde yer alan diğier ayrıntılar, içinde bulunan mevsim hakkında da bilgi vermektedir: “Eve yürürken Ankara kışının acı, karanlık dolu olduğunu düşündüm.

(BK, 34)”. Yazarın diğer romanlarında olduğu gibi bu romanda da mevsim olarak kış tercih edilmiştir. Kışın karanlık ruh halini burada da görmek mümkündür. Yazar, romanlarında kış mevsimini sadece bir zaman dilimi olarak görmemiş; bu mevsimi romanlarının temalarını güçlendiren bir unsur olarak da kullanmıştır. Nitekim kış mevsimi, karakterlerin ruh halleriyle örtüşen tasvir aracılığıyla anlatıda güçlendirilmiştir: “Berbat buz gibi soğuk bir gündü. Hava öyle karamsar ve griydi ki, aşk filmine bilet almamın hiç değilse avunmak, hiç değilse umutlanmak gibi bir sebebi vardı sanırım.” (BK, 133). Dışarının soğuğu ve kasvetinin yansıtıldığı bu ifadeler bağlamında, karakterin iç dünyasına dair detaylar okunabilmektedir. Bu atmosferden sıyrılmak isteyen karakterin aşk filmine bilet alma arzusu, bir şeylere tutunma çabasını görünür kılmaktadır. Dolayısıyla bu romanda da karakterin psikolojik durumunu destekleyen sembolik anlatı unsuru olarak kış mevsimi tasvirleri kullanılmıştır.

Romanda olayların geçtiği anlatı zamanı sık sık kesintiye uğratarak geçmişe dair detaylar da okura sunulmuştur. Başkişi geçmişe dair anılarını hatırladıkça anlatı zamanında geri dönüşler meydana gelir:

Olayların anlaşılabilmesi için geriye sarmam gerekiyor kaseti. Erdem gibi geri tuşuna basıp basıp durduruyorum. Neredeyiz?” (BK, 180). Bu ifadeler, anlatının geçmişle şimdi arasında kurulan gelgitlerle sağlandığının yansımasıdır. Bellek süreçlerinin bu anlatı için önemi vurgulanmıştır. Bu doğrultuda da anlatının başkişisi, geçmiş olayları açıklayabilmek için belleğine başvuracağına işaret eden söylemlere sıklıkla yer vermiştir: “O zaman gelelim bahsedilen o akşama. Ne varsa orada, orası neye, nasıl bir başlangıçsa artık anmadan olmaz. Artık anımsamadan olmaz (BK, 12).

“Evet, Erdem’le bu kırtasiyede nasıl tanıştığımızı da anlatmam şart oldu. Yapmazsam korkarım ki yine büyük bir boşlukla karşı karşıya kalacağız. Eylül ayıydı ve okullar yeni açılmıştı” (BK, 106).

Son olarak romanın sonunda yazar, bazı romanlarında da olduğu gibi tarihe dair bir not düşmüştür: “Şubat 2018, Ankara (BK, 240)”.

Meryem’in Biricik Hayatı romanında, zaman parçalı bir yapıyla kurgulanmıştır. Öykülenen zaman ile anlatı zamanı arasındaki bağ, araya farklı zamanlarda işlenen hikâyelerin girmesiyle bölünmüş ve anlatının zaman algısı kronolojik bir akışta ilerlememiştir.

Başkişi Meryem'in yaşadığı olaylara ilişkin sunulan nesnel zamanın başlangıcı açık bir şekilde sunulurken olayların bitiş noktası muğlak bırakılmıştır. Böylece anlatının zaman algısı parçalı ve esnek bir yapıyla sunulmuştur. Meryem ile Ela'nın tanışmasına zemin hazırlayan cinayet haberiyle başlayan olaylar dizisi şu şekilde belirtilmiştir: “Meyrem ifade vermeye gidiyor. Evet, evet. Her şey onun gazetede fotoğrafını görmemle başladı. Bibi Dar yüzlerce yıldır dondurulmuş bir hücreyken, işte o an yeniden kokmaya, yaşamaya başladı...”(MBH, 14). Ela'ya ait bu ifadeler, olayların başlangıç zamanına işaret etmektedir. Söz konusu geceden sonra Meryem'in hikâyelerinin sonsuzluğuyla savrulan Ela'nın hayatı, bambaşka bir yöne kaymıştır. Keza Ela'nın Meyrem'in hikâyesiyle bütünleşmesi sonucunda, zaman mefhumu silikleşmiş ve olayların başlangıcına dair anlar belirsizleşmiştir:

“O akşam on otuzda nerdeydim hatırlamıyorum.”(MBH, 20). ve “O gece her şey olup bittiğinde, ben kentin hangi noktasındaydım ve ne yapıyordum bilmiyorum. Sonra da çok düşündüm, bulamadım. Gazetede olamazdım, o saatte, ama evimde olmadığımı da adım gibi emindim.”(MBH, 18).

Bununla birlikte olayların başlangıç tarihi nesnel bir kanıt niteliği taşıyan gazete haberi üzerinden net bir şekilde sunulmuştur: “Merak edenler 12 Temmuz 2004 tarihli eski gazetede şu haberi okuyabilirler: ‘Aşk Üçgeni Kanla Bozuldu’ (MBH, 43).” Fakat haberin yayımlandığı gazetenin eski bir basım olması, anlatının öykülenen zamanının başlangıcını işaret ederken anlatma zamanının başlangıcına ilişkin herhangi bir bilgi vermemektedir.

Benim Bütün Günahlarım romanındaki yapısal unsurlardan biri de zaman kurgusudur. Romandaki zaman kurgusu, başkişinin iç dünyasının derinliğini yansıtacak şekilde kurgulanmıştır. Bu romanda da zaman, yazarın diğer romanlarında olduğu gibi kronolojik ve doğrusal bir akış izlememektedir. Bu durum da anlatının parçalı bir yapıyla kurgulandığını göstermektedir. Başkişi Toros'un geriye dönüşlerle içinde bulunduğu andan sürekli kopması, söz konusu yapının göstergesidir:

“İ şehrine gelmeden epey önce karşılaşmıştık fakat dönüp de yüzüne bakmamıştım. Zayıf, çelimsiz bebenin tekiydi; sinir bozucu bir biçimde beni takip ediyor, olmadık yerlerde karşıma çıkarak korkutuyordu. (BBG, 14)” Toros'un bilinç akışı ve bellek aracılığıyla sunduğu bu ifadeler, zamanı şimdiden geçmişe götürmüştür. Bu durum da anlatının zaman aralığının genişlemesine yol açmıştır.

Anlatının içinde bulunduğu olay zamanı ise bahar aylarını kapsayan bir zaman dilimi üzerinden kurgulanmıştır: “Baharın artık ellerimizde olduğunu gece havasındaki o hafif sarhoş kokudan anladım. (BBG, 110)” Bu ifadeler, zamanı belli bir tarih

üzerinden değil duyusal bir izlenim üzerinden aktarıldığının göstergesidir. Bu bağlamda, “o hafif kokudan anladım” ifadesi de karakterin kendi algıları aracılığıyla kavranan bir zamanın yansımaları olarak okunabilir. Nitekim anlatıdaki takvimsel bir veri üzerinden sunulan daha açık bir zaman dilimi de karakterin bu sezgilerini doğrular niteliktedir: “Bu kadar çok içersen böyle olur. Akli yetilerimi tamamen kaybettim. Artık yatıp zıbarsam daha iyi olacak. Yılın en uzun ve en çetrefil yaşanan günü. 20 Nisan.” (BBG, 117)

3.7. Sibel K. Türker Romanlarında Tema

Eserin anlam yapısını belirleyen tema, eserin bütünlüğünü sağlayan en önemli unsurlardan biridir. Eserin sadece ne anlattığı değil aynı zamanda niçin anlatıldığını da belirleyen tema, eserin en önemli yapı taşlarından biri olarak değerlendirilebilir. Tematik yapının önemini vurgulayan Kundera’ya göre de temalar romanesk hikâye içinde ve hikâye aracılığıyla kesintisiz olarak işlenir. Temalarını terk ettiği ve hikâyeyi anlatmakla yetindiği zaman roman yavanlaşır. (2012: 85). Olayların anlamlandırılması açısından önemli bir yere sahip olan tematik yapı, aynı zamanda yapısal bütünlüğü ortaya koyan temel unsurdur.

Bu bağlamda, Sibel K. Türker’in romanlarının yapısal çözümlemesi incelendiğinde, yazarın tematik sürekliliği belirli temalar üzerinden sağladığı görülmektedir. Bireyin psikolojik durumunu yansıtan ve varoluşsal sorgulama ekseninde şekillenen aşk, kadın meselesi, ölüm, yabancılaşma, özlem, iletişimsizlik, arkadaşlık/dostluk ve anne/annesizlik bu temaların başlıcalarıdır.

Şair Öldü romanının kurgusu, temelde “şairin ölümü” etrafında gelişen olay örgüsünü, bireyin toplumsal yabancılaşması ve iletişimsizlik deneyimi üzerinden şekillenir. Romanın anlam dünyası, yalnızca anlatılan olaylara değil; bu olayların karakterler üzerinde bıraktığı varoluşsal, duygusal ve psikolojik etkilere dayanır. Bu doğrultuda eserde ölüm, aşk, kadın, yabancılaşma, iletişimsizlik, anne/annesizlik ve arkadaşlık/dostluk temaları öne çıkar. Bu temalar aracılığıyla bireyin toplumsal ilişkiler içindeki yalnızlaşması, yaşadığı içsel çatışmalar ve anlam arayışının ne kadar kırılgan olduğu ortaya konur. Eserin tema kurgusu, “KORA” (Korkmaz, 2002: 273) şemasıyla şöyle gösterilebilir:

Tablo 1. Şair öldü kora şeması

ŞAİR ÖLDÜ	Ülkü Değer	Karşıt Değer
Kişiler	Ersin Elif Samim	Anne Yeşim
Kavramlar	Anlaşıma Ruhsal Bütünlük Aile İçi Destek İletişim Yaşama Tutunma	Yabancılaşma Parçalanma Aile İçi Baskı Kopukluk Varoluşsal Çöküş
Simgeler	Şiir Dil Ölüm	Suskunluk Sessizlik Yaşam

Meryem'in Biricik Hayatı, temel olarak birey -özellikle de kadın karakter- üzerinden kurulan yaşam deneyiminin; toplumsal baskılar, yalnızlık, kırılmalı ilişkiler ve kimlik arayışı ekseninde şekillendiği bir anlatıdır. Roman, Meryem'in hayatını merkez alarak onun iç dünyası ile dış dünya arasındaki gerilimini görünür kılar. Özellikle bireyin toplumsal yapı içinde sıkışmışlığı ile kendi "biricik" varoluşunu kurma çabasını tematik olarak merkeze alır. Eserde, aşk, ölüm, kadın, özlem ve iletişimsizlik temaları yer alır. Tematik açıdan *Meryem'in Biricik Hayatı*'nın "KORA" şeması şöyledir:

Tablo 2. Meryem'in biricik hayatı kora şeması

Meryem'in Biricik Hayatı	Ülkü Değer	Karşıt Değer
Kişiler	Meryem/Meyrem Ela	Cihangir
Kavramlar	Özgürlük Kadın Sevgi Kimlik İnşası Yaşama Arzusu	Baskı Nesneleştirme Toplumsal Dayatma Yalnızlık Sevgisizlik Susturulma Umutsuzluk
Simgeler	Ev Yol Ses Işık Ufuk	Ev Duvar Durağanlık Sessizlik Karanlık Sınır/Engel

Yazar, *Benim Bütün Günahlarım* romanında tema bakımından bireyin iç dünyası ve yaşadığı suçluluk duygusu etrafında şekillenen psikolojik ve varoluşsal bir anlatı sunar. Romanda; yabancılaşma, ölüm, aşk, iletişimsizlik, özlem,

arkadaşlık/dostluk ve anne/annesizlik temaları yer alır. *Benim Bütün Günahlarım* romanının “KORA” şeması şöyledir:

Tablo 3. Benim bütün günahlarım kora şeması

Benim Bütün Günahlarım	Ülkü Değer	Karşıt Değer
Kişiler	Toros Gülümse Canan Bey Canan Hanım	Şirin Tülay Anne
Kavramlar	Kendini Tanıma Yüzleşme Affetme Vicdan Hakikat Ruhsal Bütünlük Sevgi Aidiyet İç Huzur	Kendine Yabancılaşma Kaçış Suçluluk Pişmanlık Bastırma Ruhsal Parçalanma Yalnızlık Dışlanmışlık İç Çatışma
Simgeler	Ayna Hatırlama Işık Yüz Ev Yolculuk/İlerleme	Gölge Bastırma Karanlık Maske Otel Kaçış

Bireyin yaşamla bağ kurma çabası etrafında şekillenen *Hayatı Sevme Hastalığı*; sevgi, umut, aidiyet, anlam arayışı ve yaşama isteği ekseninde şekillenir. Bununla birlikte roman, yaşamı sahiplenme arzusu ile bireyi yaşamdan uzaklaştıran psikolojik ve toplumsal koşullar arasındaki gerilim üzerine kuruludur. Bu bağlamda eserde ölüm, aşk, iletişimsizlik, yabancılaşma, kadın, özlem, arkadaşlık/dostluk ve anne/annesizlik temaları öne çıkar. *Hayatı Sevme Hastalığı* “KORA” şeması şöyledir:

Tablo 4. Hayatı sevme hastalığı kora şeması

Hayatı Sevme Hastalığı	Ülkü Değer	Karşıt Değer
Kişiler	Ayda Neşe	Anne Gurur
Kavramlar	Yaşama Arzusu Umut Sevgi Aidiyet Anlam Arayışı Kendini Gerçekleştirme Beden ve Zihin Uyumu	Ölüm Düşüncesi Umutsuzluk Sevgisizlik Yalnızlık Tükenmişlik Anlamsızlık Hastalık ve Çözülme
Simgeler	Beden Hareket Işık Nefes Canlılık	Durağanlık Karanlık Sıkışma Solgunluk

Mecnun Kelebekler romanının tematik yapısı, genel olarak bireyin içsel kırılmaları ile dış dünyayla kuramadığı sağlıklı ilişki arasındaki gerilim üzerine kuruludur. Anlatı boyunca bireyin sevgi, aidiyet ve kendini gerçekleştirme arayışı; iletişimsizlik, toplumsal baskı ve içsel çatışmalarla okura sunulur. Böylece kelebek simgesi etrafında şekillenen özgürleşme arzusu ile yaşamın sınırlayıcı koşulları arasındaki gerilim okura yansıtılır. Bu bağlamda eser, aşk, ölüm, kadın, yabancılaşma, arkadaşlık/dostluk ve anne/annesizlik temaları etrafında yapılandırılır. *Mecnun Kelebekler* “KORA” şeması şöyledir:

Tablo 5. Mecnun kelebekler kora şeması

Mecnun Kelebekler	Ülkü Değer	Karşıt Değer
Kişiler	Filiz	İsmet
	Nilay	Reis
	Vedia	Mafyana
Kavramlar	Aşk	Yalnızlık
	Sevgi	Sevgisizlik
	Anlaşıma	Anlaşılmama
	Aidiyet	Yabancılaşma
	Umut	Umutsuzluk
	Kendini İfade Etme	Suskunluk
	Yaşama Arzusu	Tükenmişlik
	İçsel Bütünlük	Ruhsal Parçalanma
Simgeler	Kelebek	Kapanmışlık
	Uçuş	Düşüş
	Dönüşüm	Çözülme
	Işık	Karanlık
	Renk	Durağanlık
	Hareket	Solgunluk
	Gökyüzü	Boşluk

Burada Kalmak romanı, temel olarak bireyin varoluşsal sıkışmışlığı ile aidiyet arayışı arasındaki gerilim üzerine kuruludur. Anlatıda karakterlerin “kalma” ve “gitme” arasındaki ikilemde sıkışması, yaşamı anlamlandırma çabasını belirler. Romanın tematik ekseninde aşk, yabancılaşma, ölüm, özlem, iletişimsizlik, arkadaşlık/dostluk ve anne/annesizlik öne çıkar. *Burada Kalmak* “KORA” şeması şöyledir:

Tablo 6. Burada kalmak kora şeması

Burada Kalmak	Ülkü Değer	Karşıt Değer
Kişiler	Kutlu	Kutsal
	Dede	Suna Teyze
	Erdem	Ablası
Kavramlar	Aidiyet	Yersizlik
	Kalmak	Kaçma İsteği
	Bağlılık	Kopuş
	Güven	Belirsizlik
	İletişim	İletişimsizlik
	Umut	Umutsuzluk
Simgeler	Ev	Kapalı Alan
	Oda	Çıkmaz Sokak
	Eşik	Yol

Bireyin toplumsal baskılar karşısındaki uyumsuzluğunu kadın karakterler aracılığıyla yansıtan *Cennette Gibiyim*, kadınların kimlik bütünlüğünü koruma çabası, geçmişle hesaplaşma ve aidiyet arayışı etrafında şekillenir. Romanda ölüm, aşk, yabancılaşma, özlem, arkadaşlık/dostluk ve anne/annesizlik temaları öne çıkmaktadır. *Cennette Gibiyim* “KORA” şeması şöyledir:

Tablo 7. Cennette gibiyim kora şeması

Cennette Gibiyim	Ülkü Değer	Karşıt Değer
Kişiler	Temenni	Kayınvalide
	Teyze Kızı	Barabbas
	Levent	Baba
Kavramlar	Yaşam	Ölüm
	Aidiyet	Yurtsuzluk /Aidiyetsizlik
	Özgürlük	Bağımlılık
	Anne	Travma
	Aile	Bellek
	Sevgi	Sevgisizlik
	Huzur	İç Çatışma
	Varoluşsal Bütünlük	Ruhsal Parçalanma
Simgeler	Cennet	Cehennem
	Ev	Oda
	Işık	Karanlık

3.7.1. Aşk

“Cumhuriyetin ilk günleri gibiydi yüzün...”

(İlhan Berk/ Üç Kez Seni Seviyorum Diye Uyandım)

Aşk, Türk Dil Kurumu tarafından, “bir kimse veya bir şeye karşı duyulan çok kuvvetli sevgi ve bağlılık duygusu; sevi, amor”¹⁸ olarak tanımlanmıştır. Farklı kuramcılar da aşka ilişkin çeşitli tanımlamalar yapmıştır:

Moss ve Schwebel’in aktardığına göre, Freud aşkı, cinselliğin yüceltilmesi olarak, Harlow bağlanma davranışı olarak ve Fromm ilgi, sorumluluk, saygı ve anlayış olarak tanımlamıştır. Maslow ise, aşkı ikiye ayırmıştır. Birincisi, kişinin güvensizliğiyle gelişen ve düşük düzeydeki duygusal ihtiyaçları ifade eden “yetersizlik aşkı (deficiency love)”, ikincisi ise, yüksek düzeyde duygusal ihtiyaçları içeren ve özellikle kendini ve diğerini gerçekleştirme isteğini ifade eden “âşık olmaktır”. Tennov ise aşkı, bilişsel etkinliği devre dışı bırakan, geçici bağımlılık ve sevilen kişiye yönelik bedenin verdiği duyarlı tepki olarak tanımlamaktadır. (Atak ve Taştan, 2012: 521).

Farklı tanımlamalara rağmen aşka dair deneyimin bir bağa veya yönelime işaret eden bir yakınlık olgusu üzerinden şekillendiği söylenebilir. Bu denli güçlü ve yoğun bir duygunun edebi metinler içerisinde de yansımalarının bulunması kaçınılmazdır. Nitekim anlatının tematik ve yapısal bütünlüğünü şekillendiren unsurlardan biri olan aşkı, bu çalışmanın örneklemine oluşturan romanlarda da görmek mümkündür.

Söz konusu romanların yazarı Sibel K. Türker ise eserlerinde yer verdiği aşk temasını romantik düzlemde ziyade psikolojik boyutuyla ele almıştır. Yazarın romanlarında işlenen aşk, genellikle roman karakterlerinin iç dünyalarını ve hassasiyetlerini yansıtmak amaçlı kullanılmıştır. Roman karakterlerinin aşka dair deneyimleri ise idealize edilmeden tamamlanmamış bir sona sahiptir. Bu bağlamda söz konusu deneyimin roman karakterlerinin iç dünyalarını yansıtan ve anlatının tematik bütünlüğünü ortaya çıkaran merkezi bir unsur olarak işlev gördüğü söylenebilir.

Sibel K. Türker’in romanlarında tema, genellikle bireysel varoluş, toplumsal gerçeklik ve kadın meselesi üzerinden şekillenir. Bu temalarla bağlantılı olarak yazar, aşkı da eserlerinde önemli bir tema olarak kullanır. Fakat bu aşk, romantik bir aşk olmaktan çok bireyin yalnızlığını ve varoluşunu sorgulamasındaki duygu biçimi olarak sunulur. Tüm romanlarında aşk temasına yer veren yazar, bu duyguyu en yoğun olarak *Hayatı Sevme Hastalığı* romanında ele alır. Başkışının yaşadığı aidiyetsizlik hissi,

¹⁸ TDK (t.y.), <https://sozluk.gov.tr>

romandaki saplantılı aşkın temel nedenlerinden biri olarak işlenir ve anlatı boyunca diğer temalara eşlik eden belirleyici bir unsur hâline gelir. Yazar, tüm romanlarında aşkı bireyin içsel dünyasında yaşadığı bir eksiklik, çatışma ya da sorunla ilişkilendirerek ele alır. Bu nedenledir ki yazarın hiçbir karakteri aşk bağlamında mutlu olamaz: *Hayatı Sevme Hastalığı* ve *Mecnun Kelebekler* romanlarında partnerleri tarafından terk edilen kadınlar; *Şair Öldü*, *Benim Bütün Günahlarım* ve *Burada Kalmak* romanlarında aşklarını itiraf edemeyen karakterler ve *Cennette Gibiyim* ile *Meryem'in Biricik Hayatı* romanlarında aşk kılıfı altında işlenen cinayetler.

Hayatı Sevme Hastalığı romanında aşkın iyileştirici gücüne inanan ve aşk ile tamamlanacağını düşünen başkişi Ayda, aşka yüklediği aşırı anlam yüzünden sevgilisi tarafından terk edilir ve bu terk ediliş onu büyük bir hayal kırıklığına sürükler. Bu durum da aşkın tamamlanma mı yoksa saplantı mı sorusunu gündeme getirir:

Uykuyu özlenen bir sevgiliyi bekler gibi hasretle beklediğim saatlerde, karanlık odamdaki yatağıma uzanmış, tuhaf köleliğimi düşünüyordum. Yüksel Hanım Gurur'u dokuz ay karnında taşıdı, bense yıllardır içimde, kalbimi çatlatarak taşıyorum. Yüksel Hanım Gurur'u doğurarak ondan kurtuldu, bense Gurur'dan ne yapsam kurtulamıyorum. Anneler ve sevgililerin temel çelişkisi(HSH,166).

Ayda'nın âşık olduğu Gurur'dan -düşüncesinden- kurtulamaması, söz konusu saplantının görünür kılınmasını sağlamıştır. Ayda'nın bu saplantılı düşüncesinin altında ise yetimhanede büyümenin yol açtığı eksiklik duygusunun yattığı, yine Ayda'nın ifadeleriyle okura iletilir:

Yetimhanede büyüyen kızlar bir erkeği çok fazla sever. Onların gözünde bir erkek hayatta olup olacak tek şeydir. Bu mutluluk değildir, ümit değildir, güven duygusu hiç değildir. Bu, yalnız ve yalnız yetimhanede büyümeyen bir erkeğe duyulan öz yıkıcı bir ilgidir. Yetimhanede büyüyen kızlar aşktan değil, bir erkeğe duyulan kıskançlıktan hasta olurlar. 'Dışarıdan' bir erkeği severek, kendi yetkinliklerine alt etmeye uğraşırlar (HSH, 97).

Ayda'nın söz konusu tavrının bir erkeğe karşı duyduğu sevilme ihtiyacının patolojik sonucu olduğu tüm anlatı boyunca geriye dönüşler ve içsel çözümlemeler ile sunulur. Bu bağlamda romanda işlenen aşk teması, karakterin daha derin

güvenli alan ilişkisi, âşık olunan figürle kurulamamaktadır. Nitekim karakterin bu duygudan kaçınması, geçmişle kurulan ilişkinin yalnızca özlem değil aynı zamanda duygusal zorlanma içerdiğini de yansıtmaktadır.

Benim Bütün Günahlarım romanı da *Şair Öldü ve Burada Kalmak* romanında olduğu gibi itiraf edilemeyen aşk temasına odaklanmaktadır. Fakat bu romanda başkişi Toros'un aşkını itiraf edememesinin sebebi, karakterin cinsel yönelimiyle ilişkilendirilebilir:

Onu seviyordum. Kendi gerçeğim içimi arındırarak boşalıp akıyordu benden.

Uzak değildi ama, dokunabileceğim kadar yakın, sessiz bir kovuk içinde var olmayı sürdürüyordu. Sonunda anlamıştım, dünyanın en zarif, en efendi ve en komik palyaçosuna âşık olmuştum işte. Şifacıma âşık olmuştum. Oysaki yalnızca tek bir kez geçirmişti baş ağrımı. Gülümse ise yalnızca tek bir kez gülümsemişti, ama bu aynı şey değildi. Canan Bey'e orada tutulmuştum (BBG, 203).

Türker'in *Cennette Gibiyim* ve *Meryem'in Biricik Hayatı* adlı romanlarında yer alan aşk teması ise aşkın en patolojik hali üzerinden ölümle ilişkilendirilerek kurulur. *Cennette Gibiyim*, kadın cinayetleri temasının en belirgin biçimde işlendiği roman olarak öne çıkar. Bu bağlamda yazar, romanını erkek şiddeti sonucu yaşam hakları ellerinden alınmış kadınlara ve kadınlar arası dayanışmaya ithaf etmiştir: “Kadın cinayetlerinin kurbanlarına, kız kardeşlere ve teyzekızlarına ithaf edilmiştir ”(CG, Giriş). Kadın kimliği ve deneyiminin görünür kılınmasını sağlayan *Cennette Gibiyim*'de Temenni'nin annesi, babası tarafından öldürülen bir kadındır. Başkişi Temneni'nin bu cinayete tanık olması ise onun üzerinde derin ve kalıcı bir travma bırakmıştır. Bu travma da onun aşka karşı kaygılı ve temkinli bir tutum sergilemesine sebep olmuştur. Ve bu nedenle ona âşık olmayan bir adamla evlenen Temenni, öldürülme korkusunu bastırmaya çalışmıştır:

“Kocama soruyordum: ‘Beni hiç sevmediğine, bana hiç âşık olmadığına yemin et.’

‘Yemin ederim,’ diye cevaplıyordu.

‘Bir an bile.’

‘Bir an bile,’ diye tekrarlıyordu (CG, 77).”

Yazarın ölüm temasıyla birlikte ele aldığı aşk teması, *Meryem'in Biricik Hayatı* romanında da kendini gösterir. Romanda aşkın saplantılı bir biçime dönüşmesi, şiddetin

ortaya çıkmasına neden olan temel etkenlerden biri olarak işlenir. Bu romanın başkişisi Meryem, aşkın sebep olduğu psikolojik prangalardan kurtulma yoluna girer ve Cihangir'in ölümüne sebep olur:

Bu sırlar sayesinde Cihangir'in ısıltılı, bıçaklı, tabancalı ve gösterişli yoksul aşkından kurtulacağım. Bir hataydı, bir vakitler, tutkuyu bir kadını ele geçiren tek şey sanmıştım. Bir hataydı, bir vakitler, dünya yoksulların aşkı ve onuru üstünde duran tepsi şeklinde bir gezegendir sanmıştım (MBH, 80).

Meryem'in bu ifadeleri, aşka bakışını yansıtır. Meryem, başlangıçta aşkı tutkulu bir şekilde algılasa da zamanla tutkunun tek başına yeterli olmadığını farkına varır. Aşk, artık onun için sınırlayıcı ve baskılayıcı bir güç olarak görünür.

3.7.2. Kadın

Edebî metinler, ortaya çıktıkları toplumun kültürel ve toplumsal dinamiklerini yansıtan estetik ürünler olarak ait oldukları dönemin sosyal yapısının anlaşılmasına katkı sağlamaktadır. Bu bağlamda Rita Felski'nin belirttiği üzere edebiyat, yalnızca estetik bir zevkle sınırlı tutulamayan ve toplumsal bilgi verileri sağlayan bir bütünlüktür: “okumanın tanıma bir mantığı içerdiğini; estetik deneyimin büyüğü bozulmuş bir çağda büyüle(n)me ile benzerlikler sergilediğini; edebiyatın ayırıcı toplumsal bilgi biçimleri yarattığını; okunulan metin tarafından şok edilme deneyimine itibar edileceğini ileri sürer” (2019: 25). Edebiyatın epistemolojik statüsüne yönelik tartışmaların yoğunlaşması ile feminist epistemoloji de edebi metinleri, bilgi üretimine katkı sağlayan önemli veri kaynakları olarak değerlendirmiştir. Özellikle kadın yazarların erkek egemen dünyada kendilerine yer edinmeleri ile dilin cinsiyeti mevzuu da gündeme getirilir. Maggie Humm'a göre (2002), kadınlar erkek egemen kültürde, yanlış bir şekilde betimlenmelerine karşı geliştirilen eleştiriler aracılığıyla feminizmi benimserler. Feminist edebiyatın görevi ise cinsiyetin dil vasıtasıyla aktarılmasını ve dile yönelik sorunların ortaya çıkarılmasını sağlar. Bu bağlamda Humm, edebiyatın yönelttiği eleştirinin amaçlarından bahseder. Söz konusu amaçları ise dört başlıkta sunar: “1. Erkek egemen edebiyat tarihinde eril bir bakışla yazılmış metinleri analiz etmek ve bu metinlerdeki kadın temsillerine bakmak; 2. Edebiyat tarihinde yok sayılan kadın yazarların eserlerini toparlayarak ayrı bir alan oluşturmak; 3. Geleneksel kadın temsillerine karşı feminist okur gözüyle bakmak; 4. Yeni bir yazma ve okuma yaklaşımı geliştirmek. Söz konusu amaçlar etrafında ve “Jino-eleştiri” kapsamında üç farklı dönemde (1. Dişil Dönem, 1840-1880: Kadın yazarların eril edebiyat etkisinde eser

verdikleri ve bu eserlere benzer eserler verdikleri dönem; 2.Feminist Dönem, 1880-1920: Kadın yazarların eril eleştirmenlerin yaklaşımlarını açık ettikleri dönem; 3.Dönem: Kadın Dönemi, 1920-günümüz: Kadınların deneyimlerini ve kendilerini yazdıkları dönem) ele alınabilecek feminist edebiyat eleştirisi (Ulu, 2021: 39-40).” ile edebiyat aracılığıyla kullanılan dilin cinsiyetçi bir yapılandırmaya gitmesi üzerinde durulur. Edebi metinler üzerinden eril düzenin ve dilin pekiştirilmesi ile feminist eleştirinin edebiyattaki yansımaları üzerine Moran (2022: 249) da şu şekilde bir eleştiri getirir:

Deniyordu ki, edebiyat yapıtlarına bakıldığında, yalnız gerçek yaşamda değil romanlarda, şiirlerde oyunlarda kadının aşağılandığı, horlandığı ve böylece ataerkil düzenin bu yoldan da desteklenip sürdürüldüğü görülür. Onun için feminist eleştiri, edebiyat yapıtlarında kadına karşı bu tutumu ortaya koymak amacıyla başladı, ama kısa zamanda başka sorunlara da yöneldi.

Nitekim toplumsal rollerin kuşaklar boyunca aktarılmasında önemli bir işleve sahip olan edebi metinlerin kadın yazarlar bağlamında kendine özgü bir söylem geliştirdiği de aşîkârdır. Söz konusu söylemi, romanlarının tematik yapısına ustaca yerleştiren yazarlardan biri de kuşkusuz Sibel K. Türker’dir. Kadın meselesine ilişkin duyarlılığını romanları dışında da dile getiren Türker, *Sibel K Türker: Her Roman Bir Vazgeçişler Toplamıdır Bende* adlı söyleşisinde yer alan “Kadınlar içlerinde dünya değil güneş sistemi taşıyor.” ifadesiyle de kadınların çok katmanlı dünyalarına işaret eder.¹⁹

Türker’in romanlarında kadın sorunu, anlatının derinliğini besleyen temel yapı taşlarından biridir. Yazar, kadın meselesini yalnızca tematik bir unsur olarak değil anlatının temel dinamiği olarak kurgular. Söz konusu eserlerde yer alan başkışilerin büyük çoğunluğunun kadınlardan seçilmesi ve bu karakterlerin edilgen bir konumda olmaması; yazarın kadın kimliğine yönelik bakışını da ortaya koyar. Türker, özellikle yaşam hakları ellerinden alınmış kadınların seslerini duyurarak onları görünür kılar. Hayatın içerisinde sindirilen ve ‘ses’i duyulmayan kadınlar, ölüm gibi bir olguyla yazarın romanlarında varlıklarını duyururlar. Bu bağlamda “ses”, sadece varoluşun değil aynı zamanda yok oluşun da temsili olarak değerlendirilebilir. Sesi durdurup ona hâkim olmanın mümkün olmadığını belirten Ong’a göre (2013: 46-47) “tüm duyular, zaman içinde algılanır; ancak sesin zamanla ilişkisi apayrı olup, kaydedilen diğer insan duyularının zamanla ilişkisine benzemez. Ses, ancak varlığını yitirirken işitilir. Yalnız yok olabilir değil, özünde geçicidir ve geçici niteliğiyle duyulur. ” Bu açıdan ele

¹⁹(<https://oggito.com/icerikler/sibel-k-turker-her-roman-bir-vazgecisler-toplamidir-bende-/8221>)

alındığında yok oluşun karşısında duran kadının farklı bir yok oluş aracıyla varlığını hissettirdiği düşünülebilir.

Söz konusu tema, yazarın *Şair Öldü*, *Meryem'in Biricik Hayatı*, *Mecnun Kelebekler*, *Cennette Gibiyim* ve *Hayatı Sevme Hastalığı* adlı romanlarının ortak noktasıdır. Keza tüm bu romanların başkişisi, kadın olarak kurgulanır. Bu romanlar arasında bu temayı en yoğun işleyen eserler ise *Meryem'in Biricik Hayatı* ve *Cennete Gibiyim*'dir.

Meryem'in Biricik Hayatı romanında dünyaya farklı şekillerde gelmesine rağmen hep aynı kaderi yaşayan kadınlar üzerinden “Meryem”in biricik”lik hali sorgulanır. Toplum tarafından görülmeye değer bulunmayan her bireyin tek ve eşsiz hali Meryem'in sonsuzluğa açılan kadın hikâyeleriyle görünür kılınır. Meyrem; - Meriy En, Meryem, Miriam- her hikâyede farklı bir kadınla temsil edilir. Ötekileştirilen ve bastırılan kadınların aynı yazgıyı yaşamak zorunda bırakılması romanın tematik örüntüsünün kırılma noktasını oluşturur. Her insanın biricikliği ile her yaşam hikâyesinin yazılmaya değer oluşu düşüncesi, bu romandaki kadın karakterlerin anlatıları üzerinden görünür kılınır. Özellikle sessiz bırakılan kadınların hikâyelerinin duyurulması gerekmekte; Türker de sessizliğe mahkûm edilerek cezalandırılan bu kadınların seslerini, romanlarına taşıyarak onlara ses olmaktadır:

“Işık ilerledikçe büzüşüyordu. Tek vuruş.

Son. Gibi.

Yoktu. Dişlenen sahte altın gibi gülümsemeye çalışıyor, küçümseniyordu. Hikâyesi yazılmayarak cezalandırılacak olan. (MBH, 170)”

Söz konusu temayı yoğun bir şekilde işleyen bir diğer roman ise *Cennette Gibiyim* romanıdır. Bu romanda yer alan kadınların anlatı boyunca ölümle iç içe geçen hayatları kurgulanmıştır. Roman adından başlayarak ölümü çağrıştıran sembollerle kuşatılmıştır. Romanın adıyla kurduğu karşıtlık, romanın tematik örüntüsünü destekleyen bir detaydır. Hayatları boyunca eril yapının tutsaklığıyla ölümü ve şiddeti hisseden kadınların hikâyeleri, roman karakterleri başkişi Temenni, Temenni'nin annesi, teyzesi, teyzekızı ve arkadaşları Güleser ile Gülseher üzerinden aktarılır:

Sondu bu, son. Hayatlarımıza değil, ölümlerimize yazılmış bir son olmalıydı. Bu böyle devam edemezdi, bitmek bilmeyen bitmeliydi artık. Takvim yapraklarını karıştırır gibi karıştırıyordum günleri, yılları, tarihleri. Aklıma kazıyordum. Güleser, Gülseher'den önceydi. Annem hepsinden de önce. Onlardan da öncesi, onlardan da sonrası vardı.

.....

Ölmüştük, ölüyorduk, ölecektik. (CG, 199).

“Biz” zamiri ile Temenni, doğrudan kadınlarla bütünleşerek kolektif bir kaderin temsilini sergiler. Ayrıca zaman dilimi olarak seçilen geçmiş ve geleceği kapsayan kipler, kadın cinayetlerinin bitmeyen bir döngüyle normalleştirilmesini aktarır. Bu ifadeler bağlamında, kadınların yaşadığı şiddetin bireysel değil toplumsal yönü vurgulanır.

Yazar, özellikle yukarıda değinilen iki roman üzerinden, kadınların hayatlarının nasıl sistematik bir baskı içinde şekillendiğini gözler önüne serer. Söz konusu romanlar, toplumun kadına biçtiği rollerin sebep olduğu durumları okura iletmekle birlikte erkek egemen zihniyetin boşluklarını da edebi bir dille hissettirir.

Kadın teması, yazarın diğer romanlarında da farklı boyutlarıyla ele alınır. *Mecnun Kelebekler* romanında kadının görünmeyen ev içi emeği, Vedia’nın hayatı boyunca birilerine bakmaya mecbur kalışıyla somutlaştırılır: “Yoktu, yoktu işte. Vedia’nın bakmak zorunda olduğu kişiler vardı. Erkekler... Hep olmuştu, hep erkeklere bakmak görevi olmuştu hayatta. Önce en önce, Vedia gelin olmadan önce dedesi Hayrullah, sonra yıllar sonra...”(MK, 79). Vedia’nın yaşamı boyunca bakmakla yükümlü olduğu aile üyeleri -çoğunlukla erkeklerden oluşan- ciddi bir emek yüküdür. Bu emek, yalnızca fiziksel sorumlulukları kapsamayan aynı zamanda duygusal yükü de ağır olan bir sorumluluğa işaret etmektedir. Vedia’nın bu sorumluluğunun evlilikten önce ve evlilikten sonra da sürmesi, toplumsal cinsiyet rollerinin sürekliliğiyle de ilişkilendirilebilir. Kadının görünmeyen ev içi emeğinin “hak temelli” normlara göre düzenlenmediğini belirten Sancar’a göre

...kamusalın zıttı olan “özel alan”, devletin ve siyasetin dışında kalan, sivil, kişisel, mahrem yaşamların dünyasıdır; yani özel alan bir tür kamusal alandan “arta kalan” alandır. Özel alan aile ilişkilerini kapsar; bu anlamda karşılıksız kadın emeğinin alanı, kişisel, duygusal emek dünyası olarak "toplumsal yaşam"ın dışında, farklı etik ve hukuki kurallara göre düzenlenmesi gereken bir yaşam alanı olarak tanımlanır (2017: 304-305).

Şair Öldü romanında kadınlarla erkekler arasındaki fırsat eşitsizliği, Elif’in inancını simgeleyen başörtüsü nedeniyle okula giremeyişi üzerinden belirtilmektedir:

Bir dakika... Bunun nesi özgürlük Elif? Aynı fikri, kimliği paylaştığınız erkekler ellerini kollarını sallayarak okula giriyorlar. Sizin ödediklerinizi asla ödemiyorlar. Onlar bir şey kaybetmiyorlar. Bence sen bunları oturup düşünmelisin. Ve bir tel saçın görünecek diye ödünü patlatacağına bir hal çaresi bulmalısın. (ŞÖ, 72-73)

Son olarak da *Hayatı Sevmek Hastalığı* romanında da kadın dayanışması; başkişi Ayda'nın yolunu kaybettiğini hissettiği anlarda, başka bir kadın karakter olan Neşe'ye sığınmasıyla yansıtılır. Neşe'nin Ayda için yaptığını Ayda da varlığıyla Neşe'ye sağlamakta ve iki kadın arasında güçlü bir dostluk şekillenmektedir. Bu dostluk üzerinden gelişen kadın dayanışması, sadece bireysel bir yakınlığı değil aynı zamanda kadınların toplumsal alanlarda birbirlerine sağladığı gücü görünür kılmaktadır. Aslında bu da okuyucuya, dolaylı yoldan, “kadın, kadının yurdudur” mesajını iletmektedir:

Neşe gerçek bir dost ve eğer Tanrı varsa onda zuhur etmiş olmalı. Bir akşamüstü kapımı çalıp da benden varsa bir adet limon istememiş olsaydı bütün bunlar yaşanmayacaktı. Ayrıca o günlerde benim evde limondan başka hiçbir şey olmaması da kaderin bir oyunu olsa gerek. Mutfığa gidip kendisine bir yerine iki limon vererek arkadaşlığa, dostluğa ve komşuluğa olan inancımı göstermiştim.(HSH, 56).

Sonuç itibariyle Türker, yukarıda bahsi geçen tüm romanlarda, kadınlara özgü halleri, roman karakterlerinin yaşamsal ve toplumsal bağamları üzerinden işleyerek cinsiyet rolleri ve güç ilişkileri ile ortaya koyar.

3.7.3. Ölüm

Geçmişten günümüze insanlık hep bir arayış içerisine girmiştir. Bilinmezlerle örtülü bu arayışta çoğu kez neyi aradığının bile farkında olamamıştır. İnsanlığın bu bilinmezler karşısındaki yolculuğu en çok da ölüme karşı olmuştur. Zira ölüm karşısındaki çaresizliği, hayattaki varlığı boyunca, en derin hisseden canlı insandır. Bunun içindir ki bir insanın yitip gitmesi geride kalanlar açısından hem büyük bir belirsizliği hem de büyük bir ızdırabı doğurmuştur. Bu ızdırabın altında, kaybedilen kişinin realitede artık var olamayacağını bilmesi gibi birçok duygusal boyut yer almaktadır. İnsanoğlu hayatın bir parçası olan ölümün yarattığı bu ağır sürecin altından

kalkabilmek için ölümü de içinde barındıran bazı sağaltıcılar bulmaya çalışmıştır. Ölüm karşısında savunmasız kalan insanın çaresizliği, bu nedenledir ki pek çok anlatıya konu olmuştur. Felsefe sözlüğünde “canlı varlıklarda hayati fonksiyonların mutlak olarak durması, hayatın son bulması; insanda bilinçli deneyimin tamamen nihayetlenmesi durumu” (Cevizci, 2015: 336) şeklinde tanımlanan ölüm ve ölüme karşı geliştirilen tutum hem bireye hem de topluma dair pek çok detayı barındırmaktadır. Psikanalitik açıdan insan davranışlarını ele alan Freud’a göre “ölüm içgüdü” (Tanatos) insanın yıkıcı ve saldırgan eğilimlerinin kökeninde yer almaktadır. (Tura, 2010: 60). Düşümle ölüm arasında benzetme ilişkisi kuran Canetti ise ölümü “Var olan her şeyin baş belası, çözülmemiş ve anlaşılmamış ezelden beri her şeyin korunup esir edildiği ve hiç kimsenin ezmeye cesaret etmediği o düşüm.” (2007: 30). şeklinde tanımlamaktadır. Bu bağlamda, ölüm olgusu, psikolojik açıdan insan varoluşunun çıkmazlarından biri olarak düşünülebilir.

Nitekim farklı disiplinler ile düşünürlerin tartışmalarına konu olan ve insana dair kaygıları yansıtan ölüm olgusunun edebiyatta da tematik bir unsur olarak kendine yer edinmesi kaçınılmazdır. Türker’in romanlarının tamamında, bu temanın kullanıldığı ve farklı boyutlarıyla kurguya dâhil edildiği görülmektedir. Yazarın *Şair Öldü*, *Cennette Gibiyim* ve *Meryem’in Biricik Hayatı* adlı romanları, ölüm teması etrafında şekillenen olaylar üzerinden kurgulanmıştır: Ölüm temasını adında da barındıran *Şair Öldü* romanında ölüm, hem simgesel hem de gerçek boyutlarıyla yok oluş perspektifi üzerinden ele alınır. *Cennette Gibiyim* ve *Meryem’in Biricik Hayatı* romanlarında ise söz konusu tema diğer ana temalardan biri olan kadın temasıyla iç içe geçmiş bir halde işlenir. Yazarın romanları arasında, ölüm temasının yoğun olarak işlendiği bir diğer roman ise *Hayatı Sevme Hastalığı*’dır. Fakat bu anlatıdaki ölüm teması, başkişi Temneni’nin kimsesizliğinin sebep olduğu sevilme ihtiyacını görünür kılmak amacıyla işlevsel bir şekilde kullanılır. *Burada Kalmak*, *Benim Bütün Günahlarım* ve *Mecnun Kelebekler* romanlarında ölüm olgusu, diğer eserlerdeki belirgin konumunun aksine, tematik yapının ikincil unsurlarından biri olarak işlenir.

Bu bağlamda, söz konusu romanlar arasında *Şair Öldü*, ölümü adında barındırması ve hem gerçek hem de mecazî bir ölümü temsil etmesi açısından öne çıkmaktadır. Sibel K. Türker, romanının tematik temeline yerleştirdiği ölüm olgusunu, hem başkişi Ersin’in ablası ile babasının biyolojik ölümleri hem de metafor olarak bir bireyin ruhsal yok oluşu üzerinden roman boyunca işlemiştir. Ersin’in ablası Yeşim’in intiharı, Ersin için bir yıkımı barındırmakla birlikte, Ersin’in daha fazla iç dünyasına yönelmesine sebep olmuştur:

Ahhh Yeşim” diye hıçkırdım. Kalbim yerinden sökülmiş gibiydi, diz çöküp emeklemeye çalıştım. Eldivenleri söküp attım elimden. Korkarak, titreyerek yüzüne dokundum. Soğuk değildi sanki, bir ümitle sarsmaya başladım bedenini. Bir yandan da adını haykırıyordum. Dudak boyası ellerime bulaşarak dağıldı. Yeşim, pembe elbisesiyle tezat bir solgunluk içinde, başını kucağıma dayamış uyuyordu sanki. Ne kadar ağladığımı bilmiyorum. Ne zaman telefon ettiğimi, 112 rakamını ne zaman tuşladığımı, ambulansın kapımızın önüne ne zaman geldiğini, bir doktor ve bir hemşireden oluşan sağlık ekibine ne zaman kapıyı açtığımı, Yeşim’in güzel bedeninin ne zaman sedyeye konulduğunu bilmiyorum. Doktor sorular sorup duruyordu. Ne zaman bulmuştum onu...(ŞÖ, 240)

Ersin’in bu ölümle yüzleşmesi, ondaki zaman algısının kırılmasına ve derin bir içsel çöküş deneyimlemesine sebep olmuştur. Aralarında hiçbir benzerlik olmamasına rağmen aynı ev içerisinde farklı yollardan yaşam mücadelesi verdiği ablasının ölümü, onun içindeki boşluğu daha da genişletmiştir.

Anlatıdaki bir diğer ölüm olgusu ise şairin ölümüyle somutlaştırılan ölüm temasıdır. Anlatının çıkış noktasında yatan bu ölüm, romanda biyolojik bir son olarak ele alınmaz. Söz konusu ölümle işaret edilen soyut bir yok oluş ve yaratıcılık eyleminin zamanla bitişidir. Ersin’in içsel sıkıntılarıyla baş etme ve kendini var etme biçimi olan şiir yazma eyleminin zamanla ortadan kalkması, romanda ölüm temasının simgesel düzeydeki yansımalarından biri olarak değerlendirilebilir. Toplum tarafından anlaşılmadığını hisseden Ersin’in yazma eyleminden -şiirden- vazgeçiş, simgesel ölümü temsil etmektedir:

Benim kavradığımsa, elimden düşen kitaplar gibi. Anlatıyor ama kapsamıyorlar.

Yarım yamalak bir tercüme gibi dile gelmenin imkânsızlığını taşıyorlar. Bir gün beni, tamamıyla beni anlatan bir sayfa, bir paragraf, bir cümle, bir kelime bulacağım günü bekliyorum ümitsizce. Belki o zaman bir kusur gibi düşündüğüm varlığım kendi kendinin sebebi olacak. Benimle aynı ülkede yaşayanlar, benimle aynı şehirde oturanlar, aynı okula gittiğim arkadaşlar... Yaşıtlarım, benden iki yaş küçük, beş yaş büyük olanlar... Ortak kaderimiz var

mi? Beni hepinizden ayrı düşüren o aşılamaz mesafe, o uzlaşmazlık nedir? Böyle şeyler yazmamalısın arkadaşım. Kime ne yararı var?...Haklısın arkadaşım, gerçekten haklısın. İşte haklı olduğun için, sırf bu yüzden yazmayı da bıraktım. (ŞÖ, 46-47).

Yazarın romanları arasında, ölüm temasının yoğun olarak işlendiği bir diğer roman ise *Hayatı Sevme Hastalığı*’dır. Yetimhanede büyüyen roman başkışisi Ayda’nın yıllar sonra çıkıp gelen annesiyle tanışması ve bir süre sonra annesini kaybetmesi onu derinden etkiler. Anlatı boyunca Ayda’nın annesiyle yüzleşmekten kaçınması da bu etkinin yansımasıdır. Ayda’nın bu ölümle yüzleşmesi ise annesinden kalan “mavi bir kazak” üzerinden okura sunulmuştur:

Annemin hikâyesinde sonlara geldim galiba. Gerçi en sondan başlamıştım. Hâlâ yaşamakta olan mavi kazaktan. Bu benim mirasım ve onu reddetmedikçe ondan kurtulamam. Aslına bakılırsa mavi annemin rengi değildi; annem düşünceli değildi, kederli de. Mavi böylelerin rengidir, uyuşuktur çünkü. Hem keyifli, hem derin, hem de umursamazdır. Nasıl olabiliyorsa. Bir insanı –normal birini- alın ve günlerce maviye boyanmış bir duvara baktırın. Kesinlikle mutlulukla delirecektir. Annem, işleri yolunda gitmeyen ve gitmesi için de bir sebep olmayan insanlardan biriydi. Böylelerinin bordo bir kazağı olmalı bence. (HSH, 181)”

Anlatının başlangıcında, Ayda için “mavi kazak” metaforu ile bütünleşen bir anne figürü okura sezdirilir. Ayda’nın yıllar sonra çıkagelen annesi Şengül Hanım’ın ördüğü mavi kazak, ona “anne”yi hatırlatan tek somut gerçektir. Ayda, bu kazak üzerinden annesiyle ve annesinin yarım bıraktığı geçmişle hesaplaşmaya girer. Anlatının sonunda Ayda’nın kazakla konuşmayı bırakıp onu giymeye başlaması, annesiyle sürdürdüğü içsel hesaplaşmanın sonlandığını gösterir. Bu değişim, karakterin geçmişle yüzleşerek onunla barıştığına ve yas sürecini büyük ölçüde tamamladığına dair bir izlenim oluşturur.

Yazarın bir diğer romanı *Cennette Gibiyim* de ölüm temasını yoğun bir şekilde hissettirmektedir. Fakat burada söz konusu tema diğer ana temalardan biri olan kadın temasıyla iç içe geçmiş bir halde kurgulanır. Keza bu bağlantı *Meryem’in Biricik Hayatı* romanında da söz konusudur. Ölüm temasının toplumsal boyutu, kadın meselesi

başlığında, detaylı bir şekilde sunulduğu için bu kısımda daha çok annesi öldürülen kız çocuklarının yolculuğu, ölüm teması üzerinden değerlendirilmiştir. Annesinin ölümüne tanık olan Temenni'nin yaşam mücadelesi, ölüm korkusuyla iç içe şekillenmiştir. Temenni'nin sırtında ağır bir yüklerle sürdürdüğü bu yolculuk, tüm hayatını etkilemiştir. Çocukluğunda iz bırakan bu travmatik olay sonrası, Temenni önce teyzesinin evinde sığıntı gibi hissederek yaşamak zorunda kalmıştır: “Düşünüyordum yemekten sonra bana verdikleri ütü odasındaki sedire yatıp” (CG, 43). Ve bu evde yük olmamak adına daha az konuşup sürekli ev işlerine yönelmiştir: “Ses çıkarmak ‘Ben buradayım,’ demektir. ‘Ben buradayım,’ demek açık hedef hâline gelmektir” (CG, 62). Yetişkinlik döneminde ise -bir erkek tarafından sevilmenin kaçınılmaz bir son olarak ölümle sonuçlanacağı yönündeki yanlış düşüncesi yüzünden- ölüm korkusunu hep içinde taşımıştır. Bu nedenle de onu sevmediğinden emin olduğu bir adamla evlenmeyi tercih etmiştir. Temenni'nin annesinin öldürülmesi, geçmişte yaşanmış bir olay olmasına rağmen etkisini yitirmeyerek karakterin kaygılarını beslemiş ve onun duygusal yapısını derinden etkilemiştir Nitekim Temenni'nin bizzat tanık olmadığı bir kadın cinayetinden yoğun bir şekilde etkilenmesi de bu durumun kanıtı niteliğindedir: “Görmesem de biliyordum oysa ben. Duygu tanığıydım. Bir soran olursa anlatırdım. Felaketlerin öncesinde havada bir tuhafılık olurdu”(CG,101). Temenni'nin “duygu tanığıyım” ifadesi ile yaşanan her benzer durumun onda yarattığı aynı yoğunluktaki duygusal yıkım ve buna bağlı ağır yük görünür kılınmıştır.

Meryem'in Biricik Hayatı romanında da ölüm temasının kadın temasıyla iç içe geçtiği yukarıda da vurgulanmıştır. Bu nedenle ölüm temasının kadın meseleleriyle ilişkili boyutu burada tekrar ele alınmayacaktır. Bu kısımda Meryem'in yaşamak için tekrar tekrar ölmesi irdelenecektir. Romanda reenkarnasyon aracılığıyla, hayata tekrar dönme simgesi, kadınların tekrar eden yazgı döngüsünü temsil etmektedir: “Öykünün bitmezliği, bu tuhaf ölmezlik hali yavaş yavaş bezdirmişti beni. (MBH, 144)”. “Bu tuhaf ölmezlik hali” kadınların dünyaya her gelişinde aynı kadere mahkûm edilmesi üzerinden bir eleştiriyi barındırmaktadır. Meryem'in farklı hikâyeler üzerinden ölecek dünyaya tekrar gelişi, yeniden farklı bir “bir”e karşılık gelmekte; bu durum da her bireyin biricikliğini işaret etmektedir. Buna ek olarak anlatıda ölüm temasının farklı bir bağlamda da ele alındığı görülmektedir. Ölümün kaçınılmazlığı ve insan hayatının önceden belirlenmiş oluşu, Azad'ın belleğinde yer edinen Hacı Molla aracılığıyla, geriye dönüşler kullanılarak okura iletilmektedir:

Hacı Molla ölümden çok söz ederdi. “Ölüm,” derdi çukurda açmış iki kara çiçek gibi ürkütücü olan gözlerini hepsinin üzerinde tek tek gezdirerek. “Ölüm geldi

mi aman dinlemez. Kaçacak yer yoktur. Nere gitsen çıkarır bulur.” “Ecel,” derdi “vakti saati geldi mi seni almadan gitmez, bir saniye olsun geciktirmez.” Başparmağını bir kalem gibi alnına sürerdi Hacı Molla: “Burada her şey yazılıdır. Ne olup biteceğini yalnız Allah bilir. Ölümünüzün vakti saati de aha buraya yazılmıştır.” (MBH, 27).”

Bu ifadeler aracılığıyla ölümün kaçınılmazlığı, her insanın ölümle yüzleşeceği ve insan müdahalesinin bunu engelleyemeyeceği -kader inancı bağlamında- otoriter bir karakter üzerinden etkili bir şekilde sunulmuştur.

Yazarın söz konusu temayla ilişkili *Burada Kalmak*, *Benim Bütün Günahlarım* ve *Mecnun Kelebekler* romanları ise yukarıda adı geçen romanlara kıyasla ölüm olgusunu tematik bağlamda nispeten daha geri planda tutmuşlardır.

Burada Kalmak romanında başkişinin yıllarca aynı apartmanda komşuluk yaptığı Suna teyzenin cenaze töreni üzerinden dile getirdiği düşünceleri, ölüm temasıyla doğrudan ilişkilidir:

Kim bilebilirdi bir cenazede bir araya geleceğimizi? Karlı bir kış gününde, hepimizi bir araya getiren şeyin bir ölüm olacağını? Yaşam ayırır, ölüm birleştirir denebilir belki. Ölüm bir kılar. Ama biz Kutsal’ın yabancıları da değildik ki. Ucundan da olsa bitişmiştik bir yerlerden. Şimdi hepimiz hizaya girdik. Dağınaktık, topluştık. Yine de bu uzlaşmada inandırıcı olmayan bir taraf var. Az sonra bozulacak bir pakt. Yaşamın yaramaz çocukları az sonra yeniden ve yeniden sergileyecekler hünerlerini. Huysuzluk yapacaklar, bozgunculuk. Herkes farklı bir yöne bakacak, başka bir yola gidecek. Yaşamın özünde tam da bu var. Keder, bunu bir tek sen bilirdin ama söylemezdin. İyi bir hikâyeyi yazan iyi bir yazar gibi bilirdin de susardın. Sonuna dek, sonuna dek. Suna teyzenin ani ölümü bizi bir araya getirdi. (BK, 232-233)

Bu ifadeler, cenaze törenlerinin toplumları bir araya getiren bir işlev taşıdığını göstermektedir. Ölüm olgusunun yarattığı ağırlık, bireyleri bir arada tutmaya yarar. Ancak bu durumun geçiciliği, söz konusu bir aradalığın hayatın doğal akışı içinde kalıcı olmadığını göstermektedir. Bu durum da ölümün yalnızca bireysel bir kayıp olarak

değil aynı zamanda insan ilişkilerinin kırılmasını yansıtan bir olgu olarak da düşünülmesini sağlar.

Benim Bütün Günahlarım romanında ise ölüm hem gerçek biyolojik bir ölümü hem de mecazî olan içsel bir yok oluşu temsil etmektedir. Bu bağlamda, “Canan Bey’le giderek aynı kaderi paylaşmaya başlamıştım. Bunu bir dehşet duygusuyla fark ettim o anda. Kadınlar tarafından öldürülüyordum. (BBG, 187)” ifadeleri, başkışı Toros’un psikolojik gerilimini yansıtan bir söylem olarak değerlendirilebilir. Toros’un yaşadığı bu gerilimin sebebi, onun cinsel kimliği bağlamında ele alınabilir. Özellikle “kadınlar tarafından öldürülmek” ifadesi, biyolojik bir ölümden ziyade kimliğin baskılanarak yok edilmesi metaforunu temsil etmektedir. Bunun yanı sıra doğmadan ölen bir bebeğin ölümü üzerinden söz konusu temanın biyolojik boyutu da ele alınır: “Gülümse fasulyeciği daha fazla taşıyamamıştı, belki de taşımak istememişti. Kim bilir? Ağır bir kanamayla dışarı atılan yavru herhangi bir memelinin ceninine benzeyen bir dişiydi. (BBG, 202)”

Yazarın son olarak ele alınacak romanı *Mecnun Kelebekler*’de ise ölüm olgusu, karakterin yaşamını ve varoluşunu sorgulama aracı olarak işlev görmektedir:

“Eh, yine mezara gireceğim demek. Bir dahaki duruşmaya kadar uykuya yatacağım. Ölmek çok kötü bir şeymiş hakikaten. Ölüm yasası kaldırılsın. Bu en saçma şey. Tamam öldüm öldüm de, bir sor acaba yaşadım mı ben?” (MK, 87)”

Vedia’ya ait bu ifadeler, karakterin yaşamı ne ölçüde doğru ve iyi bir biçimde yaşadığına dair içsel sorgulamalarını görünür kılmaktadır. Anlatıda, Vedia’nın yer yer ölüm üzerine yoğun biçimde düşünmesi ve ölümden sonra ne olacağına dair merakını sürdürmesi karakterin varoluşsal kaygılarını ve ölüm korkusunu yansıtmaktadır:

Vedia, bu esinle hız alarak günahları düşünmeye başladı. İnsan düşünecek daha iyi bir şey yoksa düşünürdü onları. Para, mal, ümit yoksa düşünürdü. Bir de sonu yakınsa... Gerçi dedikleri gibiyse herkesin, kurduğu kurşun da sonu olacaktı ya! Ama ne olsa da son herkesin kendine ait bir şeydi. Özeldi ölüm, kahretsin ki hediye verilen bir pırlanta yüzük kadar özeldi. (MK, 77).

Bu ifadeler doğrultusunda Vedia’nın ölüm karşısındaki yalnızlığı ile içsel sorgulaması açık bir şekilde aktarılmaktadır. Ayrıca ölümün hem kaçınılmaz hem de kişisel bir deneyim olduğu vurgulanmaktadır.

3.7.4. Yabancılaşma

Bireyin en temel varoluş sorunlarından biri olarak kabul edilen yabancılaşma, Cevizci'ye göre “özgün anlamı içinde, bir şeyi ya da kimseyi başka bir şeyden ya da kimseden uzaklaştıran, başka bir şeye ya da kimseye yabancı hale getiren eylem ya da gelişme” (2005: 1728) olarak tanımlanmaktadır. Kavramın toplumsal ve tarihsel bağlamına değinen Fatih Uyar, yabancılaşma olgusunu, modernleşme ve sanayileşme süreçleri bağlamında düşüncelerini temellendiren bilim insanları ve düşünürlerin tanımlama çabalarına konu olan bir kavram olarak ele almaktadır. Dolayısıyla, Uyar'a göre “geleneksel kültürlerde ve toplumlarda yaban(cı) olma hâli tanımlansa da yabancılaşma kavramı modern dönemin izlerini taşır”(2021: 26).

Bireyin yaşamla, benliğiyle ve toplumsal çevresiyle kurduğu bağların zayıflamasını ifade eden bu kavram, edebî metinlerde sıklıkla işlenen ana temalardan biri olarak ortaya çıkar. Modern toplumda insanların birbirine karşı insani ilişkiler kurmak yerine sistemin işleyişine hizmet eden araçlara dönüştüğünü ve bu durumun en güçlü biçimde roman türünde anlatılabildiğini ifade eden Adorno, yabancılaşmanın edebi metinler için estetik bir araç olarak işlev gördüğünü ileri sürer. Çünkü ona göre “insanlar, bireyler ve topluluklar birbirine ne kadar yabancı olursa, birbiri için o kadar da bilmece hâle gelir. Romanın asıl itkisini oluşturan, dışsal yaşamın bilmeceyi çözme girişimi böylece öze ulaşma çabasına dönüşür... (2015: 42).” Bu bağlamda, edebi metinlerde merkezî bir tema olarak ele alınabilecek yabancılaşma, bu çalışmanın örneklemine oluşturan Sibel K. Türker'in romanlarında da yoğun biçimde gözlemlenmektedir. Türker'in romanlarında yer alan karakterler yalnızca topluma değil kendilerine de yabancılaşmıştır. Yalçın'a göre:

Kendisi dışındakine yabancılaşan ve kişilik bölünmesine uğrayan birey, “bütünlenme” yeteneğini kaybettiği için kendine de yabancılaşmak zorunda kalır. Parçalanmış bir birey, kendisine ezberletilmiş yalanı reddetme imkânını da kaybeder. Kişiliğin bütünlenme ihtiyacı ve isteği karşılanamaması da hayatı güvenliksiz bir hale getirir. Bu sarmalın içine düşen insan için kurtulma ihtimali ortadan kalkar. Ona düşen bu sarmalın içinde kimseyi rahatsız etmeden, kendisine sunulan hayatı sendelemeden yaşamaktır. (2010: 192-193)

Türker'in romanlarında ele aldığı karakterlerin büyük ölçüde varoluşsal sıkıntılar etrafında şekillenmesi, söz konusu temanın da yoğunluğunu ve edebi manada önemini

arttırmaktadır. Varoluşçuluk ile yabancılaşma arasındaki yakın ilişkinin dikkat çekildiği yaklaşıma göre:

Varoluşçuluk, köklerinden kopmuş (...), temelini yitirmiş, geçmişe, tarihe güvenini kaybetmiş (...), toplumda yabancılaşmış (...), mutsuz, huzursuz insan varlığını dile getiren» bir felsefedir. Bu felsefe daha çok, «toplum içinde yaşayan bireyin tehdit altında olduğu (...), günümüzle gelenek arasındaki bağlantının koptuğu (...), insanın mânâsız bir varlık hâline geldiği (...), kendi kendini yitirmek tehlikesinin baş gösterdiği yerde» ortaya çıkar. Özellikle, savaş ve bunalım ertesi yılları bu çıkışın keskinleştiği, göze battığı dönemlerdir. (Sartre, 1996: 10).

Varoluşçuluk, bireyin kendi varlığı ve toplumla yaşadığı yabancılaşma, huzursuzluk ve anlamsızlık deneyimlerini merkeze alan bir kavram olduğu için bu çalışmanın ana temalarından biri olan yabancılaşma da bu yaklaşımla ilişkilidir. Türker'in romanlarında da görüldüğü üzere, yabancılaşma ile varoluşçuluk temaları iç içe kurgulanmıştır.

Şair Öldü, *Hayatı Sevme Hastalığı*, *Cennette Gibiyim*, *Mecnun Kelebekler*, *Burada Kalmak* ve *Benim Bütün Günahlarım* Sibel K. Türker'in romanları içinde yabancılaşma temasının en yoğun olarak işlendiği eserler olarak ele alınabilir. Yabancılaşma temasının farklı bağlamlarda işlendiği *Şair Öldü*, *Mecnun Kelebekler* ve *Benim Bütün Günahlarım* romanlarında bu tema, karakterlerin kendi benliklerinden uzaklaşmalarını delilik–akıl ikilemi ekseninde ele alarak yabancılaşmanın varoluşsal boyutlarını görünür kılar.

Hayatı Sevme Hastalığı ve *Burada Kalmak* romanlarında yabancılaşma teması bir yere veya bir kişiye ait olma arzusu üzerinden kurgulanır. *Cennette Gibiyim* romanı, kadınların toplumsal cinsiyet normlarının baskısı altında sürdürdükleri varoluş mücadelesini, benlik çatışmalarını ve kendilerine yabancılaşma süreçlerini feminist bir bakış açısıyla görünür kılar.

Şair Öldü, Türker'in romanları içinde yabancılaşma temasının en yoğun işlendiği eserlerden biridir. Yabancılaşmanın beraberinde getirdiği yalnızlık, başkışı Ersin'in varoluşunu belirleyen temel duygusal ve düşünsel deneyim olarak dikkat çeker. Diğer insanlardan farklı olduğunu hisseden Ersin'in yaşadığı yabancılaşma ve iç dünyanın karmaşıklığı, onun kendine olan bakışıyla okura yansıtılır:

Gerçekte akıllı olup olmadığımı bile bilmiyorum. Tek bildiğim Yeşim’in bir içim su bir kız olduğu. Doğduğumuz anda bu öyle belliymiş ki, babam ona kıymetli bir taşın adını vermiş. Benim adımsa, ilkokul öğretmeni babamın, belki erkek çocuk beklentisiyle, beni görür görmez ağzından dökülüveren bu sözcük olmuş.(ŞÖ,18).

Ersin’in kimliği ve öz değeri üzerine yaşadığı içsel çatışmanın yansımaları olan bu ifadeler, aile içindeki farklılığını ve cinsiyet beklentilerini ortaya koyar. Ersin’in “gerçekte akıllı olup olmadığımı bile bilmiyorum” ifadesi, kendisiyle ilgili değer algısının ne denli belirsiz olduğunun göstergesidir. Ayrıca bu ifadeler okura, karakterin yabancılaşma deneyiminin aile ortamında başladığını ve daha sonra da toplumla etkileşime girerek pekiştiğini gösterir. Nitekim Ersin’in ailesiyle yaşadığı bu uyumsuzluğu, toplumun farklı katmanlarında da görmek mümkündür:

“Ben bana şah damarından daha yakınım, kendimin sahibiyim. Reddederim. Ölçüm kendimdir. Toplumun canı cehenneme. Eksikliğimi duymayacak toplumun canı cehenneme. Ruhları rahat bırakınız. Etiktir elbet. Etiğin ölçü birimi de insandır. Toplum diye bir şey yoktur, toparlanmış insan yığınları vardır”(ŞÖ, 31-32).

Ersin’in bireysel özerklik ve toplumsal normlardan uzaklaşma isteğini yansıtan bu ifadeler, karakterin yabancılaşma deneyimini, toplumu reddetme yoluyla ortaya koymaktadır. Keza romanın en önemli temalarından biri de sanatçı ile toplum arasındaki mesafedir. Söz konusu sanatçıyı temsil eden ve şiirle kendini özdeşleştiren Ersin, anlatı boyunca taşıdığı yabancı olma hissiyle varoluşsal bir ölüme doğru gitmektedir. Sonuç olarak karakterin iç dünyasındaki belirsizlik ve yabancılaşma deneyimi, roman boyunca varoluşsal bir sorun olarak okura aktarılır.

Hayatı Sevme Hastalığı romanında ise yabancılaşma teması başkişi Ayda’nın bir yere veya bir kişiye ait olma arzusu ile kimsesizliği üzerinden kurgulanmıştır. Ayda, girdiği kalabalık ortamlara rağmen kendini hep yalnız hisseder. Bu yalnızlık, onun yetimhanede büyümüş olmasının verdiği kimsesizlik boşluğundan kaynaklanır. Onun aidiyet arayışı, anlatının duygusal omurgasını şekillendirirken anlatının alt katmanında yatan varoluşsal sorgulama da görünür kılınır:

“Çünkü genelde babalara karşıydım ben. Bir tane yetimhane kızı gösterin ki bir babayı sevmiş olsun. Fakat özlerler; sevmeden, asla sevemeyeceklerini bilerek özlerler. Babanın yokluğu kirli bir boşluk gibiymişçesine tiksinerken kaçarlardı da, varlığıyla ne yapıp edeceklerini bilemezler. “(HSH, 99).

Ayda'nın bu ifadeleri, yabancılaşmanın toplumsal ve duygusal boyutlarını ortaya koyan detaylarla yüklüdür. Onun babasıyla ilişkisindeki kopukluğun temeli, yetimhanedeki günlerine dayanmaktadır. Bu durum da onun güven ve aidiyet duygusunu zayıflatarak kendine ve diğer insanlara karşı yabancılaşmasına yol açar. Ayda'nın “sevmeden, asla sevemeyeceklerini bilerek özlerler” ifadesi ise içindeki söz konusu eksikliğe karşı duygusal bir boşluğu doldurma arzusu taşıdığını açık bir şekilde yansıtır. Nitekim hayatında hiç var olmayan bir figüre karşı duymak istediği sevgi, onun kendi benliğiyle çatışmasına sebep olur. Ayda, var olmayan bir sevgi nedeniyle yaşadığı duygusal boşluğu, kendine de yöneltir. Bu nedenle benlik bütünlüğü bozulur ve kendini sevmeyi bir türlü başaramaz. Bu durum da onun kendisine yabancılaşmasının temel kaynaklarından birini oluşturur: “Delilik her zaman bir başkasını sevmektir. Delilik her zaman bir başkasını seslendirmektir. Sadece kendimi sevmeyi başarabilseydim başıma bunlar gelmeyecekti. İnsan kendinde kalmalı, yalnızca ve yalnız kendinin olmalı” (HSH,196). Ayda'nın kendisiyle kuramadığı bağı başkalarına karşı saplantılı bir şekilde yöneltmesi, onun ilişkilerinin temelindeki sorunu oluşturur. Ayda'nın kendi öz varlığından kopuşu, yabancılaşma temasıyla anlamlı bir bütünlük içerisinde. Zira Ayda'nın başkalarıyla kuramadığı ilişkilerin temelinde de söz konusu kopuş yatmaktadır.

Türker'in *Burada Kalmak* adlı romanı, mekân unsurunu öne çıkaran ve aidiyet duygusunu tematik açıdan vurgulayan bir yapıyla kurgulanır. Anlatının en önemli unsurlarından biri olan aitlik, mekân unsuru üzerinden öne çıkarılır. Bu sebeple geçmişe ait anıların geçtiği yerin karakter açısından önemi, kalmak veya gitmek ikilemiyle yansıtılır. Romanın başkışisi Kutlu'nun yaşadığı yerle kurduğu ilişki ve onun olduğu yerde var olma isteği ikili bir çatışma üzerinden yansıtılır:

“Keşke bu evden çıkabilsek, dedi neden sonra. Ateş çemberine hapsolmuş zavallı bir akrebi andırıyor, ellerini kıskançmışçasına masanın üzerinde gezdiriyordu. Fakat bilmediği şey, tıpkı korku filmlerinde olduğu gibi, evimizin bizden çıkmıyor olduğuydu. Ben ne kadar sevsem de doğruya doğru. (BK, 123).”

Kutlu, her ne kadar evi sevse de ev onlar için artık güvenli bir alan olmaktan çıkıp gerilimi tetikleyen bir unsur olarak işlev kazanır. Bu durum da karakterin yaşadığı mekân üzerinden kendi yaşamına yabancılaşmasını görünür kılmaktadır. Ayrıca yabancılaşma teması, karakterin yalnızca çevresine değil kendi kimliğine de uzaklaşması üzerinden temellendirilir:

“Bazen öyle hissedersiniz ki; bu dünya bizim değil. Saçlarımız, gözlerimiz, giydiğimiz gömlek, ayağımıza geçirdiğimiz botlar... Hiçbiri bizim değil. Ödünç mü

almışız, üzerimize öylece geçirmişler mi? Uzun bir uykudan uyandırılmış gibi hala sersemiz de bir an nerede olduğumuzu mu şaşırmışız?” (BK, 9).

Bireyin özne ile kendi varlığı arasındaki bağı kopmaya başladığının göstergesi olan bu düşünceleri, benliğin parçalanması şeklinde ortaya çıkar. Bu durum da söz konusu temayı, bedene ve varoluşa yöneltilecek bir kopuş duygusu üzerinden somutlaştırır. Kutlu, kendi yaşamına duyduğu yabancılaşmanın yansımalarını, içinde bulunduğu mekâna da taşır. İçinde bulunduğu mekânı tanımayarak ve orayla aidiyet kuramayarak bu durumu ifade eder: “Bu yatak kimin, ya şu duvara dayanmış masa? Tavandan sarkan sarı ışık önceki gecelerimizi aydınlatan ışık mı? (BK, 9)”

Cennette Gibiyim romanında yazar, kadınların dünyasına ayna tutarak onların varoluş mücadelelerini eserinin temel kurgusuna yerleştirir. Toplum tarafından kadınlara yüklenen roller, onların yer yer kendi benliklerine yabancılaşmalarına yol açar. Bu kadınlardan biri olan Temenni de verdiği mücadelede kendi benliğine yabancılaşan bir figürdür:

Yaşamımın sayfaları açılıyor. Evlenerek kurtuluşa ermiş bir kadının gururlu yüzü. Hayatı garantide artık. Sigortalanmış. Ölümlerden, öldürmelerden, tehditlerden, belalardan kurtulmuş. Alyansını kendine gösteriyor, olur da aynadaki yüz inanmaz. “Bak,” diyor, “ben evlendim. Bak altın alyansıma. Evlenmemiş olsam bunu takar mıyım sence? Gör de inan. Elime de çok yakıştı.” Yavan hayatına alışmış bir yüzün biteviyeliği sonra sonra, sararmışlığı. Saçlarını taramaya üşenen bir kadın. Beş parmağını kara saban gibi kafa derisinden geçirip kumral yığını özensizce lastikle topluyor. Aşk geldiyse de gitti, gittiyse de dönmedi, belki hiç olmamıştı. Sarı halka parmakta dursa da kırmızı rujun geçiciliği gibi geçici her şey, ölümlerse yüreğime kakılmış sanki (CG, 11).

Romanın başkışısı Temenni’ye ait bu ifadeler, söz konusu temayı belirgin bir şekilde yansıtmaktadır. Temenni’nin evliliği bir güvenlik alanı olarak görmesi ve aynadaki yüzüne bu güvenliği kanıtlamaya çalışması, kendi benliğiyle kurduğu ilişkinin kopukluğuna işarettir. Sonuç itibarıyla kendi benliğine dışarıdan bakan Temenni’nin yaşadığı bu kopukluk, onun yaşadığı yabancılaşma sürecini açık bir şekilde ortaya koymaktadır.

Mecnun Kelebekler romanında da yabancılaşma, anlatının temel temalarından biri olarak yoğun bir biçimde işlenmektedir. Romanın merkezinde, bireyin kendi varoluşunu

anlamlandırma çabası yer alır. Bu süreç, büyük ölçüde yabancılaşma deneyimi üzerinden kurgulanarak karakterin iç dünyasının ve varoluşsal çatışmalarının görünür kılınmasını sağlar.

Nitekim romanın adı, delilik sınırlarında dolaşan roman karakterlerinin ruh halleriyle uyuşan ve onların içsel dünyalarını yansıtan bir nitelik taşımaktadır. Bu bağlamda seçilen kelebek sembolü de karakterlerin geçici ve kırılgan varoluşlarını yansıtması bakımından oldukça işlevsel bir figürdür. Romandaki söz konusu semboller, çeşitli tasvirlerle tematik bağlamda yeniden üretilmektedir. Özellikle kelebek ve delilik imgeleri üzerinden anlatının tematik örüntüsü daha anlaşılır kılınmaktadır. Ve bu sembollere anlatı boyunca sıkça yer verilerek tematik süreklilik sağlanmaktadır: “Güzelce delirmişti sakın, tasasız. Şimdi yirmi günlük bir son sabır gerekliydi. Deliler sabırlı olmaz mıydı zaten? (MK, 258)”. Bu ifadeler de delilik imgesi üzerinden bireyin kendine, topluma ve gerçekliğe yabancılaşma sürecini yansıtarak anlatının merkezî tematik örüntüsünü görünür kılmaktadır. Karakterin yabancılaşma deneyiminin kendilik bilincini ve yönünü kaybedişiyile ilişkisi, anlatının bütününe yansıtılmaktadır:

“Kaybolmuştu ama diğer kaybolanlar gibi çıkışı da aramıyor, arzulamıyordu. Burada kaybolmadan kalmanın, hatta gerçek bir seyyah gibi tatlı tatlı gezinmenin bir yolunu bulmalıydı. İnsanlara bakıyordu yine, nasıl da buluyorlardı yönlerini? Ellerinde harita mı vardı?” (MK,262).

Başkişi Filiz’e ait bu ifadeler, karakterin yabancılaşma deneyimini, yönünü kaybetme duygusu üzerinden simgesel bir düzlemde görünür kılmaktadır. Ayrıca karakterin artık bir yön bulma ya da ait olma isteğini yitirdiğini düşündürmektedir. Toplumsal düzene anlam veremeyen Filiz’in insanların yönlerini kolaylıkla bulabildiğini fark etmesi ve bunu “ellerinde harita mı vardı?” sorusuyla dile getirmesi, kendisi ile toplum arasındaki mesafeyi de ortaya koymaktadır. Böylece anlatı, karakterin hem toplumsal aidiyetten hem de varoluşundan uzaklaşmasını, yabancılaşma ekseninde tematikleştirmektedir. Bu durum da söz konusu temanın yalnızca bireyin iç dünyasına ait bir ruh hali olmadığını aynı zamanda daha katmanlı bir sürece işaret ettiğini göstermektedir. Cevizci (2005: 1728), bu sürecin katmanlarını, özellikle modern bireyin kimlik bunalımını açıklayan bir çerçeve üzerinden “çağdaş psikoloji ve sosyolojide, kişinin kendisine, içinde yaşadığı topluma, tabiata ve başka insanlara karşı duyduğu yabancılık hissi” şeklinde ortaya koyar. Bu nedenle yabancılaşma temasının sadece bireysel bir sorun olarak değil modern toplumun ürettiği çok yönlü bir varoluş problemi olarak da ele alınması gerekmektedir.

Yazarın söz konusu tema üzerinden ele alınacak son romanı *Benim Bütün Günahlarım* da bu temayı öne çıkaran eserlerden biridir. Başkişi Toros'un hayali bir arkadaşla girdiği diyaloglar, yabancılaşma deneyiminin en somut göstergesi olarak değerlendirilebilir. Başkişinin, sorunlarını "Sorum" adını verdiği hayali bir arkadaşına anlatması, onun gerçeklikten kopuşunu ve içinde bulunduğu yalnızlığı ortaya koymaktadır: "Sorum'u şiddetle özlerken bile yaşamak iyiydi. Bu müthiş müthiş yalnızlıkta, bu görünmez ellerce her an paralanmakta, bu içinden hiçbir şey çıkmayacak sihirbaz kutusunu meraklı gözlerle beklerken bile... (BBG, 51). Toros'a ait bu ifadeler, karakterin yabancılaşma halini varoluşsal ekseninde görünür kılmaktadır. Hayali arkadaşı Sorum'u özlemesi, sosyal ve duygusal bağlardan yoksunluğunu ve bu yalnızlığını yansıtmaktadır. Toros'un içinde bulunduğu bu durum, yabancılaşma deneyiminin toplumsal boyutunu da güçlü bir biçimde sergilemektedir. Toros'un toplum tarafından kabul görmemesi, onu bu yalnızlığa itmiştir. Bu kabul görmeme halini, kendisini görünmez olarak betimlemesinde de açık bir şekilde ortaya koymaktadır:

Görünürdüm üstelik, ortadaydım. Caddede yürüyen bütün şu kadınlar, yüz yüze geldiklerim, bütün güzel kadınlar neden bakışlarını durdurmuyorlardı üzerimde? Neden görmezden geliyorlardı beni? Hayaletlerin varla yok arası çelişkisinde mi asılı kalmıştım? Görenin bile inanmadığı, inanmadıkça hayal-ettimleştirdikleri, gitgide bir plasenta kadar şeffaflaşan bir adam mıydım? (BBG, 72).

Toros'un fiziksel varlığına rağmen toplumsal bağlamda görünmez olarak algılandığını düşünmesi, onun deneyimlediği sosyal yabancılaşmanın belirgin bir göstergesidir. Nitekim bu yabancılaşma, karakterin kendi kimliğinden uzaklaşmasına yol açan bir süreç olarak da değerlendirilebilir. Öyle ki Toros zamanla kendisini bir labirentin içinde kaybolmuş hisseder: "Kendi rüyam... Kendime olan uzaklığımın labirent geçitleri ve kayboluşum. Balkona çıkarak güz akşamının serinliğinde bir sigara yaktım. Kış yakındı, kokusunu hissediyordum. (S. 201)" Keza bu ifadeler, okura karakterin kendi benliğiyle kurduğu ilişkinin parçalanmışlığını, varoluşsal yalnızlığını ve topluma karşı duyulan yabancılığı açık bir şekilde yansıtır.

3.7.5. Özlem

Türker'in romanlarında öne çıkan temalardan biri de özlemdir. Özellikle geçmişe duyulan özlem, anlatıların önemli bir unsurunu oluşturur. Ancak yazarın geçmişe yaklaşımı romantik ya da idealize edilmiş bir nostaljiye dayanmaz. Zira anlatılardaki

karakterlerin özlem duyduğu geçmiş, sadece huzur ve aidiyet duygularını barındıran bir alan değildir. Aynı zamanda içinde bulundukları anı belirleyen travmaların ve hesaplaşmaların kaynağı olarak da işlev görmektedir. Bununla birlikte söz konusu karakterlerin içinde bulundukları koşullardan kaçmak istedikleri her an geçmişteki huzurlu anlara sığındıkları görülür. Bu yönüyle geçmiş, karakterlerin psikolojik olarak tutunmaya çalıştıkları bir güven alanı işlevi görür. Geçmişin çekim gücünü, bireyi şimdi'den uzaklaştırması ve kaçışa sürüklemesiyle açıklayan Eliuz'a göre "Geçmiş hatırlamak, şimdinin yoksun olduklarını algılamaktır" (Eliuz, 2009b: 163). Bu doğrultuda Türker'in romanlarında anın koşullarına uyum sağlayamayan karakterlerin sıklıkla geçmişe sığındığı ve belleğin korunaklı alanına çekildiği görülmektedir.

Türker'in romanlarında geçmişle hesaplaşamayan ve geçmişin etkisinden bütünüyle sıyrılamayan karakterlerin merkezi bir konumda yer alması, özlem temasının tüm eserlerde belirgin bir şekilde izlenmesini sağlar. Söz konusu eserler arasında bu temayı en yoğun biçimde işleyen roman '*Burada Kalmak*'tır. Bu roman, annesini kaybeden başkişinin hem annesine hem de onunla birlikte yaşadığı geçmiş günlere duyduğu özlemi yoğun bir şekilde yansıtır:

Aynı şekilde yıllar boyu rüyalarımda annemle aşk yaşadım. Fakat bu rüyaların çizgisel olduğunu belirtmek gerek. Annem ben büyürken hep yanımdaydı, evet her gün büyüyordum. Annem her gün işe gidiyor, işten dönüyor, yemek hazırlıyor ve bizi seviyor, kucaklıyordu. Gündelik işler her gece rüyalarımدا devam ediyordu. Bu rüyalar sıradan hayatımız gibi geleceğe yöneliyor ve yarını düşündürüyordu. Yarın vardı rüyada. Annem her gün bir başka etek ve bluz giydiğine, saçının farklı modellerde taradığına, babamla ödenmemiş faturalar, alışveriş listeleri, çocukların okulları ve daha neler hakkında konuştuğuna, arada kırmızı, arada beyaz şarap içtiğine göre yarın vardı (BK, 167).

Bu ifadeler, başkişinin annesine duyduğu özlemin yalnızca kaybedilen bir kişiye yönelik olmadığını aynı zamanda onun varlığıyla anlam kazanan gündelik yaşama da ait olduğunu yansıtır. Annenin rüyalarda sürekli olarak sıradan günlük faaliyetler içerisinde görünmesi, başkişinin zihninde annenin idealize edilmiş bir hatıradan ziyade yaşamın doğal akışı içinde varlığını sürdürdüğünü göstermektedir. Rüyalardaki olayların geleceğe doğru ilerlemesi ve "yarın" fikrinin korunması, annenin başkişinin bilinç dünyasında hâlâ yaşayan ve hayatın devamlılığını temsil eden bir figür olarak yer

aldığını ortaya koyar. Aynı şekilde geçmişe ait hatıralar da özlem temasının görünür kılındığı unsurlar arasında yer alır:

“Optik amca gülümseyip el sallıyor.

Neden optimist olmayacakmışım ki? Uğur optik amca harika biri, onun adını taşıyan bir şey mutlaka iyidir. Caddemiz enfes bir cadde, annem dünyanın en güzel kızıl saçlı ve çilli kadını. Güneş annemin saçlarını seviyor. Ben gözlüklerimi yarın seçeceğim. Babam yakışıklı ve Kutsal alerjili bir ergen.

Güneşi, annemi, gözlükleri, caddeleri seviyorum. Dünyamız küçük ama saygılı bir dünya. O Avrupa malı maket oyuncaklarla kurulan semtler gibi.

...

Fakat ben Optik kalacağım. İlk gözlüklerimin anısına Uğur optik amca kalacağım. Annemin güzelliğini ne dünya ne bu mahalle ne de ben unutacağız. Kadınları -söz konusu Suna teyze de olsa- hep seveceğiz ve tatlı sonbahar güneşinin onların da saçlarını kızartmasını dileyeceğiz” (BK, 44-45).

Başkişinin çocukluk yıllarına ve annesiyle birlikte geçirdiği mutlu günlere duyduğu özlemi yansıtan bu ifadeler, özlem temasının anlatıdaki en belirgin yansımalarından biri hâline gelmektedir. Annenin güzelliğinin ve mahalle yaşamının idealize edilerek hatırlanması, geçmişin, karakterin belleğinde güven ve huzurla özdeşleştiğini göstermektedir.

Çocukluğun güven, huzur ve aidiyet duygularıyla özdeşleştirilerek idealize edildiği *Meryem'in Biricik Hayatı* romanında ise geçmişe yönelen özlem duygusu şu ifadelerde somutlaşmaktadır: “Adel bilgece gülümsüyor: “Çocukken yaptığımız gibi bulut tarlalarına gidelim mi? Ne kadar da mutlu olurdun sevgili küçüğüm benim...” (MBH, 35). Bu ifadeler, karakterin çocukluk dönemine duyduğu özlemi görünür kılmaktadır. “Bulut tarlaları” imgesi, çocukluğun hayal gücüyle şekillenen mutlu ve kaygısız dünyasını temsil ederken geçmişe yapılan bu çağrı karakterin yitirdiği masumiyet ve mutluluk duygusuna duyduğu özlemi de ortaya koymaktadır. Bu yönüyle çocukluk, anlatıda özlenen bir huzur alanı olarak anlam kazanmaktadır.

Özlem temasının çocukluk günleri üzerinden işlendiği bir diğer roman ise *Cennette Gibiyim*’dir. Çocukluk, başkişinin geçmişte sahip olduğu masumiyetin, güvenin ve aidiyet duygusunun temsil alanına dönüşür:

“Keşke çocukluğa dönebilsem. Orada her şeyi, her şeyi göğüsleyebilirdim. Ve bir melek gibi kanatlarımı genişçe açarak, kısa çıplak kollarımı göğse uzatarak ölmeyi dileyebilirdim. Öylesine hafifken göğün en yükseğini kolayca çekilebilirdim” (CG, 9).

Bu ifadeler ile çocukluğa duyulan özlem açık biçimde görülür. Özellikle “Keşke çocukluğa dönebilsem” ifadesi, başkişinin geçmişteki çocukluk hâlini bugünkü durumuyla karşılaştırdığını ve çocukluğu bir sığınma alanı olarak gördüğünü gösterir. Bu anlatıda öne çıkan bir diğer özlem biçimi ise anne üzerinden ortaya konur: “Rüyamda “Başsız Güldeste”yi görüyordum. Annemdi o benim. Onu görene kadar da özlediğimi hiç hissetmemiştim. Açıkçası annemi düşünmek korkmak, annemi özlemek onun yanına yollanmak demektir benim için” (CG, 53). Fakat bu ifadeler ile anneye duyulan özlem, yalnızca bir kayıp duygusu olarak yansıtılmaz. Bu duygu aynı zamanda başkişi için korku, ölüm düşüncesi ve bastırılmış bir sevgiyle iç içe geçer. Bu nedenle anneye duyulan özlem, bir yandan geçmişteki güven ve bağlılık duygusuna yönelirken diğer yandan kaybetme korkusunu ve ölüm düşüncesini beraberinde getirir.

Anne özlemi, farklı bir boyutuyla *Benim Bütün Günahlarım* romanında da işlenir. Toras’a ait “Param kalmamıştı, ileride mutlaka bankamatikler vardı. Yürümeye devam ettim, annemi özledim birden. Arayıp sesini duysa mıydım? Ya yine ağlamaya başlarsa? Vazgeçtim. (BBG, 33)” bu ifadeler özlem duygusunu açık bir şekilde orta koyar.

“Annemi özledim birden” ifadesi, anneye duyulan bağlılığın bilinçaltında varlığını sürdürdüğünü ve küçük bir kırılma anında yeniden açığa çıktığını gösterir. Öyle ki Toros, annesine yönelik özlemini zaman zaman sorgulayarak bu duygunun etkisini ve kaynağını anlamlandırmaya yönelir: “Annemi çaresizce özlemiştim; neden sevilir, özlenir anneler? Hep oraya, başladığımız yere, onların sıcak, yumuşak kokularına geri dönmek isteği nedendir? İnsan yaydan çıkmış bir ok değil midir? Öyleyse anne özlemi fizik kurallarına alenen aykırı bir şeydir” (BBG, 71).

Bu ifadeler ile anne özlemi, insanın doğduğu ilk güven alanına yönelişi üzerinden anlamlandırılır. İnsan yaşamını ileriye doğru giden bir süreç olarak gören Toros, anneye duyulan özlemi bu ilerleyişe karşıt bir “geri dönüş arzusu” olarak değerlendirir. Bu nedenle anne özlemi, mantıksal açıklamaların ötesinde, insanın geçmişteki güvenli ve tamamlanmış hâline dönme isteğini temsil eder.

Aşkın yitilmesiyle ortaya çıkan eksiklik hissini merkeze alan *Hayatı Sevme Hastalığı*’nda, kaybedilen ilişkiye duyulan özlem çeşitli yansımalarıyla görünür kılınmaktadır: “Bana çorba yaptığı ve odamda yatıp uyuduğu geceden sonra Gurur’u bir daha görmedim. Neden böyle oldu bu? Neden ellerimden kayarak gitti? (HSH, 38)” Bu ifadelerde, kaybedilen kişiye duyulan özlem doğrudan dile getirilmese de karakterin geçmişte yaşadığı bir anıyı hatırlaması ve ardından bu kaybın nedenini sorgulaması, yokluğun yarattığı eksiklik hissini görünür kılmaktadır. Bu yönüyle söz konusu ifadeler, kayıp duygusuyla iç içe geçmiş bir özlem hâlini yansıtmaktadır.

Mecnun Kelebekler'de özlem teması, Cemal'in geçmişte derin bir aşkla bağlandığı ancak yaşadığı ruhsal kırılmanın ardından hastaneye yatırılan karısına duyduğu hasret üzerinden görünürlük kazanır. Cemal'in onu yeniden görebilmek için köyden teyzesinin evine gelmesi, kaybedilen birlikteliğe ve geçmişteki mutlu günlere duyulan özlemi ortaya koyar:

“Süreyya sen benim yarımydın. Seni görünce ortadan ikiye bölündüm ben ama inan canım hiç yanmadı. Böyle güzel parçalanma mı olur? Olurmuş meğer. Neredeyse Allah'ın bizi buraya bir yarım ruhla gönderdiğine inanacağım. Parçalanma ama bir de tamamlanma var. Akıl alır iş değil şu aşk. Ne güzeldin Süreyya. Kalktın olmayacak iş, benim gibi simsiyah adamı sen de sevdin. Böyle yeşil mi bakılır böyle? İlkbahar gibiydin. Asma yaprağı kokardın öyle (MK, 298).

Cemal'in, karısı Süreyya'yı hastanede ziyaret ettiği sırada dile getirdiği bu sözler, yalnızca kişiye yönelik bir hasreti değil aynı zamanda geçmişteki birlikteliğe, kaybedilen bütünlüğe ve yaşanmışlıklara duyulan özlemi de görünür kılar. Cemal - Süreyya'yı “yarım” olarak tanımlayarak- aşkı kendini tamamladığı bir alan olarak görür.

3.7.6. İletişimsizlik

Duygu, düşünce ve isteklerin aktarılmasını ve anlamlandırılmasını sağlayan iletişim, toplumsal yaşamın temel koşullarından biridir. İletişim, Cevizci'nin tanımına göre, bireyler arasında düşünce ve anlam alışverişinin gerçekleşmesini sağlayan, zihinsel içeriklerin bir öznenen diğerine aktarımına dayanan bir etkileşim biçimidir (Cevizci, 2005: 845). Toplumsal düzenin sürdürülmesini ve bireylerin toplumla bütünleşmesini mümkün kılan iletişimin kişiler arası bağların sürdürülmesinde de önemli bir yeri vardır. Bu nedenledir ki bireyler arası iletişimin zayıflaması, bireyleri yalnızlığa ve yabancılaşmaya sürükler. İnsan için zorunlu bir sürecin yansıması olan bu kavramın önemini Erich Fromm şu şekilde açıklar: İnsan yeryüzünde yalnız ve kendisi dışındakilerle iletişim kuramadan yaşayamaz ve bütün bedensel gereksinimleri doyurulsa bile insan başkalarıyla bir şeyler paylaşmadan hayatını devam ettiremez (1996: 38). Bu nedenle insanın ruhsal bütünlüğünü koruyabilmesi için diğer insanlarla ilişki kurması, duygu ve düşüncelerini paylaşması gerekmektedir. Kişinin başkalarıyla sağlıklı ilişkiler kuramaması ise yalnızlık, yabancılaşma ve aidiyetsizlik gibi duyguların ortaya çıkmasına zemin hazırlayabilmektedir.

İletişim ve çatışma süreçleri, gerçekleştiği bağlama göre kişi-içi iletişim ve çatışma, kişilerarası iletişim ve çatışma, örgüt-içi iletişim ve çatışma ile kitle iletişimi ve

çatışma olmak üzere dört başlık altında sınıflandırılmaktadır (Chaffe ve Berger, 1987; Roloff, 1987'den aktaran Dökmen, 2003: 19). Türker'in romanlarında iletişimsizlik daha çok kişilerarası ve kişi-içi üzerinden kurgulanır. Söz konusu romanlardan "*Burada Kalmak*"ta başkişinin Erdem dışında başka bir arkadaşına sahip olmaması ve Erdem'le kurduğu iletişimin de tek taraflı bir nitelik taşıması, onun iletişim kurma becerilerindeki sorunları ortaya koymaktadır:

"Ben senin gibi değilim," diyor Erdem asık suratla yatağına uzanmış, sağ kolunu başının altına almış tavanda o noktayı ararken. İlla farkını ortaya koyacak. Ben benzerlik ararken o ayrılıkların peşine düşecek. Benimle ortak olmayacak. Hiçbir konuda, hiçbir durumda" (BK, 67).

Bu ifadeler, Erdem üzerinden iletişimde kapalılık ve bireysel mesafenin tercih edilmesini; başkişi üzerinden ise bağ kurma arzusu ile karşılıksız kalan bir ilişkisellik hâlini ortaya koymaktadır. Bu karşıtlık, romanın genelinde hissedilen yalnızlık ve iletişimsizlik temasını güçlendirmektedir.

İletişimsizlik temasının baskın olduğu *Şair Öldü*'de, Ersin'in çevresiyle kurduğu ilişkide uyum sağlayamaması, anlatı boyunca açık bir biçimde izlenebilmektedir. Eserde iletişim, büyük ölçüde kırılğan, eksik ve sürdürülemez bir yapı olarak kurgulanır. Karakterler arasında görünürde konuşmalar, ilişkiler ve sosyal bağlar bulunsada bu ilişkiler derin bir anlam aktarımına dönüşmez. Özellikle Ersin'in deneyiminde iletişim, kendini tam olarak ifade edememe ve başkaları tarafından tam olarak anlaşılamama hâli üzerinden şekillenir:

Benim kavradığımsa, elimden düşen kitaplar gibi. Anlatıyor ama kapsamıyorlar.

Yarım yamalak bir tercüme gibi dile gelmenin imkânsızlığını taşıyorlar. Bir gün beni, tamamıyla beni anlatan bir sayfa, bir paragraf, bir cümle, bir kelime bulacağım günü bekliyorum ümitsizce. Belki o zaman bir kusur gibi düşündüğüm varlığım kendi kendinin sebebi olacak. Benimle aynı ülkede yaşayanlar, benimle aynı şehirde oturanlar, aynı okula gittiğim arkadaşlar...

Yaşıtlarım, benden iki yaş küçük, beş yaş büyük olanlar... Ortak kaderimiz var mı? Beni hepinizden ayrı düşüren o aşılamaz mesafe, o uzlaşmazlık nedir?

Böyle şeyler yazmamalıydın arkadaşım. Kime ne yararı var? (ŞÖ, 46).

Bu ifadeler, Ersin için iletişimsizliğin yalnızca konuşamamak ya da anlaşılamamakla sınırlı olmadığını göstermektedir. Onun iç konuşmalarında görülen

parçalı anlatım, onun hem kendi benliğiyle hem de çevresiyle bütünlüklü bir bağ kuramadığını ortaya koymaktadır.

Meryem'in Biricik Hayatı'nda iletişimsizlik teması, bireyin hem kendisiyle hem de çevresiyle kuramadığı bağlar üzerinden görünürlük kazanır. Bu eserde iletişimsizlik, gündelik yaşamın içine sinmiş sessiz ve görünmez bir biçimde ortaya konmaktadır:

Her iki tarafın da sonsuz dalgınlığı. Kadınlar öyle meşguldüler ki, onun her pişirdiğini sızlanmadan kocaman ağızlarına tepip midelerine yolladılar. Tok tutan şeylere yorum yapılamazdı ne de olsa, böyle şeylerle oyalanmanın zamanında değildi. Böylece Meyrem koğuştaki kimsenin fark etmediği, yalnızca içine dönük ve aynı zamanda asal, yokluğunda öneminin giderek arttı soyut bir güce dönüştü (MBH, 92).

Bu ifadelerde yer alan Meryem'in "kimsenin fark etmediği" bir varlığa dönüşmesi ise iletişimsizliğin en uç sonucunu temsil eder. Görünmezlik, burada yalnızlıkla birleşerek bireyin topluluk içinde yok sayılmasına yol açar. Onun "içine dönük ve soyut bir güce" dönüşmesi, dış dünyayla bağ kuramayan bireyin giderek gerçeklikten çekilmesini ve sembolik bir varoluşa dönüşmesini ifade eder.

Benim Bütün Günahlarım romanında ise iletişimsizlik, bireyin hem kendi iç dünyasıyla hem de çevresindeki insanlarla kurduğu bağların zayıflaması üzerinden işlenir. Toros'un yaşadığı temel sorunlardan biri, duygu ve düşüncelerini açıkça ifade edememesidir:

"Babam iki gün sonra bana kararını açıklamıştı. Büyük dayısının torunu Şirin'le evleniyordum, işte bu kadar. Nişan hemen yapılacaktı, en geç üç ay içinde nikâha oturulacaktı. Babamı dinlerken kanım donuyor, hayatım ellerimin arasından kayıp gidiyordu. İtiraz etmek faydasızdı, babam planını yıllar öncesinden yapmıştı. (BBG, 45)"

Toros'a ait bu ifadelerde yer alan babanın "kararını açıklaması" ve evlilik planını çok önceden yapmış olması, aile içindeki otoriter ilişkinin bireyin söz hakkını sınırlandırdığını gösterir. Başkışı, babasını dinlerken yaşadığı "hayatım ellerimin arasından kayıp gidiyordu" fikriyle kendi yaşamı üzerindeki kontrolünü kaybettiğini hisseder. İtiraz etmenin "faydasız" olduğunu düşünmesi ise onun iletişim kurma imkânının baştan engellendiğini gösterir.

3.7.7. Arkadaşlık/Dostluk

Arkadaşlık, insanın toplumsal ve duygusal varoluşunu şekillendiren temel ilişkilerden biridir. Bu nedenle insanı konu edinen edebiyatın da vazgeçilmez temalarından biri hâline gelir. Edebî eserlerde arkadaşlık, yalnızca bireyler arasındaki yakınlığı değil güven, aidiyet, dayanışma ve paylaşım gibi değerleri de temsil eder. Böylece arkadaşlık ilişkileri, insan doğasının ve toplumsal yaşamın anlaşılmasında önemli bir işlev üstlenir. Arkadaşlık, bireyin toplumsal yaşamında önemli bir yere sahip olan kişilerarası ilişki biçimlerinden biridir. Aytaç ve Tan, insanın yaşam döngüsü boyunca arkadaşlık ilişkilerine ihtiyaç duyduğunu ve bu ilişkilerin bireyin sosyal varoluşunun ayrılmaz bir parçası olduğunu belirtmektedir (2019: 345-346). Bireyin sosyal çevresiyle ilişki kurmasını sağlayan temel unsurlardan biri olan arkadaşlık, Türker'in romanlarında da sıklıkla işlenen temalardan biridir. Özellikle yazarın *Şair Öldü* ve *Hayatı Sevme Hastalığı* adlı eserlerinde bu tema belirgin bir şekilde okunur.

Hayatı Sevme Hastalığı'nda Neşe'nin Ayda'ya sağladığı destek, Ayda'nın varlığıyla karşılık bulur ve iki kadın arasında güçlü bir dostluk bağı kurulur. Bu dostluk, aynı zamanda romanın öne çıkardığı kadın dayanışmasının somut bir örneğini oluşturur:

Gurur'u bir daha görmedim. Neden böyle oldu bu? Neden ellerimden kayarak gitti? Tuhaf bir arkadaş edindim sonra. Ona arkadaş denemez aslında; o bir komşu. Kendisi paspaslar kraliçesi, yani sekiz numara. Neşe adında benden iki yaş büyük bir kadın. Bana bir çift çorap ördü ve onunla arkadaş olmamı istedi. Hep acı kahveler içtik ve dertli dertli sigara tüttürdük. Sonra da beni alıp bir denizin kıyısına götürdü. Memleketiymiş. Soğuk, gri denize bakarak ağladım, ağladım. Çürümüş bir yeşilliğin içinde sopa gibi aykırı durarak ve üşüyerek arkadaşına –komşuma- kızdım (HSH, 39).

Bu ifadeler, Ayda'nın yaşamındaki yalnızlık ve kayıp duygusunun ardından kurduğu yeni dostluğun önemini gösterir. Bu yönüyle Neşe, Ayda için onu ayakta tutan önemli bir dayanışma ve güç kaynağıdır: “Fakat yine de Neşe'ye duacıyım. O ve tuhaf hikâyeleri olmasa Gurur'u düşünmekten çıldıracaktım. Beni oyaladı, avuttu ve belki de unutturdu. O olmasa ne yapardım Tanrım?” (HSH, 134).” Benzer bir dayanışma, farklı yaşam deneyimlerine ve dünya görüşlerine sahip olmalarına rağmen ortak bir şiir dili etrafında buluşan karakterler aracılığıyla *Şair Öldü* romanında da görülür:

“Belki... Elif gizlerin peşinde biridir. Dünya ona yetersiz geliyor, insan da...”

“Tamam da... Çok anlamsız bütün bunlar...”

“Senin için öyle olabilir.”

“Ya senin için?”

“Elif’in inandığı manada bir anlamı yok elbette. Bu yalnızlığın çağrısı, feryadı. Böyle düşünüyorum...” “Peki biz üçümüz neler başaracağız hayatta? Elif, Mim ve Sin olarak?”

“Bunu bilemem.”

“Ayrılırsak, harfler hükümsüz mü kalacak?”

“...”(ŞÖ,149-151)”

Bu ifadeler, farklı kişiliklere sahip karakterlerin ortak bir anlam arayışı etrafında birbirlerine tutunmalarını ve yalnızlıklarını paylaşmalarını göstermesi bakımından önemlidir. Şiir ve edebiyat etrafında kurulan bu ilişki, romanın öne çıkardığı dostluk ve dayanışma temasını güçlendirir.

Burada Kalmak romanındaki arkadaşlık ilişkisi ise karakterler arasındaki iletişim eksikliği ve duygusal mesafenin etkisiyle problemleri bir görünüm sergiler. Buna rağmen söz konusu arkadaşlık, Kutlu için önemli bir güven ve aidiyet kaynağı olmaya devam eder: “Ama dünya kederin gölgesine girdiğinde Erdem’e sığındım. Beni yalnız o korurdu. Bilmiyorum nasıl, ama korurdu işte. (BK, 27)” Kutlu’ya ait “Beni yalnız o korurdu” ifadesi, Erdem’in somut bir korumadan çok psikolojik ve duygusal bir dayanak olduğunu gösterir.

Benzer biçimde iletişim sorunları ve çatışmalarla şekillense de karakterlerden biri için önemli bir duygusal dayanak oluşturan arkadaşlık ilişkisi, *Mecnun Kelebekler* romanında da okunabilir. Filiz’in, kendisini terk eden eşi İsmet hakkında konuşabildiği tek kişi olan Vedia Abla ile kurduğu arkadaşlık ilişkisi, büyük ölçüde İsmet’in eve dönme beklentisi etrafında şekillenir:

“Onu görmüyordu. “Vedia Abla bilir,” dedi, bir sigara daha yakarken. Elleri tir tir titriyordu. Odaya koşup telefonunu aldı, Vedia’yı hızlı aramadan aradı.

“Allo? Filiz?..”

“Abla...”

“Filizzz?”

“Abla tuhaf bir şey oldu...”

“Kız yine ne oldu sabah sabah? Kocan mı geldi?”

“Abla, galiba ölecekmişim...” (MK.33)”

Filiz’in yaşadığı olağanüstü ve sarsıcı bir durumda ilk olarak Vedia Abla’yı araması, ona duyduğu güveni ve yakınlığı ortaya koyar. Vedia Abla’nın ise konuşmaya

doğrudan İsmet'i sorarak başlaması, aralarındaki ilişkinin büyük ölçüde Filiz'i terk eden eşi etrafında şekillendiğini gösterir. Bununla birlikte Filiz'in zor anında başvurduğu ilk kişinin Vedia Abla olması, bu dostluğun onun için önemli bir destek ve dayanma noktası olduğunu da gösterir.

Cennette Gibiyim romanında ise arkadaşlık ilişkileri, bireyin yalnızlık ve kendini sorgulama süreçleri içerisinde anlam kazanır. Romanda dostluk, geleneksel anlamda huzur veren bir dayanışma alanı olmaktan çok, bireyin kendisiyle ve yaşamıyla yüzleşmesini sağlayan eleştirel bir ilişki biçimi olarak kurgulanır:

“Ballı sirke gibiydi teyze kızım. Tedirgin edici varlığı bana bir mizansen gibi geliyordu bazen. Tanrı tarafından kafama tokmaklar indirmek için gönderilmiş bir melekti sanki. Hakikat Meleği. Bu melek acımasızdır, zorlayıcıdır ve her şeyi sizin iyiliğiniz için yapar. Söyleyeceğini söyler, sonra da çıkleti balon yapıp yapıp suratınıza doğru patlatır. (CG, 90)”

Başkişiye ait bu ifadelerde, dostluk teması, daha çok alışılmış sevgi ve yakınlık biçimlerinin dışında, çatışma ve eleştiri üzerinden kurulan bir ilişki olarak işlenir. Teyze kızıyla kurulan bağ, yalnızca sıcak ve destekleyici bir dostluk ilişkisi değildir aksine başkişinin kendisiyle yüzleşmesini sağlayan, onu zorlayan bir ilişki biçimidir.

Benim Bütün Günahlarım romanında arkadaşlık ilişkisi, bireyin kendini tanıma ve aidiyet kurma süreciyle bağlantılı olarak ele alınır. Toros'a ait “Güzel bir gündü, Badi Zeki'yi de en az Canan Bey kadar sevmekteyim. Hangisini daha çok? Şöyle ki, Canan Bey daha evrensel, Zeki ise yerel. İkisinin kesişim kümesini sevmekteyim ben. Belki de kendimi. (BBG.140)” bu ifadeler bu durumun yansımasıdır. Bu ifadelerde, arkadaşlık/dostluk teması, sevgi, aidiyet ve kendilik arayışı üzerinden işlenir. Başkişi, Badi Zeki ile Canan Bey arasında bir karşılaştırma yaparken aslında iki farklı ilişki biçimini ve iki farklı yakınlık alanını ortaya koyar. Bu bağlamda arkadaşlık, bireyin kendisini başkaları aracılığıyla anlamlandırdığı bir ilişki biçimi olarak kurgulanır.

3.7.8. Anne/Annesizlik

Türker'in romanlarında anneyle yaşanan çatışmalı ilişkiler ve anne kaybının yol açtığı özlem duygusu, dikkat çeken tematik unsurlar arasında yer alır. Annenin fiziksel ya da duygusal anlamdaki yokluğu, yazarın tüm anlatılarında belirgin biçimde hissedilir. Anne kaybı temasının en yoğun ve belirleyici biçimde işlendiği eserlerde biri *Burada Kalmak*'tır. Öyle ki anne kaybı, romanda yalnızca duygusal bir eksiklik olarak değil bireyin bedensel ve psikolojik deneyimlerine yansıyan travmatik bir durum olarak kurgulanır: “Ellerim B vitamini eksikliğinden, ilgisizlikten ya da ümitsiz aşktan da

titriyor olabilir. Annesizlikten? (BK, 230)”. Ayrıca söz konusu anlatıda, başkışının yakın ilişki kurduğu tek arkadaşı Erdem’in de annesini kaybetmiş olması dikkat çeker. Her iki karakterin de annelerini kaybetmiş olmaları, anne yokluğu ve kayıp deneyiminin anlatıda ortak bir temaya dönüştüğünü gösterir: “İnsanın annesinin onu doğururken ölmesi gerçek bir felakettir. Ve evet, Erdem’in annesi nasıl başarmıştı bilmiyorum ama Erdem’in doğduğu gün ölmüştü. (BK, 26)”. Anne kaybının bireyin duygusal dünyası, ilişkiler algısı ve kimlik inşası üzerindeki belirleyici etkisini yoğun biçimde görünür kılan bu roman, söz konusu kaybı anlatı boyunca sürekli olarak okura hissettirir:

Belki de babamın aşağılanışını derinden hissettiğimden. Belki annesizlik başıma vurmuştu. Belki aşkın aşağılanma getirebileceğini görüp korkmuşum. Babam dik durup savaşıyordu yine de, belki de ben böyle savaşamayacağımı hissediyordum. Yani... bir güne âşık olursam böyle annesiz, bir başıma, merhametsiz kadınların elinde oyuncak olacağımı hissediyordum (BK, 139).”

Bu ifadeler de ‘annesizlik’ olgusunun yansımaları olarak okunabilir.

Anne kaybının anlatıya yön verdiği bir diğer eser ise *Cennette Gibiyim*’dir. Bu romanda, anne kaybı, karakterin duygusal dünyasını ve kimlik oluşumunu belirleyen temel bir tema olarak kurgulanır. Annenin yokluğu, başkışının kendisiyle ve çevresiyle kurduğu ilişkileri de biçimlendirir. Annenin ölümü, anlatıda, baba tarafından travmatik bir biçimde sunulur ve bu travmaya tanıklık eden başkışının yaşam algısı ve kimlik inşası derinden sarsılır:

Genç ve iki çocuklu annem bir daha ölemez, hayattan yaş alamaz, babam da gençliğine dönerek yeniden ve yeniden öldüremezdi. Bir daha buluşamayacaklardı ne mutlu ki. Bir daha değil aynı odada, aynı salonda, aynı mutfakta; sonsuzlukta bile yan yana gelemeyeceklerdi. Gencecik annem, ahiretin solmayan gülü olan annem babamdan beş değil on değil yüz adım önde olacak, o dönerken babam yola yeni çıkmış bulunacaktı. (CG. 32)

Temmeni’ye ait bu ifadeler -yasın içinden- güçlü bir “iç hesaplaşma” ve “yeniden anlamlandırma” çabası taşır. Dolayısıyla anlatı; anne kaybını hem yas hem de öfke, hem yüceltme hem de hesaplaşma içeren çok katmanlı bir deneyim olarak sunar. Aynı zamanda aile ilişkilerinin travma üzerinden yeniden anlamlandırılmasını ortaya koyar.

Öyle ki Temenni'nin yaşadığı bu travma, onun 'normal hayat' ihtimalini dahi ortadan kaldırır:

Babam, ben ve erkek kardeşim yarım kalmış muhteşem hayatımıza devam edebilecek miydik? Bütün evler gibi normal, sıradan bir ev ve içinden yemek kokuları taşan bir mutfagımız mı olacaktı? Annemin cesedinin yerde yattığı mutfak gibi küçük, ahşap dolapları yamuk yamuk duran, tezgâhı çiğ beyaz mermerden bir mutfak? (CG, 81).

Bu ifadeler de anne kaybının Temenni için yalnızca duygusal bir boşluk olmayıp aynı zamanda aile içi düzeni, mekân algısını ve gelecek tasavvurunu kökten dönüştüren bir yıkım olduğunu ortaya koyar.

Anne kaybı temasının belirgin ve merkezi bir yer tuttuğu bir diğer anlatı da *Hayatı Sevme Hastalığı*'dır. Bu anlatıda anne kaybı, bireyin hem zaman algısını hem de anlam dünyasını kökten dönüştürerek kurgulanır:

Çünkü yukarıdakiler tarafından ne dirim ne de ölüm için ciddiye alındığımı düşünüyordum. Fakat annenizin ani ölümü size şunu öğretir: ertesi günün olmadığını. Sadece onun için değil sizin için de olamayacağını. Bu uğursuz hastalık içinize bir kez yerleşti mi de bir daha hiç çıkmaz. Anlamsız, mavi bir kazağın sahipsiz kalışı...(HSH, 5).

Bu ifadeler, anne kaybını yalnızca bireysel bir yas deneyimi olmaktan çıkarıp varoluşsal bir kırılma ve süreklileşen bir "hastalık" metaforuna dönüştürür. "Ne dirim ne de ölüm için ciddiye alınmama" hissi, öznenin toplumsal ve varoluşsal düzlemde görünmezleştğini; yani yaşam ile ölüm arasındaki anlamlı konumunu yitirdiğini düşündürür. Bu ara hâl, annenin ölümüyle birlikte keskinleşir ve özne için zamanın doğrusal akışı parçalanır: "ertesi günün olmadığını" öğrenmek, süreklilik duygusunun da yitimi anlamına gelir. Zira başkişi Ayda'nın anne figürüyle yaşadığı gerilim, yalnızca bir kayıp deneyimine değil aynı zamanda terk edilme duygusuna dayanan daha erken ve daha kırılgan bir psikolojik zemine yaslanır. Dolayısıyla anne kaybı, Ayda için içselleştirilmiş terk edilme hissinin doğrulanması ve derinleşmesi anlamına da gelir:

Bu yurttaki her şey anneydi, söylemeden geçemeyeceğim. Mide bulandırıcı şekilde herkesin anne olması, gerçek bir kafa karışıklığı yaratıp bu kavrama karşı büyük bir duyarsızlık geliştirmenizi sağlıyordu. Koltukanne, yatakanne,

yastık, kaşık, sabunanne gibi... Bütün bunlardan en feci olanları ise kötüyemekanne, soğukduşanne ve çişli çarşafanneydi (HSH,107- 108).

Ayda'nın yetimhanede geçen günlerine ilişkin bu ifadeler, onun anne figürüyle kurduğu sorunlu ilişkinin temellerini görünür kılar. Yurtta her şeyin “anne” olarak adlandırılması, başlangıçta koruyucu bir sığınak hissi üretir gibi görünse de bu çoğalma ve yayılma sonunda kavramı içeriğinden boşaltarak anlamını parçalar. Böylece anne, tekil ve duygusal bir bağ nesnesi olmaktan çıkarak sıradan nesnelerle özdeşleştirilir. Hatta tiksinti uyandıran bir dilsel tekrarlar zincirine dönüşür.

Anne figürünün yokluğu üzerinden değil bizzat varlığının yol açtığı problemli ilişkiler bağlamında ele alınması ise *Şair Öldü*, *Mecnun Kelebekler* ve *Benim Bütün Günahlarım* romanlarında işlenir:

Babamın kanından geldiğimi duyumsamak, annem ve kız kardeşime karşı şiddet de hissettiğim yabancılık duygusunun sonucudur herhalde. Ki o ikisinin de aynı hissi bana karşı duymaları, bir noktada beni haklı çıkarmaktadır. Ersin faydasız aklıyla büyülenen, yarı deli ve güzel olmayan bir kızdır. Annesi ve kız kardeşinin sevgiyle, dayanışmayla paylaştıkları güzellikten bir nebze olsun almamıştır. İrsiyet melun kanunlarını insafsızca işletmiş beni babaya, Yeşim'e ise... (ŞÖ, 79).

Şair Öldü'de Ersin'e ait bu ifadeler, anne figürüyle kurulan ilişkinin sevgi ve aidiyet üretmeye dayalı olmadığını aksine bu ilişkinin dışlanma ve duygusal kopuş üzerinden şekillendiğini gösterir.

Benim Bütün Günahlarım'da ise anneye kurulan ilişki, özlem ile kaçınma arasında gidip gelen bir duygu yapısı üzerine kuruludur: “Param kalmamıştı, ileride mutlaka bankamatikler vardı. Yürümeye devam ettim, annemi özledim birden. Arayıp sesini duysa mıydım? Ya yine ağlamaya başlarsa? Vazgeçtim (BBG, 33). Toros için anne figürü, hem özlenen hem de duygusal olarak zorlayıcı bir varlıktır.

Tablo 8. Romanların temalarına göre sınıflandırılması

Romanlar	Anne/ Annesizlik	Arkadaşlık /Dostluk	Aşk	İletişimsizlik	Kadın	Ölüm	Özlem	Yabancılaşma
Şair Öldü	Var	Var	Var	Var	Var	Var	Yok	Var
Burada Kalmak	Var	Var	Var	Var	Yok	Var	Var	Var
Cennette Gibiyim	Var	Var	Var	Yok	Var	Var	Var	Var
Mecnun Kelebekler	Var	Var	Var	Var	Var	Var	Var	Var
Meryem'in Biricik Hayatı	Yok	Yok	Var	Var	Var	Var	Var	Yok
Hayatı Sevme Hastalığı	Var	Var	Var	Yok	Var	Var	Var	Var
Benim Bütün Günahlarım	Var	Var	Var	Var	Yok	Var	Var	Var

4. SİBEL K. TÜRKER ROMANLARINDA DİL VE ÜSLUP

4.1. Anlatım Teknikleri

Romandaki yapısal ve anlamsal bütünlüğü sağlayan temel unsurlar arasında anlatım teknikleri de yer almaktadır. Anlatım teknikleri, yazarın okuyucuya iletmek istediklerini aktarırken metni güçlendirmek için başvurduğu anlatı unsurlarıdır. Bu nedenle anlatının estetik değeri ile anlam katmanları büyük ölçüde anlatım tekniklerine bağlıdır. Bir anlatının ne anlattığının yanı sıra nasıl anlattığının da belirleyici olduğunu, anlatım teknikleri üzerinden vurgulayan Tekin'e göre:

Sanat, edebiyat, roman, şiir... tabii ki bir şeyler anlatacaktır. Ancak sanatta veya edebiyatta, anlatılacak şeyden çok, anlatım biçimi önemlidir. Önemlidir; çünkü, biçim anlatılacak şeyi (mesajı, maksadı, felsefeyi) anlatılana (okuyucuya, izleyiciye) ulaştıran bir vasıtaadır. Bu nedenle nitelikli bir edebî metnin sağlam bir biçime sahip olması gerekir. Biçim, eserin, okuyucu üzerinde derli toplu bir izlenim bırakmasını sağlar. Böyle bir donanıma sahip olmayan bir eserle, sağlıklı bir iletişimin kurulması mümkün olamaz (2012: 201).

Anlatının hem yapısal hem de anlamsal düzlemde omurgasını belirleyen anlatım teknikleri, okurla metin arasındaki ilişkinin güçlenmesini sağlar. Söz konusu ilişkinin daha sağlıklı olmasını biçimsel bütünlükle ilişkilendiren Çetişli, anlatım tekniklerini kullanmanın tek başına yeterli olmadığını belirtir:

... bir edebî eserde şu veya bu anlatım tarzı/tarzlarının kullanılmış olması veya olmaması, o esere bir kıymet veya eksiklik getirmez. Önemli olan durum ve şartların o anlatım tarzına lüzum göstermesi; anlatım tarzının bu lüzum doğrultusunda başarılı bir biçimde kullanılabilmesi; birden fazla anlatım tarzının bir metin içindeki sentezinden de sağlam ve estetik bir bütünlük elde edilebilmesidir (2016: 112).

Söz konusu tekniklerin metin içinde işlevsel bir bütünlük oluşturacak şekilde bir araya getirilmesi gerekliliği, anlatım teknikleri üzerine çeşitli sınıflandırmaların yapılmasına zemin hazırlamıştır. Ayyıldız ve Birgören'e (2017: 79-80) göre anlatma,

gösterme ve tasvir başlıkları altında ele alınabilecek klasik anlatı teknikleri, ilerleyen zaman içerisinde birçok yeni tekniklerin eklenmesiyle çeşitlenmiştir. Bu çeşitlenmelerin edebiyat tarihçileri için de bir sorunsal haline gelmesini Aytaç şu şekilde açıklamaktadır:

“20.yüzyılda nesir türünde kat edilen yol az değildir. Hem işlenen konular hem de anlatım teknikleri öylesine değişmiş, derinleşmiş, karmaşıklaşmıştır ki edebiyat tarihçileri için bu olguyu sistemleştirmek ve kuşbakışı toplamak başlı başına bir problemdir.” (Aytaç, 1983: 49).

Söz konusu çeşitliliğin bir örneğini Hakan Sazyek’in “*Romanda Temek Anlatım Yöntemleri Üzerinde Bir Sınıflandırma Çalışması*” adlı çalışmasında görmek mümkündür. Sazyek anlatım teknikleri dört temel başlık üzerinden sınıflandırmış ve bu dört temel başlığı da alt başlıklara ayırmıştır: Sahneleme tekniği diyalog, tasvir ve ayrıntılı eylem; özetleme tekniği zaman atlaması ve olay genellemesi; anlatma tekniği kişi tanıtımı, olay anlatımı, bütüncül geriye dönüş ve iç çözümleme; gösterme tekniği ise iç konuşma, bilinç akışı ve kısmi geriye dönüş teknikleri alt başlıkları üzerinden değerlendirilmektedir (2004: 103-118). Bir başka sınıflandırma çalışması, İsmail Çetişli’ye aittir. Çetişli (2016: 112-134) anlatım tekniklerini; nazım, nesir, tahkiye, gösterme, tasvir, konuşma, iç çözümleme, şuur akımı, açıklama/yorumlama, leitmotiv ve montaj şeklinde başlıklandırır. Bu çalışmada kullanılacak olan Mehmet Tekin’e (2012: 204-205) ait sınıflandırma ise söz konusu başlıkları: anlatma-gösterme tekniği, tasvir tekniği, mektup tekniği, özetleme tekniği, geriye dönüş tekniği, montaj tekniği, otobiyografik teknik, leitmotiv tekniği, diyalog tekniği, iç çözümleme tekniği, iç monolog tekniği ve bilinç akımı tekniği şeklinde ortaya koymuştur.

4.1.1. Anlatma ve Gösterme

Romanda anlatma ve gösterme, anlatıcının olayları okuyucuya sunma biçimini belirleyen en önemli tekniklerden ikisidir. Bu iki teknik, anlatının gerçeklik duygusunu ve estetik yapısını doğrudan etkilemektedir. Romanda söz konusu tekniklerin genelde birlikte ya da dönüşümlü olarak belirli bir denge üzerinden kullanıldığı görülmektedir. Söz konusu tekniklerden biri olan anlatmanın, olaylara doğrudan katılmayan figür dışı bir anlatıcının varlığına dayandığını ifade eden Sazyek’e göre, bu anlatıcı, anlatıya doğrudan müdahil olmayıp olaylara tanıklık ediyormuş izlenimi uyandırmaktadır:

Anlatma yöntemi -bir zamanlar kendisini açık ya da dolaylı hissettirmekten geri

durmamış- figür dışı bir anlatıcının varlığını gerektirir. Bu yöntemin

karakteristik özelliği, figür olmayan bir anlatıcı ve onun bakış açısı ile oluşturulmasıdır. Bir başka yaklaşımla anlatma, ‘anlatıcı’ ile ilişkisi en sıkı olan, dolayısıyla teknik kaygıları çok gerektirmeyen yöntemdir. Bu nedenle o, öykülemeli metinlerde başvuru olan temel anlatım yöntemlerinin de en eskisidir. Çağdaş roman anlayışında, figüratif kadro içinde bulunmayan, ancak anlattığı her türlü yaşantıya tanık ol(uyor)muş izlenimi uyandıran böylesi anlatıcı, “hayali” olarak kabul edilebilmektedir (2004: 107).

Arada bir aktarıcıya gerek duymadan doğrudan okura sunulan gösterme tekniğini bir nevi tiyatro tekniği olarak belirten Ayyıldız ve Birgören’e göre bu teknikte anlatıcının aradan çekildiği ve anlatımın kahramanlar arası diyalogda sürdürüldüğü görülür. (2017: 80). Anlatıcının aradan çekilmesiyle anlatımın inandırıcılık düzeyinin arttığı gösterme tekniğini, bu çalışmanın örneklemini oluşturan Türker’in *Cennette Gibiyim*, *Hayatı Sevme Hastalığı*, *Mecnun Kelebekler*, *Benim Bütün Günahlarım*, *Burada Kalmak*, *Meryem’in Biricik Hayatı* ve *Şair Öldü* adlı romanlarının tümünde görmek mümkündür. Söz konusu romanlarda, bu teknik, genelde diyaloglar ve ayrıntılar aracılığıyla sunulmuştur. *Cennette Gibiyim*, *Benim Bütün Günahlarım* ve *Mecnun Kelebekler* romanlarının kurucu öğelerinden biri olan gösterme tekniği, daha çok gündelik hayata dair ayrıntılar üzerinden kurulu diyaloglar vasıtasıyla işlenmiştir. *Şair Öldü*, *Burada Kalmak* ve *Meryem’in Biricik Hayatı* adlı romanlarında ise bu teknik ile kırılğan başkişilere -Ersin, Kutlu ve Meryem- dair derinlikli yapıların okura sezdirilmesi sağlanmıştır:

Gösterme tekniğinin ağırlıklı olarak kullanıldığı *Hayatı Sevme Hastalığı*’nda, olay ve durumlar doğrudan açıklanmak yerine okuyucunun yorumuna açık biçimde sunulmaktadır. Bu romanda, başkişi Ayda’nın içinde bulunduğu psikolojik durumlar okura şu şekilde sunulur:

“Şükran Hanım basma örtülü divana kendini atarak ağlamaya, ardından birden delirmiş gibi gözyaşlarıyla ıpslak yüzünü yüzüme mıhlایarak bir türkü söylemeye başladı” (HSH, 119).

Sigara molasına çıkıyorlardı, efkâr dağıtmak için tellendiriyorlardı. Kadınlar, aralarında en çok erkeklerin konuşuyorlardı, gecelerini. Evlerini, bazen de ümitlerini. Birbirlerine kaç parça çıkarabildiklerini soruyorlardı; derken Şükran’ın türkü söylerken onların iki katı hızla çalıştığını görerek kıskandılar.

Aval aval dinlemeye dalıyorlar ve yavaşlıyorlardı. Şükran onlara ayakta, yani makinenin başında uyutarak uçup gidiyordu. Onların iki katı para kazanıyordu (HSH, 121).

“Bence harika olur, önce bunun üzerinde çalışalım mı?”

“Bu ne ya? ‘Dark Places in my Brain’

“Şey, ben mi parça yazdım, sana mırıldanırım. Beğenirsen, bilmiyorum ki Düzenlemek lazım...”

“E, harika bu Bize de parça yapsana?”

“Bence ömrü hayatımda yapıp yapacağım tek beste.”

“Ya baksana,” diyor birden aklına gelmiş gibi. “Geçen akşam haber programını izledim de Gurur’la ilgili. Yani çok şaşırdım.” (HSH, 169)

Cennette Gibiyim romanında yer alan diyaloglardan biri, sıradan gündelik bir ana dair konuşma şekli gibi gözükmektedir. Fakat anlatının asıl kırılma noktalarından biri olan kadın cinayetlerinin bir ânı üzerinden sürdürülen bu diyalog, okura sıradan olanın altındaki derinliği hissettirmektedir. Toplumsal bir meselenin gündelik hayattaki yerine işaret eden bu durum, kadın cinayetlerinin basit bir diyalog üzerinden nasıl kanıksanıp sıradanlaştığını gösterir:

“Gördümdü, gördümdü daha geçen gün ama...”

“Ağaçlardan bir şey görünmüyor ki...” diye bağırdı Mahmut. “Ama bir adam var, bıçak mı çekmiş nedir? Aşağısı ana baba günü. Vay anam!”

“Aşağı inelim o zaman!” diye cevapladı Nedim. “Ne duracağız burada. Film mi oynuyor?” Yan yan olduğum yere baktı. Bir ataklık gelmişti üstüne.

“Hiçbir yere inemezsiniz!” diye bağırdı patronumuz Azer Bey. (CG, 97)

Türker’in bir diğeri romanı *Mecnun Kelebekler*’de de gündelik hayatta karşılaşılacak tanıdık durumlar ve insan tipleri yer alır. Bununla birlikte gündelik hayatla örtüşmeyen daha absürt kabul edilebilecek durumlar da söz konusudur. Anlatının başkışisi Filiz ile Filiz’in temizliğe gittiği evlerden birinde yer alan fon kişilerden Mafyaana arasında geçen diyalog, söz konusu durumların göstergelerinden biridir. Bu durum da Filiz’in içinde bulunduğu sıkışmışlığın anlamsızlık düzlemi üzerinden okura daha kolay hissettirildiğini gösterir:

“Şimdi saat dokuz mu yani?” diyerek ürkekçe sordu Filiz. Gazeteye karşılık o da torbasını hışkırdattı.

“Aman salak,” dedi Mafyaana. “Saat on. Geri alındı diyorum. Demek ki aslında saat on bir. Fakat sen dokuzda işbaşı yapmalıydın, yani eski saatle aslında on olan dokuzda.”

Filiz bu karmaşık hesaplamalardan bir şey anlamayarak tuhaf tuhaf bakıyordu kadının yüzüne, acı çeker gibi bir hali vardı.

“Sizinle konuşurken saçlarım kurudu,” dedi söyleyecek bir şey bulamayınca.

“Yani?”

“Tamam, bana silahlarınızı gösterin de hemen işime döneyim,” dedi Filiz. (MK, 141)

Benim Bütün Günahlarım romanında da yer alan sıradan bir ana dair görüntü, başkişi Toros’un anlamlandıramadığı duygularının muhatabı Canan Bey’in evine konuk olduğu anlar üzerinden sunulur:

“Beyimiz bu saatte yanında tanımadığım bir adamla kapıda... hadi bakalım. Ne yemek koyacağım, insan hiç olmazsa sorar...”

“Hayır, yani görülmüş şey değil. Canan sen böyle yapmazdın, kim bu adam?”

“Tabi hizmetçiniz var. Yatak da açayım istersen?” (BBG, 103)

Burada Kalmak romanının başkişisi Kutlu’nun içinde bulunduğu ikili gerilimler, anlatı boyunca varlığını hissettirir. Romanın adından itibaren başkişiye ait çelişkili hallere -burada kalmak mı, kalmamak mı?- farklı yollarla işaret edilir. Bu yollardan biri olan gösterme tekniği üzerinden başkişinin içinde bulunduğu çatışmanın boyutları görünür kılınır:

“En uzlaşmaz çelişkilerin içinde bir uyum, en uyumlu düzeneğin içinde bir kaos olmalı. Böyle olmalı...”

“Mistik olmaya çalışma, senin hikâye duvara toslar. En temel çelişki adaletsizliktir bence. Toplumsal...” (BK, 66)

Her kadının hikâyesinin yazılmaya değer olduğunun altını çizen *Meryem’in Biricik Hayatı* adlı romanda ise kadınların biricikliği benzersiz olan hayatları - hikâyeleri- üzerinden yansıtılır:

“Ne demiştin?”

“Yanlılık demiştin.”

“Derim tabii, çünkü öyle. Savunmam da bu yönde gayet iyi ilerliyor. Yakında çıkacağım Allah’ın izniyle.”

“Onurlu bir insan hayat hikâyelerini reddetmez Meryem, Meyrem...”

“Hayat hikâyesi denir, hikâyeleri değil. Siz Türkçe çalışın bence gazeteci abla.”

“Ama sen bana çok şey anlattın.”

“Ben size tek bir şey anlattım, o da yaşadıklarımı.”(MBH, 127)

Son olarak *Şair Öldü* romanının tüm dünyaya karşı kendini yabancı hisseden başkişisi Ersin’in annesi ve ablası arasında geçen bir diyalog gösterme tekniği üzerinden değerlendirilebilir. Ersin’in gözünden sunulan bu ifadeler, annesinin günlük hayata karışan sahte gülüşlerini ve evliliği kurtuluş olarak gören abla Yeşim’in hiç tamamlanamayacak olan çeyizini işaret etmektedir:

“Yeşimim, porselen setini de aldık.”

“İyi” dedi banyodan boğuk boğuk gelen ses.

“Nasıl becerdin?”

Annem, Suzan Avcı kahkahalarından birini attı:

“Annen becerir şekerim.” (ŞÖ, 15)

Çoğunlukla gösterme tekniği ile birlikte kullanılan anlatma tekniği ise yazarın söz konusu romanlarının tümünde görülür. Okuyucuyla yazar arasında köprü görevi üstlenen anlatma tekniği vasıtasıyla *Benim Bütün Günahlarım* romanının başkişisi Toros ile *Burada Kalmak* romanının başkişisi Kutlu’nun içinde bulundukları sıkışmışlık hissini görmek mümkündür. Toros ve Kutlu’nun yalnızlık ve aidiyet sorunlarının okura aktarımı, olay aktarımının ötesine geçerek eserlerin anlam katmanlarını güçlendirir:

Eve girdiğim andan itibaren garip bir biçimde mide bulantısı hissediyordum.

Başım da şiddetle zonklamaya başlamıştı. Hastane gibi kokuyordu ev. Daha kapıdan içeri girerken nefret ettiğim bu koku beni çarpmıştı. Yoğun bir klor kokusu. Sanırım titiz Bayan Canan insanlardan nefret ediyor ve onların evine taşıdıkları mikropları düşündükçe kahroluyordu. Bu yüzden pek az insanla görüşüyor, görüştüğü insanların daha da azını evine kabul ediyor, hatta camları da bu yüzden açmıyordu (BBG, 102).

Benim Bütün Günahlarım romanının başkişisi Toros’a ait bu ifadeler, karakterin içinde bulunduğu durum hakkındaki duygu ve düşüncelerini aktarır. Benzer bir aktarım *Burada Kalmak* romanının başkişisi Kutlu üzerinden de sunulur. Kutlu’nun karamsar ruh halinin dış koşullarla ilişkisinin detayları ise şu şekilde aktarılır:

Berbat buz gibi soğuk bir gündü. Hava öyle karamsar ve griydi ki, aşk filmine bilet almamın hiç değilse avunmak, hiç değilse umutlanmak gibi bir sebebi vardı sanırım. Oya’nın isteğine rağmen korku filmine elim gitmemişti. Âşık olduğum kızı kırmak pahasına yapamamıştım. Oysaki ben; aşk ve korku söz konusu

olduğunda oyumu hep korkudan yana kullanırım. Neden böyle bilmiyorum. Mahallemizde yıkılmakta olan metruk evlere duydum eğilim gibi bir şey bu sanırım. Evet, nerede terk edilmiş, yıkılmakta olan bir bina görsem hemen ilgim uyanır. Israrla o evi düşünür, hiç işim yokken önünden geçmek için tuhafliklar yaratır, olmadı bahçesinden içeri süzülür yıkıntıya hazla bakarım (BK, 133).

Türker'in kadın deneyimlerini merkeze aldığı *Şair Öldü*, *Hayatı Sevmek Hastalığı*, *Mecnun Kelebekler* ve *Meryem'in Biricik Hayatı* romanlarında ise anlatma tekniği ile gündelik hayat içindeki sıradan deneyimler sunulur. Bu sıradanlık, kadınları hem sınırlandıran hem de dönüştüren alanların görünümünü sağlar:

Bir erkeği sevmenin ne anlama geldiğini kurcalayıp duruyorum. Bu, kadına ait çok özel bir yetenektir. Gizli bir bilimdir adeta. Kadınlar her şeyi çocuklaştırarak severler. Aptalca ama bu böyle. Renkleri, çiçekleri, böcekleri, gökyüzünü, babalarını ,bedenleri, ruhları, evlerini, kendilerini... Sevmek bir kadın için hükmetme sanatıdır ve en iyi de çocuklara hükmedilir. Bu durumda yeryüzüne gelmiş tüm erkekleri seven tüm kadınlar onları cenin pozisyonuna getirerek belli bir yaşa kadar büyütür sonra da öbür dünyaya gönderirler (HSH, 111).

Hayatı Sevmek Hastalığı romanının başkişisi Ayda'ya ait yukarıdaki ifadeler ile kadınların sevmek biçimleri ve bu sevginin dönüştürücü pratikleri, anlatma tekniği üzerinden görünür kılınmıştır. Bu görünürlük; Ayda'nın ilişkilere bakışı, çelişkili ve yer yer de hastalıklı sevmek biçimi ile birleşerek ikili ilişkiler üzerine bir sorgulamayı mümkün kılmıştır. Bir başka kadının ya da kadınların, yani 'Meryemler'in hikâyesinin aktarımında başvuru anlatma tekniği aracılığıyla Meryem'in ve onun temsil ettiği kadınların yaşam dünyaları görünür kılınmıştır:

Çok düşündüm, uyumadım düşündüm. Şu elimde ördüğüm dantele bakıp bakıp da düşündüm. Evet, mahkûmlar da dantel örebilir. Hatta en güzelini öğrenebilir. İşte dedim, ben şu ördüğüm yuvarlağı, tıgı çekip de ilmekten hafif bir el hareketiyle, yani başparmağım ile işaret parmağımın arasında ezip de boşaltırsam gerisingeri... O zaman emeğime ne olur? İşte, dedim kendi

kendime, ben de Allah'ın örüp örüp de söktüğü bir şeyim. Galiba öyle. Ne faydası var, neye yarar? (MBH, 49).

Meryem'in basit bir durum üzerinden derinlikli varoluşsal sorgulamalara kapıldığı bu ifadeler, onun içinde bulunduğu çaresizliği yansıtır. Meryem'in yaşamın geçiciliği ve kırılganlığı içinde hapsediği bu çaresizlik, *Şair Öldü* romanının başkişisi Ersin'in dünyasında da hissedilir:

Hayatımız yalanla doluydu. Tek ve değişmez, bir ve güçlü. Biliyorum, herkes yalan söylerdi. Herkes eğrileri doğru, doğruları eğri yapardı, yapabilirdi. Ama bahsettiğim bu değil. Anlatmak istediğim, yalanın tek gerçeğimiz oluşuydu. Farkındalık durumu değiştirmezdi. Çalışkan karıncalar gibi, içgüdüyle, aşkla, hızla, bilmeden, sormadan, sorgulamadan onu yeniden inşa ederdik. Onu kuran bizdik, onu koruyan ve kollayan da. Söylenecek bir şey yoktu zaten, O, bizdik (ŞÖ. 9).

Son olarak bu bölüme dâhil edilebilecek *Mecnun Kelebekler* romanının başkişisi Filiz ve Filiz'in etrafını kuşatan farklı dünyalar, anlatma tekniği ile okura sunulur. Filiz'in kırılma noktalarından biri olan ve onu terk eden kocası İsmet'in kaderci zihniyete karşı tutumu şu şekilde aktarılır:

Kaderimmiş bu benim,” diyen adamdan tiksindi İsmet. Ulan Stalin'i sev ama kaderi sevip de kabullenme be! Kader bir kendini bilmez tiranın insan üstündeki oyunudur, boş ve ölümcül tutkularının hâkimiyetidir, kirli bir oyun olan kaderi kabullenme eşek herif. Burnunu çekme, başını yana yatırma, melul melul bakma. Şu Şark toplumları kaderle olan meseleyi çözemedikçe de bir türlü adam olamayacaklardı (MK, 22).

4.1.2. Tasvir

Anlatıda çizilen dünyanın okurun zihninde yer etmesini sağlayan temel anlatım unsurlarından biri olan tasvir, anlatının gerçeklik gücünü de arttırmaktadır. Tasviri, bir nevi resim sanatı olarak tanımlayan Çetişli, bu tekniğin geçmişten günümüze kadar roman ve hikâye gibi anlatma esasına bağlı metinlerde sıkça kullanıldığını belirtir (2016: 122). Çetişli, tasviri “İnsan, tabiat, eşya veya mekânın kelimelerle resmedilmesi;

âdeta görünür hâle getirilmesi; okuyucunun gözü önünde tecessüm ettirilmesi” (2016: 123) şeklinde açıklarken; Tekin de tasviri “romanın kurmaca dünyasında yer alan kişi, zaman, olay, mekân gibi unsurları, sanatın sağladığı imkânlardan yararlanarak görünür kılan” bir teknik olarak görür (2012: 218).

Romandaki yapısal unsurların ayrıntılı bir biçimde betimlenmesini sağlayan bu teknik sayesinde okur, romanın anlatı evrenini daha geniş algılar. Türker’in de romanlarında en fazla başvurduğu teknik olarak ele alınabilecek tasvir, yazarın romanlarında yer alan karakterlerin -özellikle iç dünyalarının- görünür kılmıştır. Nitekim yazarın söz konusu romanlarında yer verilen mekân ve zaman tasvirleri, karakterlerin ruh halleriyle paralel bir atmosferde kurgulanmıştır. Bu doğrultuda tasvir tekniği ile okurun sadece görsel detaylara ulaşmadığı söylenebilir. Okur, bu teknik aracılığıyla, romanın atmosferi ve karakter çözümlemelerine daha derin bir perspektifle ulaşabilir.

Cennette Gibiyim romanının başkışisi Temenni ile *Burada Kalmak* romanının başkışisi Kutlu’nun kendi bedenleri üzerinden yaptıkları tasvirler, onların kendilerine dair algılarını yansıtırken; çevreleriyle ilgili yaptıkları tasvirler ise onların dış dünyayla kurdukları ilişkilerinin boyutlarını görünür kılmaktadır:

Sarı beyaz suratıma aynada bakmanın, kısa, düz saçlarımı bir lastikle ensemdede toplanmanın, koltuk altlarıma deodorant sıkmanın sıkıntısı. Dilim ince uzun mora çalan bir pembeydi. Diş etlerim acınası apselerle şişmişti. Karbonatlı tuzlu suyla çalkalardım ağzımı. Kalın kumral kaşlarımı tarardım. Yüzüme bir parça alıp sürer, çökkün ve mutsuz bakan gözlerime siyah kalemi beceriksizce çekerdim. (CG, 19).

Cennette Gibiyim romanının başkışisi Temenni’ye ait yukarıdaki ifadeler, karakterin fiziksel görüntüsüne dair detaylı tasvirlerle şekillenir. Bu tasvirler, her ne kadar fiziksel özellikler üzerine kurulsa da karakterin yaşadığı içsel huzursuzluğu daha görünür kılar. Yazar buradaki tasvir tekniğiyle karakterin yaşadığı duyguları, okurun gözünde canlandırmaya çalışır. Aynı şekilde *Burada Kalmak* romanının başkışisi Kutlu’nun kendi bedeni üzerinden yaptığı tasvirler de okura Kutlu ile ilgili fikir sunar:

On altı yaşında birkaç sivilcesi olan yakışıklı bir çocuktum. Yakışıklı olduğumu babamın ara sıra bana “yakışıklı” demesinden anlıyordum. Yoksa bu adlandıracağım bir şey değildi. Boyum bir yetmiş ikiydi. Şimdilik... Ne zayıf ne

de kiloluydum. Kumraldım, yeşil benekli ela gözlerim, kıvrımlı dudaklarım vardı... (BK.16).

Her iki romanda sunulan mekân tasvirleri de anlatıların tematik örüntüsünü kavramak açısından oldukça işlevseldir. *Cennette Gibiyim* romanında sunulan mekân tasvirleri ile okur karakterin hissettiği baskıyı hisseder:

Okul çocukları, servis şoförleri, çocuklarını uğurlayan anneler, sabah alışverişine çıkmış kapıcılar, belediye temizlikçileri, sabah trafiğinde, uzun araç silsilelerinin kapladığı caddelerin daracık kaldırımlarında eşofmanlarıyla yürüyüş yaparak oksijen aldığını sanan emekliler, aceleyle işe yetişmeye çalışanlar, camdan bakan yaşlar herkes herkes beni görür. Ne yıkım! (CG.21)

Art arda sıralanan yukarıdaki tasvirler ile şehrin baskısı görünür kılınır. Keza yazarın diğer romanı *Burada Kalmak*'ta da kente dair sunulan tasvirler, kentin atmosferini canlı bir şekilde hissettirir:

Tam bir karmaşa temsiliydi aslında. Güvenpark'tan kalkan dolmuşların kütüphanenin köşesinden dönüşleri, sarı taksileri, yüksek duvarların çevrelediği gizemli iç bahçesini dışarıdan asla göremeyeceğimiz az ilerideki Namık Kemal İlkokulu'nu, insanların geliş gidiş yönünde kâh hızlı kâr rahat, yavaş adımlarla ilerlediği bu yarı karanlık yarı ışıklı kadim caddesi seviyordum. Kent bu caddeden çıkıp büyümüş, uzaklara doğru dingin bir deniz gibi yayılmıştı. Çünkü cumhuriyet kenti upuzun planlanmış bir ana bulvara bağlanan bu caddelerden, sokaklardan oluşmuştu ilkin. Ben de burada doğmuş, burada büyümüştüm (BK.15).

Bu metinlerde yer verilen tasvirler, yalnızca görsel detayların sunulması amacıyla kullanılmamıştır. Yukarıdaki tasvirler aracılığıyla karakterlerin kendi bedenleri üzerinden hissettikleri yabancılaşma ya da kalabalıklar içinde yaşadıkları sıkışmışlık duygusunun okunması mümkün kılınmıştır. Keza Türker'in bir diğer romanı *Benim Bütün Günahlarım*'da da sıkça faydalanılan tasvirler, romanın başkışisi Toros'un iç dünyası hakkında detaylar sunmuştur:

Olimpia Spor Merkezi kentin alt-orta sınıf sayılabilecek bir mahallesinde, sıkıcı, sıradan insanların yaşadığı geniş ve nispeten hareketli caddelerinden birinde bulunmaktaydı. Bu doğal. Çünkü İ şehrine geldiğim ilk günden beri bu merkeze yakın sayılabilecek bir noktada, son derece ucuz bir otel odasında -Ümran Otel- pineklemekteydim (BBG. 16).

Salona göz gezdirdim şöyle bir, lüks olmaya çalışılmış ancak hemen çuvalanılmıştı. Duvarlar sarı renge boyanmış, laminat parke üzerine bordo deri koltuklar yerleştirilmişti. Üzerinde birtakım gazete ve dergilerin bulunduğu büyük cam sehpa ve caddeye bakan geniş PVC pencerelerde simli tül den yapılmış storlarla “hiçbir şeyden geri kalamıyoruz, imza: geriler” sloganı haykırılıyordu sanki. Salonun içe doğru olan kısmında küçük iki üç masayla, dolabında çeşitli içeceklerin bulunduğu bir kafesi bile vardı (BBG. 29-30).

Toros’un mekânlara karşı tutumunun anlaşılmasını kolaylaştıran bu tasvirler, anlatının eleştirel anlamını da pekiştirir. Mekânın özellikleri üzerinden karakterin kent algısı ve toplumsal sınıflara karşı tutumu sergilenir. Bu durum da anlatının tematik örüntüsünü destekler. Aynı şekilde Türker’in bir diğer romanı *Mecnun Kelebekler*’de de verilen ayrıntılı mekân tasvirleri ile karakterlerin iç dünyaları hakkında bilgi edinmek mümkündür:

Filiz’le oturdukları evler hep yaşlı, çirkin adamlardı. Rutubetli, kenef adamlar. Öyle beceriksizlerdi öyle destursuzlardı ki, odaları salona açıyorlardı. Ev öyle kaba tasarlanmıştı ki, kapıdan girer girmez bitip tükeniyordu. Hayale ve ufka kapalıydı. Güzel şeylere, rahat bir içtenliğe, keyfe. Kendileri gibi can sıkıcı diğer adamlara bakıyorlardı. Yığış yığış. Camlarını fare delikleri gibi küçük tutuyorlardı. Duvarları incecik oluyordu güvenilmez kişiler gibi. Boz toprağın ortasında gamlı ve yılgın oturuyorlardı. Düz ayaklardı, düztabanlardı. Özensizlerdi. Bir tanesi, ilk evlendiklerinde oturdukları gecekond, yağlı, yılgın, boz bir kocakarıydı. Kendini pembeye boyamıştı (MK.74).

Kişileştirilen ev tasviri ile verilen bu detaylar, karakterin içinde bulunduğu sıkışmışlık hissinin yansımalarını taşımaktadır. Ev üzerinden kurulan bu çağrışımların taşıdığı bıkınlık ve yoksulluk halleri karakterin duygularıyla örtüşmektedir. Yapılan olumsuz çağrışımların benzerini, aynı romanın kişilerle ilgili sunulan tasvirleri aracılığıyla da görmek mümkündür.

Cemal Bey, halasını andırıyordu doğrusu. Uzun, ince boyu ve koyu teniyle o da bir Nübyeliydi. Saçları çok kısa kesildiğinden kıvrıcıklığı anlaşılmıyordu ama iri etli dudakları ve yine işte yine çıkık alınlı top gibi yuvarlacık kafa... Onda da aynıydı. Filiz bu top gibi kafaları sevimli buluyordu doğrusu. Gözleri uzun kirpikliydi adamın, güzeldi. “Çok esmer.” dedi Filiz. “Kıyamet gibi,” diye de ekledi (MK. 42).

Başkişi Filiz için kıyameti çağrıştıran Cemal’e dair bu detaylar, Filiz’in hislerinin yoğunluğunu yansıtmaktadır. Nitekim yazarın en kapsamlı romanı olan *Mecnun Kelebekler*, tasvir bakımından da oldukça zengindir. Türker’in *Şair Öldü*, *Hayatı Sevme Hastalığı* ve *Meryem’in Biricik Hayatı* adlı diğer romanları da özellikle kadınlara özgü farklı deneyimlerin tasvirleri açısından ele alınabilir:

“Aslına bakılırsa mavi annemin rengi değildi; annem düşünceli değildi, kederli de. Mavi böylelerinin rengidir, uyuşuktur çünkü. Hem keyifli, hem derin, hem de umursamazdır. Nasıl olabiliyorsa” (HSH. 181).

Onu çok çok derinlerden, gömülmüş olduğu yerden çıkardım. Eski püskül eşyalar kümülüsünün -iki adet battaniye, üniversite yıllarında kızlarla paylaştığımız evden kalma yatak örtüsü, gül desenli çarşaflar, içinde delik değişik eşofman altlarının, yırtık çorapların, artık giyilmeyecek denli yıpranmış pijama takımlarının durduğu büyükçe bez torba, nereden ve niçin alındığı unutulmuş soluk renkli bir kilim- en altına koymuştum onu (HSH.222).

Yukarıda yer alan “mavi kazak” ile ilgili tasvirler, başkişi Ayda’nın annesiyle kurduğu bağın yansımaları olarak okunabilir. Söz konusu kazak tasviri, bir eşya olmanın ötesine geçerek karakterin bastırılmış duygularının okura geçmesini sağlar. Gündelik hayat içinde yer alan sıradan bir eşyanın detaylı tasviri, onu okurun gözünde derinlikli bir hale dönüştürür. Bu durum, gündelik hayatın farklı hallerinde de kendini

hissettirir. *Şair Öldü* romanında yer alan kahvaltı masasının tasviri de bu düzlem üzerinden ele alınabilir:

Çürümeye yüz tutmuş elmayı ağzımda gevelerken salona girdim. Annem, üzerinde gülkurusu sabahlığıyla, yer yer eprimiş yeşil kadife kaplı koltuklardan birine kurulmuştu. Kahvaltı tabakları, çiçek desenli naylon örtünün üzerinde duruyordu. Tereyağının ekşimiş kokusunu aldım. Uzunca doğrammış salatalıkların çekirdekleri korkunç irilikte görünüyordu. Fıstıklı salam dilimleri hafiften büzüşmüştü (ŞÖ. 13).

Başkişi Ersin'in gözünden sunulan yukarıdaki tasvirler, rahatsız edici detaylarla okura sunulur. Söz konusu tasvirlerin bu şekilde sunuluşu ise karakterin ruh halinin yansımaları olarak değerlendirilebilir.

Son olarak *Meryem'in Biricik Hayatı* adlı romanda yer alan karaktere özgü bedensel tasvirler bu bağlamda ele alınabilir. Bu tasvirler aracılığıyla karakterin ruh hali ve yaşadığı kaygı görünür kılınır. Nitekim Meriy En adlı karakterin davranışları ve yaşadığı bedensel belirtiler, karakterin iç dünyasını okura canlı bir şekilde hissettirir:

Yalnız içini kemiren bir dert var Meriy En'in. Yirmi yaşında, orta boylu, zayıf, sarışına çalan kumrallıktaki bu kızın içini kemiren dert yüzünden sürekli piyano çaldığı düşünülebilir. Kalbi bazen öyle şiddeti çarpıyor ki, onun gürültüsünü bastırmak için yüksek perdeden bir sese ihtiyaç duyuyor gibi. (MBH. 34-35)

4.1.3. Özetleme

Romanda yer alan olayların ayrıntılarına girilmeden aktarılmasını sağlayan özetleme tekniği, anlatıdaki olaylar arası dengenin ve yapısal bütünlüğün sağlanması açısından oldukça işlevsel bir konuma sahiptir. Anlatının akıcılığını destekleyen bu tekniği Tekin şu şekilde açıklar:

Özetleme tekniği, gereksiz ayrıntıyı silen, dolayısıyla esere derli toplu bir görünüm kazandıran bir yoldur. Bu yöntemle olaylar ve kişiler, bariz yön ve çizgileriyle tanıtılır, anlatılır. Sonuçta sayfalar boyu sürececek -belki de okuyucuya sıkıcı gelecek- tanıtma meselesi, birkaç satır veya paragrafla çözümlenmiş olmaktadır. (2012: 250).

Roman türünde sıklıkla başvurulmuş bu teknik, özellikle zaman atlamalarında veya uzun süreç ve yan olayların kısaca sunulduğu durumlarda anlatının dengesini sağlar. Bu denli işlevsel bir niteliğe sahip olan özetleme tekniğine, Türker de romanlarının -*Şair Öldü, Benim Bütün Günahlarım, Meryem'in Biricik Hayatı, Burada Kalmak, Mecnun Kelebekler, Cennette Gibiyim* ve *Hayatı Sevme Hastalığı*- hepsinde başvurur. Türker'in roman karakterlerinin derinlikli yapıları, çoğunlukla onların ruhsal durumlarının çözümlenmesiyle sağlanır. Bu durum da çoğu kez karakterlerin geçmişleriyle bağlantılıdır. Kuşkusuz bireyin ruhsal dünyası, tüm yaşantısının izlerini barındırır. Nitekim Türker de anlatılarındaki karakterlerin anlaşılması adına onlarla ilgili pek çok detaya romanlarında yer verir. Fakat söz konusu romanlardaki karakterlerin yaşadıkları bazı hadiseler veya geçmiş deneyimleri, anlatıların kapsamı doğrultusunda bazı sınırlandırmalarla sunulur. Bu noktada ise özetleme tekniği devreye girer.

Cennette Gibiyim romanında anlatının geçmişle bağını yansıtmaya amacıyla bu tekniğe sıklıkla başvurulur. Özellikle başkışı Temenni'nin geçmişte yaşadığı travmatik durumların şimdiye etkisi özetleme tekniği üzerinden kısaca sunulur. Anlatıda zaman atlamaları ile Temenni'nin belleği üzerinden geçmişe dair çok daha kapsamlı durumlar özetlenir. Bu durumlardan biri ise Temenni'nin evliliğidir. Temenni'nin hayatına dair pek çok durum kapsamlı bir şekilde sunulurken evliliği ile ilgili kısımlar özetlenerek atlanır. Okura ölmüş bir karakter olarak sunulan Temenni'nin kocasıyla kurduğu ilişki ve evlilik geçmişi, özetleme tekniği kullanılarak aktarılır:

“Kocamla karanlıkta bakışırdık. Yatağımızın içinde. O ölmeden önce birbirimize dalgınlara geçirdiğimiz binlerce gece yaşadık böyle” (CG. 23).

“Kocam benden on beş yaş büyüktü. Onunla yirmi altıma girdiğim yıl nikâhlanmış on yıl kadar evli kalmıştım. Kırk yıllık istikrarı ilgimi çekmişti ilkin” (CG. 28).

Evliliğinin yanı sıra Temenni'nin geçmişindeki asıl büyük travma -annesinin babası tarafından öldürülmesi- tüm anlatıya şekil verir. Öyle ki Temenni de tüm hayatını bu trajedi üzerinden özetler: “Bütün bunları düşünüyordum. Öyle ki yirmi iki yıllık yaşamımın bir özetini yapmak istesem “Çok acı bir trajedi,” ifadesini kullanırdım. (CG. 85)” Karakterlerin geçmişleriyle ilgili durumların daraltılarak öykü zamanı içindeki kısa zamanlara sığdırıldığı bu anları, *Benim Bütün Günahlarım* adlı romanda da görmek mümkündür. Söz konusu roman başkışı Toros'un özellikle aile evinde yaşadığı sıkıntılar, özetlenerek hatırlanır:

“Babam iki gün sonra bana kararını açıklamıştı. Büyük dayısının torunu Şirin’le evleniyordum, işte bu kadar. Nişan hemen yapılacaktı, en geç üç ay içinde nikâha oturulacaktı.”(BBG.45).

Burada Kalmak’ta da anne kaybının etkisini hisseden karakterlerden Erdem’in annesinin ölümü özetlenerek aktarılır: “İnsanın annesinin onu doğururken ölmesi gerçek bir felakettir. Ve evet, Erdem’in annesi nasıl başarmıştı bilmiyorum ama Erdem’in doğduğu gün ölmüştü” (BK. 26). Terk edilme travmaları üzerinden şekillenen *Hayatı Sevme Hastalığı*’nda ise başkişi Ayda’nın babası tarafından terk edilme anları özetlenerek aktarılır: “Kız Şükran, bu güzel sesinle kocana hiç türkü söylemedin de mi seni el kadar bebeyle kodu da gitti?” (HSH. 120).

Meryem’in Biricik Hayatı romanında Meryem’in isminin Meyrem şeklinde anılmasının sebebi, özetlenerek sunulur. Bu da romanın tematik bağlamını pekiştirir. Kadınların biriciklik hallerinin sorgulandığı bu romanda, Meryem’in dünyaya geldiği andan itibaren hikâyesinin yazılmaya değer olup olmadığı ele alınır. Bu sorgulamaların temelleri ise büyüdüğü evle başlar ve o eve dair anılar özetlenerek aktarılır:

“Bildik hikâye,” diye devam etti. “Y ile r yer değiştirivermiş nüfusta. Babam da okuması yazması olmadığı için... Sonra okula başladığımda öğretmen sordu, mahkemede değiştirebilirsiniz, dedi. Ama babam üşengeç bir adamdı. Meyrem işte onun adı, deyiverdi. Ama ben Meyrem’i daha çok seviyorum.” (MBH. 16).

Türker’in özetleme tekniğine genişçe yer verdiği romanlardan birisi de *Şair Öldü*’dür. Başkişi Ersin’in aynı evi paylaştığı anne ve ablasıyla verdiği yaşam mücadelesi ve babasının kaybıyla yaşadığı yalnızlık genel hatlarıyla sunulur:

“Yeşim’in kadınlığı ince bir sırda örülmüş ve o sırrı her defasında parçalanmıştı. Ben biliyordum, annem biliyordu. Biz üç kadın bu sırrı onarıyor, ona hak ettiği ağır başlılığı sağlamaya çalışıyorduk. Pizzacı da çalışmam bundandı, kitap pazarlama işine girmem bundandı. Annemin örüp sattığı şallar, kaşkollar, kazaklar bundandı. (ŞÖ. 21)”

Son olarak farklı hikâyelerin kesişimlerini barındıran *Mecnun Kelebekler* romanında da pek çok karakterin delilikle akıl arasında giden hikâyeleri, geçmişin izleriyle şekillenir. Yoğun bir karakter kadrosuna ve olay örgüsüne sahip olan bu anlatıdaki izler ve gereksiz ayrıntılar atlanarak ya da özetlenerek aktarılır:

“Bir tek çarşamba günleri böyle boştu. Pazartesi, salı, perşembe, cuma ve cumartesi evlere, pazar günleri de Sersat Pazarlama’nın ofisine temizliğe gidiyordu” (MK. 28).

“Eli en son bulduğu isimleri not ettiği kâğıda gitti, gerçi dün akşam pek de yaratıcı olamamıştı. Zaten hayatta isim konusunda en yaratıcı olduğu nokta

Nilnehiri'ydi Onun üzerine isim tanımıyordu. Eğer Filiz oğullarına dört buçuk aylıkken düşük yapmamış olsaydı onun da harika bir ismi olacaktı: Denizler” (MK. 64).

“Çünkü bugün 1965 yılından bu yana şehir içi trafik kazalarında toplam 97 bin insanımızın öldüğünü öğrenmişti. Bunun 92 bini yayaydı. “Gerçek bir terör,” dedi. “Önünü almak lazım.” (MK. 98).

4.1.4. Leitmotiv/Leitmotif

Anlatıda belirli bir ifadenin, imgenin veya sözcüğün tekrarına dayanan Leitmotiv/leitmotif tekniği, anlatının tematik yapısını güçlendiren bir unsur olarak düşünölebilir. Bu teknikte tekrar eden ifadeler üzerinden okurun, anlatının temel izleğine dolaylı bir yoldan ulaşması kolaylaşır. Aynı zamanda anlatıya sağladığı ritmik süreklilik ile metnin yapısal bütönlüğünü de destekleyen bu tekniği Bayındır şu şekilde açıklamaktadır:

Leitmotif/Leitmotiv, -başlangıcı müzik alanında olmakla birlikte- baskın ve sürekli tekrarlanan anları/durumları/sözcükleri belirtmek için kullanılan ve zamanla müziğin kapsamının ötesine geçerek geniş bir alanda karşılık bulan ortak bir terimdir. Sanat eserinin standart kurgusu dâhilinde, yazarın karakteristik bir özellik olarak bilinçli ve düzenli olarak tekrarladığı sözcük veya sözcük gruplarını ifade eder. Kurgudaki bu düzenli tekrarlar eserde, yazar tarafından yaratılmak istenen atmosfere okurun katılması için bilinçli olarak oluşturulmuş ritmik unsurlardır. (Bayındır, 2024: 637).

Anlatının anlamını güçlendirmek amacıyla başvuru olan söz konusu tekniği, Türker'in *Burada Kalmak*, *Cennette Gibiyim*, *Benim Bütün Günahlarım*, *Mecnun Kelebekler* ve *Meryem'in Biricik Hayatı* adlı romanlarında da gözlemlemek mümkündür. Nitekim yazar bu romanların içerisinde tekrar eden kelime veya kelime gruplarını romanlarının isimlerini belirlerken de kullanır. Örneğin; “Fakat ben olsam “Cennette Gibiyim” derdim kampanyaya. Çok kışkırtıcı değil mi? İnsan sevdiği kişinin yanında cennette gibidir. (CG.190). "Cennette gibiyim," diyecektim. (CG. 52)” Anlatıda tekrar eden “cennette gibiyim” kelime grubu, romanın adıyla da uyum içerisinde. Anlatının katmanlı anlam yapısı arasında okura yol gösteren bu tekrarlar, eserin tematik bağlamında belirgin rol üstlenir. Bu doğrultuda ele alınabilecek *Cennette Gibiyim* romanında yer alan tekrar grupları, okuru eserin atmosferine dâhil ederek onu konunun bağlamından uzaklaştırmaz ve asıl meseleyi sürekli olarak ona hatırlatır. *Cennette*

Gibiyim romanında “cennette gibiyim” diyen kadınların cehennemleri okura tekrarlar yoluyla sunulur. Kadınların dünya üzerindeki yaşam mücadeleleri, cennet/cehennem ikilemi ve bir yanılsama -mış gibi- üzerinden verilir. Bu yanılsama veya ikilem ise anlatı boyunca okura farklı teknikler üzerinden hatırlatılır. Bu tekniklerden biri olan leitmotif, tam da bu noktada eserin kurgusunu ve tematik örüntüsünü güçlendirir. Bayındır’ın da belirttiği üzere kavramın en belirgin özelliği tekrarların kurguya sağladığı katkıdır (2024: 638). Kurmaca metinlerde bu denli önemli bir yer üstlenen söz konusu tekniği, Türker’in *Benim Bütün Günahlarım* romanında da görmek mümkündür. Bu durum, tekrar eden “günah” kavramı bağlamında değerlendirilebilir:

GÜNAHLAR DEFTERİ(Giriş)

Ömrün oldukça hem yazıl, hem de karanlık suların üzerinde çırpın dur. Batma, insanın olduğu yere doğru öyle sürüklen de dur. Seni böyle uzun mu uzun cümlelerle andıysak, bil kıymetini GÜNAHLARININ... (BBG.7)

Söyleyin, ne günah işledim ben? Otuz iki yıllık yaşamımı toplasan, benim bütün günahlarımı toplasan ne eder? Kalbim kadar beyaz sayfalara yazılmış bir kısacık paragraf. Hepsi bu. Günahlarımın yazılmış ve dürülmüş defteri. (BBG.130)

Romanın girişinde vurgulanan “GÜNAHLARININ” sözcüğü başlıkla ve içerikle de doğrudan ilişkilidir. Zira roman başkışısı Toros’un anlatının başından itibaren sürekli kendini “günah” kavramı üzerinden sorguladığı görülmektedir. *Burada Kalmak* romanında ise tekrar eden “yazar” kavramı, leitmotif tekniğinin göstergesi olarak ele alınabilir:

Yazar olsam böyle anlatmak isterdim o akşamki duygularımı. Fakat ne yazık ki bir yazar değilim. Dolayısıyla hissettiğim o berbat şeye “berbat şey” demekle yetinebilirim. (BK.10)

Ah bir yazar olsaydım keşke. Şöyle hasından. (BK.39)

Boşuna bir yazar olsaydım demiyorum. Ben yazan bir kişiyim, an itibarıyla durumum bu; ama asla bir yazar sayılmam. Bir yazar için hikâyede boşluk bırakmak affedilmeyecek bir durumdur, değil mi? (BK.55)

Meryem’in Biricik Hayatı romanında tekrar eden “dünyaya tekrar gelmek” kelime grubu da diğer romanlarda olduğu gibi anlatının tematik örüntüsüyle ilişkilidir. Bu romanda tekrar eden ifade grubu, Meyrem’in her dünyaya gelişinde -Meriy En, Meryem, Miriam- farklı bir kadını temsil etse bile aynılaştırılan bir kaderi yaşadığına işaret etmektedir:

“Dünyaya bin kez daha gelsem de öldürecektim onu.” (MBH. 23)

“Meryem'in dünyaya gelişleri” (MBH. 34)

“Yarın: “Bir Daha Gelsek Şu Yalancı Dünyaya...” (MBH. 71)

“Benim Yeniden Doğuşum” (MBH. 130)

Son olarak *Mecnun Kelebekler* romanında tekrar eden “kelebek” kavramı, anlatının tematik örüntüsünü daha da anlaşılır kılar. Romanın adında da kullanılan “kelebek”, delilik sınırlarında dolaşan roman karakterlerinin ruh hallerine uygun bir kavramdır. Anlatıda yer alan karakterlerin geçici ve kırılgan varoluşlarına uygun olan bu sembolün tekrarı, anlatının tematik sürekliliğine katkı sağlar:

“Kelebekler” (MK. 157)

“Filiz bir kelebek olamayan kelebeklere baktı, bir de kelebek olup ölen tırtıllara. Ne değişiyordu ki? Bütün bunlar neyi değiştiriyordu?” (MK. 168)

“Kelebekler kanat çırp...” (MK. 175)

4.1.5. Montaj

Çok sesliliği arttıran ve farklı bakışların görülmesine imkân veren montaj tekniği, anlatının anlam katmanlarını zenginleştirerek okuyucuya daha geniş bir alan sunar. Anlatının daha dinamik bir halle yorumlanmasını sağlayan bu tekniği, Yavuzer, “yazarın genel kültür bağlamında bir değer ifade eden anonim, bireysel ve hatta ilahi nitelikli bir metni belirli bir amaç için eserine katması” (2018: 138) şeklinde tanımlar. Postmodern yazarların koloj ve montaj tekniklerine yönelme nedenlerini İsmail Çetışli şu şekilde açıklar: “Çoğulculuk anlayışı, bir edebî metnin diğerlerinden büsbütün bağımsız olmadığı görüşü, kendinden önceki dönemlerin geleneksel estetik değerlerini alaya alarak (parodi) yıkma arzusu, romanı üstkurmaca bir oyun olarak görme yaklaşımı” (2016: 136). Türker’in romanlarında farklı metin türlerinden yararlanıldığı ve bu metinlerin yeni anlam katmanları kazanacak şekilde farklı bağlamlarda yeniden üretildiği görülür. Söz konusu yaklaşım; *Burada Kalmak*, *Hayatı Sevme Hastalığı*, *Meryem’in Biricik Hayatı*, *Şair Öldü*, *Mecnun Kelebekler* ve *Cennette Gibiyim* romanlarında belirgin bir şekilde ortaya çıkar.

Yazarın farklı metinlerden faydalandığı *Şair Öldü*’de dini bir referans vasıtasıyla montaj tekniğini kullanır:

Ya. Bak. Kur'an'da bazı sureler bazı Arapça harflerle başlar. Sin, Mim, Ta, Ha,

Kaf. Elif... Bunların açık bir anlamı yoktur ama ayet olarak kabul görür.

Hurufu-l mukattaa denir bunlara. Kimi yorumcular bunu bir hikmete bağlar

Okuma yazma bilmeyen Hz. Muhammed'in nasıl olup da bu harfleri söylediğine dair... (ŞÖ. 150)

Türker'in benzer bir yöntemle başka bir metne ait kesiti, kendi metnine yerleştirmesi olarak adlandırılabilir. montaj tekniğinin izlerini *Burada Kalmak* romanında da görmek mümkündür. Yazar bu kez anlatıya şarkı sözlerini doğrudan yerleştirir:

İyle bir alıp veremediğim yok. Kendi halinde biri. Sesi ipeksi yumuşaklıkta, hali tavlı düzgün, yazdığı sözler çocuksu ve nasıl diyorlar naif. Tek kusuru bu hain ülkeye yeterince şarkı yapmamış olması. Çünkü yeterince şarkı, ya da Erdem'in deyişiyle parça yapmış olsa şurada oturduğum bir saat boyunca ben otuzuncu keredir... “öyle uzak şimdi bana yaşadığımı hatıralar bir bulanık film sanki senle dolu dakikalar”ı dinlemeyecektim. (BK. 154).

Romanda İ. şeklinde anılan İlhan İrem'in *İşte Hayat (Sensiz de Yaşanıyor)* şarkısında yer alan sözler, montaj tekniğiyle anlatıya yerleştirilir ve Erdem karakterinin onun şarkılarıyla kurduğu bağ görünür kılınır. Benzer kullanım, *Hayatı Sevme Hastalığı* romanında da görülür. Çeşitli şarkı sözleri, bu romanda da metin ile uyumlu bir şekilde yer alır:

“Söyleyemem derdimi kimseye/ derman olmasın diye/ inleyen şu kalbimin sesini/ ağyar duymasın diye.” (HSH. 70)

“Radyoda baygın bir kadın sesi söylüyor: “Ayrılık ateşten bir ok/ nazlı yârdan hiç haber yok/ benim derdim herkesten çok/ ben nasıl yanmıyım dağlar dağlar...” (HSH. 72)

“Seni Ben Ellerin Olsun Diye mi Sevdim.” Bu şarkıyı öyle güzel söyledim ki Gurur istediğinde. İşte yine mırıldanıyorum karanlık salonun ortasında. Safiye Ayla kadar olmasa da iyi söylüyorum yine.” (HSH. 118)

Aynı şekilde *Meryem'in Biricik Hayatı* romanında da bir türküyü ait sözler mırıldanılarak metne yerleştirilir: “Ben öyle bir türkü hatırlıyor gibiyim: Kız Meyrem Meyrem...” (MBH. 16). Son olarak *Mecnun Kelebekler* ve *Hayatı Sevme Hastalığı* romanlarının içlerine yerleştirilen farklı metinlere ait parçalar mevcuttur:

“Fakat sonunda geldin bana, bahar gelini oldun. Hani Mecnun demiş ya: “Ben bedbaht ne zaman baksam bahtımı kara gördüm,” diye. İşte ben bahtsız da inanmadım, şu elini tuttuğum, şu fakirhanemi saraya çeviren huri midir, insan kızı mıdır, rüya mıdır

bu diye sordum sordum. Rüyaysa da rüya dedim, rüyayı görmeye devam ettim. Madem sevgili acımış iniltilerimize feryadımıza, ayağını bastı bugün hüznler kulübemize demiş ya...” “Ağbi onu Leyla demişti Mecnun gelince. Karıştırdın...” (MK. 298-299)

Mecnun Kelebekler’de metne yerleştirilen *Leyla ile Mecnun* hikâyesine ait kesitler hem romanın adıyla hem de romanın temasıyla örtüşür. *Hayatı Sevme Hastalığı*’nda ise Dostoyevski’nin *Budala* adlı eserinden bir kesit anlatının içine doğrudan yerleştirilir:

“...Yalnız bu arada şunu da unutmamalı ki, olağanüstü ya da yeni bir düşünceyi; hatta kafanızda doğabilecek herhangi bir ciddi fikri ciltler dolusu kitaplarla otuz beş yıl süresince anlatsanız gene de bunun öteki insanlara tam olarak aktarmayı başaramadığınız, açıklayamadığınız bir yönü kalır. Kafanızdan bir türlü çıkmak istemeyen, ebediyen sizinle birlikte yaşayacak olan şeyler muhakkak kalacaktır. İşte böylece de fikrinizin belki de en önemli, öz kısmını kimseye aktaramadan göçüp gideceksiniz...”

Dostoyevski, *Budala*, sayfa: 388-389-390

Altın Kitaplar/ Çeviren: Ahmet Ekeş-1983 (HSH.62-63)”

Cennette Gibiyim romanında ise çeşitli metinlerle metinlerarası ilişkiler kuran Türker, bu ilişkileri anıştırma yoluyla yapılandırmıştır. Metinlerarası terminolojide, açık bir şekilde göndermede bulunmadan, daha çok yarım bilgi verilerek anlam telkiniyle kurulan metin bağlantıları şeklinde tanımlanan anıştırma (Aktulum, 2000: 109), *Cennette Gibiyim* romanında birkaç yerde kullanılır. Bunlardan biri, başkişi Temenni’nin eniştesi ile ilgili tutumu üzerinden şekillenir. Olağan bir şekilde anlatının içine yerleştirilen söz konusu parçalar, anlatıyla bir uyum içinde sunulur. Öyle ki teyzekızının eniştesiyle ilgili düşünceleri arasına birden fazla parça -Platon’un “mağara” alegorisi, Hz. İbrahim ve Göbeklitepe- eklenir ve bu uyum yine de bozulmaz:

Ancak eniştemin tüm bu ve benzer küçük başarılarına rağmen daha Platon’un mağarasına girmesine çok vardı. Zaten söz konusu mağaraya girse bile duvardaki gölgeler ilgisini çekmediği için izlemeyecek kulağını ve zincirlenmiş bileğini kaşımakla vakit geçirerek bir tür üste bile atlamadan yok olup gidecekti. Yaşlıları mağara dışına çıkmayı akıl edip de gözlerini kamaştırarak ısırap acıtan güneş ışığına maruz kaldıklarında bile oralı olmayacaktı. Hele bir Göbeklitepeli hiç olamazdı çünkü Ay’a, yıldızlara, tahta ve taşlardan yontulup imal edilmiş

çeşit çeşit putlara tapmayı kâfirlik sayıyordu. Onu Hz İbrahim'in ardılı olarak saymalıydık aslında. (CG. 153).

Bu ifadeler arasına yerleştirilen Platon'un "mağara" alegorisi, Hz. İbrahim ve Göbeklitepe göndermeleri anıştırma tekniğinin göstergeleridir. Okur, bu göndermeler üzerinden karakterle ilgili -başkişi Temenni'nin eniştesi- dolaylı yoldan bir yargıya ulaşır. Söz konusu karakterin mağaradan çıkamayışı ile Hz İbrahim'in ardılı olarak sayılması onun düşünsel sığılğını işaret etmektedir. Aynı amaçla metne bir şiir parçası da yerleştirilir: "Annem, şiirdeki gibi "Sessiz bir gemi"ye binip de nereye gitmişti? (CG. 177)". Temenni, Yahya Kemal Beyatlı'nın Sessiz Gemi şiirini anıştıran ifadelerle annesinin kaybını sorgular. Anlatıya eklenen bu şiir parçaları, anlatının temasıyla bir bütünlük sağlamakta ve ayrılık duygusunu derinleştirmektedir.

Son olarak "Kardeşlik acıya ortaklıkta güçlenmez mi? Sonunda Hâbil'le Kâbil gibi oldu baksana." (CG. 180)" ifadeleri üzerinden anıştırma tekniğine tekrar müracaat edilir. Burada "Hâbil'le Kâbil" ifadeleri ile teolojik bir anlatıya gönderme yapılır. Başkişi konumunda olan Temenni'nin kardeşiyle yaşadığı uzaklığı ve kardeşinin ona karşı haksız yere beslediği düşmanlığı derinleştiren bu gönderme, anlatının atmosferini güçlendirir.

4.1.6. Diyalog

Anlatıdaki karakterlerin doğrudan konuşmaları vasıtasıyla duygu ve düşüncelerini dile getirmelerini sağlayan diyalog, anlatıya canlılık katar. Roman ve hikâyelerde karakterler arası gerçekleşen diyalog tekniğinde "en az iki kişinin sesli ve sözlü olarak konuşması" (Deveci, 2012: 482) esastır. Anlatıcının müdahalesinin silikleştiği bu teknikte, okura daha nesnel bir alan sunulur. Bu durum da anlatının gerçeklik etkisini güçlendirir. Türker'in de tüm romanlarında etkin bir konuma sahip olan diyaloglar, anlatıların hem yapısal hem de anlamsal boyutlarına katkı sağlar. Bu romanlardan *Cennette Gibiyim*'de başkişi Temenni ile teyzekızı arasında geçen diyaloglar, anlatı boyunca çok fazla konuşmasına izin verilmeyen Temenni'nin düşünce dünyasının anlaşılmasını kolaylaştırır:

"Adliye nasıl bir yer? Avukatlar, hâkimler nasıl?"

Avucuna çırpıldığı külleri benim avucuma aktarırken şaşkınca bakardı. "Bin kere anlattım ya." "Bir daha anlat, yemeğe kadar vaktimiz var nasıl olsa..." Mutfaktan teyzemin nohut yemeği için kavurduğu acı soğanın kokusu gelirdi.

“Neden kendin gidip görmüyorsun? Babanı yirmi beş yıllığına kodese koyanlar kimlermiş, merak etmiyor musun? Ediyorsun ama yüzleşmeye cesaretin yok haspam.” (CG. 41)

Hayatı Sevme Hastalığı romanında başkişi Ayda’nın sevgilisi Gurur ve yakın arkadaşı Neşe ile kurduğu diyaloglar oldukça geniş yer tutar. Ayda’nın Gurur’la olan diyalogları ise her iki karakterin varoluşsal kaygılarını ve aralarındaki duygusal bağı yansıtmaları açısından önem taşır:

“Peki, nasıl güveniyorsun ki? Ya daha önce... Yani kusura bakma ama yazamadığın romanınla bu dünyadan çekip gitmek de var...”

“Kader,” diyor gülümseyerek. “Vasiyet ederim, beni mumyalatırsın...”

“Ne işe yarar ki bu?”

“Benim işime yaramaz, senin için rahat eder.”

“Gurur, yapma böyle, sohbet edelim güzel güzel işte...”

“...”

“Biliyorum, polisiye yazacaksın...”

“İhhhhh!” (HSH. 21)

Burada Kalmak’ta başkişi Kutlu ile tek yakın arkadaşı olan Erdem arasında kurulan diyaloglar oldukça fazladır. Bununla birlikte anlatıda yer alan fon karakterlerden Erdem’in babası ile ablası arasında geçen bir diyalog, anlatının temel temalarından birini görünür kılar:

“Kızım köfteye kimyon koymadın mı?” diye sordu ansızın Hayrullah amca.

Sanki yarım saattir dinlediği haberlerden aklında kalan tek şey kimyonmuş gibi bir sabitfikirlilikle. Hükümet kimyon zammı mı yapmıştı?

“Koydum baba, olmamış mı?”

“Olmuş da bir şey eksik bunda...”

Tam, “Anneninki gibi olmamış,” diyecekken, bunu diyecekken sustu.

“Şey eksik... yenibahar...” (BK.31)

Bu diyalog üzerinden anlatının temel temalarından biri olan ölüm ve ölüm sonrası yaşanan boşluk duygusu sezdirilir. Yemek masasında başlayan ve sıradan gibi gözüken bu diyalog, annenin yokluğunu taşır. Diyalog sonrası beliren suskunluktan sonra masadaki eksiklik, “yenibahar”la tamamlanır. Fakat masadaki herkes ve okur asıl eksikliğin annenin varlığı olduğunu söz konusu diyalog vasıtasıyla anlar. Diyalogların oldukça önem arz ettiği bir diğer roman ise *Meryem’in Biricik Hayatı*’dır. Bu romanın kuruluş şekli de diyalogları diğer romanlardan daha farklı ve daha merkezi bir yere koyar. Bu anlatı, gazeteci Ela’nın cinayetten suçlanan Meryem ile yaptığı röportajlar

üzerine kuruludur. Bu durum da anlatının büyük bir kısmının diyaloglar vasıtasıyla sunulmasıyla mümkün kılınır:

“Hem siz artık gelmeyin gazeteci abla. Bana da size de zarar veriyor. Neden geliyorsunuz?”

“Seninle ilgileniyorum da ondan Meyrem. Anlamıyor musun?”

“Anlamıyorum.”

“Hep üzgün ve zayıfsın. Solgunsun. Sen... Kardeşim gibi görüyorum seni.”

“Solgunum, çünkü demir eksikliğim var, ilaç kullanıyorum. Zayıfım, çünkü hem yemekler berbat hem de ilaçları iştahsızlık yapıyor. Ayrıca takdir edersiniz Boğaz’a karşı püfür püfür oturamıyorum da...” (MBH. 127)

İki kadın arasında geçen bu diyaloglar, anlatının hem yapı hem de tema açısından anlaşılmasını kolaylaştırır. Yukarıda geçen diyalog, iki kadın arasındaki sona gelen durumu işaret eder. Meryem’in artık bu konuşmalardan -diyaloglardan- kaynaklı hissettiği gerilim okura yansıtılır. Nitekim bu diyalogların bitmesiyle anlatı da sonlandırılır. Diyalogların anlatı açısından oldukça belirleyici olduğu romanlardan biri de *Şair Öldü*’dür. Bu romanda yer alan diyaloglar, romanın içine kapanık başkışisi Ersin’e ait dünyanın okura yansıtılmasını sağlar. Ersin’in yalnızlığını paylaştığı arkadaşı ile -özellikle yazma eylemi üzerine- sürdürdüğü diyaloglar, anlatının anlam dünyasını güçlendirir:

“Aydınlandım” diyorum. “Evet, bu okul bitecek, başka yolu olmadığını gördüm.”

“Bir mirasyedi değilim” diye sürdürüyorum. Verdiğim kararı açıklamak isteğine kapılıyorum nedense. “Babamdan bana kalacak halı mağazaları da yok.” Başını öne eğiyor. “Büyük sermaye gruplarıyla da ilişki içinde olamayacağıma göre. Çalış kızım Ersin.”

“Sen şiirde directmelisin bence” diyor, konuyu değiştirmek istermiş gibi.

“Nereden çıktı şimdi bu?”

“O iki şiire vuruldum.”

“Yok canım. Öylesine yazılmış şeyler. Bir fevkaladelik yok.” (ŞÖ. 55)

Türker’in diyalog tekniğinden yararlandığı diğer iki romanı ise *Benim Bütün Günahlarım* ve *Mecnun Kelebekler*’dir. Bu romanlarda da yer alan diyaloglar, özellikle başkışilerin -Toros ve Filiz- daha iyi anlaşılmasını sağlar. Söz konusu karakterlerin yaşadıkları buhran, yalnızlık ve yabancılaşmanın yansımaları -yer yer- diyalog tekniğinden faydalanarak sunulur:

“Evet, o...” diyebildim. Utancım derinleşmeye başlıyor, buraya gelmeden önce durup ardı ardına attığım iki tek rakının etkisiyle iyiden iyiye başım dönüyordu.

“Siz alkol mü aldınız?” diye soruverdi birden. Buna hakkı olduğunu düşünüyordu elbette.

“Bir biracık...” diye geveledim. “Arkadaşta...”

“Bunu yapmamanız gerektiğini biliyorsunuz,” dedi. “Sorumluluklarınızı yerine getirmeniz lazım.” (BBG. 11)

4.1.7. Geriye Dönüş Tekniği

Anlatıda zamansal kırılmalarla geçmişe gitmeyi sağlayan bu teknik, roman türü açısından da oldukça önemli bir yere sahiptir. Bu teknik, okurun roman karakterlerinin içinde bulunduğu andaki hallerini daha iyi çözümlemesini sağlar. Geçmiş ile şimdiki zaman arasındaki durumların ilişkisini görünür kılar. Geriye dönüş tekniğinde kronolojik anlatı düzeninden sapmalar görülmekte; anlatının ileriye doğru ilerleyen iç zamanı kesintiye uğratılarak geçmişe yönelik bir yönelim oluşturulmaktadır (Sazyek, 2020: 139). Türker de söz konusu romanlarında, geriye dönüş tekniğinden oldukça faydalanır. Bu çalışma dâhilindeki *Cennette Gibiyim*, *Meryem’in Biricik Hayatı*, *Burada Kalmak*, *Benim Bütün Günahlarım*, *Mecnun Kelebek*, *Hayatı Sevme Hastalığı* ve *Şair Öldü* adlı romanların tamamında bu tekniğe yer verilir. Özellikle *Cennette Gibiyim* ve *Hayatı Sevme Hastalığı*, geçmişin izlerini yoğun bir şekilde taşıyan romanlardır. *Cennette Gibiyim* romanı, başkişi Temenni’nin çocukluk yıllarında yaşadığı travmatik olayın etkisiyle kurgulanır. Çocuk yaşta babasının annesini öldürmesine şahit olan Temenni için “şimdiki zaman” yalnızca o anın koşullarıyla şekillenmeyerek geçmişin izlerini de taşır. Temenni’nin geriye dönüş tekniğiyle sürekli olarak geçmişe dönüşü onu oldukça huzursuz hissettirir. Zira Temenni’nin korkularının temelinde yatan geçmişin yarattığı tahribat, onun açısından oldukça derindir. Geçmişin psikolojik etkilerini hissettiren romanlardan bir diğeri *Hayatı Sevme Hastalığı*’dır. Bu romanda başkişi Ayda’nın geçmişle bitmeyen hesaplaşmaları ele alınır. Ailesi tarafından terk edilip yetimhanede büyüyen Ayda’nın yıllar sonra gelen annesiyle yüzleşmeleri ise geçmişin gölgesinde kalır. Bu durum da geriye dönüş tekniğiyle okura yansıtılır. Ailesini bir türlü affedemeyen Ayda’nın sağlıklı ilişkiler kuramamasının nedeni de benzer şekilde geçmişteki kimsesizliğinde aranılabilir:

“On iki-on üç yaşlarındaydım. Mutlu sayılmazdım, başıboş bir bilmezlik içinde geçiyordu günlerim. Sesim güzel olduğu çoktan keşfedildiği için öğretmenlere, bakıcı annelere, ziyaretçilere durmadan Sezen Aksu şarkıları söyleyip baygın baygın bakmaktan fenalık geçiriyordum.” (HSH. 107).

Ayda'nın geriye dönüş tekniği ile çocukluğunu hatırladığı bu anlar, onun çocukluk dönemine dair detayları barındırmaktadır. Mutlu saymadığı çocukluk günleri, onun aidiyetsizlik hissinin temellerinin atıldığı yerdir. Geçmişin karakterin iç dünyası üzerindeki etkilerini ele alan romanlardan biri de *Şair Öldü*'dür. Bu romanın başkişisi Ersin için kaybettiği babası ve babasının dâhil olduğu çocukluk anıları farklı bir düzlemde yer alır. Zira kendisini herkesten uzak ve yabancı hisseden Ersin için babası, ona benzeyen ve yakınlık kurabildiği tek kişiydir. Babasının ölümden sonra annesi ve ablasıyla kalan Ersin'in ailesiyle kurduğu ya da kuramadığı ilişkinin kökleri, geriye dönüş tekniği ile çocukluğu üzerinden sunulur. Bu anlardan birinde yer alan: “Annemin, babamı yatağından kovduğu zamanlar benim için bunaltıcı olurdu. Babam uykumun arasında oda kapısını açar, bir hayalet gibi yatağımın başına süzülürdü. (ŞÖ. 48)” ifadeleri Ersin'in büyüdüğü aile ortamının izlerini açık bir şekilde taşımaktadır. *Burada Kalmak* romanında ise geriye dönüş tekniğiyle başkişi Kutlu'nun yakın arkadaşı Erdem ile tanışmaları ve her iki arkadaşın hayatlarındaki en etkili kırılmalarından biri olan annelerini kaybetmeleri ile ilgili anlar okura hatırlatılır:

“O zaman gelelim bahsedilen o akşama. Ne varsa orada, orası neye, nasıl bir başlangıçsa artık anmadan olmaz. Artık anımsamadan olmaz. Bu da demektir ki uzun, belalı bir işe gireceğiz.” (BK.12)

O zaman size geçen 5 Mayıs gününün nasıl olduğunu anlatmalıyım. 1 Mayıs'ı babam anlatabilir, hatta bunu severek yapar, ama ben sadece 5 Mayıs'ta ne olduğunu biliyorum. Beklenmedik derecede sıcak bir bahar günüydü. Hava 25 derecelerde filan. Nisan yağmurları biteli epey olmuştu. (BK.101-102)

“Olayların anlaşılabilmesi için geriye sarmam gerekiyor kaseti. Erdem gibi geri tuşuna basıp basıp durduruyorum. Neredeyiz?” (BK. 180)

Geçmişe ait bu anların karakter için kaçınılmaz olduğu “anmadan olmaz” ifadesi üzerinden okunmaktadır. Geçmişle yüzleşmenin gerekliliği ve bu işin “belalı” olarak algılanması ise geçmişin karakterler açısından etkisini görünür kılmaktadır.

Mecnun Kelebekler'de geriye dönüş tekniği aracılığıyla başkişi Filiz'in kendisini terk eden eşi İsmet'le yaşadığı evliliğe ilişkin anılar aktarılır. Bunun yanı sıra diğer karakterlerin kişiliklerinin ve davranışlarının anlaşılmasını sağlayan geçmiş yaşantılarına dair ayrıntılar da okura sunulur. Kocasından terk edilen Filiz'in giderek içine kapanması ve kendilik duygusunu yitirmesi geçmişiyle bağlantılıdır. Kocasından terk edilmesinin altında geçmişte yaşadıkları durumlar mevcuttur. İsmet'in bu anlardan birini -geriye dönüş ile- hatırladığı anlar, okura söz konusu iki

karakterin farklılıklarını yansıtır: “Birinde, Filiz ona haber vermeden salon takımı almış, taksitleri ödeyemeyince, İsmet’in o zamanki iş yerine hacze gelmişlerdi. (MK. 72)”. Benzer şekilde *Benim Bütün Günahlarım*’da da başkişi Toros’un ailesiyle yaşadığı sıkıntılar, yalnızlığı ve aidiyetsizliği bu teknik sayesinde açıklığa kavuşturulur. Ayrıca bu anlatının önemli figürlerinden biri olan Toros’un kafasındaki hayali arkadaşın onun hayatına giriş evresi de geriye dönüş tekniği ile verilir. Bu sayede geçmiş olayların Toros’un benliğindeki belirleyiciliği, ortaya konur:

Ama bir dakika. Olayları bu şekilde anlatmakla gerçeğe aktarmış olmuyorum.

“Kurmak” mı demiştim? Bu oyunda kendime nasıl da önemli bir rol veriyorum... Ben hiçbir şey kurmadım aslında. O vardı, bir şekilde vardı ve gelip peşime düşmüştü, zayıflığımdan yararlanıp zihnime yuva yapmıştı, gittikçe çürümekte olan kalbimin en karanlık odacığına kıvrılmıştı. O’nu böyle kısaca anlatıp unutmak isterdim doğrusu, böylece hak ettiği cezaların en ağırını da vermiş olurum. Fakat kişisel tarihimdeki bu en önemli figürü geçiştirerek yazmak yine de dürüstlüğe aykırı bir tutunmuş gibi geliyor bana. O zaman baştan alalım. İ şehrine gelmeden epey önce karşılaşmıştık, fakat dönüp de yüzüne bakmamıştım. (BBG. 14)

Son olarak *Meryem’in Biricik Hayatı*’nda yer alan geriye dönüşler, Meryem’in - Meryemlerin- hayatında iz bırakan anların görünürlüğünü sağlar. Geçmiş deneyimlerin, karakterin olay zamanı içindeki benliğine etkisi, bu teknik aracılığıyla ortaya konur. Meryem’in hikâyesinin okura ulaşmasını sağlayan Ela’nın bu hikâyelerle tanışma başlangıcı da aynı şekilde geriye dönüş tekniği üzerinden verilir:

“Meryem ifade vermeye gidiyor. Evet, evet. Her şey onun gazetede ki fotoğrafını görmemle başladı. Bibi Dar yüzlerce yıldır doldurulmuş bir hücreyken, işte o an yeniden kokmaya, yaşamaya başladı... (MBH. 14)”.

4.1.8. Mektup Tekniği

Anlatıyı hem çeşitlendiren hem de anlatıdaki karakterlerin psikolojik derinliğini pekiştiren mektup, olayların direkt karakterin bakışıyla sunulmasına imkân sağlayan bir tekniktir. Bunun yanında, bu teknik sayesinde, anlatı çok seslilik özelliği de kazanır. Bu durum da anlatının gerçeklik düzeyini arttırır. Tekin’e göre “mektup tekniği, sunduğu kısıtlı imkânlarla rağmen, roman sanatına yeni anlatım imkânları getiren, özellikle bireyi

tanımak açısından yararlı olan ve yararlanılan bir tekniktir”(2012: 248). Türker’in romanları ele alındığında ise bu tekniğin *Cennette Gibiyim*, *Şair Öldü*, *Burada Kalmak* ve *Hayatı Sevmek Hastalığı* adlı romanlarda kullanıldığı görülür. Bu mektuplardan bazıları karşılıklı bazıları ise tek taraflıdır. Karşılıklı mektuplardan biri *Hayatı Sevmek Hastalığı* romanında Ayda ile gizemli komşusu arasında gerçekleşir:

“Umarım artık iyileştiniz ve benim ilaçlarıma ihtiyacınız kalmadı.

Sevgiyle... (HSH. 129)”

Sevgili komşum. Gösterdiğiniz ilgi için teşekkürler. Verdiğiniz ilaç olmasaydı ateş sebebiyle havale geçirmem kaçınılmazdı. Bu arada neden yazışıyoruz biz?

Anlamasam da tamam, bana uyar. Ben Ayda ve dokuz numara sakiniyim. Gün gelir de aciliyetle lazım fakat sizde bulunmayan bir şeye ihtiyacınız olursa -bir ilaç- buradayım.

Sevgiler... (HSH. 132)”

“Sevgili Ayda, komşum

Ne çok soru sormuşsunuz, ben bunları yanıtlayamam ki. Fakat şunu biliyorum, dünyanın en soysuz insanları yalnızlar arasından çıkar. Çünkü yalnız insanların hayalleri ve delilikleri büyük olur. Öldürme yetenekleri de...

...

Ama yazışalım. Hoşuma gitti doğrusu.

Sevgilerimle

Not: Bu arada adım H.K. fakat açılımını şimdi yapmayayım. (HSH. 156-157)”

4.1.9. İç Monolog

Anlatıda yer alan karakterlerin iç dünyalarını, doğrudan okuyucuya aktarmayı sağlayan iç monolog, anlatıya psikolojik derinlik kazandıran önemli bir araçtır. İç monologun (interior monologue) okuyucuyu, kahramanın iç dünyasıyla karşı karşıya getiren bir yöntem olduğunu belirten Tekin’e göre bu yöntemin uygulandığı bölümlerde anlatıcının varlığı ortadan kalkarak okur daha aktif bir hale getirilir (2012: 289). Anlatıdaki karakterlerin düşüncelerinin dolaysız sunulması ile karakterin dünyasına erişim sağlayan okur, söz konusu karakterle daha derin bir empati sağlar. İç monolog tekniği, Türker’in romanlarında en fazla tercih edilen anlatım tekniklerinden birisidir. Türker’in tüm romanlarında yer alan bu teknik, özellikle *Cennette Gibiyim*, *Mecnun*

Kelebekler ve Benim Bütün Günahlarım'da öne çıkar. Söz konusu romanlardan biri olan *Cennette Gibiyim*'in başkişisi Temenni, anlatı boyunca etrafındaki erkekler tarafından öldürüleceği korkusuyla yaşar. Temenni'nin annesinin babası tarafından öldürülmesiyle başlayan bu korku, onun hayata karşı daha temkinli ve kapalı biri olmasına yol açmıştır. Dış dünyaya karşı oldukça kapalı ve suskun olan Temenni'nin asıl hesaplaşmaları ise zihninde gerçekleşir:

Tedirginlikle başlamıştı her şey. “Acaba?” diye devam etmişti kafamdaki çılgınlık. Her kadın da öldürülerek ölmüyordu ki canım. Ecel diye bir şey vardı Allah'ın takdir ettiği. Kadınları görmüyor muydum? Onlar beni görmüyorlar mıydı? Biz yaşamıyor muyduk, sevmiyor muyduk, gülüp mutlu olmuyor muyduk? Hem bunca çocuğu kim doğuruyordu, kediler mi? Yaşarım, diyordum bir an güvenle. Seksenimi görürüm. Görmeyebilirim de. (CG. 43)

Mecnun Kelebekler romanında ise başkişi Filiz'in içinde bulunduğu psikolojik durum, iç monolog sayesinde görünür hale gelir. Kendi iç dünyasında yaşayan Filiz'in dış dünyanın gerçekliğinden kopuşu bu teknik üzerinden kurgulanır: “Zaman” diye düşündü, “beni de, boncukları da, kolyeyi de süpürüp götürüyor. Bir tek şu duvardaki yamuk çivi kalacak. Bir efendi gibi tepemizde.” (MK. 291). Filiz'in bölünmüş benliğinin kırılgan yapısı ile gerçeklikten kopuşunun yansımalarını taşıyan bu ifadeler, iç monolog vasıtasıyla ortaya çıkar. Nitekim anlatıda yer alan olayların büyük bir kısmı, Filiz'in iç dünyası üzerinden okura aktarılır. Böylece okur, karakterin dış dünyayla kurduğu ilişkinin psikolojik temellerine ulaşır. Psikolojik temelleri güçlü bir şekilde kurgulanan bir diğer roman ise *Benim Bütün Günahlarım*'dır. Bu anlatıda yer alan olaylar, genel olarak başkişi Toros'un iç dünyası üzerinden yansıtılır. Toros'un içsel çatışmaları, kimlik arayışı ve yabancılaşma duygusu -zihninde kurguladığı Sorum ile- iç monolog tekniği üzerinden aktarılır. Toros'un “Sorum” adını verdiği ikinci benliğiyle kurduğu ilişki ise anlatının psikolojik eksenini oluşturur:

“Bir buçuk aydır ne yapıyordum burada, bu aptal otel odasında? Ne yapmayı umuyordum, ne yapacaktım? Denizi birkaç kez uzaktan görmüştüm, yanına gitmeye bile yeltenmemiştim. Şehir merkezine hiç inmemiştim. Kendimi mi cezalandırıyordum bu meraksızlığımınla? (BBG. 63).

İç monolog tekniğinin farklı bir yansıması ise söz konusu romanlardan *Burada Kalmak*'ta görülür. Bu romanda başkişi Kutlu'nun dış dünyasından çok iç dünyası işlenir. Eylemleri yerine iç dünyasının çözümlemeleri yine başkişinin aktarımıyla

sunulur. Kutlu'nun iç dünyasını yansıtmak amaçlı başvurduğu yazma eylemi ile arasındaki sancılı ilişki de onun anlaşılma arzusunun bir göstergesi olarak ele alınabilir. Kutlu'nun kendisiyle yüzleşmesi ve içsel çatışmaları bu yazma deneyimi üzerinden sunulur. Bu noktada da iç monolog tekniği devreye girer: “Kaynağı belli olmayan berbat bir his...” Fazlaca süsleyemem, buna hakkım yok çünkü. Bir yazar olsaydım hakkım olurdu. Çünkü yazarlar dille kedinin fareyle oynadığı gibi oynarlar. Ben sadece ödevini yapan bir öğrenciyim. (BK.10)”

Hayatı Sevme Hastalığı'nda ise ailesi tarafından terk edildiği için yetimhanede büyüyen başkişi Ayda'nın sevgilisi tarafından da terk edilmesiyle yaşadığı çıkmaz ele alınır. Ayda'nın içinden çıkamadığı bu durum, onun iç dünyası üzerinden iç monolog tekniği ile sorgulanır. Ayda'nın geçmişiyile yüzleşememesi sonucu ‘hayatı sevme hastalığı’na sürüklenmesi ve derin bir aidiyetsizlik duygusu yaşaması, söz konusu sorgulamalar aracılığıyla açığa çıkar:

Keşke bende kaldığı o son gece yatağa zincirleseydim onu, diye düşünüyordum.

Onu rehin alsaydım ve bir daha hiç bırakmasaydım... Kölem olsaydı benim ve giderek kararsaydı. Zenci bir Gurur'um olsaydı ve üzerinde tepinseydim ben de ama severek. Aşk'ın acılarını bir bir tattırarak, hastalandırarak. Hayatının benim olduğunu söyleyerek çıldırsaydım... Nereden bilebilirdim ki böyle kaçacağını? Onu neyle korkutmuş olabilirdim? Bende ne görmüştü de böyle uzağa fırlatmıştı kendini? Belki uzakta değildi sandığım kadar, belki tüm kaçakların yaptığı gibi çok çok yakınımnda yaşamaktaydı. Ben onu uzaklarda sanırken, belki de bir adım ötemde saklanmaktaydı. Belki?.. (HSH. 41)

Farklı yapısal özelliklerle kurgulanan *Meryem'in Biricik Hayatı*'nda da karakterlerin iç dünyaları kapsamlı bir şekilde irdelenir. Başkişi Meryem'in dünyası ise gazeteci Ela'nın merakıyla aralanır. Her iki karakterin psikolojik derinlikleri, kadın hikâyelerinin sınırsızlığıyla güçlenir. Ela'nın Meryem'i ve onun hikâyesi üzerinden kadın hikâyelerinin sonsuzluğunu anlamlandırma süreci iç monologla sağlanır. Ela'nın “Meryemler”i anlaması için kendi iç dünyasında, büyük bir mücadeleye ihtiyacı vardır:

Kaçınacak bir şeyi yoktu. Ama yine de uçurum görmüş birinin edasına taşıyordu. Bu ne mi demek? Belki sonra açıklayabilirim. Ya da hiçbir zaman anlatamam bunu. Belki sadece korku demek istedim. Belki bulanıklık. Kalp

çarpıntısı, yersizlik, baş dönmesi de demek istemiş olabilirim. Bunu cesaret olarak adlandırmak da mümkün. Şimdilik bilmiyorum. Ama bazı insanlarda sezersiniz bunu. Açıklayamazsınız, birine anlatmak için düpedüz Meryem'i göstermek gerekir belki de. (MBH. 15)

Son olarak *Şair Öldü* de psikolojik derinliği oldukça güçlü bir romandır. Anlatıda yer alan olayların merkezinde başkişi Ersin yer alır. Tüm durumlar, Ersin'in gözünden ve onun karmaşık iç dünyasından okura yansıtılır. Ersin'in toplum ile kendine karşı yaşadığı yabancılaşma ve kimlik bunalımları iç monolog sayesinde açık bir şekilde okunur. Ersin'in yaşadığı uyumsuz olma hali, kendi içinde yoğun bir çatışma ve sorgulama sürecini doğurur:

“Bu da bambaşka bir dünya işte” diye düşündüm. Birden ülkemdeki insan malzemesinin zenginliğine hayret ettim. Acayip bir ülke... Ancak tüm bu görüntüler, yansımayı ve giderek çoğalmayı imlemiyor gibi. Bana hatırlattığı kırık bir aynadaki yüzün görüntüsü. Parça parça, eksilmiş.” (ŞÖ. 134).

Tablo 9. Romanların anlatım tekniklerine göre sınıflandırılması

Romanlar	Anlatma	Diyalog	Geriye Dönüş	Gösterme	İç Monolog	Leitmotif	Mektup	Montaj	Özetleme	Tasvir
Şair Öldü	Var	Var	Var	Var	Var	Yok	Var	Var	Var	Var
Burada Kalmak	Var	Var	Var	Var	Var	Var	Var	Var	Var	Var
Cennette Gibiyim	Yok	Var	Var	Var	Var	Var	Var	Var	Var	Var
Mecnun Kelebekler	Var	Var	Var	Var	Var	Var	Yok	Var	Var	Var
Meryem'in Biricik Hayatı	Var	Var	Var	Var	Var	Var	Yok	Var	Var	Var
Hayatı Sevme Hastalığı	Var	Var	Var	Var	Var	Yok	Var	Var	Var	Var
Benim Bütün Günahlarım	Var	Var	Var	Var	Var	Var	Yok	Yok	Var	Var

5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Yazın hayatına üniversite yıllarında kaleme aldığı şiirlerle adım atan Sibel K. Türker, çağdaş Türk edebiyatında özellikle roman ve öykü türlerinde verdiği eserlerle dikkat çeken yazarlar arasında yer alır. Yazarın yayımlanan ilk eseri öykü türündeki *Kalpyazan* olurken romancı kimliği *Şair Öldü* adlı eseriyle belirginlik kazanır. Edebiyat dünyasında öykü ve romanlarıyla kendine özgü bir yer edinen Türker, eserlerinde bireyin iç dünyasını ve toplumsal ilişkilerini derinlikli bir biçimde ele alır. Bu yönüyle de çeşitli edebiyat ödüllerine layık görülür.

Türker'in bu çalışmada ele alınan romanları -*Şair Öldü*, *Cennette Gibiyim*, *Hayatı Sevme Hastalığı*, *Mecnun Kelebekler*, *Burada Kalmak*, *Meryem'in Biricik Hayatı* ve *Benim Bütün Günahlarım*- yapı özellikleri açısından değerlendirildiğinde, eser adları ile içerik arasında güçlü bir ilişkinin kurulduğu görülmektedir. Bu romanlara verilen adlar, eserlerin temel temalarıyla uyumlu bir nitelik taşıyarak anlam bütünlüğünün oluşmasına katkı sağlamaktadır. Ayrıca adlandırmalarda yer alan ifade ve kavramların romanların farklı bölümlerinde tekrar edilmesi, adlandırmaların metin içerisindeki işlevselliğini güçlendirmektedir. Bu doğrultuda, yazarın söz konusu romanlarında adlandırmaların yalnızca birer isimlendirme unsuru olmadığı görülmektedir. Bu unsurlar, tematik yapıyı destekleyen ve anlam üretimine katkı sağlayan bir işleve sahiptir. Ancak eser adları ile içerik arasında kurulan bu ilişki doğrudan bir anlatımla sunulmamakla birlikte çeşitli çağrışımlar, sembolik göndermeler ve metin içi ilişkiler aracılığıyla da okura sezdirilmektedir.

Bu çalışmada incelenen romanlarda yapı ve tema özellikleri hakkında ortak olan ve ayrışan unsurların ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Bu doğrultuda, romanların anlamsal düzlemi ile bu düzlemi şekillendiren biçimsel özellikler arasındaki ilişki değerlendirilmiş ve eserler bir bütün olarak ele alınmıştır. Bu hedeflerle incelenen Sibel K. Türker romanları, gerçekçi bir anlatım anlayışı çerçevesinde gündelik yaşamdan kesitler sunmaktadır. Yazar, insan deneyimlerine ilişkin yaşantıları çoğunlukla bireyin iç dünyası üzerinden görünür kılmakta ve psikolojik çözümlemeler ile içsel çatışmalar aracılığıyla karakterlerin varoluşsal durumlarını derinleştirmektedir. Bu bağlamda yalnızlık, yabancılaşma, toplumsal çatışma, ölüm ve kimlik arayışı gibi insana dair pek çok hal, Türker'in romanlarının temasını oluşturmaktadır. Özellikle her romanında öne çıkan yalnızlık duygusu ile ilgili Aslankara (2014: 18), şöyle demektedir:

Temel dayanaklarını yerleştirerek böylesine özelliklerle kuşattığı öyle ustalıklı, öyle içe işleyen yalnızlık öyküleri kuruyor ki Sibel, koygun bir tatla okuyorsunuz bunları. Söz konusu yalnızlığı yapılandırırken çünkü anlatmaya kaymadan, bunun karşılığını bize kurdurarak salt işçilikle derinleştirip yoğunlaştırarak karşımıza çıkarıyor öykülerini o. Gerçekten de içinde uçurumlar açan, derin mi derin bir yalnızlığın yazarı Türker. Öykü, roman, bütün anlatılarında, çevresinde en yakınlarınca bile bir türlü yerli yerine konulamamış, yalnızlığı tanrısal yazgı bellemiş insanlar görüyoruz hep.

Sonuç olarak Türker'in romanlarında olay örgüsünden ziyade bireyin içinde bulunduğu durumlar ve psikolojik yansımalar ön plana çıkmaktadır. Bu durumlar, roman kişilerinin yaşadığı içsel ve toplumsal çatışmaları görünür kılmaktadır. İncelenen eserlerdeki çatışmaların büyük ölçüde birey ile toplum arasındaki uyumsuzluk ve kopuştan kaynaklandığı görülmektedir. Söz konusu kopuş, karakterlerin yabancılaşma deneyimlerini derinleştiren temel unsurlardan biri olarak öne çıkmaktadır. Nitekim romanlar bir bütün olarak değerlendirildiğinde, bireyin psikolojik dünyasını yansıtan ve varoluşsal sorgulamalar etrafında şekillenen aşk, kadın deneyimi, ölüm, yabancılaşma, özlem, iletişimsizlik, arkadaşlık/dostluk ve anne/annesizlik temalarının belirgin olduğu görülmektedir. Bununla birlikte, bireyin yaşadığı bu deneyimler yalnızca kişisel bir düzlemde ele alınmayıp karakterlerin içinde bulundukları toplumsal yapının da bir yansıması olarak sunulmaktadır. Birey-toplum ilişkisini merkeze alan bu metinler, toplumsal yapının birey üzerindeki etkilerini görünür kılarak bireysel ve toplumsal gerçeklik arasındaki etkileşimi ortaya koymaktadır.

Bu çalışmanın örnekleminde yer alan romanlar, modern bireyin iç dünyasına ilişkin sorunları, arayışları ve kırılmaları yoğun bir biçimde yansıtmaktadır. Keza Türker'in bu çalışmaya dâhil edilen bazı romanları da -*Cennette Gibiyim, Burada Kalmak, Benim Bütün Günahlarım, Meryem'in Biricik Hayatı, Mecnun Kelebekler ve Hayatı Sevme Hastalığı*- içinde şekillendikleri toplumsal yapıya dair farklı kesimlerden karakterler aracılığıyla sunulmaktadır. Bu anlatılar, bireysel meseleler üzerinden kurgulanan ve psikolojik derinlikleri ön planda olan başkişilerin merkeze alınmasıyla şekillenmektedir. Ayrıca -başkişiler dışında- bu anlatılarda yer alan diğer karakterler de toplumsal çeşitliliği yansıtan ve özellikle kadın deneyimini görünür kılan nitelikler üzerinden kurgulanmaktadır. Sonuç olarak çok sesli bir anlatı yapısına sahip olan bu

eserler, bireysel deneyimlerden hareketle toplumsal gerçekliğin farklı boyutlarını görünür kılmakta ve toplumsal meselelere eleştirel bir perspektiften yaklaşmaktadır.

Tüm bu özellikler dikkate alındığında, Türker'in romanlarında işlenen temaların okura edebi, psikolojik ve sosyolojik açılardan çok katmanlı bir okuma alanı sunduğu söylenilebilir. Ayrıca bu çalışmada incelenen aşk, ölüm, yabancılaşma, kadın, özlem, iletişimsizlik, arkadaşlık/dostluk ve anne/annesizlik temalarının birbirinden bağımsız olmadığı ve iç içe geçen bir bütüne hizmet ettiği görülmektedir. Bu bağlamda yabancılaşma temasının, yazarın tüm romanlarında yoğun biçimde işlendiği görülmektedir. Aşk teması ise romantik yönünden ziyade, bireyin iç dünyasını ve psikolojik kırılmalarını merkeze alan bir yaklaşımla ele alınmıştır. Nitekim *Hayatı Sevme Hastalığı* ve *Mecnun Kelebekler* romanlarında partnerleri tarafından terk edilen kadın karakterler; *Şair Öldü*, *Benim Bütün Günahlarım* ve *Burada Kalmak* romanlarında aşklarını ifade edemeyen bireyler; *Cennette Gibiyim* ve *Meryem'in Biricik Hayatı* romanlarında ise aşk kisvesi altında işlenen cinayetler söz konusu psikolojik ve toplumsal sorunların farklı yansımaları olarak dikkat çekmektedir.

Türker'in romanlarında kadın ve kadınla ilişkili sorunlar, yalnızca tematik bir unsur olarak değil anlatının temel dinamiğini oluşturan başlıca yapı taşlarından biri olarak kurgulanmaktadır. Bu tema, özellikle *Şair Öldü*, *Meryem'in Biricik Hayatı*, *Mecnun Kelebekler*, *Cennette Gibiyim* ve *Hayatı Sevme Hastalığı* romanlarının ortak noktasını meydana getirmektedir. Nitekim söz konusu romanların başkışileri kadın karakterlerden oluşmaktadır. Bu eserler arasında kadın temasının en yoğun biçimde işlendiği romanlar ise *Meryem'in Biricik Hayatı* ve *Cennette Gibiyim*'dir .

Çalışmanın bir diğer ana teması olan ölüm ise özellikle *Cennette Gibiyim* ve *Meryem'in Biricik Hayatı* romanlarında kadın temasıyla iç içe geçmiş bir şekilde işlenmektedir. Bunun yanında, ölüm temasının yoğun biçimde işlendiği bir diğer roman ise *Hayatı Sevme Hastalığı*'dır. Buna karşılık *Burada Kalmak*, *Benim Bütün Günahlarım* ve *Mecnun Kelebekler* romanlarında ölüm olgusu, tematik düzlemde daha geri plandadır.

Türker'in romanlarında öne çıkan diğer ana temalar özlem, iletişimsizlik, arkadaşlık/dostluk ve anne/annesizliktir. Bu temalar, bireyin ruhsal ve toplumsal dünyasını şekillendiren önemli deneyim alanları olarak ele alınmaktadır. Özlem, karakterlerin geçmişe, kaybettikleri kişilere ya da ulaşamadıkları yaşam biçimlerine duydukları derin bağlılığı yansıtırken; iletişimsizlik, bireylerin kendileriyle ve çevreleriyle sağlıklı ilişkiler kuramamalarından kaynaklanan yalnızlık ve yabancılaşma duygularını görünür kılmaktadır. Arkadaşlık ve dostluk ilişkileri, karakterlerin

hayatlarında dayanışma, güven ve aidiyet duygusunu sağlayan önemli bağlar olarak öne çıkarken; anne/annesizlik teması ise anne figürü etrafında gelişen sevgi, çatışma, özlem ve eksiklik duyguları üzerinden bireyin kimlik oluşumunu ve duygusal dünyasını etkileyen temel unsurlardan biri olarak işlenmektedir.

Söz konusu romanlar, modernist ve postmodernist anlatı tekniklerinin izlerini taşımaktadır. Bu bağlamda, anlatılarda olay örgüsünün doğrusal bir çizgide ilerlemediği dikkat çekmektedir. Çalışmaya dâhil edilen romanların tamamında geriye dönüş, bilinç akışı ve iç çözümleme gibi teknikler aracılığıyla anlatı akışı sık sık kesintiye uğramaktadır. Bu durum da eserlerin parçalı bir yapıyla şekillenmesine neden olmaktadır. Nitekim bu romanlarda dış dünyada gerçekleşen olaylar yerine, karakterlerin içsel yaşantıları, düşünceleri ve duygusal çatışmaları ön plana çıkarılmaktadır. Böylece anlatının odağı, dışsal gerçeklikten bireyin iç dünyasına yönelmekte ve romandaki psikolojik derinlik güçlendirilmektedir.

Türker'in romanlarında tek bir anlatıcı tipine bağlı kalınmadığı, farklı anlatıcı ve bakış açılarının bir arada kullanıldığı görülmektedir. Bu romanlarda karma bakış açısının kullanımı söz konusu olmakla birlikte anlatı düzleminde kahraman bakış açısı ön plana çıkmaktadır. Nitekim anlatının büyük bir bölümünün kahraman anlatıcının sınırlı bakış açısıyla kurgulandığı *Şair Öldü*, *Cennette Gibiyim*, *Hayatı Sevme Hastalığı*, *Burada Kalmak* ve *Benim Bütün Günahlarım* romanları bu durumu yansıtmaktadır. Yazarın bu eserlerinde, karakterlerin iç dünyalarına ağırlık vermesi, söz konusu anlatıcı tercihiyle ilişkilendirilebilir. Bununla birlikte, inceleme kapsamına giren *Mecnun Kelebekler* ve *Meryem'in Biricik Hayatı* adlı eserlerde ise söz konusu anlatıcıdan ve bakış açısından farklı bir tercihin öne çıktığı görülmektedir. Türker, *Mecnun Kelebekler* romanında, diğer romanlardan farklı olarak Tanrısal bakış açısına yer vermiştir. Böylece romanın çok katmanlı anlatı yapısı desteklenerek anlatı evreninin daha kapsamlı bir biçimde sunulmasına imkân tanınmıştır.

Türker'in romanlarında mekân unsuru ise genel itibarıyla karakterlerin psikolojik derinliklerini görünür kılan ve onların aitsizlik duygusunu besleyen bir işleve sahiptir. Bundan dolayı bu romanlarda çoğunlukla kapalı ve dar mekânlar tercih edilmiştir. Anlatının anlam katmanlarını genişleten mekânlar, nesnel gerçeklikten ziyade karakterlerin öznel algıları doğrultusunda şekillendirilmiştir. Bu bağlamda, yaşadıkları evlere ait hissedemeyen roman karakterlerinin mekânla kuramadıkları ilişki, aile kökleriyle kuramadıkları bağlara benzemektedir. Söz konusu romanlarda karakterlerin çoğu, bir kayıp -ölüm- üzerinden eksiklik veya kopuş duyguları yaşamaktadır. Bu duygusal kırılmalar ise karakterlerin yaşadıkları mekânlarla sağlıklı bir aidiyet ilişkisi

kurmalarını engellemektedir. Sonuç itibarıyla söz konusu romanların başkışileri için ev, fiziksel bir alan olmaktan ziyade onların ruh hallerini yansıtan bir anlatı unsuru olarak okunmaktadır. Öte yandan yazar, *Şair Öldü*, *Hayatı Sevme Hastalığı* ve *Burada Kalmak* romanlarında çevresel mekân olarak doğup büyüdüğü şehir Ankara'yı tercih etmiştir. Açık bir mekân olarak düşünülebilecek Ankara, bu anlatılarda roman başkarakterinin aitsizlik hissini besleyen bir işlev üstlendiği için yine kapalı ve dar bir mekân olarak ele alınmıştır. Ankara dışında farklı bir kentin mekân olarak kullanımı ise *Meryem'in Biricik Hayatı* adlı romanla sınırlı kalmıştır. Diğer romanlardan farklı olarak Ankara yerine İstanbul'un tercih edildiği bu romanda, İstanbul'un toplumsal hafızadaki yeri üzerinden bir kurguya gidilmiştir. Son olarak çevresel mekân olarak tüm romanlardan ayrılan *Benim Bütün Günahlarım* adlı romanda mekânların adlandırılmasında isimler yerine harfler tercih edilmiştir. Bu durum, mekânın belirsizleşmesine yol açarken aynı zamanda karakterin gerçeklik algısını yitirmesine ve yabancılaşmasına sebep olmaktadır.

Türker'in romanlarında zaman unsuru, diğer yapı öğelerinde olduğu gibi karakterlerin iç dünyalarını yansıtacak biçimde kurgulanmıştır. Bu nedenle zaman, yazarın eserlerinde yalnızca olayların ardışık biçimde sıralandığı kronolojik bir düzlem olarak sunulmamaktadır. Nitekim *Şair Öldü*, *Cennette Gibiyim*, *Burada Kalmak*, *Benim Bütün Günahlarım*, *Meryem'in Biricik Hayatı*, *Mecnun Kelebekler* ve *Hayatı Sevme Hastalığı* adlı romanlarda zaman, çoğunlukla parçalı ve çok katmanlı bir yapı içerisinde ele alınmaktadır. Söz konusu eserlerde geriye dönüş teknikleri aracılığıyla geçmişle şimdi arasında sürekli bir etkileşim kurulmakta böylece farklı zaman katmanları birbirine eklemlenmektedir. Geçmiş, bu anlatılarda yalnızca hatırlanan bir dönem olarak değil karakterlerin bugünkü duygu, düşünce ve davranışlarını şekillendiren etkin bir unsur olarak işlev görmektedir. Bu durum, karakterlerin iç dünyalarının daha derinlikli bir biçimde ortaya konulmasına da katkı sağlamaktadır. Sonuç olarak Türker'in romanlarında zaman, kronolojik sürekliliğin ötesine geçerek karakterlerin bilinç süreçlerini, kimlik algılarını ve yaşam deneyimlerini biçimlendiren temel bir anlatı unsuruna dönüşmektedir. Böylelikle zamanın üstlendiği işlev, eserlerin tematik yapısını güçlendirerek anlatılara çok katmanlı bir derinlik kazandırmaktadır.

Türker, romanlarında anlatma, gösterme, tasvir, özetleme, leitmotiv/leitmotif, montaj, diyalog, geriye dönüş, mektup ve iç monolog gibi çeşitli anlatım tekniklerinden yararlanarak ele aldığı temaları etkili bir biçimde görünür kılmıştır. Özellikle iç monolog ve geriye dönüş tekniklerinin, karakterlerin deneyimlediği yabancılaşma, yalnızlık, geçmişle kurdukları çatışmalı ilişki ve içsel hesaplaşmaları derinleştiren temel

anlatım unsurları olarak ön plana çıktığı söylenilebilir. Bu teknikler sayesinde karakterlerin iç dünyaları daha ayrıntılı biçimde aktarılmıştır.

Türker'in romanlarında sade, gerçekçi ve samimi bir üslup benimsediği dikkat çekmektedir. Yazarın eserleri, süslü ve abartılı anlatımlardan uzak, gündelik hayatın sıradan gerçekliğini merkeze alan bir anlatı yapısı üzerine kurulmuştur. Bu yönüyle yazar, karakterlerin yaşadığı psikolojik ve toplumsal sorunları doğal bir anlatım içerisinde sunup okurla güçlü bir gerçeklik ilişkisi kurmayı başarmıştır.

Ayrıca Türker'in anlatıları bireysel hikâyelerin yanı sıra toplumsal meselelerden de beslenmiştir. Romanların alt metinlerinde çeşitli sosyal ve politik sorunlar görünür kılınmıştır: *Şair Öldü*'de başörtüsü meselesi, sanatçıya verilen değersizlik ve taşra yaşamının beraberinde getirdiği sorunlar; *Meryem'in Biricik Hayatı*'nda kadın sorunu ve köyden kente göç; *Hayatı Sevme Hastalığı*'nda kadın dayanışması, geçim sıkıntısı ve çocuk esirgeme kurumları; *Cennette Gibiyim*'de kadın cinayetleri; *Mecnun Kelebekler*'de ise geçim sıkıntısı, batıl inançlar, sosyal duyarsızlık ve sömürü gibi toplumsal meseleler ele alınmıştır. Böylece Türker, bireysel hikâyeler aracılığıyla dönemin toplumsal gerçekliklerini de görünür kılmıştır.

KAYNAKLAR

- Adorno, T. W. (2015). *Edebiyat Yazıları* (S. Yücesoy ve O. Koçak, çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Aktaş, Ş. (1991). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Aktulum, K. (1998). Metinlerarasılık, Çokseslilik, Söyleşimcilik. *Edebiyat ve Eleştiri*. (36), 47-56.
- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Aslankara, M. S. (2014, 15 Mayıs). Öykünün Ankara'daki Atlısı: Sibel K. Türker. *Cumhuriyet Kitap Eki*, (1265).
- Atak, H. ve Taştan, N. (2012). Romantik İlişkiler ve Aşk. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar*, 4 (4), 520-546.
- Aytaç, A. (2021). Muzaffer Buyrukçu'nun Öykülerinde Mekânsal Yabancılaşma. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 13(25), 1-22.
- Aytaç, G. (1983). 20. Yüzyıl (Federal) Alman Edebiyatında Roman. *Oluşum: Çağdaş Roman Özel Sayısı*, (63), 48-64.
- Aytaç, Ö. ve Tan, M. (2019). Arkadaşlık Üzerine Kuramsal Yaklaşımlar. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 29(1), 345-359.
- Ayyıldız, M. ve Birgören, H. (2017). *Edebiyat Bilgi ve Kuramları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ayyıldız, M.(2011). *Roman: Tanım- Tarihçe- Teknik*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Bachelard, G. (1996). *Mekânın Poetikası* (Aykut Derman, çev.). İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Bayındır, T. (2024). Romanda Leitmotif/Öncümotif'in İşlevi Üzerine: Kusma Kulübü. *Söylem Filoloji Dergisi*, 9(2), 637-647.
- Biyografya. (t.y.). *Sibel K. Türker*. Erişim tarihi: 10 Nisan 2026, <https://www.biyografya.com/tr/biographies/sibel-k-turker-5333a985>
- Bora, T. (2018). *Taşraya Bakmak*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bora, T.(2017). *Cereyanlar: Türkiye 'de Siyasi İdeolojiler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Borgna, E. (2015). *Bekleyiş ve Umut* (M. M. Çilingiroğlu, çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bourneur, R. ve Quillet, Real (1989). *Roman Dünyası ve İncelemesi* (Hüseyin Gümüş, Çev.), Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.

- Boynukara, Hasan (1997). *Romanda Bakış Açısı ve Anlatılış*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Canetti, E. (2007). *Ölüm Üzerine* (Gürsel Aytaç, çev.). İstanbul: Payel Yayınları.
- Cevizci, A. (2015). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları.
- Cevizci, Ahmet (2005). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Çelik, E. (2013). Edebiyat Eseri Toplumun Aynasıdır: Edebiyat ve Sosyoloji İlişkisi Üzerine. *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, 104(738), 59-64.
- Çetin, Nurullah (2009). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Öncü Kitap Yayınları.
- Çetişli, İ. (2016). *Metin Tahlillerine Giriş/2 Hikâye-Roman-Tiyatro*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çur, A. (2018). Kadınlar: Taşranın Yurtsuzları. İçinde: Bora T. (Editör), *Taşraya Bakmak*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.115-135.
- Deveci, M. (2012). *Ferit Edgü Varoluş ve Bireyleşme*. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Dökmen, Ü. (2003). *İletişim Çatışmaları ve Empati*. İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Durgun, Ömer (2024). Sibel K. Türker: “Bu dünyanın bir cehennem olduğunun altını çizmek istedim.” <https://oggito.com/icerikler/sibel-k-turker-bu-dunyanin-bir-cehennem-oldugunun-altini-cizmek-istedim/68984>. (Erişim tarihi: 15.02.2026) .
- E.M. Forster (2016). *Roman Sanatı*. İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Ecevit, Yıldız (2021). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Eco, Umberto (2016). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* (Kemal Atakay, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Ekinci, M., Okanlı, A. ve Gözüağca, D. (2005). Mevsimsel Depresyonlar ve Başetme Yolları. *Journal of Anatolia Nursing and Health Sciences*, 8(1), 109-112.
- Eliuz, Ülkü (2009a). Orhan Kemal’in Romanlarında Bakış Açısı ve Anlatıcı. *Turkish Studies*, 4 (8), 1134-1165.
- Eliuz, Ülkü (2009b). *Orhan Kemal ve Romancılığı*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Emre, İ. (2004). *Postmodernizm ve Edebiyat*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Esen, S. (2008). *Kentleşme ve Kentleşme Sürecinin Çocuk Suçluluğu Üzerindeki Etkileri(Ankara Örneği)*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Eziler, A., Kıran, Z. (2007). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. İstanbul: Seçkin Yayıncılık.
- Federici, Silvia (2019). *Cadılar Cadı Avı ve Kadınlar* (Bilge Tanrısever, çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.

- Felski, R. (2019). *Edebiyat Ne İşe Yarar?*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Forster, E.M. (2016). *Roman Sanatı* (Ünal Aytür, çev.). İstanbul: Milenyum Yay.
- Fromm, E. (1996). *Sağlıklı Toplum* (Yurdanur Salman ve Zeynep Tanrıseven, çev.). İstanbul: Payel Yayınları.
- Göka, Ş. (2001). *Bir Bütünün İki Farklı Görüntüsü: İnsan ve Mekân*. İstanbul: Pınar Yayınları.
- Güçlü, S. (2012). Feminist Metodoloji Tartışmaları. *Akdeniz İnsani Bilimler Dergisi*, 2(1), 107-120.
- Güleç Solak, S. (2017). Mekân-kimlik etkileşimi: Kavramsal ve Kuramsal Bir Bakış. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(1), 13-37.
- Gümüş, Semih (2005). *Söyleşi: Sibel K. Türker: "Her roman bir vazgeçişler toplamıdır bende."* <https://oggito.com/icerikler/sibel-k-turker-her-roman-bir-vazgecisler-toplamidir-bende-/8221>. (Erişim tarihi: 10.05.2026)
- Humm, M.(2002). *Feminist Edebiyat Eleştirisi*. İstanbul: Say Yayınları.
- İnci, H. (2003). *Roman ve Mekân: Türk Romanında Ev*. İstanbul: Arma Yayınları.
- James, H. (2004). Romanda Sosyal Ortam. İçinde: P. Stevick (Editör), *Roman Teorisi*. (Sevim Kantarcıoğlu, çev.). Ankara: Akçağ Yayınları
- Kaplan, M. (1987). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 2*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kırcı, B. (2025). Koku Deneyimi ve Duyusal Yöntemler Aracılığıyla Kentsel Mekânı Yeniden Düşünmek. *Global Media Journal Turkish Edition*, 16(30), 76-97.
- Korkmaz, R. (2016). *Sabahattin Ali İnsan ve Eser*. İstanbul: Kesit Yayınları
- Korkmaz, R. ve Şahin, V. (Ed.). (2018). *Romanda Kişiler Dünyası*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Korkmaz, Ramazan (2002). *Romanda Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Görüntü Seviyeleri Üzerine Bazı Öneriler*. Scholarly Depth and Accuracy – Lars Johanson Armağanı. Ankara: Grafiker Yay.
- Korkmaz, Ramazan (2007). Romanda Mekânın Poetiği. İçinde: Ayşenur Külahlıoğlu İslam ve Süer Eker (Ed.), *Edebiyat ve Dil Yazıları: Mustafa İsen'e Armağan*, Ankara: Grafiker Yayınları, s.399-415.
- Kundera, Milan (2012). *Roman Sanatı* (Aysel Bora, çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Medya Ege. (2018, 3 Nisan). *Sibel Türker'den Burada Kalmak çıktı*. Erişim tarihi: 10 Nisan 2026, <https://www.medyaege.com.tr/sibel-turkerden-burada-kalmak-cikti-75489h.htm>

- Mendilow, AA. (1988). Romanda Şimdiki Zaman. İçinde: Stevick P. (Editör), *Roman Teorisi*, (Sevim Kantarcıoğlu, çev.). Ankara: Akçağ Yayınları/ Gazi Üniversitesi Basın-Yayın.
- Moran, B. (2022). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2023). *Türk Romanına eleştirel bir bakış 2 (Sebahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ong, W. J. (2013). *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözüün Teknolojileşmesi* (Sema Postacıoğlu Banon, çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Öz Kaplan, Hale (2009). Söyleşi: “Okurdan gövde talep eden roman.” <https://www.yenisafak.com/hayat/okurdan-govde-talep-eden-roman-162613>. (Erişim tarihi: 20.03.2026)
- Pala, İ. (1989). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Piaget, J.(2007). *Yapısalcılık* (A. Şirin ve O. Yener, çev.). İstanbul: Doruk Yayıncılık. (Orijinal eserin yayın tarihi 1970).
- Sakallı, F. (2015). Sibel K. Türker'in Öykülerinde İzlek. *Türkbilig*, (30), 89-100.
- Sancar, S. (2017). Sosyal Bilimlerin “Cinsiyet Körlüğü” ve Feminist Eleştiri. İçinde: Hayriye Erbaş (Editör). *Sosyal Bilimler Tarihini Keşfediyor: DTCTF Bilim Çevresi ve Sonrası*, Ankara: Sentez Yayıncılık, s. 301-321.
- Sartre, JP. (1996). *Varoluşçuluk* (Asım Bezirci, çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Sazyek, H. (2004). Romanda Temel Anlatım Yöntemleri Üzerinde Bir Sınıflandırma Çalışması. *Folklor/Edebiyat*, 37, 103-118.
- Sazyek, H. (2020). *Roman Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Hece Yayınları.
- Stevick, P. (1988). *Roman Teorisi* (Sevim Kantarcıoğlu, çev.). Ankara: Gazi Üniversitesi Basın-Yayın Yüksekokulu Matbası
- TDK (t.y.), <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim tarihi: 10.03. 2026)
- Tekin, M. (2012). *Roman Sanatı: Romanın Unsurları*. İstanbul: Ötüken.
- Tura, S. M. (2010). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Kanat Kitap.
- Türker, S. K. (2006). *Şair Öldü*. İstanbul: Doğan Kitapçılık Yayınları.
- Türker, S. K. (2010). *Benim Bütün Günahlarım*. İstanbul: Turkuvaz Matbaacılık Yayınları.
- Türker, S. K. (2012). *Meryem'in Biricik Hayatı*. İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Türker, S. K. (2015). *Mecnun Kelebekler*. İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Türker, S. K. (2018). *Burada Kalmak*. İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Türker, S. K. (2024). *Cennette Gibiyim*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Türker, S. K. (2025). *Hayatı Sevme Hastalığı*. İstanbul: İthaki Yayınları.

- Türker, S. K. (t.y.). *Sibel Kayalı Türker*. Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü (TEİS). Erişim tarihi: 10 Nisan 2026, <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/sibel-kayali-turker>
- Tüzün, O. ve Sayar, K. (2006). Bağlanma Kuramı ve Psikopatoloji. *Düşünen Adam Psikiyatri ve Nörolojik Bilimler Dergisi*, 19(1), 24-39.
- Ulu, A. (2021). Feminist Edebiyat Eleştirisi Bağlamında Yeniden Yazım: Lavinia Örneği. *Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi*, 4(1), 35-62.
- Ural vd.(2016) . *Odak Yazar: Sibel K. Türker*. <http://sevalsahin.com/documents/9717337.pdf>. (Erişim tarihi: 02.05. 2026).
- Uyar, F. (2021). *Yabancılaşma Açısından Hasan Ali Toptaş Anlatılarında Yapı ve İzlek* [Doktora tezi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Yalçın, F. (2010). *Tahsin Yücel'in Romanlarında Yabancılaşma ve İroni*. [Doktora tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Yalçın, F. (2015). Necip Fazıl Şiirinde Ontolojik Huzursuzluk ve Mekânın Tekinsizliği. *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 10(16), 1153-1168.
- Yamaner, G. (2012). *Postmodernizm ve Sanat*. İstanbul: Toplumsal Yayıncılık.
- Yavuzer, M.Ş. (2018). Canan Tan'ın *Yüreğim Seni Çok Sevdi* Adlı Romanına Popüler Roman Açısından Bir Yaklaşım. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 40: 125-144.
- Yenisoy Şahin E. (2023). Feminist Epistemoloji Aracılığıyla “Çocuklar İçin Felsefe”nin Gereçeklendirilmesi. *Kaygı. Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 22 (3), 113-133 .

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Yağmur ÜLKMEN

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Kocaeli Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı

Yüksek Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
Türk Halkbilimi

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

Bilimsel Faaliyetler ve :
Yayınlar

İş Deneyimi

Stajlar :

Projeler :

Çalıştığı Kurumlar : Gümüşhane Üniversitesi TÖMER

Tarih : 17.06.2026