



T.C.
BATMAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

CAHİDE BİRGÜL'ÜN ROMANLARINDA YAPI VE TEMA

Nur Şeyma ATIÇ

AĞUSTOS-2024
BATMAN

**T.C.
BATMAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

CAHİDE BİRGÜL'ÜN ROMANLARINDA YAPI VE TEMA

Nur Şeyma ATIÇ

**Danışman
Doç. Dr. Mustafa KARADENİZ**

**AĞUSTOS-2024
BATMAN**

TEZ KABUL VE ONAYI

Nur Şeyma ATIÇ tarafından hazırlanan “Cahide Birgöl’ün Romanlarında Yapı ve Tema” adlı tez çalışması 28/08/2024 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oy birliği ile Batman Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı’nda YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

İmza

Başkan

Prof. Dr. Hüseyin YAŞAR

.....

Danışman

Doç. Dr. Mustafa KARADENİZ

.....

Üye

Doç. Dr. Mahfuz ZARİÇ

.....

Yukarıdaki sonucu onaylarım.

Dr. Öğr. Üyesi Ömer Murat ÖTER
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü Vekili

TEZ BİLDİRİMİ

Bu tezdeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edildiğini ve tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını bildiririm.

DECLARATION PAGE

I hereby declare that all information in this document has been obtained and presented in accordance with academic rules and ethical conduct. I also declare that, as required by these rules and conduct, I have fully cited and referenced all material and results that are not original to this work.

Nur Şeyma ATIÇ
BATMAN-2024

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

CAHİDE BİRGÜL'ÜN ROMANLARINDA YAPI VE TEMA

Nur Şeyma ATIÇ

Batman Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Mustafa KARADENİZ

2024, 242 Sayfa

Jüri

Doç. Dr. Mustafa KARADENİZ
Doç. Dr. Mahfuz ZARİÇ
Prof. Dr. Hüseyin YAŞAR

Roman türü, edebiyatın vazgeçilmez bir parçası olarak kabul edilir ve insan deneyiminin anlaşılması ve aktarılması açısından güçlü bir araç olarak değerlendirilir. Edebiyat tarihindeki gelişimi, yapısal özellikleri ve çeşitliliği ile roman, okuyuculara geniş bir anlatı dünyası sunmaktadır. Romanın, bireysel ve toplumsal meselelerin derinlemesine incelenmesi ve sorgulanmasına olanak sağlayan, okurlara geniş bir perspektif sunan ve empati yeteneklerini geliştiren bir edebî tür olduğu düşünülmektedir. Ayrıca, toplumsal değişimlerin ve bireysel deneyimlerin tarihî ve kültürel bağlamda kayda geçirilmesinde önemli bir araç olarak görülmektedir.

“Cahide Birgül’ün Romanlarında Yapı ve Tema” adıyla sunulan bu çalışmada, 1990’lı yılların sonunda TRT Ankara Radyosu için yazdığı arkası yarınlarla edebiyat kariyerine başlayan Cahide Birgül’ün *Gölgeler Çekildiğinde*, *Geceye Uyananlar*, *Ah Tutku Beni Öldürür müsün* ve *Eflatun Koza* adlı romanları yapı ve tema yönlerinden incelenmiştir. Metin merkezli olarak yapılan incelemeler sonucunda, eserlerin yapı unsurlarına, kullanılan anlatım tekniklerine ve ele alınan temalara dair tespit ve sonuçlara ulaşılması amaçlanmıştır.

Çalışmanın giriş bölümünde, Birgül’ün yazınsal tutumundan hareketle teorik bir çerçeve sunulmuştur. Çalışma, Cahide Birgül’ün hayatı ve edebî yaşamının yer aldığı “Cahide Birgül”, romanlarının yapı ve anlatım unsurlarının incelendiği “Cahide Birgül’ün Romanlarında Yapı” ve temaların ele alındığı “Cahide Birgül’ün Romanlarında Tema” adlı üç ana bölümden oluşmaktadır.

Romanlarında olaylara değil karakter dönüşümlerine odaklanan Cahide Birgül’ün eserlerinde, sıradan hayatlar süren ve genellikle dikkat çekmeyen bireylerin iç dünyalarına yer verilmiştir ve toplumda yüceltilen aile kavramı sorgulayıcı bir yaklaşımla ele alınmıştır. Bu yaklaşımın toplumsal eleştirileri içermesine olanak sağladığı ifade edilmektedir. Karakter dönüşümlerine odaklanması, Birgül’ün romanlarının son dönem modern ve erken dönem postmodern eserler olarak değerlendirilmesine olanak tanımıştır. Dört romanında da tematik yaklaşımın tutarlı bir çizgide sürdürüldüğü ve ele alınan temaların olayların akışı içerisinde işlenerek satır aralarına yerleştirildiği tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Cahide Birgül, modernizm, roman, tema, yapı.

ABSTRACT

MS THESIS

STRUCTURE AND THEME IN CAHİDE BİRGÜL' S NOVELS

Nur Şeyma ATIÇ

Batman University Graduate Education Institute

Department of Science Turkish Language and Literature

Advisor: Doç. Dr. Mustafa KARADENİZ

2024, 242 Pages

Jury

Doç. Dr. Mustafa KARADENİZ

Doç. Dr. Mahfuz ZARİÇ

Prof. Dr. Hüseyin YAŞAR

The novel genre is regarded as an indispensable part of literature and is considered a powerful tool for understanding and conveying human experience. With its development throughout literary history, its structural characteristics, and diversity, the novel offers readers a broad narrative world. The novel is thought to be a literary form that allows for in-depth exploration and questioning of individual and social issues, providing readers with a wide perspective and enhancing their empathy skills. Additionally, it is seen as an important tool for recording social changes and individual experiences within historical and cultural contexts.

In this study, titled "Structure and Theme in Cahide Birgül's Novels," the novels *Gölgeler Çekildiğinde*, *Geceye Uyananlar*, *Ah Tutku Beni Öldürür müsün*, and *Eflatun Koza* by Cahide Birgül, who began her literary career in the late 1990s writing serialized dramas for TRT Ankara Radio, are analyzed in terms of structure and theme. The aim is to identify and conclude the structural elements, narrative techniques, and themes employed in these works through text-centered analyses.

The introduction of the study provides a theoretical framework based on Birgül's literary approach. The study consists of three main sections: "Cahide Birgül," which covers Birgül's life and literary career; "Structure in Cahide Birgül's Novels," which examines the structural and narrative elements of her novels; and "Theme in Cahide Birgül's Novels," which discusses the themes in her works.

In her novels, Cahide Birgül focuses on character transformations rather than events, delving into the inner worlds of individuals leading ordinary lives, who often go unnoticed. The concept of the family, which is exalted in society, is critically approached, allowing for social critiques. This focus on character transformations enables Birgül's novels to be evaluated as late modern and early postmodern works. It is observed that Birgül maintains a consistent thematic approach across her four novels, embedding the themes subtly within the flow of events.

Keywords: Cahide Birgül, novel, modernism, structure, theme.

ÖN SÖZ

Edebiyat, insanlık tarihinin en eski ve en etkili iletişim araçlarından biri olarak kabul edilmektedir. Duyguların, düşüncelerin ve deneyimlerin sözlü ve yazılı olarak ifade edilmesi toplumların kültürel mirasının nesilden nesile aktarılmasının en önemli yollarından biri olmuştur. Roman türü ise karmaşık karakterlerin ve detaylı olay örgülerinin işlenmesiyle, okuyucuların derin düşüncelere sevk edilmesini ve duygusal bağlar kurmasının sağlanmasını mümkün kılan bir sanat formu olarak değerlendirilmektedir.

Modern anlamda romanın doğuşunun, 17. yüzyıl Avrupa'sına kadar uzandığı bilinmektedir. Kısa sürede büyük bir popülerlik kazanan roman türünün, edebiyat dünyasında önemli bir yer edindiği gözlemlenmiştir. Modern ve postmodern romanın, detaylı karakter analizleri, karmaşık olay örgüleri ve derin tematik unsurlarla okuyuculara geniş bir bakış açısı sunmaktadır. Modern roman yazarlarının toplumsal olaylar, bireysel mücadeleler ve insani duyguları işleyerek okuyucuların zihninde kalıcı izler bırakmaktadır. Romanın sadece bir eğlence aracı olmanın ötesinde, toplumsal eleştirinin ve bireysel farkındalığın önemli bir aracı olarak da işlev görmektedir. Sosyal adaletsizlikler, siyasi baskılar ve insani dramları konu alan romanlar okuyucuları düşünmeye ve farkındalık kazanmaya teşvik etmektedir. Ayrıca, romanın okuyucunun empati yeteneğini geliştirdiği ve farklı perspektifleri anlamasına yardımcı olduğu da bilinmektedir.

Edebiyat dünyasına, TRT Ankara Radyosu'nda seslendirilen “Arkası Yarın” skeçleri ile adım atan Cahide Birgül'ün, 1990'ların sonunda kaleme aldığı ilk romanı *Gölgeler Çekildiğinde* ile dikkatleri üzerine çekmiştir. Erken ölümü nedeniyle kısa süren yazın hayatına sığdırdığı dört romanın, yazarın hayal gücünü ve gözlem yeteneğini yansıtarak okuyucuları derin düşüncelere sevk etmektedir. Anlatım tarzı, karakter derinliği ve çeşitliliği ile dikkat çeken yazarın, edebî yeteneklerini ve özgün bakış açısını eserleri aracılığıyla gözler önüne sermektedir.

“Cahide Birgül'ün Romanlarında Yapı ve Tema” başlığını taşıyan bu çalışmanın, Giriş, Cahide Birgül, Cahide Birgül'ün Romanlarında Yapı ve Cahide Birgül'ün Romanlarında Tema başlıklı dört ana bölüm ve Sonuç kısmından oluşmaktadır.

Giriş bölümünde çalışmanın konusu, amacı, kapsamı ve yöntemi belirtilmiş ardından yazar hakkında literatürde bulunan çalışmaların niteliği ışığında tezin gerekliliğine dikkat çekilmiştir. Bu çalışma, metin merkezli bir inceleme yöntemini esas

aldığı için, incelemeye destek olması bakımından roman türünün tarihsel gelişimine, modernizm ve postmodernizm akımlarına ve incelenen romanların olay örgülerinde dikkat çekici bir unsur olan polisiye roman türüne dair bilgilere giriş kısmında yer verilmiştir.

Birinci bölümde yazarın biyografisine, eserlerine ve edebî kişiliğine dair bilgilere yer verilmiştir. Romanları hakkında detaylı bilgilendirmelerin de bu bölümde paylaşılmıştır.

İkinci bölümde yazarın yayımlanan dört romanının yapı unsurları bakımından - bakış açısı ve anlatıcı, olay örgüsü, karakterler dünyası, mekân, zaman, dil ve üslup unsurları, anlatım teknikleri- irdelenmiştir. Bu bölümde, teorik bilgiler ışığında her yapı unsuru ayrı ayrı ele alınmıştır. İncelemenin kuramlara ve kuramsal çerçeveye uygun gerçekleşmesine ve romanların yapısal özelliklerine uygun teorilerle incelenmesine özen gösterilmiştir.

Üçüncü bölümde ise yazarın romanlarında ağırlıklı olarak ele aldığı temel temalar incelenmiştir. Romanlarında kadın, çekirdek aile, kimlik arayışı ve eşcinsellik gibi ana temaların yanı sıra sınıfsal çatışma, geçmişle hesaplaşma, iktidar eleştirisi gibi alt temaların da tespit edildiği belirtilmiştir. Söz konusu temalar incelenirken öncelikle konu hakkındaki temel kaynaklardan istifade edilmiştir.

Sonuç kısmında, incelemeyi hareketle Cahide Birgül'ün yazar kimliği ile romanlarının yapısal ve tematik özellikleri hakkında elde edilen bulgulara yer verilmiştir. Çalışmada istifade edilen eserler, "Kaynaklar" başlığı altında alfabetik sıraya göre sıralanmıştır. Tezin odağını Cahide Birgül'ün romanları oluşturmakla birlikte, gerekli yerlerde edebiyat araştırmacıları tarafından hakkında yazılmış olan tezler ve makalelere de başvurulmuştur.

Çalışmayı hazırlama sürecinde emeği olan lisans ve yüksek lisans eğitimi sürecimde bilgilerimi esirgemeyen tüm hocalarıma minettar olduğumu belirtmek isterim. Özellikle çalışmanın hazırlanma aşamasında sonsuz sabrını, engin bilgi ve tecrübelerini benden esirgemeyen, değerli danışmanım Sayın Doç. Dr. Mustafa Karadeniz'e teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca kıymetli vakitlerini ayırarak tezimi değerlendirip yapıcı eleştirileriyle çalışmaya katkı sağlayan jüri üyeleri Prof. Dr. Hüseyin Yaşar'a ve Doç. Dr. Üyesi Mahfuz Zariç'e müteşekkirim.

Yazım aşamasında yorulduğum ve çıkmaza girdiğimi düşündüğüm zamanlarda desteklerini esirgemeyen ve bu süreç de dâhil olmak üzere hayatımın her aşamasında en büyük destekçilerim olan ablam Nur Şevval Atiç, kardeşlerim Emine Atiç ve Zeynep

Nazlı Ati'e, daima yanımda olan koruyucularım annem Nesrin Ati ve babam Yaşar Ati'e sonsuz saygı ve Őükranlarımı sunarım.

Tezimi, tüm kitap karakterlerine ithaf ediyorum. Onlar, bana her zaman hayal kurma cesareti verdiler...

Nur Şeyma ATİÇ
BATMAN-2024

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
ÖN SÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	ix
TABLolar LİSTESİ.....	xi
ŞEKİLLER LİSTESİ	xi
KISALTMALAR.....	xii
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Türk Edebiyatında Roman Türünün Doğuşu ve Gelişimi.....	2
1.2. Modernizm ve Postmodernizm	10
1.3. Polisiye Roman	16
2. CAHİDE BİRGÜL.....	21
2.1. Yaşamı ve Edebî Kişiliği.....	21
2.2. Romanları.....	22
2.2.1. Gölgeleler Çekildiğinde.....	22
2.2.2. Geceye Uyananlar	23
2.2.3. Ah Tutku Beni Öldürür müsün.....	24
2.2.4. Eflatun Koza	24
3. CAHİDE BİRGÜL'ÜN ROMANLARINDA YAPI.....	26
3.1. Anlatıcı ve Odaklanma.....	27
3.1.1. Anlatıcı.....	27
3.1.2. Odaklanma	33
3.2. Olay Örgüsü	41
3.2.1. Gölgeleler Çekildiğinde.....	44
3.2.2. Geceye Uyananlar	47
3.2.3. Ah Tutku Beni Öldürür müsün.....	49
3.2.4. Eflatun Koza	51
3.3. Karakterleler Dünyası	53
3.3.1. Başkişiler	56
3.3.2. Odak karakterleler	102
3.3.3. Yardımcı karakterleler.....	106
3.3.4. Fon karakterleler	142
3.4. Mekân.....	144
3.4.1. Açık mekânlar	146
3.4.2. Kapalı mekânlar	150

3.5. Zaman.....	159
3.5.1. Kronolojik zaman	162
3.5.2. Anakronik zaman	168
3.6. Anlatım Teknikleri	173
3.6.1. Tasvir.....	174
3.6.2. Geriye dönüş (Flashback)	186
3.6.3. İç monolog (Interior monologue)	190
3.6.4. Metinlerarasılık (Intertextuality).....	193
3.7. Dil ve Üslup	196
4. CAHİDE BİRGÜL'ÜN ROMANLARINDA TEMA	203
4.1. Kadın	204
4.2. Aile.....	208
4.3. Kimlik Arayışı.....	211
4.4. Eşcinsellik	214
SONUÇ	219
KAYNAKLAR.....	224
ÖZGEÇMİŞ	229

TABLolar LİSTESİ

Tablo 3.1. Melih ve Selim'in yaşadıkları olayların kronolojik sıralaması.....	165
---	-----

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 3.1. Gölgeleer Çekildiğinde romanının metin halkaları	45
Şekil 3.2 Esin karakterinin çevresindeki kişilerle kurduğu ilişki dinamikleri.....	59
Şekil 3.3. Nilüfer'in intiharla sonuçlanan karakter dönüşümü	70
Şekil 3.4. Evrim karakterinin çevresindeki kişilerle kurduğu ilişki dinamikleri	73
Şekil 3.5. Geceye Uyananlar romanında anlatıcı düzeyinde paralellik gösteren zaman kurgusu.....	163
Şekil 3.6. Ah Tutku Beni Öldürür müsün romanının ana bölümlerinde ele alınan zaman aralıkları	164
Şekil 3.7. Gölgeleer Çekildiğinde romanının döngüsel zaman kurgusu	169
Şekil 3.8. Gölgeleer Çekildiğinde romanında zaman kırılmaları	170
Şekil 3.9. Eflatun Koza romanında zaman kurgusu.....	171
Şekil 4.1. Cahide Birgül'ün romanlarında kadın karakterlerin maruz kaldığı beklentiler	205

KISALTMALAR

- A.g.e. : Adı geçen eser
A.g.m. : Adı geçen makale
A.g.s. : Adı geçen söyleşi
A.g.y. : Adı geçen yazı
b. : Baskı
bkz : Bakınız
C. : Cilt
ev. : Çeviren
Der. : Derleyen
Doç. : Doçent
Dr. : Doktor
Ed. : Editör
İTÜ : İstanbul Teknik Üniversitesi
İÜ : İstanbul Üniversitesi
Prof. : Profesör
s. : Sayfa
S. : Sayı
TDK : Türk Dil Kurumu
TRT : Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu
v.b. : Ve benzeri
vd. : Ve diğerleri

1. GİRİŞ

Bu çalışma, modern Türk edebiyatının gölgede kalmış yazarlarından biri olan Cahide Birgül'ün *Gölgeler Çekildiğinde*, *Geceye Uyananlar*, *Ah Tutku Beni Öldürür müsün* ve *Eflatun Koza* isimli dört romanını yapı ve tema özellikleri yönünden incelemeyi konu edinmektedir. Bu inceleme yoluyla Cahide Birgül'ün çağdaş Türk romancılığındaki yeri ve önemi saptanmaya çalışılarak Türk roman eleştirisi literatürüne katkıda bulunmak amaçlanmıştır.

Çalışmada, Cahide Birgül'ün romanlarında bakış açısı ve anlatıcı unsurları Gerard Genette'in anlatıcı ve odaklanma sınıflandırması temel alınarak incelenmiştir. Olay örgüsü başlığı altında, her bir romanın olay halkaları ayrı ayrı analiz edilmiştir. Roman karakterleri, olay örgüsündeki önemleri ve olayların merkezine olan uzaklıklarına göre kategorize edilerek dört başlık altında ele alınmıştır. Mekân incelemesinde, yazarın mekânı hangi işlevlerle kullandığına dair somut tespitler yapılması amaçlanmıştır. Zaman incelemesinde ise olayların okura nasıl aktarıldığı üzerinde durulmuştur. Yazarın romanlarında kullanmayı tercih ettiği anlatım teknikleri, dil ve üslup konularının da incelemesinin ardından Birgül'ün romanlarındaki tematik yönelimi üzerinde durulmuştur.

2016 yılında Mustafa Solmaz'ın, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi'nde yayımlanan *Esrâr-ı Cinâyât'ın Günümüze Kadar Olan Polisiye Romanlar Üzerindeki Etkisi* adlı makalesinde Cahide Birgül'ün *Ah Tutku Beni Öldürür müsün* adlı romanı özetlenmiş ardından eserle ilgili şu çıkarım yapılmıştır: “Her ne kadar romanını ilk polisiye romandan yüz yıldan fazla bir zaman sonra yazsa da, modern düşünceye sahip olan Cahide Birgül Sesveren, A. Mithat'ın romanlarındaki değişmez izlerinden manevi kısası kullanmaktan çekinmez.” (Solmaz, 2016, s.253).

Sema Altunal tarafından 2018 yılında *Kadın Yazarların Polisiye Romanlarında Suç Kavramı (1936-2010)* adlı yüksek lisans tezi hazırlanmıştır. Çalışmaya yazarın sadece *Geceye Uyananlar* ve *Ah Tutku Beni Öldürür müsün* romanları dâhil edilmiştir. Söz konusu çalışmada Cahide Birgül Türk edebiyatının kadın polisiye yazarları arasında değerlendirilmiş ve hayat hikâyesine kısaca yer verilmiştir. Ardından yazarın, bahsi geçen romanlarının polisiye kurgusu üzerinde durulmuştur. Bu romanları polisiye olarak değerlendirmeyi sağlayan unsurlar sıralanmış ve çalışmaya konu olan diğer eserlerle karşılaştırılarak incelenmiştir (Altunal, 2018).

2019 yılında Şebnem Hanım Karakuş tarafından hazırlanan *Cahide Birgül Romanlarında Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik* adlı yüksek lisans tezinde yazarın

Gölgeler Çekildiğinde ve *Eflatun Koza* romanları feminist edebiyat eleştirisi bağlamında incelenmiş ve yazarın romanlarında işlenen eşcinsellik teması ve heteronormativite üzerinde durulmuştur (Karakuş, 2019).

Yine 2019 yılında yazarın romanlarının Kafka Kitap tarafından yeniden yayımlanmasının ardından Duvar Kitap Dergi'nin 88. Sayısı *10 Yıl Sonra Yeniden Cahide Birgül* temasıyla yayımlanmıştır. Emek Erez, Cahide Birgül'ün "tuhaf" olarak nitelendirilebilecek karakterlerini, onları "anormal" olarak tanımlamadan, tüm doğallığıyla olumlayarak anlatabilme yetisini incelemektedir (s.4-5). Öykü Özçinik ve Sırma Köksal ise, Cahide Birgül'ün kadın anlatısındaki önemine ve eserlerinde ele aldığı temalara odaklanmışlardır. Banu Yıldırım Genç, Cahide Birgül'ün son günlerinde kaleme aldığı *Eflatun Koza* adlı eserini incelemiş ve bu eserin, ailenin tekinsizliği ve toplumdaki homofobi temalarını ele almasının yanı sıra, yazarın bir vedası olarak kabul edilebileceğini belirtmiştir. Yazıların yanında dergide, ailenin özel arşivinden alınan fotoğraflara da yer verilmiştir.

1.1. Türk Edebiyatında Roman Türünün Doğuşu ve Gelişimi

Edebiyat, insanın anlatma ve yaşantısını paylaşma ihtiyacından doğmuştur. Her edebiyat parçası en az bir edebî türe dâhil edilmelidir. En geniş tanımıyla biçim, içerik, anlatım yönüyle bir ortaklık barındıran metinler yazınsal türler olarak adlandırılmış ve esasında her yazınsal tür bir yazma biçimi hâline gelmiştir. Bu türlerin varlığı metne bir anlam vermeyi pratikleştirmiştir (Parla, 2020).

Olay örgüsü ve eylemden ziyade bireyin duygularının karakterize edildiği roman türünün kökleri, sözlü geleneğin mirası olan klasik biçim ve formlara dayanmaktadır. İnsanlık tarihi boyunca sürekli yeni sanat türleri, yeni edebî formlar ortaya çıkmıştır. Elbette romanın bugün olduğu biçime ulaşmasının moderniteyle eş zamanlı olarak gerçekleştiği doğrudur ancak her edebî tür gibi roman da kendinden önce var olmuş türlerden etkilenmiş ve beslenmiştir.

“Roman, medeniyetimizin büyük halk sanatı, atalarımızın ürettiği epik ve chanson de geste türünün varisi olup, bugünden sonra da yaşamaya devam edecektir. (...) Kökenlerinin çok eskiye dayandığı doğrudur. Trimachio'nun 'Şölen'ine, 'Daphnis ile Chloe'ye ve belki daha da gerilere, Herodotus'a kadar uzanır.” (Fox, 2019, s.11-12).

Denilebilir ki roman türü, yapısı ve vakasının gidişatı kolaylıkla çözülebilen romansların, olağanüstülüklerle yer veren efsane ve masalların eleştirilmesi ile ortaya çıkmıştır:

“Roman böylesi bir iklimde doğdu; bu iklim, kadimlerin eksikliği, kusurluluğu, süfliliği, düşüklüğü attettikleri ay-altı âlemden ibaretti. (...) Dünyasal bir varlık olan insan da bu kaotik âlem tasavvurunda kendi yolunu arayacaktı. Roman bu arayışın en uygun sanatsal formuydu, çünkü onun yapısı da kaotikti.” (Şakar, 2021, s. 25)

Bir yandan eleştirdiği bu türlerin yapısından beslenen roman türü bir yandan da kendi özgün formunu bulma yolunda ilerlemiştir. Yapısı ve kuralları bütünüyle belirlenmiş bu türlerin izlerini taşıyan roman; Stevick’e (2021) göre “tecrübesizlikten tecrübeliliğe, cehaletin mutluluğundan hayatın gerçeklerini kabul edecek olgunluk seviyesine geçiş sürecini hikâye eder.” (s.20), Bakhtin’e (2020) göre “roman diğer türlerin parodisidir; biçimlerinin ve dillerinin uzlaşımını açığa çıkarır; bazı türleri sıkıp dışarı atar, bazılarını yeniden formüle ederek, yeniden vurgulandırarak, kendine özgü yapısı içine katar.” (s.158), Fox’a (2019) göre ise “Roman sadece kurmaca düzyazı değildir; roman, insan hayatının düzyazısıdır, insanı bütünlüğü içinde ele alıp ona bir ifade kazandırmak için adım atan ilk sanat türüdür.” (s.12). Roman türü, şiir ve drama da gelişmeye devam ederken ses getirmeye başlamıştır.

16. yüzyılda nesir anlatılar Avrupa’nın büyük bölümündeki egemen edebî form olarak epik şiirin yerini kademeli olarak almıştır. François Rabelais’in *Gargantua ve Pantagruel* isimli gülünç öyküleri okurlar tarafından rağbet görmüştür. İspanyol yazar Miguel de Cervantes *Don Quijote* adlı eserinde bu geleneği sürdürmüştür. Fakat Cervantes’in şövalyelik hakkındaki hicvi, daha derin bir dip akıntısına sahiptir ve esere adını veren şövalye bir kahraman olmak yerine fazla insani bir biçimde betimlenmiştir. “Don Quijote’de Cervantes’in gerçekleştirdiği tür alışverişinden, yani üst ve alt türlerin ister karnavalizasyon, ister ironi yoluyla diyalojisinden çıkaracağımız sonuç şudur: Don Quijote henüz bir roman sayılmasa da romanın yolunu açan bir açık anlatıdır. Tüm söylem ve dilleri karıştırır.” (Parla, 2020, s.72). Bu sebeple *Don Quijote*, ilk modern roman ya da en azından ilk Avrupa romanı olarak kabul edilmektedir. Roman türünün gerçek anlamda görünürlük kazanması 18. yüzyıl itibarıyla burjuvazinin doğuşu ve gelişimiyle gerçekleşmiş ve edebî ifadenin başlıca formu hâline gelmiştir. Yazarlar yerel dillerde çalışmak ve geçmişin öykülerini yeniden anlatmak yerine kendi öykülerini yaratmayı tercih etmişlerdir.

Tıpkı Divan edebiyatı ürünlerinin İslam kültürünü yansıtması gibi roman da Batı dünyasına ait bir edebî türdür. Bugün anladığımız şekli ile ilk roman, 1615 yılında yayımlanan *Don Quijote*'dir. *Don Quijote*'un yayımlanmasının ardından, Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde yazılan romanların sayısı giderek artmış, 17 ve 18. yüzyıllarda roman türü giderek yaygınlaşmıştır.

1800'lü yılların ilk yarısına kadar, Osmanlı Devleti'nde yazılı edebiyat büyük ölçüde Divan edebiyatını ifade etmiştir. Üretilen türler de –gazel, kaside, mesnevi gibi– bu edebiyata ait türler olmuştur. 19. yüzyıldaki Batılılaşma hareketleri ile birlikte, Batı'nın kültürel boyutları ve edebî türleri de Osmanlı toplum yapısına dâhil olmaya başlamıştır (Tanpınar, 2019).

Batı edebiyatının bir başka türü olan tiyatro ile benzer şekilde, Osmanlı toplumunda okunan ilk romanlar da bu türün batılı örnekleri olmuştur. “İlkin tercüme, onun ardından taklit ve tanzir ile başlanılan roman biçiminde telif sırası artık gelmiş bulunuyordu.” (Özön, 2020, s.143). Bu durum, yalnızca Avrupa'yı ziyaret eden ve yabancı dil bilen Osmanlı aydınları ile sınırlı değildir.

Batılılaşma hareketlerinin başlamasından kısa süre sonra, Batı edebiyatının pek çok romanı Türkçeye çevrilmeye başlanmıştır. “Türkiye’de okunan ilk Fransız romanı François Fénelon (Fransua Fenelon, 1651-1715)’un Yusuf Kâmil Paşa (1808-1876) tarafından Telemak (1862) adı ile çevrilen Telemahos’un Maceraları (1699) isimli eseridir.” (Akyüz, 1982, s. 66). Bunu daha sonra Victor Hugo’dan Jules Verne’e, dönemin pek çok önemli yazarının eserleri takip etmiştir. Çeviri romanların yayımlanmasından kısa süre sonra, doğrudan Türkçe olarak yazılmış romanlar da ortaya çıkmaya başlamıştır. Batı edebiyatı içinde görülen bu değişim Türk edebiyatında da etkisini göstermiştir. Türk kültür ve edebiyat tarihinde Tanzimat Fermanı ile başlayan değişimler, yeni bir sanat ve edebiyat anlayışının da başlangıcı olmuştur. Tanzimat edebiyatı, 1860 tarihinden itibaren ürünlerini vermiş, Türk edebiyatının klâsik formları terk edilmiş ve yeni türler ortaya çıkmıştır. 1870’li yıllarda ilk mahsullerini çeviri ve taklit yoluyla veren Türk romanı da bu yeni türlerden biridir. Yine bu çevirilerle birlikte Türk edebiyatında konu ve tema genişlemesi ile üslup değişimi de yaşanmıştır (Ercilasun, 2013).

Tanzimat Fermanı'nın Türk edebiyatı üzerindeki en büyük etkisi, yazılı edebiyat türlerinin neredeyse tamamen değişmesi olmuştur:

“Tanzimat’la birlikte Türkiye burjuva düzenine bilinçli şekilde yönelinceye kadar roman yazılamadı. Bu düzene yöneldikten sonra da kolay olmadı roman yazılması, çünkü birçok koşullar henüz hazır değildi. Türkiye’de Batılılaşma

akımının kendine özgü yapısı dolayısıyla, roman, belirli bir okur kitlesinin beğenisine ve gereksinimlerine cevap vermek üzere değil, Batı’da yazıldığı için yazıldı.” (Belge, 2015, s. 17).

Özellikle 1839 yılında ilan edilen Tanzimat Fermanı’ndan sonra, Osmanlı Devleti’nde ciddi bir Batılılaşma hareketi başlamıştır. Askerî ve siyasî alanlarda başlayan bu değişim çabası, dolaylı olarak Osmanlı kültürü üzerinde de büyük bir etki yaratmıştır. “Söylenegeldiği gibi roman moderniteyle birlikte doğmuş ve kendisini modernitenin ruhuna uygun olarak yapılandırmıştır.” (Şakar, 2021, s. 25). 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren önemli hâle gelecek roman ve tiyatro gibi türlerin, Osmanlı kültürüne dâhil olması da bu süreçte gerçekleşmiştir. “Türk romanı hem geç doğmuştur, hem de aceleye gelmiştir. Roman türüne ancak 19. yüzyılın ikinci yarısında yaklaşılmıştır.” (Dino, 2008, s.6).

Roman türünün doğası ve 19. yüzyıl Osmanlı toplumunun nüfus çeşitliliği nedeniyle, Türk edebiyatının ilk romanının hangisi olduğunu belirlemek yalnızca kronolojik bir mesele değildir. Çoğu zaman, Şemseddin Sami tarafından yazılan *Ta’aşşuk-ı Talat ve Fitnat* Türk edebiyatının ilk romanı olarak kabul edilmiştir. Bununla birlikte, *Ta’aşşuk-ı Talat ve Fitnat*’tan, hatta ilk çeviri *Telemak*’tan önce yayımlanan “Akabi Hikâyesi de 19. yüzyıl Fransız Romantik romanlarının etkisini taşıması” sebebiyle Osmanlı edebiyatının ilk romanı olarak değerlendirilmiştir (Gökalp, 1999, s.191). Fakat Vartan Paşa tarafından yazılan bu roman, Osmanlı Devleti ve edebiyatı ile özdeşleştirdiğimiz Arap harfleriyle değil, Ermeni harfleriyle yazıldığı için –Türkçe olmasına rağmen– zaman zaman bu sürecin dışında görülmüştür.

Romancılar arasında halkı bilinçlendirmek, halka kılavuz olmak, arındırmak, yol göstermek gibi ortak bir tavır gözlemlenmiştir. Romancıların anlayışı değişse de eserlere yansıyan ortak tavır bu olmuştur.

“Kimi romancılar, romanlarında toplum bünyesinde gördükleri kimi ahlaki bozuklukları gidermek, okuyucuya örnek alınacak değerlerle donanmış model kişilikler, toplum ve devleti her anlamda daha ileri noktalara taşıma hedef ve heyecanlarıyla dolu idealist tipler sunmak için bir araç olarak görmüşlerdir. Dolayısıyla bu tür metinlerde estetik anlamda roman tekniği geri plana itilmiş; düşünce değer ve ders iletisi öne çıkarılmıştır.” (Çetin, 2017, s.55).

Bu yazarlar için romanın estetik değeri ve teknik yönleri ikinci planda kalmış, asıl önemli olan mesajı, düşünceyi ve dersi iletme olmuştur. Tanzimat Dönemi metinlerinde de estetik unsurların geri planda kalması, yazarların toplumsal sorunlara dikkat çekme ve

çözüm önerileri sunma gayretlerinden kaynaklanmaktadır. Roman, bu bakış açısıyla bir nevi sosyal eleştiri ve toplumsal rehberlik aracına dönüşmüştür.

Tanzimat Dönemi'nde, Türk romanının bu işlevsel yönü ön plana çıkmıştır. Namık Kemal ve Halide Edip Adivar gibi yazarlar eserlerinde toplumsal sorunları ele almış ve toplumun gelişimi için idealist karakterler yaratmışlardır. Bu yazarlar, edebiyatı sadece sanatsal bir faaliyet olarak görmeyip, aynı zamanda bir toplumsal dönüşüm aracı olarak değerlendirmişlerdir.

1870'li yıllardan itibaren, Osmanlı Devleti'nde kitap bastırmanın ve özel gazetelerin giderek yaygınlaşmasıyla, yazılan romanların da sayısı artmıştır. "Tanzimat'tan önce, İstanbul'da, devletin resmî olan tek matbaası vardı. Bu matbaanın bastığı eserlerse lügat, tarih ve coğrafyaya ait kitaplardı." (Özön, 2020, s.144). Bu gelişmeyle birlikte, farklı akımlar ve özelliklerde de ilkler ortaya çıkmaya başlamıştır. Nabizâde Nâzım tarafından yazılan *Karabibik*, Türk edebiyatında köyde geçen ilk romandır. Nabizâde Nâzım, eserini Türk Edebiyatı'na realist bir roman kazandırmak için yazdığını söylese de Recaizade Mahmud Ekrem tarafından yazılan *Araba Sevdası* ilk realist roman olarak değerlendirilmiştir.

Bütün bu gelişmeler ışığında Türk edebiyatında roman tarihini incelerken, Tanzimat Dönemi'nde yazılan romanların pek çoğunun ilk olarak gazetelerde tefrika edildiğini hatırlamak faydalı olacaktır. "Tanzimat'ın ilk yıllarında İstanbul'da bir İngiliz tarafından çıkarılmaya başlanılan ikinci Türkçe gazete için bir matbaa kurulduğu gibi, bazı resmî devlet kuruluşları da kendi işlerini başarmak için matbaalar kurmaya başladılar (...)" (Özön, 2020, s.144). Bütün bu eserlere rağmen, Tanzimat edebiyatı olarak adlandırdığımız bu dönemin romanlarının pek çoğu, roman tekniği açısından Avrupalı örneklerden ayrılmıştır. Bu eserler pek çok açıdan gerçek anlamda roman değil, roman denemeleri olmuştur.

Servet-i Fünûn, 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın başlarında, Türk edebiyatında önemli bir edebî hareket olarak ortaya çıkmıştır. Bu dönemde, Batı edebiyatına olan ilgi daha da artmış ve edebî eserlerde bireysel duygular ve psikolojik çözümlenmeler ön plana çıkmıştır. Servet-i Fünûn yazarları, Batı edebiyatından etkilenerek, Türk romanını estetik ve teknik açıdan zenginleştirmişlerdir.

"Eebiyat-ı Cedide'ciler sanatı, halkı eğitmek ya da bilinçlendirmek yolunda bir araç saymadıkları için halka seslenen romanlar vermek şöyle dursun, aydınlara seslenen yapıtlarında da yararlı olmak amacını gütmüyorlardı. Kendi çevrelerini

çirkin bulan, Batı'ya ve onun edebiyatına hayran bu yazarlar teselliyi 'güzel'de, onu da Batı modeli sanatta arayan bireycilerdi diyebiliriz." (Moran, 2019a, s.87).

Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu* ve *Mai ve Siyah* adlı eserleri, bu dönemin önemli romanları arasında yer alır. Bu eserlerde, bireysel çatışmalar ve aşk temaları işlenmiştir. Servet-i Fünûn yazarlarının, toplumsal sorunlardan çok bireysel ve psikolojik konulara odaklanması ve bu dönemde yazılan romanlar, Batılı anlamda roman tekniklerinin Türk edebiyatına kazandırılmasına büyük katkı sağlamıştır (Enginün, 2018; Ercilasun, 2013).

Fecr-i Âtî Dönemi'nde yazılan romanlarda, estetik kaygıların ön plana çıkmış bireysel duyguların işlendiği ve bireysel duygular, aşk, hayal kırıklığı, melankoli gibi temalar işlenmiştir. Ayrıca, sembolizm ve empresyonizm gibi Batı edebî akımlarının etkisiyle, soyut ve estetik anlatım teknikleri kullanılmıştır.

Mehmet Rauf'un *Eylül* romanı, bireysel duyguların ve insan psikolojisinin ele alındığı önemli bir eserdir. Roman, aşk ve sadakatsizlik temalarını işlerken, karakterlerin içsel çatışmalarını ve duygusal dalgalanmalarını da yansıtır. İnci Enginün'e göre, bu dönemin romanları, edebî dilin zenginleştirilmesine ve bireysel duyguların işlenmesine önemli katkılar sağlamıştır (Enginün, 2018).

Millî Edebiyat Dönemi, 1911'de Genç Kalemler dergisinde yayımlanan "*Yeni Lisan*" makalesiyle başlamış ve özellikle I. Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı yıllarında etkili olmuştur. Bu dönem, Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküş döneminde ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yıllarında yaşanan millî mücadele ve toplumsal değişimlerin edebiyata yansıdığı bir dönemdir. Millî Edebiyat hareketi çevresindeki yazarlar, dilde sadeleşme, millî ve yerli konulara yönelme, halk edebiyatı unsurlarından yararlanma gibi ilkeler benimsemişlerdir.

Millî Edebiyat Dönemi'nde yazılan romanlar, millî kimliği ve değerleri ön plana çıkaran, halkın yaşamını, kültürünü ve sosyal sorunlarını ele alan eserlerdir.

"Milliyetçilik hareketinin doğal bir sonucu olarak ortaya çıkan milliyetçilik ideolojisi de, Millî edebiyat döneminin temel anlayışını oluşturur. Aslında bu ideoloji, daha Tanzimat döneminde bir kültür hareketi olarak başlamış, Millî edebiyat döneminde de sistemli ve şuurlu bir şekilde edebiyatta işlenmiştir. Sade dille kaleme alınan bu dönemin romanlarında Türk milletinin maddi ve manevi değerleri ön plana çıkartılmak istenmiştir. Türk'ün dil, din, tarih, gelenek gibi kültür unsurları ve bu unsurların ortaya koyduğu Türk yaşam tarzı, yaratılan millî tiplerle romanlarda işlenmiştir." (Tarakçı, 2017, s.597).

Bu dönem romanlarında, Anadolu'nun gerçekleri, Kurtuluş Savaşı'nın etkileri, köy ve şehir hayatı gibi temalar işlenmiştir. Millî Edebiyat Dönemi romanları, Türk milletinin millî kimliğini bulma çabalarını yansıtır. Bu dönemde yazarlar, yerli hayatı ve milli değerleri romanlarına konu edinmiştir (Enginün, 2018).

Cumhuriyet'in kuruluş yılları, Türkiye'nin devlet olma yolunda attığı adımların yoğunlaştığı bir dönemdir. Bu süreçte, roman türü, toplumsal ve kültürel değişimleri yansıtan ve bu değişimlerin propagandasını yapan önemli bir araç haline gelmiştir. Romanlar, yeni Cumhuriyet'in değerlerini, modernleşme hedeflerini ve ulusal kimlik inşasını destekleyen birer iletişim aracı olarak kullanılmıştır. Cumhuriyet Dönemi romanlarının çoğu, Cumhuriyet ideolojisini yüceltmek ve yeni kurulan devletin temel prensiplerini desteklemek amacıyla yazılmıştır. Bu ideolojik çerçeveye, laiklik, modernleşme, milliyetçilik ve batılılaşma gibi temel değerleri içerir. Roman yazarları, bu değerleri eserlerinde işleyerek, yeni toplum düzeninin kabul görmesine ve yaygınlaşmasına katkıda bulunmuşlardır. Cumhuriyet Dönemi romanlarında dil ve anlatım teknikleri açısından da önemli yenilikler görülür. Bu dönemde yazarlar, sade ve anlaşılır bir dil kullanmayı tercih etmişlerdir. Toplumsal gerçekleri ve bireysel hikâyeleri anlatırken, realist ve naturalist anlatım tekniklerinden yararlanmışlardır.

“Özellikle ulus olma sürecinin yaşandığı Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında roman, her alanda köklü değişimler öneren/getiren bir iletişim aracı olarak kullanılmıştır. Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı, genellikle Cumhuriyet ideolojisi çevresinde şekillenir. Bir önceki kuşağın romancıları, batılılaşma, kaybolan değerlerle ilgili izlekler çevresinde çalışmalarını sürdürürken; çocukluk ve gençlik dönemleri İttihatçıların parti kavgaları, Birinci Dünya Savaşı ve Mütareke döneminin buhranlı sahneleri içinde geçmiş, daha sonra İstiklâl Savaşı'na ve Cumhuriyetin kuruluşuna tanık olmuş genç kuşak romancılar, dönemin koşulları gereği, yeni kurulan devletin prensiplerini benimseyen/destekleyen romantik eserler yazarlar.” (Korkmaz, 2021, s.399).

Bu dönemde yazılan romanlar, bir yandan yeni devletin ideolojik temellerini desteklerken, diğer yandan toplumsal değişimlerin ve modernleşme sürecinin bireyler ve toplum üzerindeki etkilerini yansıtmıştır. Eski kuşak romancılar, batılılaşma ve modernleşme süreçlerinin getirdiği sorunları işlerken, genç kuşak romancılar, Cumhuriyet ideallerini yücelten ve ulusal kimlik inşasına katkıda bulunan eserler vermişlerdir. Bu durum, Cumhuriyet Dönemi romanının çeşitliliğini ve zenginliğini ortaya koymaktadır.

Cumhuriyet Dönemi, Türk romanının çeşitlendiği ve olgunlaştığı bir dönemdir. Bu dönemde yazılan romanlar, toplumsal değişimlerin, modernleşme sürecinin ve milli mücadele ruhunun edebî eserlere yansımaları sağlar. Halide Edib Adıvar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Reşat Nuri Güntekin, Sabahattin Ali, Orhan Kemal ve Yaşar Kemal gibi yazarlar, bu dönemin önemli temsilcilerindedir. Bu yazarların eserleri, Türk edebiyatında önemli bir yer tutar ve dönemin ruhunu yansıtarak, edebî mirasımıza büyük katkılarda bulunur.

1940’larda toplumcu gerçekçi yazarlar Türk romanına hâkimken, farklı bir tavırla kendilerini gösteren isimler vardır: Abdülhak Şinasi Hisar, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Peyami Safa (Enginün, 2018). Bu isimler ne anlatmak kaygısı ile beraber nasıl anlatmak kaygısını da yaşarlar. Estetik kaygıyı önemseyen ve kültür, tarih, insanın iç dünyası gibi daha bireye dönük veya bireyden hareketle yazarlar.

1950’lerde tüm dünyaya yayılan varoluşçuluk düşüncesi ile beraber Türk edebiyatında Suat Derviş, Vüs’at O. Bener, Selim İleri ve Demir Özlü gibi yazarlar daha çok varoluş üzerinde durmuş veya bunun çevresinde yazmıştır. Toplumcu-gerçekçi sanat anlayışından beslenen bu kulvar, özellikle 1970’lerden itibaren siyasî bakış açısının ön plana geçmesiyle birlikte Adalet Ağaoğlu, Fûruzan, Sevgi Soysal, Erdal Öz gibi yazarların ülkenin siyasî tarihini eleştiren romanlarında ön plana çıkmıştır.

1960’lara gelindiğinde gerçekçi roman, biraz boyut değiştirmiştir. Boyuttan kasıt toplumcu gerçekçi eğilimdir. Sabahattin Ali, Kemal Bilbaşar, Fakir Baykurt, Yaşar Kemal gibi romancılar bu tarz eserler vermişlerdir. “Çevre ve yaşam koşullarının gerçekçilikle çizildiği bir fon üzerinde roman kahramanlarının, mitos kaynaklı olay örgüleri ve kalıpları içinde başkaldırılarını, savaşımalarını sergiler ve ölüm karşısında yaşamın, kıtlık karşısında bolluğun kötü karşısında iyinin zaferini dile getirirler.” (Moran, 2019b, s.322-323). Yine gerçeği olduğu gibi yansıtmaya, halkı bilinçlendirme tutumları olduğu gibi devam eder ancak bu yazarlara baktığımızda, belirtilen tutumların yanında ideolojik bir altyapı da görürüz. Bu ideolojik altyapı, Rusya’daki sosyalist realizmin Türkiye’deki yansımasıdır.

Değişen tarihsel ve toplumsal koşullara rağmen Türk edebiyatı temel olarak gerçekçi sanat çizgisinden ayrılmamıştır. 1940’lardan 1960’lara hatta 80’lere kadar hâkimiyet süren toplumcu gerçekçi roman, sorunu tespit eder ama aynı zamanda çözüm önerileri de sunar. Bu çözüm önerileri ise onu gerçekçi romandan ayırır. Tanzimat’tan 1970’lere kadar romancıların ortak kaygısı öğretici olmak olmuştur.

20. yüzyılın başlarında edebiyat dünyasında önemli bir dönüşüm yaşanmıştır. Romanın tematik ve yapısal olarak derinleşmesi, bu dönemde ortaya çıkan psikanaliz kuramının etkisiyle yakından ilişkilidir. “Romanın yirminci yüzyılın başında psikanalizin eşliğinde yaşadığı derinleşme eğilimi de yine bireyin ruhsal durumuyla ilgilidir.” (Şakar, 2021, s.29). Bu derinleşmenin Türk edebiyatındaki yansımaları 1970’lere rastlamış ve roman sanatında biçim ve içerik bağlamında niteliksel bir kırılmaya zemin hazırlamıştır. 1972’de yayımlanan *Tutunamayanlar*, Türk romanının seyrini tamamen farklı bir yöne çevirmiş ve modernist tutumun Türk edebiyatındaki ilk örneği olarak değerlendirilmiştir. Oğuz Atay ile birlikte Türk yazarlar birey merkezli romanlar yazmaya başlamışlardır. Adalet Ağaoğlu, Yusuf Atılgan, Bilge Karasu, Mehmet Eroğlu ve Latife Tekin gibi yazarlar toplumdaki bunalımı aydın bireyin bilinçaltına inerek irdeleyen yazarlardır. 1960’larda Batı’da kendisinden söz ettiren postmodernist romanın Türk edebiyatında biçimlenmeye başlaması 1980’leri bulmuştur.

Roman türü, edebî türler arasında sürekli evrilen ve gelişen bir yapıya sahiptir. Edebiyat kuramcıları da romanın henüz tamamlanmamış esnek bir tür olduğunu vurgularlar. Bu bağlamda Bakhtin (2020), romanın dinamik yapısını şu şekilde açıklar: “(...) Roman gelişmeyi sürdüren, yani henüz tamamlanmamış olan tek türdür. Romanın bir tür olarak doğuşu ve gelişimi, yaşanmakta olan tarihsel dönemin aydınlığında gerçekleşir. Romanın bir tür olarak çatısı katılmış olmaktan hâlâ uzaktır ve esnek olanaklarının tümünü kestirebilmemiz mümkün değildir.” (s.155). Doğan her akım beraberinde yeni temalar ve anlatım tarzları getirmiştir. Postmodern roman bir yandan tarihten beslenirken diğer yandan polisiye roman ve fantastik roman türlerini de besler. Hilmi Yavuz, İhsan Oktay Anar ve Orhan Pamuk Türk romanına postmodern örnekler kazandırmış yazarlardır.

1.2.Modernizm ve Postmodernizm

Cahide Birgül’ün tüm romanları birey merkezli gelişen olay örgülerine sahiptir. Onun romanlarındaki kişilerin yaşadığı kimlik bunalımları, işlediği temaları yansıtmaya biçimi Birgül’ün romanlarını modern ve postmodern edebiyat çerçevesinde değerlendirmeyi mümkün kılar. Bu sebeple bu iki edebiyat akımının temellerine ve gelişimlerine değinmek faydalı olacaktır.

Modernizmin tarihsel bağlamı, Rönesans ile başlar. Rönesans, 14. ve 17. yüzyıllar arasında Avrupa’da meydana gelen bir kültürel ve entelektüel harekettir. Rönesans, klasik

antik çağın sanat, bilim ve felsefesine olan ilgiyi canlandırmış ve bireyin önemini vurgulamıştır. Ancak modernizmin asıl ivme kazandığı dönem 18. yüzyıldır. Aydınlanma Çağı olarak da bilinen bu dönemde, bilimsel ve düşünsel gelişmeler hızla ilerlemiştir. Aydınlanma düşünürleri, akıl, bilim ve bireyin özgürlüğü gibi kavramları ön plana çıkarmışlardır. Bu dönemde birey-insan ve onun akli, düşünce ve toplumun merkezine yerleştirilmiştir: “Modernus, Latince şimdi/yeni başlayan anlamına gelir; bu bağlamda her çağ bir öncekine göre modern sayılabilir. Ancak tarihsel bağlamda modernizm; Rönesansla birlikte ortaya çıkan, tam olarak 18. yüzyıldaki bilimsel/düşünsel gelişmelerle ivme kazanan, birey-insanın ve aklının odağa taşındığı bir dönemdir.” (Ecevit, 2021, s.43).

Modernizm, etkisi 19. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın ortalarına kadar uzanan bir sanat ve edebiyat akımıdır. Bu akım, geleneksel edebî biçim ve yapıları reddeder ve bunların yerine bireyin iç dünyasına, bilinçaltına ve deneyimlerine odaklanır. Modernist yazarlar zamanın, mekânın ve kimliğin parçalanmış ve karmaşık doğasını keşfetmeyi amaçlarlar. Sanayi devrimi, şehirleşme, dünya savaşları gibi büyük toplumsal değişimler modernizmin şekillenmesinde önemli rol oynamıştır (Çetişli, 2015).

Modern roman, 20. yüzyılın başlarından itibaren edebiyatta önemli bir yer edinmiştir. Bu dönemde yazılan romanlar, geleneksel anlatım tekniklerinden ve temalardan uzaklaşarak, yeni ve deneysel anlatım biçimlerini benimsemişlerdir. “Modernizm bireyin, dolayısıyla yazarın yaratıcılığı önündeki yolu önceden bilinenlerden çok daha geniş biçimde açmış ve yaratıcılığın biçimlerine büyük bir zenginleşme fırsatı yaratmıştır.” (Gümüş, 2021, s.29). Modern romanların temel özellikleri arasında, bireyin iç dünyasına odaklanma, bilinç akışı tekniği, çoklu anlatıcılar¹ ve parçalı anlatım yer alır.

Bir edebî hareket olarak modernizm, geleneksel anlatı biçimlerine karşı bir tepki olarak doğmuş ve “an”ı yani modern bireyin içinde bulunduğu durumu, çok katmanlı bir yapı içinde ele almıştır.

¹Modern edebiyatta çoklu anlatıcılar, hikâyeyi genellikle belirli bir düzen veya sıralama çerçevesinde sunar. Bu anlatım tekniği, karakterlerin psikolojik derinliğini veya toplumsal gerçeklikleri ortaya koymak amacıyla tercih edilir. Anlatıcılar arasındaki geçişler, modern romanlarda daha belirgin bir şekilde yapılandırılır ve olayların gerçekçi bir biçimde sunulmasına hizmet eder. Her bir anlatıcı, olayları ve karakterleri kendi perspektifinden değerlendirir bununla birlikte anlatımlar arasında bir tutarlılık ve nesnellik arayışı mevcuttur. Postmodern edebiyatta ise çoklu anlatıcılar, daha karmaşık ve düzensiz bir yapıda kullanılır. Anlatıcılar arasında geçişler, zaman ve mekân bağlamında sıkça değişir ve bu değişiklikler, bilinçli olarak kaotik ve parçalı bir yapı oluşturur. Bu anlatıcılar, gerçekliği sorgulayan, ironik ve bazen alaycı bir ton benimser. Postmodern anlatıda, perspektifler arasındaki geçişler daha belirsiz ve kesintili bir karakterdedir. Bu farklar, modern ve postmodern edebiyatın anlatım teknikleri arasındaki temel farklılıkları ve her iki dönemin anlatı biçimlerinin nasıl evrildiğini gözler önüne sermektedir.

“Modern kavramının tarihsel süreçte yaşadığı dönüşüm, aslında, kavramın bugün yürürlükte olduğu Batı dünyasının, yaşadığı ‘anı/şimdiyi’ tanımlama çabası ekseninde içeriksel kaymalara uğradığına işaret eder. Fakat özü itibarıyla kavramın ‘şimdi ve burada olan’ı anlatmak için kullanılageldiği söylenebilir. Dolayısıyla modern kavramının işaret ettiği temel anlam, ‘şimdi yeni başlayan’la, ‘şimdiki durumu’ yücelten bir tavırla bakışımlıdır.” (Karadeniz, 2021, 304).

Modernist yazarlar, alıntıda belirtilen “şimdi ve burada olan”ı, bireyin içsel dünyasını, anlık deneyimlerini ve toplumsal dönüşümleri merkeze alarak işlerler. Bu, zaman ve mekân algısında geleneksel çizgilerin ötesine geçme, bireyin bilinç akışını ve içsel monologlarını keşfetme çabasıyla birleşir. Yine alıntıda belirtilen “şimdiki durumu yücelten bir tavır” modern edebiyatın toplum, tarih ve kültürle olan ilişkisini de açıklar. Modernist yazarlar sanayi devrimi, savaşlar ve toplumsal değişimler gibi dönemin önemli olaylarını işleyerek, modern bireyin bu yeni dünya düzeni içerisindeki yerini sorgular.

Modern romanın merkezine bireyi ve bireyin iç dünyasını merkezine alması “yazarın nasıl biçimlendireceğini/kurgulayacağını tam olarak kestiremediği soyut bir iç dünyanın/bilincin/bilinç altının kurgunun odağına gelip yerleşmesi” (Ecevit, 2021, s.45) ile karakterlerin derinlikli psikolojik çözümlerinin ve içsel çatışmalarının anlatının temel unsurları haline gelmesine neden olur. Bu durum, romanın olay odaklı yapısının karakter odaklı bir yapı kazanmasını ve bireyin iç dünyasının edebî bir inceleme alanı olarak öne çıkmasını sağlar.

Romanda var olanı bulanıklaştırmak için anlatıyı parçalayan modernizm, parçaladığı anlatıdan yeni küçük anlatılar üreterek romanın klasik yapısını bozar. Modern romanların önemli özelliklerinden biri de zaman ve mekân kavramlarının esnek bir şekilde kullanılmasıdır. Modern roman, “tüm mantık kategorilerinin dışında bir çizgi izler; neden-sonuç ilişkisi ortadan kalkmış, zaman ve mekân boyutu amorfleşmiş, yabancı/fantastik/absürd bir düşünce mantığı metne egemen olmuştur.” (Ecevit, 2021, s.47). Bu bağlamda modern roman, geleneksel anlatı yapılarının ötesine geçerek, okuyucunun alışılmış algı sınırlarını zorlayan ve soyut, mantık dışı öğelerin ön plana çıktığı bir anlatım tarzını benimser. Bu yaklaşım, romanın dinamik ve çok boyutlu bir yapı kazanmasını sağlayarak, okuyucuyu farklı anlam dünyalarına ve varoluşsal sorgulamalara davet eder. Geleneksel romanlarda kronolojik bir sıra izlenirken, modern romanlarda zaman ve mekân iç içe geçebilir, eğilip bükülebilir. Bu esneklik, okuyucunun romanı farklı açılardan yorumlamasına ve daha derinlemesine anlamasına olanak tanır (Gümüş, 2021).

Modern Türk edebiyatının gelişimi incelendiğinde, 1950'lerden sonra belirginleşen modernist eğilimler dikkat çekmektedir: “Modernizm, Türk edebiyatında 1950’lerden sonra belirginleşmiştir. Bu dönemde yazarlar, bireyin yalnızlığını, yabancılaşmasını ve modern dünyadaki yerini sorgulamışlardır.” (Gürbilek, 2018, s. 134). Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay gibi yazarlar, modern anlatım tekniklerini ve temalarını Türk edebiyatına taşımışlardır. Mehmet Küçük, *Modernite versus Postmodernite* adlı eserinde, Türk modernizminin Batı modernizmine paralel olarak geliştiğini ancak yerel unsurları da barındırdığını vurgular. Türk modernizmi, Batı’daki gelişmeleri takip etmekle birlikte, kendi kültürel ve toplumsal dinamiklerinden de beslenmiştir (Küçük, 2018).

Modernizm, edebiyat dünyasında köklü bir dönüşüm yaratarak geleneksel anlatı tekniklerini ve temalarını reddetmiş, bunun yerine bireyin iç dünyasını, bilinçaltını ve deneyimlerini merkezine alır. “Modernist roman, geleneksel anlatım biçimlerinden uzaklaşarak bireyin iç dünyasına, psikolojik derinliklerine odaklanır. Türk modernizmi de bu bağlamda, bireyin toplumdaki yerini ve varoluşsal sancılarını ele alır.” (Moran, 2018, s. 112). Türk edebiyatında modernist öğelerin ağırlık kazanması, edebiyatın çok boyutlu bir yayılım içine girmesine ve yenilikçi anlatım tekniklerinin benimsenmesine yol açmıştır:

“Seksenli-doksanlı yıllarda Türk edebiyatında yenilikçi roman, çokboyutlu bir yayılım içine girer. Türk romanının önemli yazarlarından Adalet Ağaoğlu’nun bu dönemde yayımladığı romanlarda modernist öğelere ağırlık verdiği görülür. Erhan Bener, Peride Celâl, Ahmet Altan, Nedim Gürsel, Selim İleri, Erdeniz Atasü, Ayla Kutlu ve Buket Uzuner’in metinlerinde de aynı yıllarda gelenekseli aşan öğeler yoğunluk kazanır.” (Ecevit, 20, s.95).

Modernizm hem Batı hem de Türk edebiyatında bireyin iç dünyasına odaklanarak roman türünü zenginleştirmiş, edebiyatın sınırlarını genişleterek roman okuyucusunu farklı anlam dünyalarına ve varoluşsal sorgulamalara davet etmiştir. Türk edebiyatının modernist yazarları hem Batı’daki gelişmeleri takip etmiş hem de kendi kültürel ve toplumsal dinamiklerinden beslenerek özgün eserler ortaya koymuştur. Bu süreçte, modernizm Türk edebiyatının çok boyutlu bir yayılım içine girmesinin ve yenilikçi anlatım tekniklerinin benimsenmesinin yolunu açmıştır.

Postmodernizm, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren modernizme bir tepki olarak ortaya çıkan akımdır. Bu akım, kesinliklerin reddi, çoğulculuk ve fragmentasyon

(parçalanmışlık/bölünmüşlük)² gibi özelliklerle tanımlanır. Nial Lucy, *Postmodern Edebiyat Kuramı* adlı kitabında postmodernizmi, “modernizmin sınırlarını aşan ve yeni anlatım biçimleri arayan bir hareket” olarak tanımlar (Lucy, 2018, s.286).

Postmodernizmin varlığı, 20. yüzyılın ortalarından günümüze kadar uzanmaktadır. Bu akım, modernizmin kesinlik ve bütünlük arayışını reddeder ve bunun yerine parçalanmış, çoklu ve göreceli gerçeklikleri kucaklar. Postmodernist yazarlar, metinlerarasılık, ironi, parodi ve belirsizlik gibi yöntemleri kullanarak, gerçeklik ve kurgu arasındaki sınırları bulanıklaştırır. Bu akım, büyük anlatılara ve evrensel doğrulara karşı şüpheci bir yaklaşım sergiler (Çetişli, 2015).

“Sosyolojik bağlamda postmodernizm, modernitenin eleştirisi amacıyla yirminci yüzyılın ikinci yarısında bir söylem alanı niteliğinde oluştu. (...) Postmodernizm, öncelikle modernizmin rasyonalist temelini, ‘akılcılığın ve Aydınlanma felsefesine dayanan bilgi ya da bilgilenme sistemi’ ne ve bu sistem içinde ortaya çıkan kurum, ideoloji ve her türlü avangard oluşumu eleştirme, olumsuzlama etkinliğidir.” (Sazyek, 2017, s.599).

Postmodern roman, 20. yüzyılın ortalarından itibaren modernizme bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. “Postmodernizmin sanattaki karşı çıkıcılığı modernist sanatın özgünlük, seçkincilik, misyonerlik gibi temel değerlerine yönelmiştir.” (Sazyek, 2017, s.600). Postmodern romanlar, geleneksel anlatım biçimlerini ve gerçeklik anlayışını sorgular (Hutcheon, 2020). “Postmodern edebiyat, yaşam denen karşıtlıklar/çelişkiler yumağını taraf tutmaksızın, olduğu gibi sergilemekten yanadır, deskriptiftir.” (Ecevit, 2021, s.135).

Postmodern edebiyat, geleneksel anlatı biçimlerini sorgularken, geçmiş eserlerle kurduğu diyalogla da yenilikçi bir yaratım süreci geliştirir: “Postmodern yazarların kendilerinden önceki yapıtları altmetinler olarak kullanmayı, onlardan kendi yarattıkları kurmaca içinde yararlanmayı, bazen onlara öykünmeyi, bir adım sonra da parodisini yapmayı bir yaratma eylemi olarak gören tutumları” (Gümüş, 2021, s.77), metinlerinin çok yönlü bir yapıya erişmesini sağlamıştır. Bu romanlar, parçalı anlatım, metinlerarasılık, ironi ve pastiş gibi teknikleri kullanarak, okuyucuya farklı ve yenilikçi bir okuma deneyimi sunmuştur.

² Fragmentasyon, özellikle modern ve postmodern eserlerde karşılaşılan bir anlatım tekniğidir. Bu teknik, hikâyelerin klasik yapıda anlatılması yerine olay örgüsünün, karakterlerin, zaman dilimlerinin ya da mekânların parçalara ayrılmış ve karmaşık bir biçimde sunulmasını ifade eder. Fragmentasyon, bir eserin okuyucuya tam olarak açıklanmadan, parçalar halinde, bazen de tutarsız veya eksik bilgi ile verilmesi anlamına gelir (Lucy, 2018, s.42-45).

Türk edebiyatında postmodernizm, 1980’li yıllardan itibaren belirginleşmiştir. “Postmodernizm, Türk edebiyatında 1980’lerden sonra etkili olmaya başlamıştır. Bu dönemde yazarlar, metinlerarasılık, parodi ve ironi gibi postmodern teknikleri kullanarak geleneksel anlatım biçimlerini sorgulamışlardır.” (Türkeş, 2004, s. 53).

Türk edebiyatı “doksanlarda, geleneksel anlatının içerik öyküleme eğilimine masum olmayan postmodern bir dönüş yapar” (Ecevit, 2021, s.96) ve bu dönüş, romanlarda çeşitli deneysel tekniklerin ve temaların ön plana çıkmasını sağlar. Postmodernizm, modernizmin seçkin birey merkezli yapısını daha da genişleterek, anlatının sınırlarını zorlayan ve çoğu zaman da belirsizleştiren bir akım olarak kendini gösterir. Bu dönemde yazılan eserler, gerçeklikle kurmaca arasındaki sınırları bulanıklaştırır.

Türk edebiyatında postmodernizmin öncüleri arasında Orhan Pamuk, Latife Tekin, İhsan Oktay Anar, Bilge Karasu ve Hasan Ali Toptaş gibi isimler yer alır. Orhan Pamuk’un eserleri katmanlı anlatımları, modernist ve postmodernist teknikleri harmanlamasıyla dikkat çeker. (Ecevit, 2021). Latife Tekin’in eserleri, büyümlü gerçekçilikle postmodernizmi harmanlar. İhsan Oktay Anar, *Puslu Kıtalar Atlası* ile tarihsel olayları fantastik bir çerçevede sunar. Bilge Karasu’nun belirsizlik ve çoklu anlatıcı tekniklerini kullandığı romanları modernizm ve postmodernizmin izlerini taşır. Hasan Ali Toptaş ise eserlerinde, zaman ve mekânın iç içe geçtiği, gerçeklikle kurmacanın sınırlarının belirsizleştiği bir anlatımı benimser. Bu yazarlar, postmodern anlatım tekniklerini ve temalarını Türk edebiyatına kazandırarak, edebiyatın bugününün temellerini atan isimlerdir.

Romancılar, çoğunlukla ironik bir üslup benimseyerek, çeşitli anlatı katmanları ve anlatı perspektifleriyle oynar. Bu eserler, doğrusal bir anlatı yapısından ziyade parçalı ve çoklu anlatım tekniklerini kullanır, böylece okuyucunun metni farklı açılardan yorumlamasına olanak tanır. Türk edebiyatında da bu akımın etkisiyle, geleneksel hikâye anlatımının ötesine geçen, daha esnek ve dinamik yapılar benimsenmiştir.

Modernizm ve postmodernizm, edebiyat dünyasında köklü değişimler yaratan ve birbirini takip eden iki önemli akımdır. Tematik ve stilistik açıdan önemli farklılıklar gösterirler. Modernizm, genellikle bireyin iç dünyasına, yabancılaşma ve modern hayatın karmaşıklığına odaklanırken, postmodernizm daha çok çoğulculuk, metinlerarasılık ve parodi gibi tekniklerle anlatı evrenini genişletir. Ancak bu iki akımı birbirine taban tabana zıt olarak değerlendirmek de doğru değildir.

“Ne modernizm ne de postmodernizm belirli ilkeler altında sistematize edilebilecek birer edebiyat akımıdır. Onları başlangıç ve bitiş tarihleri parantezine almak da olanak dışıdır. (...) Bu iki eğilimin, içerdiği tüm farklılıklara karşın, estetik çizgi göz önüne alındığında bir süreklilik, kimi yerde bir iç içelik sergiledikleri söylenebilir.” (Ecevit, 2021, s.73).

Bu bağlamda hem modernizm hem de postmodernizm Türk edebiyatında yenilikçi anlatım tekniklerinin ve temaların benimsenmesine yol açarak edebiyatın sınırlarını genişletmiş ve okuyucuyu farklı anlam dünyalarına davet etmiştir. Modernizm, bireyin varoluşsal sancılarını ve modern hayatın karmaşıklığını ele alırken postmodernizm daha esnek, dinamik ve çoğulcu bir anlatım sunarak metnin farklı açılardan yorumlamasına olanak sağlamıştır.

1.3. Polisiye Roman

Birçok edebiyat eleştirmeni Cahide Birgül’ün *Geceye Uyananlar* ve *Ah Tutku Beni Öldürür müsün* romanlarını, polisiye roman denemesi ya da polisiye türünün başarılı örnekleri olarak değerlendirmiştir. Her ne kadar inceleme sırasında eserleri salt polisiye roman olarak değerlendirmesek de yazarın romanlarını incelemeye geçmeden önce polisiye roman türünün tarihine de kısaca değinmek faydalı olacaktır.

Edebiyatın üvey evladı olarak tanımlanan polisiye roman, suç, dedektiflik ve gizem unsurlarını merkezine alan bir edebî türdür. Dünya edebiyatında 19. yüzyılın ortalarından itibaren popülerlik kazanmaya başlamış ve kısa sürede geniş bir okur kitlesine ulaşmıştır. Polisiye romanın edebî değeri konusundaki tartışmalar sürüp gitse de Alman yazar Kracauer, polisiye romanların modern toplumun yapısal ve kültürel özelliklerini yansıtan önemli edebî eserler olduğunu savunur. Bu türün, toplumsal çelişkileri ve bireysel yabancılaşmayı anlamak için önemli bir araç olduğunu belirtir (Kracauer, 2019).

18. yüzyılın sonlarında ve 19. yüzyılın başlarında ortaya çıkan Romantizm, duyguları, bireyselliği, doğayı ve akıl dışı unsurları ön plana çıkaran bir edebî akımdır. Bu bağlamda, polisiye romanlar zaman zaman insan psikolojisinin karanlık yönlerine, bilinçaltına, korkulara ve akıl dışı olaylara yer verir. Bu unsurlar, Romantizm akımının karakteristik özellikleriyle örtüşür. Özellikle kara roman (noir) ya da gotik edebiyatla yakın ilişki kuran polisiye romanlar, bu akımın etkilerini barındırırlar. 17. ve 18. yüzyıllarda akılcılığı, bilimsel düşüncüyü, ilerlemeyi ve bireyin rasyonel kapasitesini ön

plana çıkararak Aydınlanma, düşünsel bir harekettir. Polisiye romanlarda genellikle bir dedektif veya ana karakter, olayları çözmek için rasyonalist ve sistematik bir yaklaşım benimser. Bu karakterler, ipuçlarını bir araya getirerek gizemleri çözer. Bu yöntem, Aydınlanma düşüncesinin vurguladığı rasyonel düşünce ve bilimsel yaklaşımı yansıtır. “Polisiye roman, zaman zaman akıl dışı, ürküntü veren ve insanın iç dünyasına ait unsurlar taşımasıyla romantizme eklenirken, akılcı yaklaşımın yanında analitik çözümlene yöntemlerine başvurmasıyla da Aydınlanma düşüncesine kapılarını açar.” (Şimşek, 2017, s.621). Polisiye romanlar, bir yandan akıl dışı ve ürkütücü unsurlarıyla Romantizm akımından beslenirken diğer yandan rasyonel çözümlene süreçleri ve analitik düşünce yöntemleriyle Aydınlanma düşüncesine de açık bir kapı bırakır. Bu çift yönlü bağ, polisiye romanların duygusal ve bilinçaltı unsurları barındırırken mantıklı ve sistematik bir çözüm süreci sunmasını sağlar. Bu durum polisiye romanların edebî açıdan çeşitliliğini ve derinliğini artırır.

Polisiye romanların temel unsurları; olay örgüsünün merkezinde yer alan ve genellikle cinayet, hırsızlık veya diğer ciddi suçları içeren bir suç, mantık kullanarak suçu araştıran ve yasaları temsil eden anahtar karakter olarak polis ya da dedektif, okuyucuyu yanıltmaya hizmet eden şüpheli karakterler, suçun çözülmesi için genellikle titizlikle detaylandırılmış ve kurguya yerleştirilmiş ipuçları ile kanıtlar ve son olarak adaletin yerini bulduğu bir çözümdür (Kracauer, 2019).

Polisiye romanın en önemli özelliklerinden biri de gerilim unsurunun, eserin sonuna kadar diri tutulmasıdır. İnsanoğlu, varoluşu boyunca yok sayılabilecek hatta bastırılabilir duygular ve durumlarla karşılaşabilir ancak bunların varlığı bilinç altında devam eder. Polisiye romanlar, yüzeyde görünen basit bir suç çözme sürecinin ötesinde varoluşsal ve ahlaki sorulara da değinirler. Polisiyenin nihai gerilimi sona erdiğinde bile geride kalan paradoks, insanın karmaşık doğası ve ahlaki çelişkileridir. Kracauer, insan yasalarının bu derin çelişkileri her zaman çözümlenemeyeceğini ve etik ile hukuk arasındaki gerilimin kaçınılmaz olduğunu ifade eder:

“Söz konusu belirleyici gerilim son bulduğunda tek gizli kalan, insanın yok sayıldığında bile varlığını sürdüren varoluşsal paradokstur. Yasal faaliyetlerin figürleri, bertaraf edilmiş etiğin aslında ahlaka karşı işlenen kabahatlerin içinde yer aldığını, cinayetin cinayetten ibaret olmadığını, kendisini kesin yasa olarak sunan insan yasasının yukarıdaki sır tarafından feshedilmesi anlamına da geleceğini anlamazlar.” (Kracauer, 2019, s.26).

Tekinsizlik de polisiye romanın önemli özelliklerinden biridir ve genellikle tanıdık olanın bir şekilde yabancı ve rahatsız edici hâle gelmesi durumu olarak tanımlanabilir. Polisiye romanlarda hissedilen tekinsizlik, toplumsal düzenin akışını bozan ve olaylar arasındaki bağlantıların henüz tam olarak açıklanamadığı bir gizemden kaynaklanır. Bu düzeni bozan her şey, tanıdık olanın yabancılaşmasına ve tekinsiz bir atmosferin oluşmasına neden olabilir. “Tekinsiz olan, ne tamamlanmamış bölgenin sırrına işaret eden karanlık ruhun yüklemidir, ne de suç eylemine eklenerek onu karanlık âleme indirir – onu yaratan, henüz araştırılmamış bağlantıların son halkası olarak toplumsal hayhuyun pürüzsüz seyrini aniden sekteye uğratan bir bulgunun içerdiği muammadır.” (Kracauer, 2019, s.74). Kracauer’e göre, polisiye romanlar bu tür tekinsizliği ustalıkla kullanır ve okuyucunun merakını diri tutarak, toplumsal düzenin altında yatan karmaşıklıkları ve gizemleri keşfetme arzusunu tetikler.

Polisiye romanlarda “eylemler, eylemek ya da eylememekten doğacaklarına, zaferle bitecek bir sona göre gelişirler. Bu son soru olmak yerine, sorudan azade bir kesinlik olarak sunar kendisini. Sondaki zafer dedektifin payına düşer – onu baştan öngöremeyenlerin değil, fiili hayatında zaten mevcut olanın.” (Kracauer, 2019, s.120). Söz gelimi, karakterlerin ne yapacakları veya yapmayacakları, hikâyenin sonunda elde edilecek zafere (çözüm, adaletin sağlanması vb.) hizmet eder. Bu yapı, okuyucunun merakını diri tutarken onları sona doğru yönlendirir ve okuyucu da romanın sonunda bir cevap alacağını, gizemin çözüleceğini bilir. Bu kesinlik, polisiye romanların tatmin edici bir kapanış sunmasını sağlar.

Polisiye roman hem dünya hem de Türk edebiyatında önemli bir yere sahiptir. Dünya edebiyatında Edgar Allan Poe ve Sir Arthur Conan Doyle ile başlayan bu tür, Türk edebiyatında Ahmet Mithat Efendi ve Peyami Safa gibi yazarlarla gelişmiştir. Polisiye romanın doğuşu ve gelişimi, edebiyat dünyasında önemli bir dönüşüm yaratmış ve okurların ilgisini çekmiştir. Günümüzde de polisiye roman, edebiyatın en çok okunan türlerinden biri olmaya devam etmektedir.

Polisiye romanın dünya edebiyatındaki kökenleri, genellikle Edgar Allan Poe’nun *Morgue Sokağı Cinayetleri* (1841) adlı eseri ile başlatılır. Poe’nun bu eseri, dedektif hikâyelerinin temel unsurlarını barındırır ve türün ilk örneği olarak kabul edilir (Güngör, 2010). Bunun ardından, Sir Arthur Conan Doyle’un *Sherlock Holmes* karakteri ile polisiye roman altın çağını yaşamıştır.

Türk edebiyatında polisiye romanın kökenleri, Tanzimat Dönemi’ne kadar uzanır. Türk edebiyatında polisiye roman türü, özellikle 19. yüzyılın sonlarından itibaren

gelişmeye başlamıştır. Bu türdeki ilk örnekler, Batı edebiyatından çeviriler ve öykünmelerle ortaya çıkmıştır.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Esrar-ı Cinayat* (1884) adlı eseri, Türk edebiyatındaki ilk polisiye roman olarak kabul edilir: "Ahmet Mithat Efendi'nin 'Esrar-ı Cinayat' adlı eseri, Türk edebiyatında polisiye türünün başlangıcı olarak kabul edilir ve bu eser, Tanzimat Dönemi edebiyatında önemli bir yer tutar" (Aksoy, 2001, s. 48).

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte Türk edebiyatında bir dönüşüm süreci yaşanmış ve yeni edebî türler ve temalar daha fazla ilgi görmeye başlamıştır. Cumhuriyet Dönemi, polisiye roman türünün gelişimi açısından önemli bir dönemdir. Bu dönemde polisiye romanlar, okuyucu kitlesi arasında yaygınlaşmaya başlamış ve daha fazla yazar bu türe ilgi göstermiştir. Peyami Safa'nın Server Bedi mahlasıyla yazdığı *Cingöz Recai* serisi, Türk polisiye romanının en bilinen örneklerinden biridir: "Peyami Safa, Server Bedi takma adıyla kaleme aldığı Cingöz Recai serisiyle Türk polisiye edebiyatına büyük katkılar sağlamıştır" (Kaya, 2003, s. 112).

1950 sonrası dönemde Türk edebiyatında polisiye roman türü, daha geniş bir okuyucu kitlesine ulaşmıştır. Türk edebiyatında polisiye romanın gelişimi, başta Kemal Tahir olmak üzere birçok yazarın bu türe yönelmesiyle devam etmiştir. Kemal Tahir'in *Esir Şehrin İnsanları* ve *Körduman* gibi eserleri, polisiye türüne toplumsal ve siyasi bir boyut kazandırmıştır: "Kemal Tahir, polisiye romanlarına toplumsal ve siyasi unsurlar ekleyerek türün Türk edebiyatında daha derinlikli bir hâl almasını sağlamıştır" (Kocaman, 2012, s. 87).

1980'lerden itibaren ise polisiye roman, modern Türk edebiyatının vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Ahmet Ümit, Celil Oker, Cenk Eden, Ayşe Erbulak ve Osman Aysu gibi yazarlar, polisiye roman türünde verdikleri eserlerle büyük bir başarı elde etmişlerdir. Ahmet Ümit'in *İstanbul Hatırası* ve *Beyoğlu'nun En Güzel Abisi* gibi eserleri, modern Türk polisiye romanının önemli örneklerindedir (Şimsek, 2017).

Polisiye romanlar, okuyuculara sadece bir suçun çözümünü değil, aynı zamanda insan doğasının ve toplumsal yapının karmaşıklıklarını da sunarak edebî çeşitliliği artırır. 20. yüzyılda yaşanan edebî gelişmeler ve yeni perspektiflerle polisiye romanlar çeşitlilik kazanmışsa da gerilim, tekinsizlik ve adalet arayışı polisiye kurgunun değişmez elemanları arasında yer almaya devam ediyor. Günümüzde de polisiye romanlar, edebiyatın önemli ve popüler bir türü olmaya devam etmektedir. Bu tür hem dünya hem de Türk edebiyatında derin bir etki yaratmış ve çeşitli yazarlar tarafından farklı bakış açılarıyla zenginleştirilmiştir.

Bahsi geçen eleştirilere rağmen, Cahide Birgül'ün romanlarının polisiye olarak değerlendirilmemesi gerektiğini destekleyen önemli bir argüman, romanlarındaki gizem ve dedektiflik unsurlarına rağmen, polisiye romanın karakteristik kurgusunda bulunması gereken elemanların eksiksiz bir biçimde bir arada olmamasıdır:

“Dünyada en çok yazılan ve okunan türlerden olan polisiyenin var oluş nedeni, polisiye kitapların her zaman kullandığı ‘bilmece’ ögesinin çekiciliğidir. Birçok polisiye roman kurgusu sınıflaması söz konusudur; ancak, polisiye romanın karakteristik kurgusu ‘bir cinayet, bir katil ve katili bulup çıkararak kişi’ olarak formüle edilebilir.” (Mengi ve Ergül, 2014, s. 971-972).

Bu tanımlama, polisiye romanın temel yapı taşlarını belirlerken Birgül'ün eserlerinde bu formülün her zaman eksiksiz bir şekilde uygulandığı söylenemez. Romanlarda göze çarpan dedektiflik hikâyeleri ve gizem unsurları, polisiye türüne ait bir intiba uyandırsa da Birgül'ün eserleri bu unsurları, geleneksel polisiye romanın yapısal gereklilikleriyle tam anlamıyla örtüşmeyecek şekilde sunar. Bu nedenle, romanlarındaki gizem ve dedektiflik unsurları, polisiye türünün tanımlayıcı unsurlarını oluşturmada yetersiz kalır ve bu durum, eserlerin polisiye olarak sınıflandırılmasını engeller.

2. CAHİDE BİRGÜL

2.1. Yaşamı ve Edebî Kişiliği

Cahide Birgül (Sesveren), 9 Nisan 1956'da Emel ve Yarbay Abdülkadir Sesveren'in çocukları olarak dünyaya gelmiştir. Babası bakteriyolog, annesi ise ev hanımıdır. İlköğrenimini Erzurum'da tamamlayan Birgül, ortaöğrenimini Ankara'da almıştır. Ankara Devlet Mimarlık Mühendislik Akademisi'nden mezun olmuştur. Çeşitli devlet kuruluşlarında mimar olarak çalışmış; 1999'da emekli olmasının ardından TRT Ankara Radyosu'nda çalışmaya başlamıştır (Işık, 2006).

Yazı hayatına TRT Ankara Radyosu'nda seslendirilen "Arkası Yarım" skeçleri ile başlayan Birgül'ün denemeleri *Radikal* gazetesinde ve *Pazartesi* dergisinde yayımlanmıştır. TRT İstanbul Televizyonu için de çok sayıda metin kaleme almıştır. "Kaplumbağa Sever misiniz?" isimli oyunu Türkiye'yi temsil etmek üzere Avrupa Sesi Radyosu'na gönderilmiştir. Kadın Eserleri Kütüphanesi tarafından düzenlenen "Ana-Kız" temalı oyun yarışmasında "Biblolar" adlı oyunuyla Özendirme Ödülü'ne layık görülmüştür. "Fotoğraflar" isimli eseri Nedim Saban tarafından gerçekleştirilen workshop kapsamında sergilenmiştir. 1999 Devlet Tiyatroları Tiyatro Oyunu Yarışması'nda "Emin Bey Pansiyonu" isimli oyunu ile üçüncülük ödülünü almıştır (Işık, 2006). Yazar, 2009 yılında Ankara'da annesinin evinde vefat etmiş ve Karşıyaka mezarlığında toprağa verilmiştir (Akar, 2019).

Cahide Birgül, *Gölgeler Çekildiğinde* (1998), *Geceye Uyananlar* (2000), *Ah Tutku Beni Öldürür müsün* (2004) ve *Eflatun Koza* (2008) olmak üzere dört roman yazar. Yazarlığının temelini oluştururken daha önce yazdığı tiyatro oyunlarından ödünçlemeler yapmış, gerçeklik unsurundan çok kurgu üzerine kurulu olan romanlarında hayal gücünü esas almıştır. Daha önce bilinmeyen, tanınmayan ve tecrübe edilmemiş dünyalara sahihlik görüntüsü vererek anlatmayı tercih etmiştir. Birgül, dünya edebiyatına polisiye roman türündeki romanlarıyla yön veren Patricia Highsmith ve George Simeon'dan etkilendiğini de verdiği demeçlerde belirtmiştir (Tuğcu, 1998).

Yazarın meme kanseri ile mücadele ettiği son on yılında kaleme aldığı dört romanına ek olarak, *Talat Halman Kitabı/Aklın Yolu Bindir* adını verdiği Talat Sait Halman'la yapılmış bir de nehir söyleşi kitabı bulunmaktadır.

Cahide Birgül'ün edebiyatı, polisiye unsurlarla beslenen tekinsiz bir atmosfere ve kendine has bir üsluba sahiptir. Romanlarında merak unsurunu eserin sonuna dek

muhafaza eden yazar, karakterlerin iç dünyalarını yansıtırken psikolojik çözümlmelerden yoğun bir şekilde yararlanmışır. Bunun yanında mekânın ve anın atmosferini okura başarılı bir biçimde yansıtmayı başarmıştır.

Romanlarını polisiye türüne yakın bir tarzda yazan Birgül, vaka örgülerini karmaşık ve anlaşılması zor bir yapıda kurmuştur. Romanlarının, polisiye türünün örneği olarak anılmasının temel sebebi kurguda yer alan polisiye unsurlar değil, psikolojik unsurlar aracılığıyla yansıtılan gerilimdir. Bu gerilim, okuru daima bir mücadeleye çeken, karakterleri öngörülemez seçimlere yönlendiren tavrın zeminini oluşturur. Denilebilir ki kurguda yer alan ufak dedektiflik unsurları, karakterlerin hayatlarının birer getirisidir.

Toplumda yüceltilen çekirdek ailenin arka planına eleştirel bir bakış, eşcinsellik kavramını toplumun anormalleştirme hatasına düşmeden yansıtmalarının yanında mutlak bir toplum eleştirisi Cahide Birgül'ün eserlerinde baskın olan üç unsurdur. Bu üç unsur etrafında aşk, aile içi çatışma, bunalım, huzursuzluk, yalnızlık, insani ilişkilerdeki bozulma, yozlaşma, yabancılaşma gibi temalara yer veren yazar, tematik yönelimini dört romanında da aynı çizgide tutmuş; bu temaları suç ve suçlu ilişkisini esas alarak yansıtmıştır. Karakterlerini yaratırken iyi-kötü ekseninde kesin şablonlar çizmemiş; romanlarının sonuna kadar karakterlerin rollerini sürekli olarak değiştirmiş ve çoğu zaman karakterlerini iç sesleriyle konuşurma yoluna başvurmuştur.

2.2.Romanları

2.2.1. Gölgeleer Çekildiğinde

Cahide Birgül'ün ilk romanı olan eserin ilk baskısı 1998 yılında Metis Yayınları tarafından yapılmıştır. 2002 yılında Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları tarafından ikinci baskısı yapılan eserin üçüncü baskısı 2009 yılında Everest Yayınları'ndan çıkmıştır. Aralık 2019'da Kafka Yayınevi tarafından yapılan güncel baskısında Yıldırım Türker'in sunuş yazısı yer almaktadır. "Anneanneme..." ithafıyla başlayan roman, 188 sayfadan oluşmaktadır.

Romanda anlatılan sıra dışı ilişkiler ve polisiye kurgu dikkatleri çekmiş ve anlatılanların öz yaşam öyküsü olup olmadığı konusunda çeşitli tartışmalar ortaya atılmışır. Tüm tartışmalar ve eleştirilerin yanında eserin başarılı bir kurguya ve dile sahip olduğu kabul edilmiştir. Romanda dikkat çeken bir başka husus yazı karakteri ile ilgilidir. Yazar, baş karakter anlatıcının iç konuşmalarını parantez içinde ve italik yazmıştır.

Böylece kendine yönelttiği sorular, bu sorulara verdiği cevaplar ve baş karakterin monologlarının diğer karakterlerin konuşmalarıyla karışmasının önüne geçilmiştir. Romanın karakterlerinden Esin’le Deniz arasındaki aşağıdaki diyalog bu duruma örnek olarak verilebilir:

“(Nasıl yakalar Deniz? Nasıl yakalandın, anlat bana.)

‘Neden senin hiç sesin çıkmıyor?’

(Ne zaman öğrendin bunları, küçük kasabanda mı? Çok mu Fransız filmi seyrettin?)

‘Seni dinliyorum.’” (Birgül, 2009, s.58).

Alıntıda görüldüğü üzere iç konuşmalar parantez içinde ve italik yazıyla verilmektedir.

Türk edebiyatında roman türü ile farklı anlatılar oluşturmak isteyen Birgül, *Gölgeler Çekildiğinde*’de modern edebiyatın çeşitli tekniklerini kullanmıştır. Eser, kurgu açısından geleneksel bir yapıda değildir. Yazar, hikâyesini iki farklı metin halkası üzerinden baş kişinin iç dünyasını ve bireysel-toplumsal eleştirilerini aktaracak şekilde kurmuştur. Eser, sonuçtan nedene giden bir yapıdadır. Bu yönüyle literatürde hatırat anlatım tarzı veya anı yöntemi olarak anılan terimsel kullanımların güçlü bir örneği olarak değerlendirilebilir. Birgül, *Gölgeler Çekildiğinde* ile âdeta eserin klasik roman yapısından ne kadar uzaklaştırılabileceğini ve roman türünün sınırlarının nereye kadar esnetilebileceğini ortaya koymaya çalışmıştır.

2.2.2. Geceye Uyananlar

Cahide Birgül’ün ikinci romanı olan *Geceye Uyananlar*’ın ilk baskısı 1999 yılında Oğlak Yayınları’na yapılmıştır. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları tarafından 2009 yılında ikinci baskısı yapılan romanın güncel baskısı ise Şubat 2020’de Kafka Yayınevi tarafından yapılmıştır.

333 sayfadan oluşan romanda Meltem Gürle’ye ait ön söz dışında, otuz sekiz bölüm bulunmaktadır. Bölümler sırasıyla anlatıcısının kimliğine göre “Kız Kardeş” ve “Ağabey” isimlerini almıştır.

Roman “Babama...” ithafıyla başlamıştır. Her şeyin aile üzerine inşa edildiği bir toplumda Birgül; semboller, gerilimler ve çatışmalarla kurguladığı olaylar ışığında evi bir suç mahalli, aileyi ise bir suçun ortakları olarak incelemiş ve sorunlu ilişkilerle örülü bir ailede yetişen iki kardeşe odaklanmıştır. Suç kavramının dışarıdan içeriye aktığı, arka

planına 90'lı yılların faili meçhul cinayetlerinin yerleştirildiği eserde baba figürünün ve babalık kavramının da altı çizilmiştir.

2.2.3. Ah Tutku Beni Öldürür müsün

Cahide Birgül'ün üçüncü romanı olan bu eser, *Geceye Uyananlar*'dan dört yıl sonra, 2003 yılında yayımlanmıştır. İlk baskısı Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları tarafından yapılan eserin güncel baskısı Kasım 2020'de Kafka Yayınevi tarafından yapılmıştır. Eser, 336 sayfadır ve üç ana bölümden oluşmaktadır. Bu bölümler “1. KISIM MELİH... (17 KASIM 1995 - 15 ARALIK 1995)”, “2. KISIM SELİM... (17 KASIM 1995 - 4 OCAK 1996)” ve “3. KISIM VE SONRASI... (15 ARALIK 1995 - 28 ŞUBAT 1996)” başlıklarını taşımaktadır. 1. Kısım on bir, 2. Kısım on, 3. Kısım ise yirmi iki alt bölümden oluşmaktadır.

Eser, “Oğluma...” ithafla başlamış hemen ardından eserin ele aldığı zaman aralığında karakterlerin yaptıklarını belirten bir tablo ve romanın ana mekânlarından olan Mabeyinoğulları Apartmanı'nın krokisi paylaşılmıştır. Roman boyunca alt bölüm başlıkları kalın ve büyük puntolarla yazılmıştır. Romanın ana bölüm başlıklarının altında verilen tarihler ise olayların hangi zaman aralığında geçtiğini belirtmektedir. Romanda yer alan karakterlerin düşünceleri italik yazılarak belirginleştirilmiştir.

Ah Tutku Beni Öldürür müsün, iki ana karakterin aynı tarihlerde yaşadıkları olayları kronolojik olarak ve şemalarla destekleyerek anlatır. Roman, bu iki karakterin toplumsal sınıfları bağlamında birbirleriyle ilişkilerini, bireysel davranışlarını ve psikolojik tutumlarını odağına alır. Eser, parçalı yapısı sayesinde okuyucuya olayları farklı bakış açılarından ve katmanlı bir şekilde değerlendirme fırsatı sunar. İlk iki romanında karakter analizlerini daha derin ve incelikli tutan yazar, bu romanında ise gizem ve gerilim unsurlarını ön plana çıkarmıştır. Bununla birlikte bu eserde zaman ve mekân konularındaki tutumu da farklılık göstermektedir.

2.2.4. Eflatun Koza

Cahide Birgül'ün dördüncü ve son romanı olan *Eflatun Koza*'nın ilk baskısı Eylül 2009'da ikinci baskısı ise Şubat 2010'da Everest Yayınları tarafından yapılmıştır. 2022 yılından bu yana güncel baskısı Kafka Yayınevi tarafından yapılmaktadır. Roman 184 sayfadan oluşmaktadır.

Romanda diyaloglar tırnak işareti içinde ve italik yazılırken başkişinin iç konuşmaları ve bazı sözcükler belirginleştirilmek için tırnak işareti içine alınarak kalın ve italik yazılmıştır.

“Hayatıma kendi ışıklarını düşüren kadınlara; anneanneme, anneme, kardeşime, varlıklarıyla bana tarifsiz bir yaşam enerjisi veren yeğenlerim Duru ile Şölen’e ve serüvenime bir yerinden katılmış bütün yol arkadaşlarıma...” ithafıyla başlayan romanın girişinde, Patricia Highsmith’e ait şu epigraf yer alır: “İki hep vardır. Bu harika, sihirli, yaratıcı, kamusal ve özel rakam belki de evrenin gizemli sırrıdır. İnsan iki kişiyi sevebilir, hepimizin içinde iki cinsiyet de vardır, taban tabana zıt duygular yan yana bulunur. Ben dünyayı böyle görüyorum.” (Birgül, 2010, s.1).

Eflatun Koza, yazarın diğer eserlerinde olduğu gibi, aile dinamikleri üzerine kurgulanmış bir romandır. *Gölgeler Çekildiğinde*’de olduğu gibi *Eflatun Koza*’da da heteronormativite kendini göstermektedir. Eser, tüm hikâyelerin üçüncü kahramanı olan, görülmemiş, sevilmemiş ve kendini sevmeyi başaramamış bir kadının öyküsünü anlatır. Okur, roman boyunca başkişinin kendi iç dünyasında bir yolculuğa çıkışını ve zamanla kendisiyle yüzleşmeyi başarıp kaçtığı duygularıyla yüzleşme cesaretini göstermesine tanıklık etmektedir. Birgül, eserin son bölümündeki beklenmedik olaylar – ki yazar bunu sıkça tercih etmiştir – ile ilgili ipuçlarını satır aralarına yerleştirmiştir. Roman, ruhsal tahliller içeren kurgusu ve “aile olma” kavramını altüst eden anlatımıyla yazarın ilk üç romanındaki tematik çizgisini devam ettirmektedir.

3. CAHİDE BİRGÜL'ÜN ROMANLARINDA YAPI

TDK tarafından “kendine özgü işleyiş kurallarına sahip düzen; örgü.” (Yapı. Türkçe Sözlük. Erişim Tarihi: 08/08/2024. sozluk.gov.tr.) olarak tanımlanan yapı kavramı roman incelemelerinde sıkça kullanılır ve temelde olay örgüsü veya daha geniş bir ifadeyle olayların kuruluşunu ifade eder (Huyugüzel, 2019).

Yapı kavramı, bir romanın öğelerinin düzenlenmesini, bölümler arasındaki ilişkiyi ve olayların sıralanışını ifade eder. Bu kavram, edebiyat eleştirisinde romanın biçim ve içerik unsurlarını bir araya getirerek eserin anlamını ortaya koymayı amaçlar. Aynı zamanda, karakterlerin gelişimi, olayların sıralanışı, zamanın kullanımı ve mekânın işlevi gibi unsurlar da yapı kavramı altında incelenir. Örneğin, bir romanda olayların kronolojik sıralamayla mı, yoksa geriye dönüşlerle mi anlatıldığı, romanın yapısının bir parçasıdır. Ayrıca, romanın bölümlerinin nasıl ayrıldığı, bölümler arası geçişlerin ne şekilde yapıldığı ve bu yapıların eserin genel temasına nasıl hizmet ettiği de bu kavram altında incelenir. Yapı, romanın anlatım biçimini ve düzenini anlamak için kritik bir kavramdır ve roman incelemelerinde eserin analiz edilebilmesini sağlar.

Romanı oluşturan unsurlar geçici bir bütün oluşturarak yapıyı meydana getirir. Crane, olaylar dizisi, karakterler ve düşüncelerin bu temel unsurlar olduğunu savunur. Yapı ise yazarın bu unsurları nasıl bir araya getirdiğine bağlı olarak şekillenir:

“Herhangi bir roman veya oyunun yapı (plot)sının, olaylar dizisi (action), karakter ve düşünce (thought) gibi unsurlardan, yani yazarın, yaratma etkinliğinde kullandığı ham maddeden oluşturulmuş geçici bir sentez olduğunu söyleyebiliriz. Bundan dolayı herhangi bir yapı hakkında yeterli hükme varmak için, ‘yapı’ dediğimiz bu sentezi oluşturan üç unsuru tartışma dışında bırakmak mümkün değildir. Aynı zamanda bir romanda, ‘yapı’ nın da, yapıyı oluşturan bu üç unsurdan birinin veya diğerinin sentezleyici unsur olarak kullanılmasına göre değiştiğini ifade etmek gerekir.” (Stevick, 2021, s.133).

Edebî bir eserin yapısını değerlendirirken, bu üç unsurun ayrı ayrı ele almak mümkün değildir. Çünkü yapı, bu unsurların bir araya gelmesiyle ortaya çıkar ve bu unsurlardan biri ya da diğerinin yapı üzerindeki etkisi eserin genel sentezini belirler. Başka bir deyişle, bir romanda yapı, bu üç unsurdan hangisinin daha baskın bir rol üstlendiğine göre değişebilir.

Yapıyı, romanın kompozisyonel biçimi ile dış biçiminin bütünü olarak tanımlayan Lukács, bu yapının temelinde soyut bir sistematikleştirme olduğunu savunur. Burada

kompozisyonel biçim, romanın içsel yapısı, karakterlerin, olayların ve düşüncelerin nasıl bir araya geldiğini ve bütün oluşturduğunu ifade ederken dış biçim romanın okuyucuya sunduğu yüzeysel şeklidir. Bu durumun romanın oluşum sürecinde görünmesinin sebebi olduğunu savunan Lukács, “kompozisyonel olarak birleştirilen parçaların ayrışık bir özerk hayata sahip olma yeteneği, romanın bütünlüğünün yapısını kesin olarak görünür kılma bakımından, ancak bir belirti (semptom) olarak” (Lukács, 2019, s.83) önemli olduğunu savunur. Romanın parçalarının bu özerklik yeteneği, eserin kompozisyonel yapısını belirgin hale getirir ve bu da romanın genel yapısının ve anlamının ortaya çıkmasını sağlar.

Eagleton’a göre “her edebiyat metni muhtelif ‘sistem’lerden (sözel, görsel, ölçüsel, sessel vs) oluşmuştur ve etkisini bu sistemler arasındaki sürekli çarpışma ve gerilimler sayesinde yaratır.” (Eagleton, 2018, s.125) ve bu sistemlerin bir araya gelmesiyle metin, etkileyici bir yapı haline gelir. Metnin gücü, bu farklı sistemler arasındaki sürekli çarpışma ve gerilimlerden doğar. Edebiyat eserleri sadece içeriklerinden değil, bu içerikleri şekillendiren ve onlara anlam katan çeşitli ifade biçimlerinin etkileşiminden de beslenir. Bu durum, metnin anlamını ve estetik değerini belirleyen çok yönlü bir dinamiğe işaret eder.

Yapı, eserin temel unsurlarını bir araya getirerek bir bütün oluşturan ve eserin anlamını belirleyen unsurları kapsayan temel kavramdır. Bu bağlamda olay örgüsünün nasıl kurulduğunu, karakterlerin nasıl geliştiğini, zamanın nasıl kullanıldığını ve mekânın nasıl işlev gördüğünü ifade eder. Romanın bölümleri arasındaki ilişki, olayların sıralanışı ve bu unsurların birbirleriyle nasıl etkileşimde bulunduğu yapı kavramının bir parçasıdır. Edebî eleştiride, yapıyı anlamak, bir romanın biçim ve içerik özelliklerini çözümlmeyi ve eserin genel temasına nasıl hizmet ettiğini ortaya koymayı sağlar.

3.1. Anlatıcı ve Odaklanma

3.1.1. Anlatıcı

Gerard Genette, *Anlatının Söylemi* isimli kitabında, anlatıcı ve odaklanma kavramlarını detaylı bir şekilde ele alarak, anlatının karmaşık yapısı ve işleyiş biçimini çözümler. Bu kavramlar, anlatının okuyucuya nasıl sunulduğunu ve okuyucunun hikâyeyi nasıl deneyimlediğini belirleyen kritik unsurlar olarak değerlendirilir. Genette’in anlatıcı

sınıflandırmasında, anlatıcının hikâyenin içinde veya dışında olmasının yanı sıra hikâyenin kahramanı olup olmaması da etkili olmuştur (Genette, 2020).

Mieke Bal, anlatıcı kavramını tartışırken, anlatıcının (dilsel, görsel, sinematik) bir özne, işlevi olan ve metni oluşturan dil veya görüntülerde kendini ifade eden bir varlık olduğunu ve anlatıcının, anlatının (biyografik) yazarı olmadığını söyleyerek anlatıcı ile yazar arasındaki ayrıma dikkat çekmektedir (Bal, 2017, s.12).

Anlatıcı perspektifleri, romanın anlatımını ve okuyucunun olayları algılayışını büyük ölçüde etkiler. İçsel perspektif, anlatıcının karakterlerin iç dünyasına dair bilgi sunmasını sağlarken dışsal perspektif daha objektif bir bakış açısı sunar. İçsel perspektifte anlatıcı, karakterlerin düşüncelerine, duygularına ve motivasyonlarına dair doğrudan bilgi verirken dışsal perspektifte bu tür bilgiler dolaylı yollardan, karakterlerin davranışları ve diyalogları aracılığıyla aktarılır (Bal, 2017).

Birinci şahıs anlatıcı, hikâyeyi kendi bakış açısıyla anlatan, genellikle hikâyenin ana karakteri olan kişidir. *Şeffaf Zihinler* adlı kitabında, roman ve öykü gibi edebî türlerde karakterlerin düşüncelerinin, hislerinin ve bilinçlerinin nasıl sunulduğunu detaylı bir şekilde analiz eden Cohn, “anlatıcının kendi geçmişiyle olan ilişkisi bazı açılardan anlatıcının başkarakteriyle olan ilişkisine benzer. Özne ile nesne, anlatan benlikle deneyimleyen benlik arasındaki mesafenin niteliği ve kapsamı burada pek çok olanaklı üslup ve tekniği de belirlemektedir.” (Cohn, 2008, s.157). Bu da demektir ki anlatıcı olarak “ben” ile anlatılan olayları deneyimleyen “ben” arasında bir ayrım vardır. Bu ayrım, yani anlatan benlikle deneyimleyen benlik arasındaki mesafe, anlatım tarzını ve tekniklerini büyük ölçüde etkiler. Örneğin, anlatıcının, deneyimleyen ben ile kurduğu ilişkinin mesafesi anlatının güvenilirliğini ve anlatım biçimini şekillendirir. Bu mesafe, anlatıcının olayları nasıl yorumladığını, hatırladığını ve aktardığını belirler. Dolayısıyla, Cohn’un bahsettiği mesafenin niteliği ve kapsamı, anlatıcının olayları hangi üslup ve tekniklerle anlatacağını belirleyen bir faktördür. Anlatıcı, geçmişine duygusal olarak yakınsa, anlatım daha samimi ve duygusal olabilir; ancak mesafe varsa, anlatım daha objektif veya mesafeli olabilir. Bu, birinci şahıs anlatımının zengin anlatım olanaklarını ortaya koyar.

Öte yandan Cohn, üçüncü şahıs anlatıcının, farklı anlatım teknikleriyle karakterlerin zihnini şeffaf hâle getirme yeteneğine dikkat çeker. Bu anlatıcı türü, karakterlerin düşüncelerini hem doğrudan (iç monolog) hem de dolaylı yollarla (serbest dolaylı anlatım) okura iletebilir. Cohn’a göre, üçüncü şahıs anlatıcı, karakterlerin bilinç durumlarını yansıtmak için çeşitli yöntemler kullanır ve bu yöntemler, karakterin iç

dünyasını okura aktarma derecesine göre farklılık gösterir. Cohn, üçüncü şahıs anlatım bağlamında bir karakterin düşüncelerinin birinci şahıs biçiminde ifade edilmesini de ele alır:

“Üçüncü şahıs bağlamında bir karakterin düşüncesinin dolaysız ifadesi (birinci şahıs biçiminde) daima bir alıntı, bir alıntılı monolog olacaktır. Fakat bu dolaysız düşünce ifadesi bir anlatı bağlamının dışında da temsil edilebilir ve kendine ait bağımsız bir birinci şahıs biçimi – normalde ‘iç monolog’ diye de adlandırılan bir anlatım tarzı – ortaya çıkarabilir.” (Cohn, 2008, s.27).

Bu durumda, karakterin düşünceleri doğrudan, yani aracısız bir şekilde, birinci şahıs olarak ifade edilir. Ancak bu dolaysız ifade, anlatıcının bakış açısıyla sunulan bir “alıntı” gibi ele alınır. Yani, karakterin düşünceleri sanki anlatıcının “alıntılacağı bir iç monolog” olarak sunulur. Bu teknik, karakterin içsel dünyasına derinlemesine bir bakış sunar, ancak aynı zamanda bu düşüncelerin anlatıcının kontrolü altında olduğu hissini de verir. Bu dolaysız düşünce ifadesinin bir anlatı bağlamından bağımsız olarak da temsil edilebileceği belirtilir. Bu, anlatı içinde bir karakterin düşüncelerinin doğrudan, aracısız bir şekilde, birinci şahıs olarak sunulması anlamına gelir. Bu tür bir ifade, “iç monolog” ya da “bilinçakışı” olarak da adlandırılabilir (Cohn, 2008, s.103-104).

Anlatıcının güvenilirliği, okuyucunun anlatılan olaylara olan inancını etkiler. Güvenilir anlatıcılar, genellikle objektif ve tutarlı bilgi sunarken, güvenilmez anlatıcılar olayları çarpıtarak veya eksik bilgi vererek okuyucuyu yanıltabilir. Anlatıcının güvenilirliği, okuyucunun anlatılan olaylara olan inancını etkiler. Güvenilir anlatıcılar, genellikle objektif ve tutarlı bilgi sunarken, güvenilmez anlatıcılar olayları çarpıtarak veya eksik bilgi vererek okuyucuyu yanıltabilir. Güvenilmez anlatıcılar, okuyucunun anlatıya olan güvenini sorgulamasına neden olabilir ve böylece romanın yapısına derinlik katabilir. Bu anlatım tekniği, okuyucuyu daha aktif bir katılımcı hâline getirir, çünkü okuyucu anlatıcının sunduğu bilgileri sürekli olarak değerlendirmek zorunda kalır (Booth, 2012).

3.1.1.1. Benöyküsel (Otodiegetik)

Benöyküsel anlatıcı, hikâyenin merkezinde yer alan şahsın yaşananları kendi perspektifinden aktardığı sunum tarzıdır. Bu anlatıcı, kendisi dışındaki olaylar zinciri hakkında sınırlı bilgiye sahiptir. Kahraman, karakter ya da başkişi anlatıcı olarak da bilinen bu anlatıcı türü, yaşadığı veya tanık olduğu olayları içsel bir sesle -birinci şahıs

zamiriyle- okuyucuya iletir (Genette, 2020). Bunu yaparken, özellikle hikâyede üstlendiği rolü ve bu rol ile öteki karakterlerle olan ilişkisini vurgular. Bu tür hikâyelerde, anlatıcı karakterin gözlem yeteneği, deneyimleri ve bilgileri büyük önem taşır.

Birgül'ün romanlarında, anlatıcının fiktif yapı içindeki konumu ve olaylara karşı tutumu, anlatının temel dinamiklerini oluşturur. Başkişi anlatıcının bilinç süzgecinden geçirilen olaylar ve kişiler, anlatıcının perspektifinden değerlendirilerek okuyucuya sunulur. Bu yaklaşım, karakterlerin psikolojik durumlarının ve bilinçaltının detaylı bir şekilde işlenmesine olanak tanır. Yazar, *Gölgeler Çekildiğinde*, *Geceye Uyananlar* ve *Eflatun Koza* romanlarında benöyküsel anlatıcı tarzını tercih etmiştir. Eserlerinde kurguladığı karakterlerin psikolojik durumlarına, bilinçaltına yoğun bir biçimde yer verir. Birgül'ün bahsi geçen eserlerinde, anlatıcının kurmaca yapı içindeki konumu, yaşanan olaylara karşı tutumu, aynı zamanda romanın konusunu oluşturur. Yazarın benöyküsel anlatıcının kullanıldığı romanlarında olaylar ve kişiler, başkişi anlatıcının bilinç süzgecinden geçirilerek sunulur. Benöyküsel anlatıcı, anlatının merkezine yerleşerek hem olayların akışını hem de karakterlerin içsel dünyalarını derinlemesine analiz eder karakterlerin eylemleri de yine anlatıcının bakış açısından değerlendirilir.

“Çok yıllar sonra, o günleri düşündüğüm uzun ve uykusuz gecelerde, yanıtın aslında sandığımdan çok daha basit olduğuna karar verdim: Babam sadece çekiniyordu. Deniz'in kalmasını o kadar istiyordu ki, en küçük bir çağrışımın bile kurumaya başlayan bir yaranın kaşınması anlamına geleceğini düşünüyor ve korkuyordu. Ne olmuşsa olmuştu ve Deniz kalıyordu işte. Gerisi önemli değildi. İçindeki güçlü merak duygusunu bile bastıracak bir çekingenlikle ‘gerçek neden’den uzak durmuştu babam.” (Birgül, 2009, s.47).

Örneğin, *Gölgeler Çekildiğinde* romanında, başkahraman Esin'in kuzeni Deniz'in üniversite eğitimi için evlerine geldiği günlerden, Esin'in nişanlısı Kenan ile kaçtığı güne kadar geçen dört aylık süre boyunca yaşananlar, geriye dönüşlerle farklı zaman dilimleri hâlinde anlatılır. Esin'in gözünden aktarılan olaylarda, iç monologlar ve çağrışıma dayalı geri dönüşler ön plandadır. Bu anlatım tarzı, Esin'in iç dünyasını ve yaşadığı olayların psikolojik etkilerini derinlemesine ortaya koyar. Romanın tamamında, Esin'in içsel düşünceleri ve duygusal tepkileri aracılığıyla olayların karmaşıklığı ve karakterlerin içsel çatışmaları vurgulanır. Şu örnek, Esin'in babasıyla ilgili düşüncelerini ifade eder:

“O zaman daha iyi anladım, tükenmiştim. Ne o günü, ne de ertesini karşılayacak gücüm vardı. Yağmurla kapanmış bir gökyüzü altında, babamla ve Deniz'siz geçecek bir zamanı yaşayacağımı düşünmek dayanılmaz geliyordu.

Otobüse yürürken acı gerçeği az önce düşünmüş olduğumu anımsadım:

Deniz dönmeyecekti. Onu bir daha göremeyecektim.” (Birgül, 2009, s.135-136).

Geceye Uyananlar romanında ise iki ayrı anlatıcı tarafından anlatılan tek bir hikâye mevcuttur. Eser, “Kız Kardeş” ismini taşıyan bölümlerin anlatıcısı ve başkişisi olan Nilüfer ile “Ağabey” başlıklı bölümlerin anlatıcısı ve romanın diğer başkişisi olan Haluk’un bireysel yaşamlarına ve aile bağlarına odaklanmıştır. Bu çoklu anlatıcı tercihi, her iki anlatıcının da kendi yaşamlarından kesitler paylaşması, olayların ve kişilerin iki farklı bakış açısıyla okura sunulmasını sağlar. Bu anlatı tekniği, karakterlerin içsel dünyalarını ve birbirleriyle olan ilişkilerini daha geniş bir perspektiften ele alır ve kurgudaki diğer kişilerin iki farklı bakış üzerinden okurla paylaşılması amaçlanmıştır:

“Annem, beni babama benzettiğini söylemişti. Olabilir mi? Nilüfer’e sordum geçen akşam. ‘Ben babama benziyor muyum?’ dedim. Büyük bir dikkatle seyrettiği kahrolası filminden çekti gözlerini, şöyle bir baktı bana. ‘Çenen benziyor,’ dedi. Komik yani! Ertesi sabah tıraş olurken, cüzdanımdan babamın fotoğrafını çıkarıp aynanın kenarına sıkıştırdım. Bir ona, bir kendime, bir ona, bir kendime defalarca baktım. Benzemiyoruz. Ne çenemiz ne de başka bir yerimiz.” (Birgül, 2009, s.32).

“Geçen akşam babama benzeyip benzemediğini sordu. Biliyorum neden sorduğunu. Ona hayran, bu yüzden benzemek istiyor. Ben de düşünmeden ‘Çenen benziyor,’ dedim ama sonra çok pişman oldum. ‘Ya gerçekten babasına duyduğu hayranlık onunla kendini bir tutmaya dönüşmeye başlamışsa,’ diye kurdum bütün gece. (...)” (Birgül, 2009, s.59).

Romanda iki farklı anlatıcının kullanılması, anlatıcı değişikliği yapılması verilmek istenen duygu ve bilgilerin devredilen anlatıcı aracılığıyla okura aktarılmasını sağlamıştır. Bununla birlikte Haluk’un roman sonunda ortaya çıkan psikolojik durumu onun güvenilir bir anlatıcı konumunda olmasına sebep olmuştur.

Eflatun Koza romanı da yazarın diğer romanlarında olduğu gibi başkişisi ve anlatıcısı Evrim’in yaşamını ve bilincini merkezine alan bir anlatı eksenine sahiptir. Evrim, büyük bir gazetede çalışmaya başlayan, yeni mezun bir genç kızdır. Yalnız, mutsuz ve beklentisiz bir yaşam sürmektedir. Bu özelliklerinin farkında olup, hatta bu şekilde yaşamayı istemektedir. Roman boyunca Evrim, sıklıkla geriye dönüşlerle ailenin bir arada olduğu günlerden bahseder. Ancak, olayların gelişmeye başladığı zaman diliminde, annesiyle paylaştığı büyük ve sessiz bir yalnızlık ön plandadır. Evrim’in anlatıcı olarak iç dünyasına ve psikolojik durumuna odaklanması, okurun karakterin

derinliklerine inmesini sağlar ve romanın ana temasını oluşturan kimlik arayışını ve içsel keşfi derinleştirir:

“Beklemek pasif bir şey biliyorum. Bir ölçü hedef, bir ölçü zaman, bir ölçü sabır koyacaksın kaba ve sonra beklediğin her neyse onun gerçekleşmesini umacaksın. Ben o ölçülerin ayarını tutturamıyorum işte. Ya hedef az kaçıyor, ya zaman fazla ya da sabır sınırsız... Böyle olunca da beklemek gerçek anlamını kaybediyor, bir tür donup kalma haline dönüşüyor. Ben de usulca unutuyorum, neyi beklediğimi unutuyorum.” (Birgül, 2010, s.130).

Roman boyunca anlatıcının anlattıklarının doğruluğu ve kimliği okuru yer yer şüpheye düşürür. Anlatıcının bu tutumu Birgül’ün eserinde derin, karmaşık ve özgün olay örgüsünün yanında tekinsiz bir atmosfer yaratma imkânı sunar.

Cahide Birgül’ün bu üç romanında da benöyküsel anlatıcı kullanımı okura, karakterlerin içsel dünyalarını ve bilinçaltılarını keşfetme fırsatı sunar. Anlatıcının olayları ve karakterleri kendi perspektifinden değerlendirmesi anlatının psikolojik boyutunu ana karakter açısından zenginleştirirken diğer karakterlerin yüzeysel kalmasına sebep olur.

3.1.1.2. Dışöyküsel (Extradiegetik) anlatıcı

Roman teorisi bağlamında, genellikle hâkim ya da tanrısal anlatıcı olarak bilinen bu anlatıcı, olayları ve durumları dışarıdan bir sesle okuyucuya aktarır. Karakterlerden ve okuyucudan daha fazla bilgiye sahip olduğu için verdiği her bilgi mutlak doğru olarak kabul edilir. Bu anlatıcı, okuyucuyu kendi bakış açısı ve algıları doğrultusunda yönlendirir. Her şeyi bilen, anlatıya tamamen hâkim olan ve olayları tüm yönleriyle görebilen bu anlatıcı tipi, aynı zamanda aktardığı durumları değerlendirebilme ve yorumlayabilme yeteneğine sahiptir. Böylece, bu anlatıcı türü, modern dönemde özellikle karakterlerin ruhsal dünyasını merkeze alan anlatılarda işlevsellik kazanır (Genette, 2020).

Cahide Birgül’ün üç eserinden hem anlatıcı hem de kurgu yönünden ayrılan romanı *Ah Tutku Beni Öldürür müsün*, anlatım teknikleri ve anlatıcı perspektifi bakımından belirgin bir farklılık gösterir. Yazar bu eserde, olayları roman kişilerinin bilincinden aktarmak yerine, üçüncü şahsın sınırsız bakış açısıyla okura sunmayı tercih etmiştir. Anlatı içinde varolmayan bu anlatıcı, her zaman ve her yerde bulunarak, romandaki iki başkişinin ne yaptığını ne hissettiğini hatta gelecekte ne düşüneceklerini okura aktarma özgürlüğüne sahiptir.

Birgöl'ün *Ah Tutku Beni Öldürür müsün* romanında tercih ettiği bu anlatıcı, diğer eserlerindeki benöyküsel anlatıcıların aksine, olayları dışsal bir gözlemci olarak anlatır. Bu anlatıcı türü, olayları ve karakterlerin iç dünyalarını geniş bir perspektiften değerlendirme imkânı tanır ve okuyucunun anlatıya daha kapsamlı bir bakış açısıyla yaklaşmasını sağlar. Anlatıcının sınırsız bakış açısı, karakterlerin duygu ve düşüncelerini doğrudan aktararak, okurun, karakterin içsel dünyasına nüfuz etmesine olanak tanır.

Romanın anlatıcısı, her bir karakterin eylemlerini ve içsel durumlarını detaylı bir şekilde betimler:

“Melih otobüs durağına doğru giderken keyiften zıplaya zıplaya yürümek için zor tutuyordu kendini. Her şey tereyağından kıl çeker gibi çok kolay olmuştu. Evde hazırladığı o basit kroki tahmin ettiği gibi kapıcıyı kandırmaya yetmişti. Üstelik yaptığı ufak sahtekârlık, özgüvenini yeniden kazanmasını sağlamıştı.” (Birgöl, 2020b, s.188).

Bu örnek, anlatıcının Melih'in eylemlerini ve hislerini detaylı bir şekilde aktararak, karakterin psikolojik durumunu ve olayların üzerindeki etkisini okura sunar. Anlatıcının her yerde mevcut olma özelliği, okurun karakterler arası ilişkileri ve olayların gelişimini daha bütüncül bir şekilde anlamasına yardımcı olur.

Birgöl'ün bu romanda kullandığı üçüncü şahıs anlatıcı, romanın yapısal dinamiklerini ve karakterlerin derinlemesine incelenmesini mümkün kılar. Bu teknik, anlatının hem geniş bir kapsamda ele alınmasını hem de karakterlerin içsel dünyalarının detaylı bir şekilde sunulmasını sağlar. Anlatıcının sınırsız bakış açısı, romanın kurgusal dünyasında geniş bir hareket alanı oluşturur ve okuyucunun olayları ve karakterleri daha kapsamlı bir perspektiften değerlendirmesine olanak tanır.

3.1.2. Odaklanma

Odaklanma, anlatıcının benimsediği bakış açısıdır. Genette (2020, s.203-204) tarafından geliştirilen odaklanma teorisi, sıfır odaklanma, iç odaklanma ve dış odaklanma olarak üç ana kategoriye ayrılır. Sıfır odaklanmada anlatıcı, olayları sınırsız bilgiye sahip bir gözlemci olarak sunar. İç odaklanmada, anlatıcı, bir veya birkaç karakterin bakış açısından olayları aktarır. Dış odaklanmada ise anlatıcı, olayları dışsal ve nesnel bir perspektiften sunar, karakterlerin iç dünyasına dair doğrudan bilgi vermez. İç odaklanma, karakterlerin düşünce ve duygularını doğrudan sunarak okuyucunun karakterlerle daha yakın bir bağ kurmasını sağlar. Bu teknik, karakterlerin iç dünyasına derinlemesine nüfuz

etmeyi ve onların motivasyonlarını, korkularını ve arzularını daha iyi anlamayı mümkün kılar. Dış odaklanma ise olayları daha objektif bir şekilde sunar ve okuyucunun karakterlerin iç dünyasına dair kendi yorumlarını geliştirmesine olanak tanır. Bu iki odaklanma türü, romanın anlatım tarzını ve okuyucu üzerindeki etkisini belirler.

Genette, bu tasnifleri ile anlatıların yapısal analizini kolaylaştırmayı amaçlamıştır. Bu sınıflandırmalar, edebî eserlerin anlatı yapısının incelenmesinde önemli bir araç olarak kullanılır ve hikâyenin nasıl anlatıldığını daha derinlemesine anlamamıza olanak tanır. Genette'in çalışmaları, edebiyat eleştirisi ve anlatı analizi alanlarında büyük bir etki yaratmış ve pek çok araştırmacı ve akademisyen tarafından temel referans olarak kabul edilmiştir.

Odaklanma, romanın anlatısını şekillendiren önemli bir unsurdur. İç odaklanma, okuyucuyu karakterlerin iç dünyasına çekerken, dış odaklanma, olayların daha geniş bir çerçevede ve daha nesnel bir şekilde sunulmasını sağlar. Bu farklı odaklanma türleri, romanın tonunu, temposunu ve okuyucu üzerindeki etkisini belirler (Bal, 2017).

Mustafa Zeki Çıraklı, *Anlatıbilim* adlı kitabında odaklanma türlerini açıklarken anlatıcının bilgiye erişim düzeyine ve bakış açısına göre sınıflandırmalar yapar. Sıfır odaklanma, anlatıcının her şeyi bilen konumda olduğu durumu ifade ederken, içsel odaklanma belirli karakterlerin perspektifleriyle sınırlıdır. Dışsal odaklanma ise anlatıcının sadece dışsal gözlemler yapabildiği durumu ifade eder. Bu tür odaklanma türleri, anlatının yapısını ve okuyucuya sunulan bilgilerin niteliğini belirlemede önemli rol oynar (Çıraklı, 2015).

Tekin'e göre, bakış açısı, bir romanın yalnızca bir anlatım yöntemi değil, aynı zamanda romanın kaderini belirleyen kapsamlı bir uygulamadır. Anlatıcı ile anlatılan arasındaki mesafeyi korumak, romanın dil ve üslubunu şekillendirmek ve eserin bütünlüğünü sağlamak açısından bakış açısının rolü büyüktür:

“‘Bakış açısı’ salt bir yöntem olmanın çok ötesinde, romanın kaderini tayin eden kapsamlı bir uygulamadır. Bir romanda, ‘anlatıcı’ ile ‘anlatılan’ arasındaki mesafenin dengeli bir çizgide tutulmasında, romanın dil ve üslubunun biçimlenmesinde, nihayet romanın sağlıklı bir yapıya, bütünlüğe sahip olmasında, seçilen ve uygulanan bakış açısının önemi büyüktür. Bakış açısı, roman sanatının temel kavramları olan ‘görme’ ve ‘anlatma’ sorununu, a) birinci kişi b) üçüncü kişi (‘ilahi=omniscient’ ve beşerîleştirilmiş üçüncü kişi) düzeylerinde çözüme kavuşturma işlemidir.” (Tekin, 2017, s.185).

Anlatıcı ve odaklanma arasındaki ilişki, romanın yapısal bütünlüğünü ve anlatımını derinlemesine etkileyen bir konudur. Genette (2020) ve Bal (2017) gibi anlatıbilim teorisyenleri, bu iki unsurun romanın anlamını ve okuyucu üzerindeki etkisini nasıl şekillendirdiğini detaylı bir şekilde incelemişlerdir. Anlatıcı türü ve odaklanma tekniği, birlikte kullanıldığında, romanın yapısını ve anlatımını daha karmaşık hâle getirebilir.

3.1.2.1. Sıfır odaklanma

Sıfır odaklanmada anlatıcı, her şeyi bilen ve her şeyi gören bir konumdadır. Karakterlerin iç dünyalarına, duygularına ve düşüncelerine tam erişim sağlar. Anlatıcı, olayların tüm detaylarını ve geçmiş-gelecek bilgilerini bilir ve okuyucuya aktarır (Genette, 2020).

Ah Tutku Beni Öldürür müsün romanında anlatı dışında yer alan dışöyküsel anlatıcı, kurguda yer alan her şeyden ve herkesten haberdardır ancak romanın gizem unsurunun korunması için bu bilgiler okurla paylaşılmamış yalnızca sezdirilmiştir.

Romanda özellikle karakterin düşünceleri ve duygusal tepkileri, bir üçüncü şahıs anlatıcı aracılığıyla verilmiştir. Örneğin, “Melih merak ederdi; acaba Yeşim Hanım yiyecek kabul etmenin kıyafet almaktan daha ağır geldiğini bildiğinden mi böyle diyordu?” (Birgül, 2020b, s.37) pasajında, Melih’in düşünceleri anlatıcı tarafından okura iletiliyor. Bu, serbest dolaylı anlatımın tipik bir örneğidir. Cohn’a göre bu teknik, üçüncü şahıs anlatıcı, Genette’in anlatıcı tasvirinde dışöyküsel anlatıcı, karakterin zihnine nüfuz ettiği, ancak anlatıcı sesinin de hâlâ belirgin olduğu bir anlatım biçimidir (Cohn, 2008). Karakterin iç sesi ve anlatıcının sesi bu teknikte iç içe geçer.

“Melih, bu sese takılmanın sınırlarını bozmaktan başka bir işe yaramadığını düşünüyordu artık.” (Birgül, 2020b, s.79) cümlesinde ise Melih’in kendi düşünceleri doğrudan aktarılıyor. Bu teknik, alıntılı monolog olarak değerlendirilebilir, çünkü karakterin zihinsel süreci doğrudan okura sunuluyor.

“Ama bütün bunlardan daha çok kafasını kurcalayan bir şey vardı... Bahçeye açılan kapıda beliren adam. O yoksa şu denizci sevgili miydi? Selim’in böyle olduğundan hiç kuşkusu yoktu aslında. Bu da derin bir aldatılmışlık duygusu salıyordu içine. Otobüsün kirli camından dışarı bakarken ne kadar az şey bildiğini ve olayın ne kadar dışında olduğunu düşündü.” (Birgül, 2020b, s.143).

Cohn'a göre, bu tür doğrudan içsel ifadeler, karakterin zihin dünyasının okura açılmasını sağlar ve okuyucunun karakterle daha doğrudan bir ilişki kurmasını mümkün kılar. Öte yandan "Atmosfer Melih'i rahatsız etmişti." (Birgül, 2020b, s.45) cümlesi anlatımlı monolog olarak değerlendirilebilir. Bu iki teknik arasındaki temel fark zaman kipi ve şahıstır (Cohn, 2008, s.118-119).

"Melih şöyle bir baktı etrafa... Selim onun bu tek bakışla, evine gelen Recai'den de Sevil Hanım'dan da daha çok şey gördüğünü anladı." (Birgül, 2020b, s.304) cümlesinde, Melih'in gözlemi, Selim tarafından içsel bir farkındalıkla değerlendirilerek ve anlatıcı tarafından aktarılıyor. Burada anlatıcı, iki farklı karakterin iç dünyalarını bir arada sunuyor. Cohn'un teorisine göre, bu tür bir anlatım, karakterleri daha geniş bir perspektiften sunma imkânı verir ve okuru karakterlerin bilinç akışları arasında geçiş yapmaya davet eder (Cohn, 2008, s.63).

Yazarın, sıfır odaklanmayı yalnızca bu eserinde tercih etmesinin temel nedeni eserdeki polisiye unsurların aktarımını ve gizemin korunmasını sağlamaktır. Bununla birlikte kurguda odak Melih ve Selim karakterlerinin üzerindedir. Bu durum eserin sıfır odaklanmanın başarılı örneklerinden biri sayılmasını sağlar.

Birgül, romanda karakter olarak yer vermediği bir anlatıcı ile okura seslenmiş ve olayları tarafsız ve sınırsız bir şekilde aktarmıştır. Selim'in toplum içindeki zoraki kibarlığı, çevresindeki insanlar ve olaylar hakkındaki gerçek düşünceleri o her ne kadar saklamayı tercih etse de okura yansıtılmıştır.

3.1.2.2. İçsel odaklanma

İçsel odaklanma, anlatının bir veya birkaç karakterin bakış açısıyla sınırlı olduğu durumu ifade eder. Bu tür odaklanmada anlatıcı, olayları belirli bir karakterin gözünden aktarır ve sadece o karakterin bildiği ve hissettiği şeyleri okuyucuya sunar (Çıraklı, 2015).

İçsel odaklanmada anlatıcı, odak noktasındaki karakter kadar bilgi sahibidir. Genette'in bu sınıflandırmasına göre, iç odaklanma üç ayrı grupta incelenmelidir: Eğer hikâyedeki olaylar yalnızca bir karakterin bakış açısından aktarılıyorsa sabit odaklanma; birden fazla karakterin bakış açısından aktarılıyorsa değişken odaklanma; aynı olay farklı karakterlerin bakış açısından birden fazla kez anlatılıyorsa çoklu odaklanma söz konusudur (Genette, 2020, s.203-204).

Gölgeler Çekildiğinde ve *Eflatun Koza* romanlarında, kurgunun tamamında odak nokta başkarakterler Esin ve Evrim üzerindedir. Anlatı boyunca olayların tek bir

karakterin bakış açısından ve benöyküsel anlatıcı tarafından aktarılması sabit içsel odaklanmaya örnek gösterilebilir. Bu durumun en büyük avantajı merkez kişilerin olaylar ve kişiler karşısında düşündüklerini ve hissettiklerini direkt kendilerinden öğrenmektir. Öte yandan romanda yer alan diğer karakterler anlatıcının bilincinden aktarıldığından okur bu karakterleri objektif bir bakış açısıyla tanıma fırsatını da kaybetmiştir.

Dorrit Cohn (2008), bu anlatıcının, karakterin zihinsel süreçlerini, düşüncelerini, duygularını ve algılarını doğrudan iletebilme yeteneğine vurgu yapar. Bu anlatım tarzı, okuyucuyu karakterin kişisel ve öznel deneyimlerine yakınlaştırır. Örneğin, “Böyle gayret göstermemin kimsenin bilmediği bir sebebi vardı: Öğretmene hayrandım...” (Birgül, 2009, s.15) cümlesinde, Esin’in duygu ve düşünceleri doğrudan ifade ediliyor. Bu, karakterin kendi bakış açısını ve motivasyonlarını okura açık bir şekilde sunar.

“Başkalarına ait anılar vardır. Dinlerken hafif bir kıskançlıkla, ‘bu benim olmalıydı’ diye düşünürsünüz. Bazen de dayanamaz, o anının içine yerleştiriverirsiniz kendinizi ve sevdiklerinizi. Artık sizindir.” (Birgül, 2009, s.42) alıntısında, *Gölgeler Çekildiğinde* romanının anlatıcısı Esin, kişisel bir gözlem ve duygusal tepkisini okura iletir. Cohn’a göre anlatıcı bu tür deneyimleri aktarırken anlatıyı güçlü bir biçimde öznel hâle getirir. Karakter dünyası ve kişisel algıları, anlatının merkezinde yer alır ve okuyucunun bu dünyaya doğrudan erişimi sağlanır.

Cohn (2008), birinci şahıs anlatıcının bilinç akışı ya da içsel monolog şeklindeki ifadelerini, karakterin zihnini şeffaflaştırmanın bir yolu olarak görür:

“Artık biliyorum ki, sadece hayal dünyamızda yarattıklarımızı severiz. Efsane olmuş aşklar, inanılmaz kahramanlık öyküleri, insanların başına gelen mucizeler, hep soru işaretleri ile doludur. Kimse emin değildir, hikâye edilenlerin yaşanmışlığından. Ama böyle olduğu için de hafiftirler ve asla bıkmayız onları dinlemekten.” (Birgül, 2009, s.127).

Verilen pasaj Esin’in düşünsel sürecini ve kişisel bir farkındalığını ifade eder. Bu tür açıklamalar, karakterin gerçeklik, hayal ve duygusal bağlılık durumlarını sunar.

“Kışın içindeydik, güneşli günler çok uzaktı, ama öylesine iyimserdik ki, gizli bir define haritasını ele geçirmiş afacanlardan farksız, baharın izini sürüyor, dalların ucuna, kardan sıyrılan toprağa, çok yükseklerden geçen bir kuş sürüsüne ümitle çeviriyorduk gözlerimizi.” (Birgül, 2009, s.125) alıntısı, Esin’in içinde bulunduğu çevresel ve duygusal koşulları hissettiren bir tasvirdir. Cohn (2008), birinci şahıs anlatımda, karakter deneyimleri ve dış dünyayı algılayışı arasında kurulan bağlantılara dikkat çeker (s. 253).

Anlatıcı hem kendi duygusal durumunu hem de bu durumu çevresindeki dünyaya nasıl yansıttığını aktarır.

“Babam da Deniz’in nereye gittiğini bilmiyordu. Sadece bildiğini sanıyordu. Sabah koridorda karşılaşmışlar, Deniz nasıl olduğunu sormuştu ona. Babam da bütün gece omuzlarının ağrıdığını söylemişti. Ama Deniz’in onu işitmediğini düşünüyordu, çünkü lafını bile bitirmeden girmişti odasına. ‘Acelesi vardı,’ diyordu babam. ‘Dersi kaçırmak istemiyor olmalıydı.’” (Birgül, 2009, s.131)

Verilen alıntıda, Esin hem kendi düşüncelerini hem de başkalarının davranışlarını yorumlama biçimini okura iletir. Cohn (2008), bu tür anlatımda, anlatıcının yalnızca kendi bilinç akışını değil, aynı zamanda diğer karakterlerin zihinlerine ve eylemlerine dair yaptığı çıkarımları da okura sunduğunu belirtir. Bu, karakterin başkalarıyla olan ilişkilerini ve bu ilişkilerin onun iç dünyasında nasıl yankı bulduğunu gösterir.

Benöyküsel anlatıcıların kullandığı içsel odaklanma, karakterin bilinç akışını, duygusal tepkilerini ve düşünce süreçlerini doğrudan okura sunar. Bu tekniklerin kullanımı, anlatıcı ile karakter arasındaki mesafeyi neredeyse ortadan kaldırır, çünkü anlatıcı karakter düşünce ve duygularını kendi sözleriyle ifade eder. Örneğin, “Plastik çubuğun ucunda iki çıplak kadın birbirlerine sarılmıştı. Neden bilmem, belki de bütün gece Çağla ve Irmak’tan konuşmuş olduğumuz için o tek beden olmuş kadınların onlar olduğunu düşündüm.” (Birgül, 2010, s.83) cümlesi, Evrim’in dönüşüm sürecini, hayal gücünü ve bilinçaltını doğrudan ortaya koyar. Cohn’a göre, bu tür serbest dolaylı anlatım, karakterin zihninin şeffaf hâle gelmesini sağlar ve okuyucunun, karakterin zihnine doğrudan erişimini mümkün kılar. Söz gelimi anlatıcının Çağla ve Irmak hakkında düşünceleri, bilinçaltı düzeyde iki kadının birleşmiş bedenleriyle ilişkilendiriliyor. Cohn, bu tür geçişleri, karakterin bilinçli ve bilinçsiz zihinsel süreçlerinin birleşimi olarak görür. Anlatıcı, bu geçişleri okura sunarak, karakterin zihninde neler olup bittiğine dair derin bir içgörü sağlar. Bu tür anlatımlar, karakterin bilinçaltındaki arzuları, korkuları veya takıntıları açığa çıkarmada ipuçları sağlar (Cohn, 2008, s.232-234).

“Amirim bir an, kendi gördüğünü benim de gördüğümü sanarak umutla baktı bana, göz göze gelmedik ama ruh halimi anladı, beni umursamayan ‘boş ver’ gibilerinden bir hareket yaptı (...)” (Birgül, 2010, s.133) ifadesi Evrim’in, çevresindeki olayları ve diğer karakterlerin davranışlarını nasıl algıladığını gösterir. Cohn’a göre, bu tür anlatım, karakterin yalnızca kendi zihinlerini değil, aynı zamanda başkalarının niyet ve duygularını da yorumlamasını içerir. Burada anlatıcı, kendi tepkilerini ve bunların çevresindeki olaylarla nasıl ilişkili olduğunu okura sunar.

“Aslı, iyi geçen hafta sonunu anlattı. Sinemaya gitmiş, bir çocukla tanışmış, boyu biraz kısaymış ama şeker biriymiş. Hayat böyle işte Aslı. Şeftalinin hayalini kurar, çürük elmayı dişlersin.” (Birgül, 2010, s.157) cümlesi, benöyküsel anlatıcı Evrim’in deneyimlerini ve duygusal tepkilerini simgesel bir dille ifade etmesiyle dikkat çeker. Cohn’un teorisine göre anlatıcı, metaforik bir dil kullanarak duygusal derinliğini ve hayata karşı ironik bakış açısını okura iletebilir. Bu, anlatıcının dünyasına dair zengin ve kompleks bir anlayış sağlar.

Benöyküsel anlatıcının kullandığı anlatım teknikleri, okuyucunun, anlatıcı karakterin dünyasına doğrudan erişimini sağlar ve anlatının öznel bir derinlik kazanmasına olanak tanır. Anlatıcının içsel odaklanma ile olayları yorumlama biçimi, okurun karakterle daha yakın bir bağ kurmasını ve onun duygusal ve düşünsel dünyasını daha derinlemesine anlamasını sağlar.

Aynı olayın farklı karakterlerin bakış açılarından tekrar tekrar anlatıldığı *Geceye Uyananlar* romanının benöyküsel anlatıcıları Nilüfer ve Haluk ise çoklu içsel odaklanmanın örnekleridir. Tek bir olay örgüsünü aynı aileden gelen iki kardeşten dinlemek okura karakterler arasındaki bilinç farkını cinsiyet rolleri düzeyinde görme şansı sunarken bakış açısının olayı aktarmadaki önemi de eserin anlatımında dikkat çekmiştir.

Benöyküsel çoklu anlatıcı, bir hikâyede birden fazla karakterin başkişi anlatıcı olarak görev alması durumudur. Bu anlatıcılar, ana karakterlerin dünyalarını, düşüncelerini ve duygularını doğrudan aktarma fırsatı verir. Roman boyunca olayların Nilüfer ve Haluk’un perspektiflerinden anlatıldığı görülüyor. Çoklu içsel odaklanma ile benöyküsel anlatıcıların kullanıldığı bu roman, karakterler arasındaki bakış açısı farklılıklarını ve benzerliklerini keşfetmek için zengin bir zemin olarak değerlendirilebilir. Romanda aynı olayların ya da durumların farklı karakterler tarafından nasıl algılandığı ve yorumlandığı gösterilir, böylece okura çok boyutlu bir anlatı sunulur. İçsel odaklanma, anlatıcının düşüncelerine, duygularına ve algılarına derinlemesine odaklanmayı ifade eder. Her iki karakter de iç dünyalarına ve birbirlerine karşı hissettikleri duyguları içsel bir odaklanma ile ifade ediyor. Örneğin, Nilüfer’in “Bazen odama girer, yanıma gelir ve dikilir başucumda. Ne eğilir üzerime ne de dokunur. Uyandırmaktan korkar. Belli bir uzaklığı koruyarak, bir hayalet gibi biraz durur, soluğunu duyarım, gider sonra. Gözlerimi açamadığım için yüzündeki ifadeyi göremem.” (Birgül, 2020a, s.59) ifadesi, onun Haluk’un varlığını ve duygusal etkisini nasıl algıladığını

yansıtırken aşağıda verilen pasajda Haluk'un duygusal bağlılığını ve geçmişe duyduğu özlemi ortaya koyar:

“Nilüfer uyurken odasına giriyor ve sokağın ışığında seyrediyorum onu. Dokunmak, sarılıp eskiden olduğu gibi göğsümde sımsıkı tutmak istiyorum. Biraz kalıyorum orada. Başucunda dikilip küçüklük halini seyrediyorum. Uyurken o sevgi dolu kıza ne kadar benzediğini görmek üzüyor beni... Ama bir yandan da hiç değilse bu kadarına sahip olabildiğim için şükrediyorum Allah'a.” (Birgül, 2020a, s.72).

Verilen alıntıda aynı olayın Nilüfer ve Haluk tarafından nasıl farklı algılandığına dair ipuçları var. Nilüfer, Haluk'un kendisini gözlemlerken nasıl bir mesafe koruduğunu ve bunun kendisine nasıl hissettirdiğini anlatıyor. Buna karşılık Haluk, Nilüfer'e dokunmak ve onu eski günlerdeki gibi sarıp sarmalamak istediğini, ama bunu yapamamaktan duyduğu hüznü dile getiriyor. Bu durum, çoklu anlatıcı kullanımının anlatıdaki karakterlerin birbirlerine yönelik algılarındaki farklılıkları ve örtüşen duygu durumlarını ifade eder ve karakterler arasındaki duygusal rezonansları ve gerilimleri daha belirgin hale getirir.

Nilüfer ve Haluk'un düşünceleri, bilinç akışı tekniğiyle, sanki karakterler düşüncelerini doğrudan okurla paylaşıyor gibi aktarılıyor. Örneğin, Haluk'un Memo'nun bağırılarına tahammül edememesi ve bu durumu içsel bir monologla ifade etmesi “Memo bağıırıyor yine... Hafifçe, yakarır gibi bağıırıyor. Bu sese dayanamıyorum artık.” (Birgül, 2020a, s.31), onun bu duruma karşı hissettiği sorumluluk duygusunu ve çaresizliğini yansıtıyor. Nilüfer'in Memo'nun inleyişini tanımlarken kullandığı dil ise onun Memo'yla arasındaki duygusal bağı ve Memo'ya duyduğu acıma hissini ortaya koyuyor: “Memo artık konuşmuyor... Bağıırıyor bazen. Daha doğrusu bir inleyiş onunkisi. Haline kahreden sitemli bir inleyiş.” (Birgül, 2020a, s.65).

Nilüfer ve Haluk'un yaşadıkları iç çatışmalar ve duygusal gerilimlerin belirgin bir şekilde anlaşılmasının sebebi de yine içsel odaklanma kullanımından kaynaklanır. Nilüfer'in “Beni fark etmeyen bütün insanlar ilgimi çekmiştir. Hem bana inceleme özgürlüğü sağladıkları için hoşlanır hem de beni görünmez kılan umursamazlıkları yüzünden kızarımlar onlara.” (Birgül, 2020a, s.209) ifadesi, onun görünmezlik duygusuyla başa çıkma biçimi ve bu durumun ona hem çekici hem de rahatsız edici gelmesi direkt olarak kendisi tarafından aktarılır. Haluk'un “Söyledikleri aklıma yatmıştı o vakit. Ama bir gün, üstelik sevgili pozisyonunda benzer hislere kapılacağım hiç aklıma gelmemişti.” (Birgül, 2020a, s.255) ifadesi ise kendini, geçmişte dinlerken umursamadığı bir duygusal

karmaşıklığın ortasında bulması üzerine hissettiklerini aktarır. Bu içsel çatışmaların, karakter derinliği yaratmada ve karakterlerin zihinsel karmaşıklıklarıyla tanıştırmada kritik öneme sahiptir.

Cahide Birgül romanlarında yarattığı her karakterin kendini bulma ve hayatla yüzleşme sürecini okurla filtresiz bir biçimde paylaşmış, bu paylaşım ile okuyucuya derin duygusal deneyimler sunmayı amaçlamıştır. Yazar, her ne kadar romanlarındaki tematik tutumunu aynı çizgide tutmuş olsa da bunu yapma biçimini değiştirmiş ve kurgu sanatındaki ustalığını gözler önüne sermiştir.

3.2.Olay Örgüsü

Olay örgüsü, bir yazınsal metinde yaşanan olaylar bütünü ifade eder. Romanda anlatılan olayların ve bunların okura sunulma sırasının romanın olay örgüsü olduğu söylenebilir (Stevick, 2021). Olay örgüsünün bir romanın tamamını oluşturmadığını görmek ve bu eserleri yalnızca anlattıkları olaylarla sınırlı kalmadan inceleyebilmek edebiyatı daha iyi anlamın temel adımlarından biridir. Özellikle modern edebiyatta olaylara ağırlık vermeden hislere, düşüncelere ve durumlara odaklanılarak yazılan eserler de olduğu düşünülürse bu kavramın rolünü iyi anlamak daha da önemli hâle gelir (Antakyalıoğlu, 2021).

Olay örgüsü, şahıs kadrosu ve anlatıcı, roman türünü geleneksel metinlerle ortak bir paydada buluşturan üç temel unsurdur. Olay örgüsü, edebî bir eserin iskeletini oluşturur. Okuyucunun hikâyeye bağlanmasını ve karakterlerin gelişimini takip etmesini sağlar. Bunun yanında, yukarıdaki unsurlar genel bir çerçeve sağlar ve bu yapı unsurları, romanın temel bileşenlerini oluştururken yazarın hikâyeyi anlatma şeklini yansıtır. Her roman farklıdır ve bu unsurlar farklı şekillerde kullanılabilir veya vurgulanabilir, ancak bu temel öğeler edebî bir romanın yapı taşlarını oluşturur.

Olay örgüsü, bir anlatı metninde meydana gelen olayların belirli bir düzen içinde sunulmasını ifade eder. 20. yüzyıl İngiliz yazarlarının önde gelen isimlerinden E.M. Forster *Roman Sanatı* aslı eserinde, metinde meydana gelen olayların aktarımı sırasında bir sebep sonuç ilişkisi olmasının gerekliliğinden şu şekilde bahseder:

“(…) Olay örgüsü de olayların anlatımıdır; ancak burada üstünde durulan nokta, olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkisidir. ‘Kral öldü, arkasından kraliçe de öldü’ dersek, öykü olur. ‘Kral öldü, sonra üzüntüsünden kraliçe de öldü’ dersek, olay

örgüsü olur. Zaman sırası bozulmuş değildir, ancak neden-sonuç ilişkisi yanında iyice gölgede kalmıştır.” (Forster, 2014, s.128).

Bu neden-sonuç ilişkisi, eserin okuyucuya sunduğu anlam ve duygusal etkiyi güçlendirir.

Boynukara’ya (2017) göre “gerçekçi bir romanda aksiyon, kronolojik bir sırayla anlatılmak zorunda olmayan ve birbirlerine mantıklı bir biçimde bağlı olan olaylardan oluşur.” (s.207). Bu durum da bir romanın olay örgüsünün zaman sıralamasıyla değil mantıksal tutarlılıkla şekillendirilebileceğini ifade eder. Yani, olayların anlatım sırası değişse bile aralarındaki mantık bağı korunmalıdır.

Olay örgüsü, genellikle belirli bir tema, mesaj veya çatışma etrafında şekillenir ve karakterlerin gelişimiyle paralel bir şekilde ilerler. Karakter gelişimi, romandaki karakterlerin başlangıçtan sona kadar geçirdiği değişim ve dönüşümleri ifade eder. Olay örgüsü, bu değişimlerin nasıl gerçekleştiğini ve karakterlerin nasıl evrildiğini göstermede kritik bir rol oynar.

Olay örgüsünün temelini karakterler oluşturur. Karakterlerin kişilikleri, geçmişleri, değişimleri ve ilişkileri okuyucuya olay örgüsü içerisinde sunulur. Olay örgüsünün ana noktası çatışmadır. Çatışma, olayların odak noktasını ve karakterlerin motivasyonlarını belirler. Olay örgüsü, esere konu olan çatışmayı ortaya koyar ve karakterlerin bu çatışmayı nasıl çözmeye çalıştığını gösterir. Olaylar, ana karakterlerin sorunlarına veya hedeflerine ulaşmak için başladığı eylemleri anlatarak yavaşça yükselir. Olaylar ilerledikçe gerilim artar ve okuyucu esere daha fazla bağlanır.

Olay örgüsü, yazarın hikâyeyi nasıl anlatacağını ve okuyucuların olayları takip etmelerini sağlayacak yapısal bir çerçeve sağlar. Olay örgüsü, anlatıdaki ana öykü veya olaylar dizisinin arasındaki karşılıklı ilişkidir. “Olay örgüsü, anlatının özel olarak, özenle ve belirli bir amaca göre biçimlendirilmesidir” (Tekin, 2020, s. 71). Her türden eser, kendi özel olay örgüsüne sahip olacaktır ve bu örgü, eserin türüne, tarzına ve amacına bağlı olarak farklılık gösterebilir.

İyi bir olay örgüsü, okuyucunun ilgisini çeker karakterlerin gelişimini gösterir ve hikâyenin temasını etkili bir şekilde iletebilir. Ayrıca romanın duygusal yükünü ve gerilimini artırabilir: “Olay örgüsü kolay anlaşılır olabilir, güç olabilir; içinde gizem bulunabilir ve bulunmalıdır da ancak, okuyucuyu kandırmaktan kesinlikle sakınmalıdır” (Forster, 2014, s. 130). Olay örgüsü, kurgunun akışını ve yapısını şekillendiren temel bir tasarım unsuru olarak önemlidir.

Romanın olay örgüsü, yazarın hikâyeyi nasıl anlattığına ve karakterlerin nasıl geliştiğine bağlı olarak farklılık gösterebilir. “Metin halkaları, eserin genel yapısında nasıl bağımsız bir karakter taşırsa, ‘olay örgüsü’ de kendi bütünlüğüyle bağımsız yapıyı oluşturur. Olay örgüsü, kapsam ve işlevi itibariyle romana ‘metin halkaları’nın üstünde bir ‘biçim’ kazandırır” (Tekin, 2020, s. 70). Her romanın olay örgüsü benzersizdir bunun yanı sıra yazarın sanatsal tercihlerine ve eserin temasına göre değişebilir.

Edebî yapıtlar içinde olay örgüsü dinamik bir yapıya sahiptir. Moran, bu yapının genellikle bir eserdeki karakterlerin eylemleri, karakterin kendisi ve karakterin düşünsel dünyası arasındaki etkileşimlerden doğan bir değişim süreci olarak tanımlar. Bu öğelerin herhangi birinin olay örgüsünde baskın hale gelmesi durumunda olay örgüsünün türünün bu baskın öğe tarafından belirleneceğini ileri sürer:

“Olay örgüsü bir değişim sürecidir ve gerçekte eylem, karakter ve düşün öğelerinin bir birleşimi olduğu için bu öğelerden hangisi değişimde temel rolü oynarsa olay örgüsünün tipini de o belirler. (...) İkinci tipte başkişinin karakterindeki değişimdir olay örgüsüne bütünlük kazandıran. Örneğin kişi roman boyunca olgunlaşır. Üçüncü tipte, olay örgüsü roman başkişisinin inançlarında, düşününde, görüşlerinde meydana gelen bir değişimi sergiler.” (Moran, 2019b, s.319).

Berna Moran’ın bu tanımı, edebî eserlerin analizi için önemli bir araç sunar. Eserlerdeki olay örgüsünün hangi öğe üzerinden şekillendiği eserin türünü, anlatısal yapısını ve derinliğini anlamak açısından büyük bir öneme sahiptir. Moran, olay örgüsünü sadece bir dizi olayın sıralanışı olarak değil, aynı zamanda karakterlerin psikolojik ve düşünsel dönüşümlerini de içine alan dinamik bir süreç olarak ele alır. Bu bağlamda Cahide Birgül’ün *Geceye Uyananlar* ve *Ah Tutku Beni Öldürür müsün* romanları karaktere yaslanan olay örgüsü³, *Gölgeler Çekildiğinde* ile *Eflatun Koza* romanları ise düşünce yaslanan olay örgüsü⁴ olarak değerlendirilebilir. Aşağıda incelemeye konu olan romanların olay örgülerine yer verilecektir.

³ Karaktere yaslanan olay örgüsü, hikâyenin gelişimini ve ilerlemesini karakterlerin eylemleri, kararları ve kişisel gelişimleri üzerinden şekillendiren bir anlatım tarzını ifade eder. Bu tür bir olay örgüsünde, karakterlerin kişilik özellikleri, motivasyonları, içsel çatışmaları ve değişimleri olay örgüsünün merkezinde yer alır. Karaktere yaslanan olay örgüsünde, olaylar ve durumlar, karakterlerin tepkilerine, seçimlerine ve etkileşimlerine bağlı olarak gelişir (Moran, 2019b).

⁴ Düşüne yaslanan olay örgüsü, olayların ve karakterlerin düşünceler, duygular ve psikolojik süreçler etrafında geliştiği bir anlatım tarzını ifade eder. Bu tür bir olay örgüsünde, dışsal eylemlerden ziyade karakterlerin zihinsel ve duygusal dünyalarına, içsel çatışmalarına ve düşünce akışlarına odaklanılır. Karakterlerin düşünceleri, kararları ve duygusal durumları olay örgüsünün gelişiminde önemli bir rol oynar ve genellikle anlatının temelini oluşturur. Özellikle modern edebiyat ve psikolojik roman türlerinde yaygındır (Moran, 2019b).

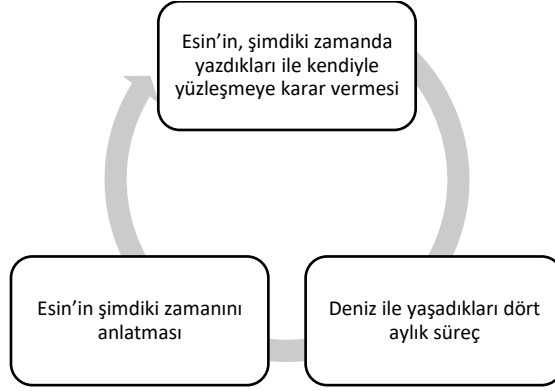
3.2.1. Gölgeleler Çekildiğinde

Gölgeleler Çekildiğinde, bir bireyin parçalanmasının ve parçalanırken kendini yeniden bulmasının hikâyesidir. Buna bağılı olarak olay örgüsü, sade hayatına ve kalabalıklardan uzak dünyasındaki durağanlığa alışmış olan başkarakter Esin'in, kuzeni Deniz'in gelişiyle birlikte geçmişle hesaplaşması ve kendisini yeniden keşfetmesi üzerine kurulmuştur.

Cahide Birgül'ün romanları olaylardan çok merkezdeki karakterlerin hayata yaklaşımına, gözlemlerine ve düşüncelerine yoğunlaşır. Bu nedenle romanı gerçek anlamda özetlemek mümkün değildir. Bununla beraber baş karakter Esin ile Deniz arasındaki diyaloglar, bu iki karakter arasındaki ilişki ve romanın karmaşık kurgusu da *Gölgeleler Çekildiğinde*'yi bir özetle değerlendirmeyi güç hâle getirir. Buna bağılı olarak eser kısaca şu şekilde özetlenebilir: Romanın başkarakteri genç öğretmen Esin, hasta babasıyla birlikte küçük bir apartman dairesinde yaşayan nişanlı bir kadındır. Esin'in monoton ve kasvetli hayatı, kuzeni Deniz'in üniversiteyi kazanmasıyla başlayan davetsiz misafirliği ile dengesini kaybeder. Esin başlangıçta Deniz'i evde istemez ve onun bir an önce gitmesi için çaba sarf eder. Ancak Deniz hem Esin'in hem de babasının kalbini kazanmayı başarır ve Deniz'in baba-kızın yaşamlarına dâhil olduğu dört aylık süre olağanüstü değişimleri de beraberinde getirir.

Esin, aynı zaman diliminde karşılaştığı kişi veya nesnelere aracılığıyla bir yandan geçmişini sorgulamakta diğer yandan da geleceğini belirlemeye gayret etmektedir. Romanın asıl amacı Esin'in varoluş mücadelesini ortaya koymak olduğu için kronolojik olarak devam eden bir olay yoktur.

Bu husus Esin'le ilgili üç metin halkasında verilmektedir. Birinci metin halkasını Esin'in geçmişte başından geçenler; ikinci metin halkasını Esin'in, kuzeni Deniz'in gelişiyle kendisini yeniden keşfetmesi, üçüncü metin halkasını ise yaşananların ardından Esin'in geciken yüzleşmesini gerçekleştirmek adına yaşananları yazmaya karar vermesi oluşturur. Bu üç metin halkası geçmişin, anı ve geleceği olumsuz etkilemesi noktasında kesişirler. Bu kısımlarda ifade edilen ilişkiler aracılığıyla Esin'in farklı yönleri ortaya konur. Eserin olay akışı dairesel olay örgüsü olarak değerlendirilebilir:



Şekil 3.1. *Gölgeler Çekildiğinde* romanının metin halkaları

Gölgeler Çekildiğinde, kurgu açısından geleneksel bir yapıda değildir. Eser, modern romanın bir getirisi olarak olay merkezli değil birey merkezli olarak kurgulanmıştır. Bununla birlikte eserde yer alan olaylar kronolojik bir biçimde ilerlemez. Eserin başında romanın hem başkışisi hem de anlatıcısı olduğu belirtilen Esin, olayları aktardığı gelecekte de “Yazacaklarımla, gecikmiş bir yüzleşmeyi sonunda gerçekleştirmiş olacağım. (...) Yaşananlar yıllar, yıllar öncesinde kaldı. (...) Artık gücüm kalmadı. Durmak, soluk almak, sonra da sağlam bir keski ile bu zinciri kesmek istiyorum.” (Birgül, 2009, s.1-2) olayları yaşadığı anda da hep bir hesaplaşma içindedir. Bu ilginç çatı, bir romandan beklenen yapının dışında olmasıyla klasik roman yapısından ayrılmaktadır.

Olay örgüsü zaman kırılmaları sebebiyle eserin yapısını gerçek anlamda yansıtmaz. Romanın olay halkalarını şu şekilde sıralamak mümkündür:

- Esin'in yaşananlarla on dokuz yıl sonra yüzleşmeye karar vermesi
- Deniz'den beklenmedik bir anda mektup gelmesi üzerine Esin'in annesi ve Deniz ile geçirdiği yazı hatırlayıp albümlere bakması
- Esin mektuba cevap yazamadan Deniz'in gelmesi ve Esin'in babasının Deniz'e hemen alışması ancak Esin'in, Deniz'i göndermeyi düşünmesi
- Deniz'in, Aysel'in doğum günü partisinde Adnan ile tanışması
- Deniz'in yılbaşı için annesi tarafından kasabaya davet edilmesi ve Kenan'ın yılbaşında orada olacağını bildiren telefonu üzerine Esin'in Kenan ile ilk kez birlikte oldukları günü hatırlaması
- Aysel'in geleneksel yılbaşı partisini Sedat'ın üstlenmesi
- Esin'in, Deniz ile Adnan'ın çıktıklarını Aysel'den öğrenmesi
- Deniz'in karşı evdeki kadını tanıyor olması
- Kenan'ın gelişi ve Esin ile birlikte olması

- Esin'in yılbaşı hediyesi alışverişi ve Deniz'e hediye seçme işini sona bırakması
- Kenan'ın öğle arası habersiz ziyareti ve tatil teklifi
- Esin ve Deniz arasındaki ilk cinsel temasın yaşanması
- Kenan'ın tatil teklifini yinelemesinin ardından Deniz'in tatil haberine sinirlenmesi ve arkadaşında kalması
- Esin'in, Kenan hakkında yeniden ılımlı düşünceler edinmesi ve tatil sırasında Kenan ile ilişkisinin olmasının nedenini keşfetmesi
- Adnan'dan sürekli telefonlar gelmesi
- Esin'in hastalanmasıyla Kenan ile Deniz'in baş başa eğlenmesi ve Selcan Abla'nın Esin'i Deniz konusunda uyarması
- Esin'in Adnan'ın intiharını öğrenmesi
- Kenan'ın ani gidişiyle Esin ile Deniz'in baş başa üç gün geçirmesi
- Deniz'in gidişi
- Esin'in kasabaya doğru yolculuğa çıkması
- Esin'in Komiser Nevzat'tan olan biteni öğrenmesi
- Esin'in eve dönüşü
- Esin'in, Kenan'ın trafik kazası yaptığı haberini almasıyla yanına gidişi ve Deniz'in Kenan'a yazdığı mektupları bulması
- Esin'in eve dönmesi ve evi eski (Deniz gelmeden önceki) hâlinde bulması
- Esin'in, Deniz'in günlüğü ve mektuplarından öğrendikleriyle olayları kafasında bir düzene koymaya çalışması
- Esin'in babasını kaybetmesi, Şefkat Hanım'ın ağzından Deniz'in yazdığı mektupları bulması ve Deniz tarafından boşaltılan banka hesabını öğrenmesi
- Selcan Abla'nın ölmesi
- Babasının ölümünden sonra ecza dolabında ilaçlar bulması ve Deniz'in ne kadar ileri gidebileceğini sorgulaması
- Esin'in şimdiki hayatını kısaca özetlemesi

Gölgeler Çekildiğinde, bir kadının benliğini tanıma yolculuğunu ele alır ve olaylar andan geçmişe bir bakış biçiminde okura aktarılır. Bunun başlıca sebebi başkarakter ve anlatıcı olan Esin'in geçmişini ve benliğini sorgulamasına zemin hazırlamaktır. Romanın şimdiki zamanında ele alınan süreç, Esin'in Deniz ile geçirdiği zamanı sorgulayıcı bir biçimde aktarmasından ibarettir. Roman, Esin'in bilincinden sunulan yakın ve uzak geçmişi üzerinden ilerler.

3.2.2. Geceye Uyananlar

Cahide Birgül, ikinci romanı olan *Geceye Uyananlar*'da okuru karakterlerin zihnine davet ederek bir ailenin iç dinamiklerini gözler önüne sermiştir. Kamçılara saplantılı Başçavuş babalarını yıllar önce, annelerini ise henüz kaybetmiş üç kardeşin yaşadıkları evin içinde ve çevresinde yaşanan olaylar mikro düzeyde bireysel ve ruhsal panoramalar sunarken makro düzeyde 90'lar İstanbul'unu ve toplumsal durumu yansıtmaktadır.

Yazar, bu romanında gözetleyen ve gözetlenen arasındaki sınırın giderek belirsizleştiği paranoya dolu bir gerilim öyküsü sunmaktadır. Şüpheyile dolu atmosferiyle *Geceye Uyananlar*, bir yandan teşkilat mensubu Haluk'un hayatını iniş çıkışlarıyla aktarırken diğer yandan kendini arayan ancak bir türlü bulamayan hayatı etrafındaki erkekler tarafından ablukaya alınmış Nilüfer'in annesinin ölümüyle daha da zorlaşan psikolojik çöküşünü merkezine alır. Roman boyunca "ev" in güvenli dünyasının aslında ne kadar tekinsiz ve aile üyeleri üzerinde yok edici bir sıcaklığa sahip olduğu vurgulanmıştır.

Roman, farklı karakterlerin kesişen hikâyelerini içerir. Her karakterin kendi içsel çatışmaları ve yaşadığı zorluklar, genel olay örgüsünü oluşturur. Romanın olay örgüsü, karakterlerin yaşadığı deneyimler ve bu deneyimlerin onları nasıl dönüştürdüğü üzerine kuruludur. Eseri kısaca şu şekilde özetlemek mümkündür: Nilüfer, hastanede yatan annesine refakat ederken, bir yandan da zihinsel engelli kardeşi Memo ile ilgilenir. Memo'nun dış dünyayla tek bağlantısı Nilüfer'dir. Teşkilat mensubu ağabey Haluk'un, Nilüfer'e karşı hastalıklı denilebilecek bir sevgisi vardır. Bu sevgi neredeyse enstetin sınırlarında dolaşır. Annelerinin ölümünün ardından vaktiyle aile olmayı başaramamış, farklı türden yaralara sahip bu üç kardeşin geçirdiği sancılı süreç Nilüfer ve Haluk'un bilincinden aktarılmıştır.

Otuz sekiz bölümden oluşan eserde bölümler sırasıyla anlatıcısının kimliğine göre "Kız Kardeş" ve "Ağabey" isimlerini almıştır. Okura ulaşmak için iki kardeşin sesini kullanıldığı romanda Nilüfer ve Haluk, anlatıcısı oldukları bölümlerde kişilikleri, özel yaşamları, olaylar karşısındaki duygu ve düşüncelerini kendi görüşleriyle aktarmış ve roman boyunca olaylar kronolojik bir düzen içerisinde ilerlemiştir. Bununla birlikte çapraz anlatım ve çoklu perspektiflerle okura olayları iki farklı bakış açısından öğrenme imkânı sağlanmıştır. Romanın olay halkaları şu şekildedir:

- Nilüfer'in hastanede yatan annesinin durumunun giderek kötüleştiğinin farkında olması ve kendisi kadar üzgün görünmediği için abisini suçlaması
- Haluk'un operasyona gideceğini öğrenmesi üzerine Mine ile görüşmesi
- Memo'nun çizdiği resimlerin giderek anlaşılmaz hâle gelmesi yüzünden Haluk'un onu doktora götürmek istemesi ve bu tavrının Nilüfer'i sinirlendirmesi
- Haluk'un görev sırasında yaşadıkları yüzünden Ethem'in ölmesi üzerine Haluk'un sorgulanması ve iş yerinde itibar kaybettiğini düşünmesi
- Annesinin ölümü üzerine Nilüfer'in yaşadığı boşluk hissi, bir amaç edinmek için Beşiktaş dolmuş durağındaki adamın peşine düşmesi; Haluk'un eve sarhoş gelmesi, kendini tamamen kimsesiz kalmış hissetmesi ve Nilüfer'in zorlandığının farkında olması
- Nilüfer'in Suat ile tanışması ve ondan ayrılırken takip edildiğini fark etmesi ancak eskiden olduğu gibi abisinin onu takip ettirdiğini düşünmesi
- Ekrem Abi'nin ziyareti ve paranoyak tavırlarının Haluk'u huzursuz etmesi
- Nilüfer'in Haluk ile Mine arasındaki yasak ilişkiyi fark etmesi üzerine abisine bildiğini hissettirerek onu tedirgin etmeye çalışması
- Haluk'un istemeyerek Sadettin'in çalıştığı işe yardım etmeyi kabul etmesi ve kendini çaresiz hissetmesi
- Nilüfer'in Suat'ı Memo ile tanıştırmak için eve getirdiği gün Haluk'un işten erken gelip Suat'ı görmesi ve yaşananlar yüzünden Nilüfer'in kendini kötü hissetmesi
- Suat'ın ortadan kaybolmasının ardından Nilüfer'in Zeynep ile onu araması ancak sonuç alamayınca bir şey yapmayacağını bilerek abisinden yardım istemesi
- Haluk'un Nilüfer'in erkek arkadaş seçimlerini sorgulaması, eski erkek arkadaşlarını düşünmesi ve Suat'ın Nilüfer için gerçekten değerli olduğunu fark etmesi
- Ekrem Abi'nin elinde paketle Haluk'un evinin önünde belirmesi ve Haluk'un kamçı bavulunu boş bulunca teşkilatın peşinde olduğunu düşünmesi
- Abdullah'ın Ekrem Abi'nin ölüm haberini vermesinin ardından Haluk'un iyice paranoyaklaşması ve iş yerindeki tavırları sebebiyle Şef'in onu izne ayrılmaya ikna etmesi
- Memo'nun kriz geçirip kamçıların asılı olduğu duvarı parçalaması ve Haluk'un kamçıları bavuldan alanın Memo olduğunu anlaması

- Nilüfer'in salonu temizledikten sonra uyku haplarıyla kendisini ve Memo'yu öldürmesi aynı anda Haluk'un banyo ve mutfak tüpüyle önce Memo'yu sonra Nilüfer kendini "kurtarması"

Eserin sonuna kadar gerilimin duraksamadan adım adım tırmanması ve çözüm noktasıyla okuru şaşırtması sebebiyle denilebilir ki romana devingen olgu hakimdir. *Geceye Uyananlar*, iletişim kurmayı bırakmış bireylerin aile olma çabası üzerine yoğunlaşırken toplumsal ve siyasi eleştiriler de barındıran bir romandır. Okuru daima tetikte tutan tekinsiz atmosferi, olayların geçtiği 90'lar Türkiye'sini yansıtmada başarılı bir zemin oluşturur. Yazar, karakterlerinin içe dönük yolculuklarını geçmişe dair gözlemlerle sunmuştur.

3.2.3. Ah Tutku Beni Öldürür müsün

Ah Tutku Beni Öldürür müsün, Cahide Birgül'ün gizem ve gerilim unsurlarıyla öne çıkan romanıdır. Roman hem kurgusu hem dili hem de başkişi olarak ilk kez iki erkek karakteri seçmesiyle yazarın diğer üç romanından her yönüyle ayrılır. Sınıf farklılıkları temelinde bireyler arası iktidar ilişkilerini irdeleyen roman, sınıf kavramına dair bir alegori niteliğindedir.

Eseri kısaca şu şekilde özetlemek mümkündür: 1990'lar Türkiye'sinde geçen olaylar, köklü ve zengin bir aile olan Mabeyinoğulları etrafında şekillenmektedir. Romanın birinci kısmında romanın baş karakteri Melih, peş peşe gelen ölümler ve gizemli kazalarla derinden sarsılan bu ailenin engelli üyesi Olcay'ı okula götürüp getirmek üzere işe alınır. Ancak Melih, zamanla aileyi çevreleyen esrarengiz olayların içine çekilir ve Mabeyinoğulları'nın Ortaköy'deki apartmanında tuhaf ve gizemli olaylar yaşanmaya başlar. Romanın ikinci kısmı Mabeyinoğulları ailesinin evinden paha biçilemeyen bir büstü çalması için elli bin dolar karşılığında esrarengiz Nejat Kumcu tarafından tutulan Selim'in, evi gözetlerken apartmanda yaşanan tuhaflikları fark etmesine ve Sevil Hanım'a âşık olmasına odaklanır. Romanın üçüncü ve son kısmında ise Melih ve Selim'in hayatlarının kesişmesinin ardından yaşanan olaylar aktarılır. Romanın olay halkaları ise şu şekilde sıralanabilir:

- Yeşim Hanım'ın, Melih'e bir görüşme için numara vermesi
- Melih'in, sakat birine bakma konusunda tereddüt etmesi
- Melih'in, görüşmeye gitmesi ve Sevil Hanım ile tanışması

- Sevil Hanım'ın, Melih'e hafta sonu kalmasını teklif etmesi ve Melih kabul etmeyince ona üç yüz dolar teklif etmesi
- Melih'in apartmanda gece yaşanan gizemli olayları ve sesin kaynağını araştırması
- Melih'in, Gülce hakkında öğrendikleri ve onu rüyasında görmesi
- Yeşim Hanım'ın kazadan, ailenin geçmişinden ve Gülce'den söz etmesi
- Melih ile Olcay'ın sinemaya gitmesi ve Olcay'ın, Kadir'in bir hırsız olduğunu söylemesi
- Melih'in, Kadir'den Mabeyinoğulları ile arasında geçenleri öğrenmesi
- Sevil Hanım'ın Melih'ten bir adamı takip edip adresini öğrenmesini istemesi
- Selim'in, Sevil Hanım'ı izlemeye başlaması
- Selim'in, soygun için plan yapması ancak eve girme konusunda tereddüt etmesi
- Sevil Hanım'ın, Selim'in dikkatini çekmesi ve onu izlemenin Selim için zevkli bir hâl alması
- Sevil Hanım'ın Selim'in evine gitmesi
- Selim'in soygunu gerçekleştirmek için Sevil Hanım'ın evine girmesi, kasada büst yerine koç başı bulup ve hırslanması
- Recai'nin ölümü üzerine Selim'in Sevil Hanım'ı korumak için Nejat Kumcu ile çalışmak zorunda kalması
- Sevil Hanım'ın Selim'i, Nejat Kumcu'nun kim olduğunu öğrenmek için kullanması ve Selim'in Sevil Hanım'ın kendisine âşık olduğunu düşünmesi
- Kedisi Mıdır'ın kaybolması nedeniyle Melih'in derin bir acı hissetmesi
- Kadir'in Melih ile büstü çalmak için plan yapması
- Yeşim Hanım ve Bora Bey'in Melih'i Mabeyinoğulları konusunda uyarması ve ailenin Peter'in ölümünden sorumlu olduğunu söylemesi
- Selim ve Melih'in aynı gece büstü almak için mahzene girmesi
- Selim'in önce Sevil Hanım'ı sonra sevgilisi bahçıvan Tahsin'i ve ardından kendini öldürmesi
- Melih'in, Sevil Hanım'ın ölüm haberini gazetede görüp cenazeye gitmesi ardından Seyfi Komiser'den olayla ilgili daha fazla bilgi almaya çalışması
- Melih'in karakola çağırılması ve Kadir'in ölüm haberini alması
- Melih'in yaşananları öğrendikleri ile önceden bildiklerinin ışığında toparlamaya çalışması ve Olcay tarafından kullanıldığını anması
- Mıdır'ın eve dönmesi

Roman, maddi hırslar, dedikodular ve tutkuların peşinde koşan karakterlerin öyküsünü anlatır. Karakterlerin kişisel hırsları ve tutkuları ön planda tutulurken aynı zamanda esrarengiz ve ürkütücü olaylar okuyucunun ilgisini sürekli canlı tutar. Öte yandan romanın finali, bir çözüm sunmaktan ziyade, kimliklerin ve otoritenin ters yüz olduğu ve hatta neredeyse iç içe geçtiği bir atmosfer yaratarak oyun alanına dönüşmüş bir evin içindeki durumu tasvir etmektedir. Varlığı kesin olmayan bir büstü çalmaya çalışanların hikâyesi finalde acımasız ve şiddet dolu bir trajediye dönüşmüştür.

3.2.4. Eflatun Koza

Cahide Birgül'ün son romanı *Eflatun Koza* da yazarın diğer romanları gibi aile dinamikleri temelinde bir bireyin kendiyile yüzleşmesi üzerine kurgulanmıştır. Olay örgüsü oldukça karmaşık ve karakterlerin iç içe geçmiş hayatlarına odaklanan roman, yazarın hastalık sürecinde yazılmış olup kurgusu ve işlediği temalarla dikkat çekmektedir.

Eseri kısaca şu şekilde özetlemek mümkündür: Ölen babası matbaacı ve annesi terzi olan Evrim, Şişli'de, bir apartman dairesinde annesiyle birlikte yaşamaktadır. Evrim babasının eskiden çalıştığı gazetede stajyer muhabir olarak görev yapmaya başlar. Babasının ölümü ve kız kardeşi Ece'nin Evrim'in erkek arkadaşıyla kaçması, Evrim'i derinden etkiler. Evrim, çalışmaya başladığı gazetede, kayıp kadınlarla ilgili bir yazı dizisi hazırlanmaktadır. Kırk yaşındaki Çağla Akışlı ve yirmi dört yaşındaki İrmak Derderoğlu'nun kayboluşunu konu alan bu dosya, Evrim'in bu kişilerin yakınlarıyla görüşmesini gerektirir. Bu vesileyle Evrim, İrmak'ın eski arkadaşı Neslihan ve bir gey barın sahibi olan Necla Kıratlı ile tanışır ve lezbiyen kadınların dünyasına adım atar. İki lezbiyen âşık ve onların eski sevgilileri arasındaki ilişkiler, Evrim'i her geçen gün daha fazla etkiler. Eserin olay halkalarını şu şekilde sıralamak mümkündür:

- Babasının matbaacılık yaptığı gazetede işe başlaması
- Kayıp şahıslar hakkında hazırlanan yazı dizisinde görevlendirilmesi
- Zarife'yi çıplak görünce annesinin evde olmadığını anlaması
- İşe giderken Ece'nin paltosunu giymesi ve onun gibi güzel hissetmesi
- Amiri Ahmet Bey'in dosyanın gidişatı hakkında bilgi almaya gelmesi
- Neslihan Sarıtaş ile görüşmeye gitmesi
- Kendisinin haberi olmadan Ahmet Bey'in, Aslı'nın dosyada ona yardımcı olmasına karar vermesi
- Aslı ile birlikte Selçuk Seyisoğlu ile görüşmeye gitmeleri

- Ahmet Bey'in röportaj sırasında olanlarla ilgili sert tavrı ve lezbiyenlik meselesi üzerine gitmesi gerektiğini söylemesi
- Necla Kıratlı ile görüşmeye gey bara yalnız gitmesi görüşmeyi tamamlamadığı için hafta sonu Necla Kıratlı ile Kilyos'a gitmesi
- Yazısının ilk taslağının beğenilmemesi
- Aslı ile beraber, Çağla Alkışlı'nın amcası Kamil Akışlı ile görüşmeye gitmeleri ve Çağla Alkışlı'nın babasıyla olan küçüklük fotoğrafını istemesi
- Siham Hanım'ın geldiğini öğrenip dosya ile ilgili görüşmeleri sırasında Irmak'ın günlüğünün verilmesi
- Neslihan'ın kendisiyle görüşmek istemesi
- Çağla Alkışlı'nın arabasının denizde bulunması ve dosyanın tekrar açılmasıyla olayın popülerleşmesi
- Annesinin durmadan çalıştığını düşünüp kazandığı parayı Ece'ye gönderiyor olmasından şüphelenmesi
- Necla'dan gelen mesajlara cevap vermemesi
- Yeni yazdığı taslağın Aslı tarafından beğenilmesi
- Necla'nın doğum günü partisinde Ece gibi davranması ve Necla'nın evinde uyanması
- Aslı'dan Necla'nın gözaltına alındığını öğrenmesi ve onun söylediği yalanları fark etmesi
- Gürdal'ın annesi için başsağlığı dilemeye gazeteye gelmesi üzerine eve gidip annesini görmesi ve bir daha evden çıkmaması
- Eve kapandığı birkaç günün ardından kapıya gelenlerin kendisini götürmeleri
- Doktoru ve hastanedeki kimsenin kendisine herhangi bir isimle seslenmediğini fark etmesi
- Gürdal'ın ziyareti
- Eflatun Kadınlar'ın özgür olduklarını umması

Cahide Birgül'ün *Eflatun Koza* romanında işlediği aile dinamikleri, bireysel psikolojik derinliklerin bir yansıması olarak dikkat çeker. Romanın ana karakteri Evrim'in babasının ölümü ve kız kardeşi Ece'nin kaçışıyla başlayan yolculuğu, onun gazetecilik kariyerinde yaşadığı zorluklar ve yeni tanıştığı lezbiyen kadınların dünyası ile birleşerek karmaşık bir hâle gelir. Evrim'in kayıp kadınlar dosyasındaki araştırmaları sırasında cinsel kimliğini keşfetmesi ve bu süreçte yaşadığı çatışmalar, onun olgunlaşma sürecini gözler önüne serer. Sonunda Evrim, kendi içsel dünyasında ve çevresinde barışı

ararken toplumsal ve bireysel özgürlüğün önemini kavrar. *Eflatun Koza*, lezbiyen varlığını ele alması ve homofobiyi eleştirmesiyle yazarın edebî mirasında önemli bir yer tutmaktadır. Roman, aile dinamikleri ve toplumsal cinsiyet temalarını farklı boyutlarda işlerken okuru kimlik arayışı ve toplumsal normlar üzerine düşündürmeyi ve sorgulatmayı başaran bir eser olarak kabul edilebilir.

3.3.Karakterler Dünyası

Şahıs kadrosu, karakter dünyası ya da kişiler, bir romanda yer alan tüm karakterlerin genel adıdır. Bu karakterler, ana karakterler (protagonist), karşıt karakterler (antagonist), yan karakterler ve fon karakterler gibi çeşitli rollerde yer alabilir. Ana karakterler, hikâyenin merkezinde yer alırken, yan karakterler ana hikâyeyi destekler ve zenginleştirir. Fon karakterler ise hikâyede genellikle arka planda kalan, olayların akışını doğrudan etkilemeyen karakterlerdir.

Romanın kurgusal dünyası olaylar ve karakterler aracılığıyla canlandırılır. Yazar, bu karakterleri ve olayları dil ve anlatım teknikleriyle dışa yansıtarak okuyucuda bir gerçeklik hissi uyandırır. “Romanın bilinen estetik dünyası kurulurken, vak’aya, kişi veya kişilerle canlılık kazandırılır ve bu canlılık, dil ve anlatım teknikleriyle dışa yansıtılır, hissettirilir. Sonuçta, aslının benzeri olan bir dünya, literatürdeki adıyla ‘kurmaca’ bir dünya elde edilir.” (Tekin, 2020, s.75). Gerçeğe benzeyen ancak tamamen kurguya dayalı bir dünya yaratılır. Bununla beraber roman kendine özgü bir gerçeklik yaratırken okur bu dünyayı gerçekmiş gibi kabul eder.

Karakterler, anlatının yapısında temel bir unsur olarak yer alır. Bir romanın olay örgüsü, karakterlerin eylemleri ve kararları etrafında şekillenir. Bu nedenle, karakterlerin gelişimi ve dönüşümü, hikâyenin akışı için kritik bir öneme sahiptir. Ayrıca, karakterler arasındaki ilişkiler ve etkileşimler, romanın temasını ve mesajını pekiştiren unsurlar olarak işlev görür. Boynukara, karakterin üç temel yönünü şu şekilde tanımlar:

“Karakter mimetik, tematik ve sentetik yönlerden oluşan anlatının bir ögesi olarak görülmelidir. Mimetik yön, karakterin gerçek hayattaki insana benzerliği; tematik yön, belirli görüşlerin veya bir grubun temsilcisi olduğu; sentetik yön ise gerçek bir varlığının olmadığı, sadece metinsel olduğu (tekstüel) anlamını taşır.” (Boynukara, 2017, s.199).

Bu üç yön, karakterin edebî yapıttaki işlevini ve önemini açıklar. Romanlarda karakterler, sadece olayların taşıyıcısı değil, aynı zamanda yazarın dünya görüşünün, toplumsal eleştirilerinin ve felsefi yaklaşımlarının bir yansımasıdır.

Ana karakterlerin içsel çatışmaları ve gelişimleri, olay örgüsünün temel dinamiklerini oluşturur. Karşıt karakterler ise genellikle ana karakterlerle zıtlık oluşturarak dramatik gerilimi sağlar. Ancak roman karakterleri, yazarın kurduğu dünyaya uymak zorundadırlar. “Roman karakterleri, kendilerini romancının diğer taleplerine uydurmak mecburiyetindedirler. Öyleyse roman karakterlerinin, günlük hayatımızdaki karakterlere sadece benzemelerini bekleyebiliriz.” (Stevick, 2021, s.168-169). Bu nedenle roman karakterinin gerçek hayattaki insanlara benzer olduklarını ifade eder. Yani, roman karakterleri tamamen bağımsız değildir; yazarın kurgusal ihtiyaçlarına göre şekillenirler. Ancak Eagleton’a göre “yazar yazdığı şeyi ne kadar özgürleştirirse o kadar çok bilgi sunar. Ama ne kadar çok bilgi sunarsa okurun farklı yorumlar yapabilmesi için o kadar az alan bırakır. Ve bunun sonucu, canlılık ve özgünlük yerine bulanıklık ve muğlaklık olabilir.” (Eagleton, 2021a, s.67). Bu görüş, edebî eserlerde yazarın niyeti ile okurun yorumlama özgürlüğü arasındaki ince çizgiyi vurgular.

Karakterler, yalnızca tek boyutlu figürler olarak değil olay akışında farklı yönlerini gösterirken yaşadıklarıyla gelişen ve değişen varlıklardır. Bu durum da karakterleri edebî eserlerin merkezî bir ögesi haline getirir.

“Karakter, hikâye, roman ve oyunlarda tek bir özellikle görülen yalınkat kişilerden veya bazı tiplerden farklı olarak kendine özgü birçok kişilik özelliğiyle karşımıza çıkan ve çoğu zaman hikâye kahramanı veya kahramanlarından birisi pozisyonunda bulunan kişi demektir. Eserlerde bu kişiler yalınkat kişilere ve bazı tiplere kıyasla çeşitli ortamlar, mekânlar içindeki aksiyonlarıyla ve karmaşık iç dünyalarıyla görünürler. (...) Edebî eserlerdeki bütün kişilerin veya karakterlerin nasıl bir yaratılış, mizaç, ahlakî durum ve duygusal yapı içinde oldukları, anlatıcıların haklarında söylediği şeylerin yanı sıra kendi söyledikleri sözlere ve yaptıkları şeylere bakılarak anlaşılır.” (Huyugüzel, 2019, s.259).

Edebî karakter tipolojileri, karakterlerin belirli özelliklerine göre sınıflandırılmasını sağlar. Protagonist ve antagonist gibi temel ayrımların yanı sıra, yan karakterler, ikincil karakterler ve figüranlar da önemli rol oynar. Ayrıca, kahraman, anti-kahraman, trajik kahraman gibi özel tipolojiler de edebiyat incelemelerinde sıklıkla

kullanılır. Bu tipolojiler, karakterlerin edebî işlevlerini ve tematik rollerini daha iyi anlamamıza yardımcı olur.

“Kişi kadrosunu genellikle insanlar oluşturmaktadır. Ancak bunun yanında az da olsa hayvan, eşya, harf, sayı, işaret ya da daha başka bir şey (simge)in roman kişisi olarak görev aldığı da görülebilmektedir. İnsanın dışındaki simgelerden oluşan figüratif elemanlar da çoğu zaman insanî nitelikleri, fiilleri, duygu ve düşünceleri aktarmakla görevlendirilirler.” (Çetişli, 2021, s.144).

Karakterlerin psikolojik derinliği, romanın inandırıcılığı ve etkileyciliği açısından büyük bir öneme sahiptir. Psikolojik analiz, karakterlerin davranışlarını, düşüncelerini ve duygusal tepkilerini anlamaya yardımcı olur. Freud, Jung ve Lacan gibi psikologların teorileri, edebî karakter analizlerinde sıklıkla kullanılır. Toplumsal normlar ve değerler, karakterlerin eylemlerini ve ilişkilerini şekillendirir. Marxist edebiyat eleştirisi, karakterlerin sınıfsal ilişkilerini ve toplumsal mücadelelerini anlamada önemli bir perspektif sunar. Öte yandan Forster, roman karakterlerinin temsil ettikleri tüm değerlerin yanında gerçek insanlardan daha değişken ve zor tanımlanabilir olduğunu belirtir.

“Roman kişileri, soydaşları olan gerçek insanlardan daha kaypak, daha ele avuca gelmez kimselerdir. (...) Roman kişileri birden doğarlar, ölme süreleri uzatılabilir, az yerler, az uyurlar, yorulup usanmadan başkalarıyla ilişki içindedirler. En önemlisi roman kişilerini gerçek insanlardan daha yakından tanıyabiliriz, çünkü roman kişilerini yaratan da, anlatan da aynı kimsedir.” (Forster, 2014, s.95-96).

Forster’ın bu ifadesi, roman karakterlerinin yazarın kontrolünde olan ve yönlendirilmeye tamamen açık olan varlıklar olduğunu gösterir. Bu durumda karakterlerin derinlikli ve inandırıcı bir şekilde tasvir edilmesi, okuyucunun olaylara olan bağlılığını artırır. “Bir kişinin nasıl olduğuna değinmenin yararı yoktur: Nasıl olduğunu kendi gözümüzle görmemiz gerekir. (...) Gerekli olan, bizim roman kahramanlarının yaşamını görmemiz ve yazarın onları bize hikâye etmekten kaçınmasıdır.” (Gasset, 2021, s.63-64).

Şahıs kadrosu, roman türünde anlatının belkemiğini oluşturan temel unsurlardan biridir. Karakterlerin derinlemesine incelenmesi, romanın tematik ve yapısal açıdan anlaşılmasını sağlar. Karakterlerin psikolojik ve sosyal boyutları, edebî eserlerin zenginliğini ve katmanlı yapısını ortaya koyar. Ayrıca, karakter tipolojileri, edebî incelemelerde önemli bir araç olarak kullanılır ve karakterlerin işlevlerini daha iyi

anlamamıza yardımcı olur. Modern Türk romanında şahıs kadrosu, karakterlerin içsel dünyaları, varoluşsal sorgulamaları, toplumsal ve kültürel bağlamları ve psikolojik derinlikleri üzerinden incelenir. Bu karakterler, sadece bireysel hikâyelerin taşıyıcısı değil, aynı zamanda toplumsal eleştirinin ve kültürel sorgulamanın da birer aracı olarak işlev görürler. Modern Türk romanının yapısı, karakterlerin derinlemesine işlenmesiyle zenginleşir ve okuyucuya karakterleri geniş bir perspektiften değerlendirme fırsatı sunar. Bu bağlamda, modern Türk romanında şahıs kadrosu, edebî analiz ve eleştirilerde önemli bir yer tutar ve romanın anlaşılmasında temel bir unsur olarak değerlendirilir (Yağcıoğlu, 2021).

3.3.1. Başkişiler

3.3.1.1. Kadın başkişiler

Esin: Roman boyunca dış görünüşü hakkında çok az ve kısıtlı bilgi edindiğimiz *Gölgeler Çekildiğinde* romanının başkişisi Esin, aynı zamanda olayların anlatıcısı konumunda bulunması sebebiyle eserin en önemli şahsı konumundadır. Kendisi de dâhil, romandaki her şahıs Esin'in bakış açısıyla okura aktarılmıştır. Esin'i eserdeki diğer karakterlerden ayıran önemli bir özellik de yaşadığı bireysel trajediye karşı tutumu ve realist karakteridir.

Esin, annesi gibi bir öğretmendir ve bu mesleğin getirdiği zorluklar ile ilgili sık sık eleştirilerde bulunur. Öğretmenlik mesleğine dair görüşleri, annesi ve arkadaşı Aysel'in öğretmenliklerini eleştirmesine rağmen, kendisinin de aynı mesleği seçmiş olmasının ironisi ile pekişir. Bu bağlamda, roman boyunca öğretmenlik mesleğine dair derinlemesine eleştiriler sunar. Örneğin:

“Ancak ‘öğretmen’ olduktan sonra anladım. Hepimiz yanılıyorduk: Üzerine oturduğumuz, sanılanın aksine, kafamıza bir burgunun ucunun sokulmanın aksine, sıradan bir sandalyeydi. Asla bir bilgelik tahtı değil. Günboyu, belki başlangıçta bir tür çaresizlikle, mücadele etmeye çalıştığınız, ama sonunda yenik düştüğünüz ‘hep aynı şeyleri anlatıyor olma’ gerçeğini zamanla kanıksıyor, daha beteri giderek bütün hayatınıza taşıyordunuz.” (Birgül, 2009, s.24-25).

Esin'in öğretmen olarak yaşadığı deneyimler ve bu meslekle ilgili düşünceleri, onun kendi hayatında yaşadığı kişisel çatışmalarla da doğrudan ilişkilidir. Geçmişte

yakınlaştığı sorunlu bir öğrenciye karşı davranışlarından ötürü kendisini suçlu hissetmesi, Esin’in kendi değerleri ve meslek etiği ile yüzleşmesini zorunlu kılar:

“(…) Keyfim yerindeydi. Uzun süren konuşmaların ardından, kendimi, kitaplardaki kişisel sorunlarını gözardı edip öğrencilerini ve onların sorunlarını öne çıkararak o farklı, dünyaya ve oradaki her şeye, ‘Sizi anlıyorum ve iyi ki de varım’ gözleriyle bakan öğretmenler gibi hissetmemi sağlayan, yani aslında belki de sadece kendim için düzenlediğim o terapi saatlerinden hoşnuttum.” (Birgül, 2009, s.118).

Esin, kısa bir süre önce felç geçirmiş olan babasıyla birlikte küçük bir apartman dairesinde yaşamaktadır. Roman boyunca Esin’in iç dünyasına odaklanılmış, dış görünüşüne neredeyse hiç yer verilmemiştir. Bu, karakterin içsel çatışmalarına ve düşüncelerine daha fazla odaklanılmasını sağlar. Esin’in yaşadığı monoton yaşam, Deniz’in gelişimiyle büyük bir değişime uğramış, Deniz’in mektubu, Esin’in hayatında ani ve beklenmedik bir etki yaratmıştır. Bu durum Esin’in içsel huzursuzluğunu daha da arttırmıştır.

Esin, toplumun değerlerini kabul etmeyen, insanların yaşayış şekillerini sıradan ve anlamsız bulan bir karakterdir: “Sıkılıyordum, çok sıkılıyordum. Güneşin altında kavrulan tozlu bir kasaba meydanı gibiydi hayatlarımız. Açık ve gölgesiz...” (Birgül, 2009, s.11). Bu bakış açısı, onun toplumdan ve çevresindeki insanlardan uzaklaşmasına neden olur: “Her gün gördüğüm pısrık insanların, alkolle yürekleymiş palavralarını dinlemeye hiç niyetim yoktu.” (Birgül, 2009, s.50). Esin, çevresindeki insanlara çoğu zaman duymak istediklerini söyleyerek uzun diyaloglardan kaçınır ve bu da onu kentin sokaklarındaki bunalımlı aydın tipinin bir uzantısı yapar.

Kısa bir süre önce felç geçirmiş olan babasıyla küçük bir apartman dairesinde yaşayan genç kadının iç dünyasına odaklanılmış, dış görünüşüne neredeyse hiç yer verilmemiştir. Denilebilir ki Esin’in, Deniz gelmeden önce tekdüze bir hayatı vardır. Komşuları ve aile dostları olan Selcan Abla, Esin çalıştığı için haftada üç gün gelip yemek yaparak ona ve babasına yardımcı olmaya çalışmıştır. Babası ile sakin bir ilişkisi vardır. Esin’in alıştığı bu düzen Deniz’in, “okulu kazandığını ve annesinin, okula gidebilmesi için onların evinde kalması gerektiğini şart koştuğunu” (Birgül, 2009, s.4) bildiren mektubuyla bozulmuştur. Daha mektubun üzerindeki ismi okuduğunda bile huzursuz olmuş, birkaç gün yalnızca Deniz’i ve kasabada geçirdiği yazı düşünmüştür.

Esin, çoğu zaman huzursuz olan ve bu huzursuzluğunun sebebini varoluşunda arayan bir karakterdir. Günden güne kendine yabancılaşmış, her şeyden ve herkesten

kopmuş Esin, Deniz’e daha da yakınlaşmak isteyerek ona olan aşkına sığınmıştır. Deniz’in gelişiyle birlikte yoğun bir şekilde geçmişinden gelen anılara maruz kalmış; kendisini, annesinin davranışlarını sergilerken bulmuş ve bir süre sonra bundan çok da rahatsız olmadığını farkına varmıştır. Deniz’e karşı duyduğu yoğun ilginin aşka dönüşmesiyle Esin muhakeme yeteneğini de kaybetmiştir. Esin, hayatındaki hiç kimsenin kendisi hakkında ne düşündüğünü umursamazken Deniz’in ona “sen zavallının birisin” (Birgül, 2009, s.97), demesini kaldıramamış, uzun zaman bu sözün etkisinde kalmıştır. Deniz’in her teması Esin için yeni bir deneyimdir:

“Beni sevemez misin?”

Bu kez söylenenden emin olunamayacak kadar yavaştı sesi. Bana bakmıyordu. Gözleri kırmızı ışıktaki bekleyenlerin üzerindeydi. Sanki o değil de bir başkasıydı konuşan. Daha sonrası baş döndürücü bir hızla yaşandı. Battaniyenin içinden uzanıp elimi tuttu. Hâlâ yüzüme bakmıyordu. Yeşil ışık yanmış ve kalabalık üzerimize doğru yürümeye başlamıştı.” (Birgül, 2009, s.47).

Nişanlısı Kenan’ın gidişini umursamamış olan Esin, Deniz’in gidişinin ardından uzun bir süre yaşananları sorgulamıştır. Deniz’in günlüğünü defalarca okuyan Esin, Deniz’in Kenan’a yazdığı mektupları Kenan’a teslim ettiği için de çok pişman olmuştur. Yaşadıklarının sebebini öğrenmek için küçüklüğünde kısa bir yaz tatilini geçirdiği o kasabaya yolculuk yapmış olan Esin, Komiser Nevzat’ın, Deniz’in bir sosyopat olduğunu söylemesine rağmen yaşananlardan Deniz’i sorumlu tutmamıştır. Deniz’e karşı hissettiği duyguların kendini güçlendirdiğine, cesaretlendirdiğine ve hayatını değiştirdiğine inanan Esin, romanın sonunda geçmişindeki herkesin yokluğuna alışan ancak Deniz’in bir yerlerde mutlu olduğunu düşünmekten de vazgeçmeyen bir karakterdir. Geçmişinde yaşamış olduklarından dolayı kendisinin de suça teması olduğuna inanmış ve belki de bu yüzden Deniz’in suçlarına farklı anlamlar yüklemek için çabalamıştır.

Kasabaya yaptığı yolculuğun ardından Esin, ona gösterilen yapmacık ilgiden hoşnut olmayarak ve öğrendiği gerçeklerin sorumlusu olarak yine kendini görmüş ve aslında tüm yaşananların kendisinde yarattığı etkiyi şu şekilde özetlemiştir:

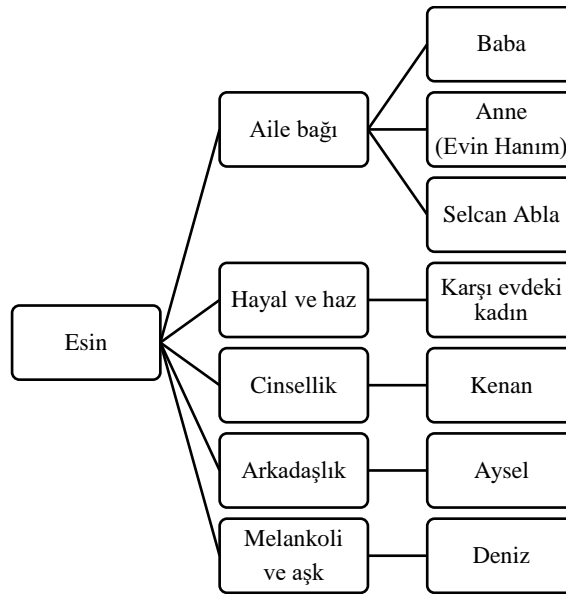
“Oradaydım işte, kapıdan içeri girmiş, o sonsuz kalabalığın arasına dalmıştım çoktan. Mutlu olmalıydılar. Geri dönmüştüm. Sonunda anlamıştım: ‘Kırmızı Başlıklı Kız’ gerçekten bir masaldı. Bense inanmıştım ona. Herhangi bir yaz güneşi altında hoplayarak ilerleyen, kırmızı şapkam, çörek sepetim ve yolumu gözleyen kötü kalpli kurdumla herhangi bir kız olduğumu kabullenememiştim. Nasıl olmuştu da kendimi ‘Kırmızı Başlıklı Kız’la özdeşleştirmiştım? Ve nasıl

böyle kendini bilmez bir şımarıklıkla mutlu sona hazırlanmışım? Kurdu karnından beni çıkaracak bir avcı yoktu ki! Kahraman avcı, karacaların gözündeki ışığı söndürüyordu o sıralar. Yanılmışım. Boyumun ölçüsünü almışım sonunda. Coşkulu türküler söyleyerek karanlık ormana dalmış, hazımsız, şişkin bir midede yolculuğumu bitirmiştım.

Kısacası, denmeden bilenlerden daha aptal, gidip de dönmeyenlerden daha şanslıydım.” (Birgül, 2009, s.168).

Yaşananlarla yüzleşmek için on dokuz yıl beklemiş olması ise Esin’in olayların başlangıcındaki sessiz ve uzak hâline döndüğünün göstergesidir. İnsanlardan uzaklaşmış, kendisinden uzun bir süre kaçmış ancak Deniz’e olan aşkını ve birlikte yaşadıkları duyguları sorgulamaktan yorulduğu için kendisiyle yüzleşmeye karar vermiştir. Esin’in yaşadığı tüm bu deneyimler, onun içsel huzursuzluğunu, varoluşsal kaygılarını ve kendini yeniden keşfetme çabalarını ortaya koyar. Esin, yaşadıklarından dolayı kendisini suçlu hissederken, aynı zamanda bu suçluluk duygusunun kendisini daha güçlü bir birey hâline getirdiğine inanmıştır.

Roman boyunca Esin’in çevresindekilerle kurduğu ilişkiler aracılığıyla farklı yönleri ortaya konur. Söz konusu ilişkiler ve işlevleri aşağıdaki şekilde gösterilebilir:



Şekil 3.2 Esin karakterinin çevresindeki kişilerle kurduğu ilişki dinamikleri

Esin-Baba ilişkisi: İlişkileri kan bağına dayanır. Annesinin ölümünün ardından Esin ve babası uzun yıllar birlikte yaşamışlardır. Esin, babasıyla arasındaki ilişkiyi şu cümlelerle tasvir etmiştir: “Babamla öyle uzun zamandır bir aradaydık ki, aramızda

açılacak yeni bir kâğıt kalmamıştı artık. Her ikimiz de, diğerinin elinde olanı biliyorduk. Kimsenin kimseyi şaşırtmayı beceremediği bir oyunun oyuncularıydık biz.” (Birgül, 2009, s.7). Bu ilişki her iki tarafın da sessizce kabullendiği ve içlerinden birinin veda etmesinin beklendiği bir ilişkidir. Esin zaman zaman düşündükleri sebebiyle kendisini suçlasa da babasının kendisine temelli ve edeceği günü beklediğini içten içe bilerek kendini yargılamaktadır.

Esin-Anne ilişkisi: Esin’in kendisi gibi öğretmen olan annesi, ölmüş olmasına rağmen hayatının her alanında etkisi devam etmektedir. Esin roman boyunca annesini, geçmişte yaşadıkları ve/veya şimdiki zamanına etkileri sebebiyle zaman zaman öfkeyle anımsanmıştır. Esin, annesini tanımlarken “İşte böyle kadındı annem. Adaletin kılıcı gibi sallanır dururdu insanların tepesinde. Kimseden sakınmazdı. Ne müdür bey, ne sorumsuz bir veli, ne de hata yapmış yakın bir dost, onun acımasız dilinden kurtulabilirdi.” (Birgül, 2009, s.19) ifadelerine yer vermiştir. Anne-kız ilişkisinin modern kavramlarına ilişkin derin ve soyut eleştiriler roman boyunca bu ilişki üzerinden aktarılmıştır.

Esin-Selcan Abla ilişkisi: Aralarında kan bağı bulunmamasına rağmen Esin, yakın bir aile dostu Selcan Abla’yı ailenin bir parçası olarak görmektedir. Annesinin ölümünün ardından Esin ev yokken yemek yapıp ortalığı toparlayarak evlerinin yaşanılabilir bir yer olmasına yardımcı olan kişidir Selcan Abla. Deniz konusunda Esin’i uyaran tek kişi de yine Selcan Abla’dır.

Esin-Karşı evdeki kadın ilişkisi: Esin’in bir iki defa işe giderken karşılaşıp selam verdiği ancak adını ya da ne iş yaptığını bilmediği karşı evdeki kadın, anlatının farklı bölümlerinde karşımıza çıkmaktadır. Esin, geçmişten gelen polisiye tutkusunu, karşı evdeki kadın ile ilgili kurduğu hayallerle beslemektedir. Romanın ilerleyen bölümlerinde Deniz’den, karşı evdeki kadının adının Şefkat olduğunu ve bir gece kulübünde konsomatris olarak çalıştığını öğrenmesi, Esin için belki de tutkulu denilebilecek bir ilişkinin sonu olmuştur.

Esin-Kenan ilişkisi: Esin’in uzatmalı nişanlısı Kenan, doktora eğitimi almak için Fransa’ya gitmiştir. Uzun zaman sonra yılbaşında görüşecekleri haberini bir mektupla alan Esin, bu haberi ilgi çekici bulmamıştır. Esin, Kenan ile arasındaki ilişkinin aşka dayanmadığını sık sık ve açıkça belirtmiştir. Esin, aralarındaki cinsel ilişkinin de sıradan bir şekilde ve olması gerektiği için varolduğunu düşünmektedir. Esin için Kenan’ın gelişinin tek olumlu yanı, bu yabancının Deniz’i heyecanlandırmış olmasıdır. Kenan artık Esin için son demlerini yaşayan ve bitmesi gereken bir ilişkidir: “‘Ayrılalım,’ diyecek. ‘Gitmiyor, görüyorsun. Her şey eksik, her şey yarım. Zorlamanın ne anlamı var?’ Evet,

bunları söyleyecekti. Ansızın kıştan bahara çıkıvermiş gibi ısınmış ve ben de sıcacık gülümsemiştim ona.” (Birgöl, 2009, s.87).

Esin-Aysel ilişkisi: Esin’in kendisi gibi öğretmen olan arkadaşı Aysel, kardeşi Adnan’ın Deniz ile olan ilişkisiyle birlikte romanda öne çıkmıştır. Esin’in Aysel ile ilişkisi çoğunlukla okul sınırları içerisinde bırakmak istediği bir arkadaşlık ilişkisi olsa da Aysel’in meraklı ve girişken kişiliği buna engel olmuştur. Aysel’in kendi hayatıyla olan meşguliyeti Esin’e komik gelmekle beraber çoğunlukla paylaşımlarının yüzeysel olduğu romanda açıkça görülmektedir: “Doğrusu Aysel için üzülüyordum. Beni düşündüren, uzun bir süre onu dinlemek zorunda kalacağım gerçeği idi.” (Birgöl, 2009, s.52). Yaşanan her şeyin ardından Esin’in hayatında değişmeyen tek şey ise Aysel’dir. Onun her şeyden memnun ve umutlu hâli Esin için katlanılmaz olan ancak her şeye rağmen mecburen katlanılan bir hâl almıştır.

Esin-Deniz ilişkisi: Hiç beklemediği bir anda gelen mektupla birlikte geçmişinden fırlayan Deniz, Esin’in günden güne değişmesine sebep olduğu için Esin’de bir iç sıkıntısına sebep olmuştur. Deniz’in gelişiyle birlikte Esin, kendisini yeniden keşfetmeye başlamıştır. Esin’in Deniz’e olan ilgisi zamanla tutkulu bir aşka dönüşmüş, Esin’in yaşananları objektif olarak değerlendirmesine engel olmuştur. Deniz’in etrafındaki varlığı, davranışları Esin’i manipüle etmiştir. Eserin orijininde yer alan ilişki esasında Esin ve Deniz arasındaki ilişkiden ziyade Deniz’in Esin üzerindeki etkisidir de denilebilir. Deniz’in hemen her davranışının, mimiğinin anlamını kısa sürede öğrenen Esin, hayatındaki ilk kez Deniz için bir savaşın tarafı olmuştur: “Ne geri döndüm ne de cevap verdim. İlk defa, açıkça birinin yanında oluyordum.” (Birgöl, 2009, s.121). Deniz’in gidişinden sonra bile onun kötü bir olabileceğine ihtimal vermeyi uzun bir süre reddetmiştir. Esin, Kenan’ın gidişinden sonra Deniz ile baş başa geçirdikleri üç günün anlamını uzun zaman sorgulamıştır. Birlikte uydukları o güzel gecenin sabahında Deniz’in onu terk etmesinin sebebini ise aradan geçen bunca yıla rağmen bir türlü anlayamamıştır.

Esin’in çevresindeki karakterlerle olan ilişkileri, onun kişiliğini ve yaşadığı acıyı anlamamıza yardımcı olur. Tüm bu ilişkiler, Esin’in ruhsal varlığını ve hislerini aktarmak için birer araçtır. Babasıyla olan sessiz ve kabullenilmiş ilişki, annesini düşündüğünde yaşadığı karmaşık duygular, Selcan Abla’nın desteği ve Kenan ile bitmekte olan ilişkisi, Esin’in hayatındaki farklı yönleri ortaya koyar.

Esin’in karakterindeki pek çok nokta, romandaki kurguyu destekleyecek şekilde yaratılmıştır. Çevresine karşı umursamaz denilebilecek seviyede duyarsız davranan Esin,

etrafındaki hemen herkesin olaylar karşısındaki tutumlarını küçümser bir tavırla eleştirmiştir. Hiç kimsenin hakkında ne düşündüğünü umursamamış hayatının merkezine yalnızca kendisini yerleştirmiş ancak Deniz ile tanıştıktan sonra neredeyse kendi hayatını Deniz için yaşamaya başlamıştır. Ölüme ve terk edilmeye karşı tutumu kayıtsız denebilecek bir düzeydeyken Deniz'in gidişini uzun zaman kabullenememiş yoğun bir düş kırıklığı romantizmi ile özünden kopmuş ve neredeyse yaşama amacını yitirdiğine inanmıştır. Gerçekten değer verebildiği tek insanı kaybetmenin acısıyla eski günlerini yaşamaya çalışmış ancak kendini suçlamaktan da vazgeçememiştir.

Esin, *Gölgeler Çekildiğinde* romanında sadece olayların anlatıcısı değil aynı zamanda eserin merkezinde yer alan ve derin içsel çatışmalar yaşayan bir karakterdir. Yaşadığı bireysel trajediye karşı geliştirdiği tutum ve realist karakteri, onu diğer karakterlerden ayırır. Öğretmenlik mesleği ve toplumsal değerlere yönelik eleştirileri, Esin'in hayatındaki çatışmaların ve içsel huzursuzluğun yansımalarıdır. Deniz ile olan ilişkisi, Esin'in iç dünyasını daha da karmaşık hâle getirirken onun varoluşsal arayışını ve kendini keşfetme çabalarını derinleştirir.

Esin, roman boyunca kendisiyle ve çevresiyle sürekli bir hesaplaşma içinde olan bir karakterdir. Deniz'in gelişile birlikte hayatında meydana gelen değişiklikler, Esin'in içsel çatışmalarını ve kimlik arayışını daha da belirgin hâle getirir. Bu bağlamda, *Gölgeler Çekildiğinde*, Esin'in kişisel trajedisini ve bu trajediye karşı geliştirdiği tutumu irdeleyen bir eserdir.

Nilüfer: Nilüfer karakteri, *Geceye Uyananlar* romanının merkezinde yer alan ve romanın ana temalarını yansıtan karakterlerden biridir. Onun içsel yolculuğu ve duygusal derinliği, romanın evrensel temalarını destekleyerek okuyucuya modern bireyin kimlik arayışını ve içsel çatışmalarını sunmuştur. Bununla birlikte yazar önceki romanındaki tutumunu sürdürmüş ve karakterlerinin fiziksel özelliklerini arka planda tutarak psikolojik durumlarını aktarmayı öncelleştirmiştir.

Nilüfer, abisi Haluk'un gölgesinde kendini bulmaya çalışan aile içindeki sorumlulukları ve toplumun beklentileri arasında sıkışıp kalmış bir kadındır. Kendisinden üç yaş büyük olan abisi Memo'nun zihinsel engelli olması ve Nilüfer'in evin en küçük üstelik tek kız çocuğu olması, henüz çocukluk yıllarında üzerinde büyük bir baskı hissetmesine sebep olmuştur. Üniversite mezunu bir kadın olmasına rağmen annesinin ölümünden sonrasına kadar hayatına ailesi dışında hemen kimseyi dahil etmemiş, çevresindeki insanların hakkında ne düşündüğünü umursamamış ancak toplumun kendisinden beklediği gibi bir evlat ve kardeş olduğunu göstermeyi de ihmal etmemiştir:

“Bugünlerde biri yok hayatımda. Kimseyi istemiyorum. Mahalledeki kadınların benden övgüyle söz ettiklerini biliyorum. Evde kardeşlerine, hastanede annesine bakan fedakâr kız. Üstelik de pek namuslu. Son beraber olduğum adam ‘Senin gibilere gizli orospu derler,’ demişti. Bilmiyorum öyle miyim ama bugüne kadar her ne yaşadım, yakın çevremden uzak tutmayı bildim. Uzak tutan bendim, yine de onlar yaklaşmak istiyorlarsa sorun yoktu, bir de bunun için çaba harcamazdım.” (Birgül, 2020a, s.43).

Annesinin ölümünden sonra kendine ve çevresindekilere daha da yabancılaşan, olaylardan iyiden iyiye uzaklaşan tavrıyla Nilüfer romanın protagonistisi olarak da tanımlanabilir. Bununla birlikte romanın öteki anlatıcısı ve ana karakteri Haluk da protagonist olarak nitelendirilebilirken bu iki ana karakter birbirleri için birer antagonist olma özelliği de gösterir.

Nilüfer için Haluk, ne yaparsa yapsın ulaşabileceği, daima yanında olacağına ve kendisini koruyup kollayacağına emin olduğu tek insandır. Haluk’un kendisine duyduğu sevgiden emin olsa da bu sevgi yer yer Nilüfer’i boğan bir ağırlık taşır. Haluk’u bencil, kibirli ve soğuk bulan Nilüfer bu özelliklerinden Suat nasibini alana kadar şikâyet etmemiştir ancak Haluk’un Suat’a karşı tutumu onu Nilüfer’in gözünde dayanılmaz bir kişi hâline getirmiştir. Aralarındaki arzu üçgeninde Haluk özne iken Nilüfer’in sevgisi, ilgisi nesne ve Memo da arzu modeli konumundadır. Nilüfer tüm varlığıyla Haluk’un arzularının çifte dolayımlayıcısıdır (Girard, 2020). Haluk’un yer yer Nilüfer’i boğan sevgisi ve ilgisi zamanla Nilüfer’in onunla olan iletişiminin asgarî düzeye çekmesine neden olmuştur. Zaten romanın geneline yayılan ikili arasında yaşanan çatışmaların temelinde de bu iletişimsizlik hâli yatar. Çocukken aralarında varolan bağın zamanla değiştiğinin farkında olmasının yanı sıra bu değişimin iyi yönde mi kötü yönde mi olduğuna kendisi de karar verememiştir:

“Bazen kendime onu sevip sevmediğimi soruyorum. Bu sorunun cevabı yok bende. Bilmiyorum. Artık bilmiyorum. Bir gün o sevimsiz arkadaşlarından biri kapımıza gelse ve ‘Abiniz öldü,’ dese ne hissederim acaba? Çok zaman önce böyle değildim. Deli olurdum onun için. (...) Ama bir gün gördüm ki, benim kahramanım zayıf olanın yanında değildi. O zaman anladım, eğer benim abim de değilse, ‘kahraman’ diye adlandırılacak biri yoktu yeryüzünde.” (Birgül, 2020a, s.60-61).

Nilüfer’in yaşamının dönüm noktalarında hep abisi Haluk’un etkili olduğu roman boyunca göze çarpan bir husustur. Orta halli bir aile olmalarına ve ebeveynlerinin karşı

çıkmasına rağmen Haluk, Nilüfer’i kolejde okutmayı başarmış bunun için nüfuzunu kullanmaktan da çekinmemiştir. Abisi Haluk’un zoruyla okumuş ancak bunun hayatının tümüne sirayet eden bir eylem olmadığı da belirtilmiştir: “Ama nedense kitaplar hiçbir zaman çekmedi beni.” (Birgül, 2020a, s.62), bir süre çalışmış ancak sonunda bu eylemleri de kendisi için ya da severek ve isteyerek yapmadığını fark etmiştir:

“Pek çok şey gibi, okul hayatımın da biçimlenmesinde abimin etkisi büyük oldu.
(...)

Üniversiteye istemeye istmeye yine abimin zoruyla gittim. ‘Neresi olursa olsun önemli değil, yeter ki oku,’ derdi. Ben de aklımın köşesinden bile geçmezken, sadece puanım tuttuğu için pedagoji okudum. (...)

İş hayatı bana göre değil. Galiba tembelim biraz.” (Birgül, 2020a, s.41).

Bu tavrına rağmen Zeynep ile Suat yüzünden yakınlık kurduğu dönemde kendini Zeynep ile karşılaştırmış ve okumanın insanı değiştiren bir yanı olup olmadığını sorgulamıştır:

“Kendimle kıyasladığımda sadece benden daha ileride olduğunu anlıyordum yokuşu tırmanan bedeninin. Başkaydı işte, tecrübeli, olgun, saygı uyandıran biri. Onun hiç görmediğim odasını, duvarlarını kaplayan sayısız kitabını, uykusuz kaldığı gecelerde benim hep uzak durduğum o kitapların usul usul Zeynep’in içine aktığını düşündüm. Okumak böyle bir şey miydi acaba? Akşam ışığında, bu soluk görüntüde gizlenen miydi? Ona baktığımda gördüğüm, benden farklı olan mıydı okumak denen şeyin etkisi? Bu kadar belli belirsiz, bu kadar anlık ama bir o kadar da hayata yayılan bir şey miydi?” (Birgül, 2020a, s.248-249).

Nilüfer’in keskin zekâlı, zeki ve dikkatli olduğu Haluk tarafından roman boyunca vurgulanmıştır. Haluk’un teşkilat mensubu olmasının da etkisiyle Suat ile birlikteyken takip edildiğini hemen fark etmiş durumun abisiyle ilgili olabileceğini düşünmüştür. Abisinin Mine ile ilişki yaşadığını annesinin cenazesinde Mine’nin parfümünün kokusundan anlamış ve bunu bildiğini abisine belli etmekten de çekinmemiştir. Annesinin ölümünün ardından Haluk’un hayatına hükmetme çabasına karşı tahammülü iyice azalan Nilüfer abisiyle yaşadığı tartışmalarda agresifleşmiştir: “Sertleşmişti sesi ama geri çekilecek değildim. Ne annem vardı karşısında ne de ezebileceği bir başka zavallı. (...) Benim oklarım yaylarla barışık değildir, hemen yerlerinden çıkar, hızla hedefe yönelirler.” (Birgül, 2020a, 193-194). Bunun yanında Nilüfer, kendisi için yaptıklarından dolayı abisine karşı minnet duysa da bu durumun kendisinin dışında geliştiğinin bilincindedir:

“Aslında abim ne yaparsam yapayım razı. Yeter ki evde olayım, kimseyle kırıştırmayayım. Bütün isteği bu...

Üzerimdeki en büyük göz babamınki olmalıydı, olmadı. Babam belki de bütün hayatına yayılan ilgisizliğiyle, kendi paranoyak âleminde kalmayı ve kimseyi oraya sokmamayı yeğlediğinden, benim için bir tehdit unsuru olmadı hiç. Ama abim kısa zamanda onun boşluğunu doldurmayı başardı sağ olsun. Başlarda bu duruma biraz takıldıysam da, sonra baktım ki olaylar benim dışımda geliyor ve abimin derdi sevgililerimle, benimle bir alıp veremediği yok, bıraktım ne halleri varsa görsünler.” (Birgül, 2020a, s.42).

Nilüfer’in yaşadığı duygusal çalkantılar ve içsel çatışmalar, romanın ana temalarından biri olan kimlik arayışını yansıtır. Nilüfer’in diğer karakterlerle olan ilişkileri, hikâyenin ilerlemesine önemli katkılar sağlar. Roman boyunca Nilüfer’in incitmekten korktuğu tek kişi Memo’dur. Hayatında varolan ya da varolabilecek her şeyi mümkün olmadığını bilerek Memo’ya göre planlamaya çalışır. Öyle ki intihar ettiğinde dahi Memo’ya da ilaç vermiştir. Nilüfer’in anne ve babasına hatta çok sevdiği abisi Haluk’a duyduğu öfkenin sebebi de yine Memo’ya yapılanlardır. Daha küçük yaşlarda Memo’yu koruma ve onunla ilgilenme görevini üstlenmiştir. Nilüfer’in hayatında gerçek benliğini, duygularını gösterebildiği tek kişi Memo’dur. Aslında Nilüfer fark etmeden Haluk’un kendisi için takındığı korumacı tavrı Memo’ya karşı takınmış, Memo’nun anne ve babasından görmediği ilgi ve sevgiyi ona vermek için çabalamıştır:

“Biz üç kardeşiz. Memo ortancamız. Benden üç yaş büyüktür. Daha çok küçükken, onun kimselere benzemediğini fark etmiştim. Ağır öğrenen, ağır hareket eden ama hep gülümseyen bir çocuktü. (...)

İlkokulu güçlkle bitirdi Memo. Aynı yıl mezun olduk. Onu hep korudum okulda. Ve okul bittiğinde omuzlarımdan bir yük kalkmış gibi hafiflediğimi hatırlıyorum. Memo ortaokula gitmeyecekti, artık özgürdüm. İlkokul yılları boyunca üzerimde bir baskı kurulmuştu, bunu şimdi şimdi daha iyi ayırt ediyorum. Herkes aynı şeyi söylüyordu: ‘Nilüfer, kardeşine göz kulak ol.’ Bunun bana söylenmesine gerek yoktu aslında. Ben Memo’yu zaten yalnız bırakmaz, onun hırpalanmasına izin vermezdim ama insanların bunu bilmezmiş gibi sürekli uyarıda bulunması canımı sıkıyordu. (...)

Memo’daki farklılığı yeterince algılayabilmiş miydim, bilmiyorum. Ama yine de, ona en çok yaklaşmayı başarabilen bendim. Onun istediği yere kadar” (Birgül, 2020a, s.63-64)

Memo'nun askere gitmemesi için kimsenin hiçbir şey yapmaması üstelik yapabilecekken, Nilüfer için bir kırılma noktasıdır. Nilüfer bu olaydan sonra ailenin tüm üyelerini suçlamış bunu da gizlememiştir: "Memo'nun gidişini isteyenler içinde Nilüfer'in hiç affedemediği, hatta nefret ettiği babam ise en masum olanımızdı aslında." (Birgül, 2020a, s.103). Anne ve babasının ilgisizliğinden rahatsız olan Nilüfer, bu olayın üstüne çok sevdiği ve "kahraman" olarak gördüğü abisi hakkındaki düşüncelerini sorgulamaya başlamıştır.

Nilüfer, annesinin "hayatı boyunca büründüğü kurban rolü"nü (Birgül, 2020a) hastane yatağında gerçekleşecek bir ölümle sonuçlanmasını kabul edişinin onurlu ve annesine yakışan bir hali olduğunu ancak "Öleceğini biliyor olması iyi mi, değil mi, hâlâ karar verebilmiş değilim." (Birgül, 2020a, s.37) kendini buna hazır hissetmediğini de belli etmişse de ölümünden sonra bir şeylerin değişmemesi Nilüfer'i şaşırtmıştır: "Annem yok artık. Dün tam üç hafta oldu. Onun ölümüyle ne duygularım, ne de hayatın akışı değişti. Oysa çok başka olur sanıyordum. Hastaneye gidip gelmiyorum, hepsi bu." (Birgül, 2020a, s.89). *Gölgeler Çekildiğinde* romanının başkarakteri Esin'in aksine Nilüfer roman boyunca annesine benzemekten kaçınmıştır. Bu sebeple de ölümünden kısa bir süre odasını boşaltmış ve abisine, annesinin odasına geçebileceğini söylemiştir. Annesinin Haluk'u her zaman kendisi ve Memo'dan çok sevdiğini hissetmiş ancak Memo ile abisi arasında abisine yakın duruşunu kendisi için bile kırıcı bulmuştur.

Babasının idare edilmesi kolay bir adam olduğu halde annesinin hayatı boyunca yapmadığı/yapamadığı her şey için babasını bahane ettiğinin farkına erken yaşta varmış, annesinin kendine ve hayata karşı tutumunu kabul etmiş ancak Memo'ya olan ilgisizliğini affetmemiştir. Buna karşın babası ve onun kamçılara olan tutkusunu hastalıklı bulmuş, onun da Memo'ya karşı tavrını eleştirmiştir.

Nilüfer'in erkeklere ve ilişkilere olan bakış açısı ve tutumu hem kendisinin hem çevresindekilerin hem de abisinin anlamlandıramadığı bir biçimde tuhaftır. Okul yıllarında çevresindeki kızların biraz da kıskançlıkla hakkında konuşmalarını aldırılmamış "(...) Ama sonra sonra düşündüm üzerinde. Çok da haksız değildi. Orospunun biriydim ben, bu ruhumda vardı." (Birgül, 2020a, s.62) hatta kendisiyle ilgili söylenenlere hak vermiştir. Nilüfer'in duygusal yolculuğu ve yaşadığı ilişkiler hakkındaki görüşleri okuyucuya derin bir insanlık durumu sunar. Toplumsal kanının aksine yaşadığı ilişkilere duygusal anlamlar yüklememiş, beklenti içinde olmamış, ayrılıkları önemsememiştir: "Neyse, hiç âşık olmadım ben. Olacağımı da sanmıyorum. Yirmi sekiz yaşındayım, çok erkek tanıdım. Onlar hakkında çok şey söyleyebilirim ama hiçbirini için değil ölmek,

hayatımdan üç saat bile feda edemem.” (Birgül, 2020a, s.62). Haluk da Nilüfer’in ilişkileri, erkeklere yaklaşımı hakkında çelişkili davrandığının farkındadır:

“Hâlâ sebebini bulabilmiş değilim, mazbut bir aileydik, hiçbirimizin göze batacak davranışları olmadı, daima toplum kurallarına uyduk, peki bu kız niye başka türlü çıktı? (...)

Onu hiç anlamıyordum. Bir fabrika bandında duran işçi gibi, esneyerek hayranlarını önünden akıtıyordu sanki. Şöyle bir eline alıp bırakıyordu onları. Birbirinin aynı pek çok yeniyetme hızla geçiyordu bandın üzerinden. O sakin ve heyecansız yaşayıp giderken tepinen, çırpınan, soran, kovalayan bendim.” (Birgül, 2020a, s.199).

Nilüfer, bir şeyleri yaşamamış olmanın acısını yaşayabildiği şeyleri uçlarda, doruklarda yaşayarak çıkarmaya çalışır. Zaten Nilüfer’in bu tavrı romanın sonunda da değişmemiş, Suat hakkında öğrendiklerini kaldıramamış ve intihar etmiştir. Bunun en açık ve keskin örneği roman boyunca kendini yorgun hissettiğinde veya bir şeyler hissedemeyecek kadar yorgun olduğunu söylediği anlarda yaşadığı tramvay maceralarıdır:

“Konu tramvay, şu caddeyi ortasından yaran kırmızı bıçak... Ağır ağır yürürken bir yandan onu gözlüyorum. O yaklaşıyor, yaklaşıyor, ben de birden sanki farkında değilmişim gibi yoluna adım atıveriyorum. (...) Vatman düdüğe asılıyor, şaşırmış gibi geri çekiliyorum. Bugün işi ilerlettim, ilk kez geri adım atmadım. Adamla göz göze geldik. Tuhaf bir andı, beni tanımış gibi, selam verecekmiş gibi baktı yüzüme.” (Birgül, 2020a, s.92).

“Yine de denemeliydim. Hiç değilse bir kez daha denemeli ve daha geç hareket etmeliydim. Benden başka kimsenin yapamayacağı kadar geç. Son anda... Ve belki bu tramvay yokuş aşağı inerken olmalıydı. Onun giysime değil, sırtıma değdiğini duymak istiyordum. Hatta hafifçe sıyırmasını tenimi.” (Birgül, 2020a, s.57).

Annesi hastanede yatarken dolmuşta yanına oturan adamı tekrar görebilmek için günlerce Beşiktaş’a gitmiş ve sonunda adının Suat olduğunu öğrendiği gençle tanışmıştır. Suat’ın daha önce ilişki yaşadığı erkeklerden hem fiziksel hem de duygusal olarak farklı olması onu Nilüfer için ilginç kılmıştır. Nilüfer, Suat’ın ilişki konusunda deneyimsiz olduğunu hemen fark etmiş kendisi de bildiklerini göstermekten kaçınmıştır. Nilüfer de diğer tüm roman karakterleri gibi, elde etme eyleminin kişiliğini derinden dönüştürmesini

beklemektedir. Daha ilk buluşmalarında Nilüfer, Suat ile ilişkisinde kendini de yeniden keşfedeceğini anlamıştır:

“Onu hep yanımda taşıyacaktım bundan böyle. Yalnız kaldığımda onunla konuşacak, biriyle olduğumda da onun peşini bırakmayacaktım. Belki bazı insanların başına gelen ama benim duyup da inanmadığım o ‘beyin sinyali ulaştırmak’ denen şeyi biz de yaşayacaktık. Aynı zamanlarda birbirimizi düşünecek, aynı zamanlarda telefona uzanacaktı ellerimiz. Hiç bilmediğim bir duygu hali, yeni bir insanla birlikte yeni bir Nilüfer de çıkarıyordu karşıma. Suat’a yabancı olduğum kadar kendime de yabancı, ondan gelecekleri bilmediğim kadar kendi yapacaklarımdan da habersizdim.” (Birgül, 2020a, s.112).

Suat’a ulaşamıyor oluşu Nilüfer’in yalnızlık ve çaresizlik duygularını pekiştirir ve onu düşündüğü anlarda hissettiklerini derinlemesine ele alan içsel monologlar sunar. Nilüfer, yardıma ihtiyaç duyduğu anlarda ne kadar güçsüz ve zavallı hissettiğini fark eder. Suat’ın şehir dışında olduğu zamanlarda basit bir telefon bile onun için büyük bir beklenti haline gelmiştir. Bu durum, insanın günlük hayatındaki küçük, sıradan isteklerin bile Nilüfer için nasıl büyük bir umutsuzluk kaynağı olabileceğini gösterir:

“Daima yardıma ihtiyacımız var, daima güçsüzüz. Böyle durumlarda ne kadar zavallı olduğumu daha iyi anlıyor insan. Altı üstü biri seni arasın istiyorsun. Ne hayati bir sorunun çözülmesi arzun, ne büyük bir servete sahip olmak. Basit, sıradan bir dilek; o anda dünya üzerinde çalan milyonlarca telefonda birinin de senin evinde olması. Ama onu bile beceremiyorsun. Kendin başa çıkamayınca da yardım dileniyorsun, yine olmuyor. Başaramamıştım işte, ne Suat’a ne de Tanrı’ya ulaşabilmişim.” (Birgül, 2020a, s.242).

Suat’a ve Tanrı’ya ulaşamama durumu, Nilüfer’in hem insani ilişkilerde hem de manevi düzlemde bir tür kopukluk yaşadığını ifade eder. Suat, belki de Nilüfer’in hayatının aşkı olabilir ve ona ulaşamamak, insan ilişkilerindeki başarısızlık hissini pekiştirir. Tanrı’ya ulaşamama ise daha derin bir manevi boşluk ve umutsuzluk hissini temsil eder. Bu alıntı, Nilüfer’in en temel ihtiyaçlarını bile karşılamakta zorlandığı ve bu durumun yarattığı çaresizlikle başa çıkma çabasını ifade eder. Yardım istemek bile sonuçsuz kalınca, Nilüfer’in başarısızlık ve yalnızlık hisleri daha da derinleşir. Bu durum, Nilüfer’in kendisiyle ve dünyayla olan ilişkisini sorgulamasına ve varoluşsal bir krize girmesine neden olmuştur.

Nilüfer söz konusu kendi hayatı olduğunda olaylara son derece kötümser yaklaşmayı tercih etmiştir. Suat'ın varlığı, onu keşfetmenin heyecanı Nilüfer'i bir süre iyi hissettirmişse de kendini olumsuz düşüncelerden alıkoymamıştır:

“Böyle sıkıntılı zamanların sonunda düşünüp duruyorum, ulaştığım duygu hiç değişmiyor: Üzüntü. (...) Âşık mı oluyorum, ya da aşk mı bu? Hani âşık olan insanların içleri neşeyle dolardı? Neden duygularım güçlendikçe karamsarlığım artıyor? Suat'ın aşkıyla birlikte vicdan azabımın büyümesi niye? Memo... Kalbimin üzerindeki ağırlık. Giderek taşınmaz olan, beni ve Suat'ın hayalini ezen bir ağırlık. Nasıl kurtulacağım bu duygudan? Nasıl kimseyi incitmeden yaşamayı başaracağım?” (Birgül, 2020a, s.205-206).

Abisinin teşkilat mensubu oluşu, Memo'nun hayatında halihazırda çok fazla yer işgal etmesi ve en önemlisi karakteri sebebiyle arkadaşlık ilişkilerinde oldukça yoksul olan Nilüfer, tıpkı Esin gibi hayatı boyunca kimsenin sevgisini kazanmak için çaba harcamamış karşısındaki insanlardan da bunu talep etmemiştir. Kendini iyi bir dinleyici olarak tanımlayan Nilüfer, bu özelliğinin sebebinin ise karşı tarafın hatalarını tümüyle yüzüne vurabilmek olduğunu dürüstçe paylaşmıştır. Ancak bu huyuna rağmen anlam veremediği bir biçimde insanların hayatlarını onunla paylaşmaya hevesli olduğu da dikkatini çekmiştir. Beyoğlu'nda kolejden tanıdığı Zeynep ile yıllar sonra karşılaşp mecburen bir kafede otururken de kibar davranmak için çaba göstermemiştir. Ancak Suat ile yaşadığı ilişkide çıkmaza girdiğinde yardım istemek için aklına ilk gelen isim Zeynep olmuştur:

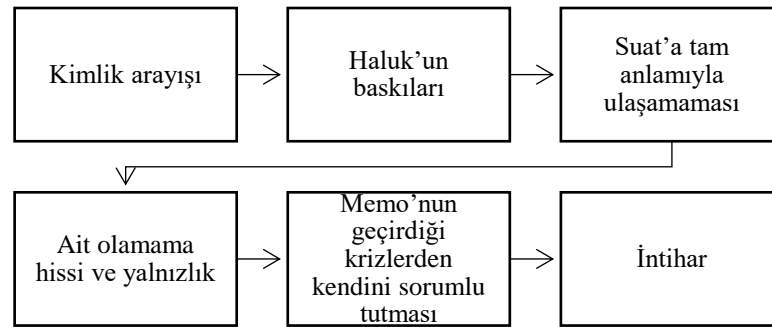
“Yine ilk defa biriyle konuşmak istiyorum. Onu anlatmak, gülüşünden, gözlerinden, yürüyüşünden, ona dair ne varsa hepsinden söz etmek istiyorum. İçimde kopan kıyameti birilerine göstermek ve sormak sonra da, ‘Aşk böyle mi yapar?’ Kendimi öyle acemi, öyle bir başına hissediyorum ki, akıllı, serinkanlı ve beni mutlaka onaylayacak birilerinin yakınlığına ihtiyacım var. Sıcak bir ev, sıcak bir çay, sıcak bir sohbet... İşin kötüsü, böyle biri de yok etrafımda. Kız arkadaşlar demek bu günler için gerekliymiş. Ve belki de kadınlar arkadaşlarına sadece böyle zamanlar için katlanıyordur. Benim de aklıma Zeynep geldi önce, sonra onu son görüşmemizde nasıl hırpaladığımı hatırladım ve vazgeçtim. Değil görüşmek, belki telefonla bile konuşmazdı benimle. (...)” (Birgül, 2020a, s.206).

Nilüfer hayatı boyunca bir yere ait olamamış, bir evi yuva kılmanın sorumluluğunu üstlenmiş, hayatının hiçbir döneminde özgür olamamış kadınların temsilidir. Kendisi dışındaki herkesin beklentilerini karşılamak için çabalarken kim

olduğunu unutmuş belki de hiç bilmediğini fark edince ise geç kalmışlık hissiyle bocalamıştır. Dışarıdan görülenin ya da kendisinin lanse ettiğinin aksine Nilüfer güçlü olmadığını, tercih ettiği yalnızlığın zamanla bir mecburiyete dönüştüğünü romanın sonunda kendine itiraf etmiştir:

“(…) Ve şimdi onlardan biriydim. Ama yaşadıkça peşim sıra sürüklediğim kimselerin arasında olamama halim, bu kez de adım atmamı engelliyordu. Ben bir gayret aralarına katılsam bile bu çok sürmüyor, onlar yürüyüp gidiyor, geride bir başıma kalıyordum. Kimse fark etmiyordu eksikliğimi. Okulda dışarıdaydım, evde dışarıdaydım, sevdiğim adamla birlikteyken bile dışarıdaydım. Şimdi ise içinde olabileceğim, gerçekten yürekten içinde olabileceğim insanların arasına yine giremeyeceğimi biliyordum. Giremiyordum işte. Beceremiyordum bir türlü... Başarısız olan bendim. Hep olduğu gibi yakışmayan, aykırı, yabancı duran bendim. Kimsenin suçu yoktu bunda.” (Birgül, 2020a, s.308).

Nilüfer romanın başından sonuna kadar alışılmışın aksine içindeki suçluluk duygusunun sebeplerini aramış içinde taşıdığı doldurulmaz boşluklarla mücadele etmeye çalışmış, ailesine rağmen geç de olsa kendini bulmak için çabalamış ancak tüm bu çabasına rağmen bocalamış ve sonunda intihar etmeye karar vermiştir: “Ben buradaydım, biz buradaydık. İçeride, duvarın önündeydik. Güneşin işi yoktu hayatlarımızda. Salonun kapısını çektim, karanlık ilk kez o akşamüstü hoşuma giden bir serinlik saldı içime. Artık ne yapacağımı biliyorum. Belki bütün hayatım boyunca hiçbir şeyden bu kadar emin olmamıştım.” (Birgül, 2020a, s.326).



Şekil 3.3. Nilüfer'in intiharla sonuçlanan karakter dönüşümü

Nilüfer'in kimlik arayışı, modern bireyin yaşadığı iç çatışmaları ve toplumsal beklentilerle mücadelesini simgeler. Nilüfer, yaşamının farklı dönemlerinde karşılaştığı zorluklarla başa çıkmaya çalışırken okuyucuya modern hayatın getirdiği karmaşıklık ve

belirsizlikler üzerine düşünme fırsatı sunar. Nilüfer'in duygusal çalkantıları ve kimlik arayışı, modern yaşamın karmaşıklığı üzerine bir eleştiri barındırır.

Evrım (Ece): *Eflatun Koza* romanının başkışisi ve anlatıcısı olan Evrim, görünüşü hakkında hiçbir bilgi vermemiş olmasına rağmen kendini çirkin bulduğunu sık sık dile getirmiştir. Tüm romanın bu karakterin yaşantısı, yaşamak istedikleri ve yaşayamadıkları ekseninde kurgulanması Evrim'i romanın ana karakteri haline getirmiştir.

Birgül'ün diğer eserlerinde de işlediği iç çatışma ve kimlik arayışı temaları, bu romanda da varlığını sürdürmektedir. Ancak ilk kez, yaşanan kimlik bunalımı somut bir şekilde, psikolojik bir rahatsızlık olarak karşımıza çıkar: Romanın başından sonuna kadar sergilediği tutarsız davranışlar ve anlatıda yer alan detayların ardından, romanın sonunda, Evrim'in nefretle ve biraz da kıskanarak bahsettiği kardeşi Ece olduğu okurla paylaşılır.

Evrım'in örümcek fobisi sebebiyle roman boyunca örümcek türleri hakkında paylaştığı bilimsel bilgiler, okuyucunun dikkatini çekmektedir. Bu bilgiler, sadece karakterin korkusunu ve takıntısını derinleştirmekle kalmaz, aynı zamanda Evrim'in bu korkuyla başa çıkma çabalarını da gözler önüne serer.

Örümceklerin biyolojisi, davranışları ve çeşitli türlerinin özellikleri hakkında detaylı açıklamalar, Evrim'in bu korkusunun ne kadar derin ve karmaşık olduğunu anlamamıza yardımcı olur. Bilimsel bilgilerle dolu bu açıklamalar, romanın atmosferine katkıda bulunur ve okuyucuyu Evrim'in içsel dünyasına daha yakından bağlar. Evrim'in hayatındaki insanları örümcek türlerine benzetmesi, karakterin içsel dünyasını ve algılayış biçimini daha da derinleştirir. İş arkadaşı Aslı'yı "sabırla, uzun saatler boyu, hiç kıpırtısız bekleyen örümcek"lere (Birgül,2010, s.129) benzetmesi, Evrim'in çevresindeki insanları ve olayları kendi korku ve takıntılarıyla ilişkilendirme eğilimini gösterir. Bu benzetmeler hem Evrim'in örümcek fobisini somutlaştırır hem de karakterlerin ve ilişkilerin daha ayrıntılı bir şekilde incelenmesine olanak tanır.

Necla'nın doğum günü partisine giderken kendini karınca taklidi yapan zıplayan örümceğe benzetmesi "o zaman emin oldum işte; takside kendimi bir 'Myrmachne' örümceğine benzetmem nedensiz değildi!" (Birgül, 2010, s.151) ise, Evrim'in kendi kimlik bunalımını ve toplumsal ortamlarda hissettiği uyumsuzluğu yansıtır. Bu tür benzetmeler, romanın temalarını ve karakterlerin derinliklerini daha belirgin hale getirir. Evrim'in örümceklerle olan ilişkisi ve bu ilişkiden yola çıkarak yaptığı benzetmeler, romanın genel atmosferine katkıda bulunur ve okuyucunun karakteri daha iyi anlamasına yardımcı olur. Bu bağlamda, Evrim'in örümcek fobisi, karakterin genel kimlik bunalımı ve çatışmalarıyla da bağlantılı olarak, romanın ana temalarından biri haline gelir.

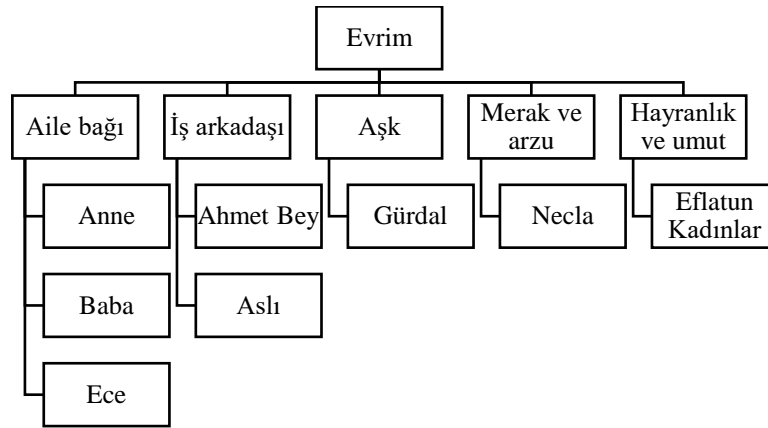
Babasının matbaacı olarak çalıştığı gazetede stajyer muhabir olarak işe başlayan Evrim, gazetede kaybolan iki kadınla ilgili dosyayı araştırmaya başlar. Bu süreçte kendi hayatında da büyük değişimler yaşayan Evrim'in içsel çatışmaları, eşcinselliğe yaklaşımı, hayata ve yaşama bakış açısı detaylı bir şekilde ele alınmıştır.

Evrim yalnız, mutsuz, umutsuz, içsel çatışmalar yaşayan ve hayatıyla ilgili birçok konuda kararsız olan bir karakterdir: “Kendimden memnun olmadığım, ne yapacağımı ya da yapmak istediğimi bilmediğim, herkesin, her şeyin bana fena halde battığı bir dönemdeydim. Ne zamandır içinde olduğum kozanın kalın kabuğunu delerek dışarı çıkmayı başarmış, ama gördüklerimden memnun olmamıştım.” (Birgül, 2010, s. 3).

Evrim, kendinden memnun olmadığı ve ne yapacağını bilmediği bir dönemde olduğunu ifade ederken bu duyguların onun yalnızlık, mutsuzluk ve umutsuzlukla dolu iç çatışmalar yaşadığını gösteriyor. “Kozanın kalın kabuğunu delerek dışarı çıkmayı başarmış” ifadesi, Evrim'in mevcut durumundan çıkmak için çaba sarf ettiğini, ancak dış dünyada karşılaştığı gerçeklerin onu tatmin etmediğini belirtiyor. Bu durum, karakterin hayatına dair kararsızlığını ve genel memnuniyetsizliğini vurgular. Özellikle, Evrimin iç çatışmaları ve yaşamında bir yön bulma çabası üzerinde romanın düğüm noktalarıdır.

“İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'nden mezun olan” (Birgül, 2010, s.4) Evrim, “ben kendime bir hobi seçecek olsam ne olurdu bilmiyorum ama kesinlikle ‘gazetecilik’ olmazdı. Belki işe başlarken değil, ama şimdi kesinlikle böyle düşünüyordum.” (Birgül, 2010, s.81) sözleriyle gazetecilik hakkındaki düşünceleri belirtilmiştir. Çalışma hayatında olmanın kendi tercihi olmadığını ancak “genç biriyseniz çalışmak nedense yapılması gerekenler listesinin birinci sırasında yer alıyor.” (Birgül, 2010, s.5) sözleriyle belirten Evrim, toplumda yer alan genel geçer yargıyı eleştirir. Kolayca iş bulabilmenin onu mutlu etmesi gerektiğinin bilincinde olmasına rağmen evde amaçsızca televizyonun karşısında oturmayı tercih edecek bir karaktere sahiptir.

Romandaki varlığı ve düşünceleri karakter etkileşimleriyle gelişen Evrim'i de *Gölgeler Çekildiğinde* romanının başkişisi Esin gibi yaşadığı/kurduğu ilişkiler aracılığıyla incelemek daha etkili olacaktır.



Şekil 3.4. Evrim karakterinin çevresindeki kişilerle kurduğu ilişki dinamikleri

Evrim-Anne ilişkisi: Evrim ve annesi arasındaki ilişki, oldukça karmaşık ve mesafeli bir doğaya sahiptir. İkili arasında belirgin bir iletişimsizlik mevcuttur. Annesiyle aynı evi paylaşmasına rağmen, Evrim annesiyle anlamlı bir diyalog kuramamaktadır: “Annem daha çok Zarife’yle ve ona giydirdiği sade, ama şık siyah elbiseyle ilgilenerek gözlüklerinin üzerinden bana baktı. O bir şey demeden kısaca günümü anlattım. Başını sallayarak dinledi, işyerimi, arkadaşlarımın nasıl insanlar olduklarını. Amirimi sormadı.” (Birgül, 2010, s.11). Bu alıntı, annesinin Evrim’in hayatına dair çok az ilgi gösterdiğini ve iletişimin tek yönlü olduğunu göstermektedir. Annesi, Evrim’in günlük yaşamına dair sorular sormamakta ve sadece dinlemekle yetinmektedir. Bu durum, annesinin Evrim ile duygusal bir bağ kurmakta başarısız olduğunu ve onunla anlamlı bir iletişim kurma gereği duymadığını göstermektedir.

Evrim’in annesiyle yaşadığı çocukluk travmaları, aralarındaki ilişkinin daha da karmaşık ve acı verici bir hale gelmesine neden olmuş ve karakter gelişimini doğrudan etkilemiştir:

“Teyelleri söker anneme uzatırdım elbiseleri. O da dikkatle kontrol ederdi. Önceleri çok atlardım. Ne kadar özenirsem özeneyim kumaşın bir yerinde teyel kalırdı mutlaka. Annem kalan teyelleri bana gösterir, sonra kaç tane olduğunu sayar, ardından da hiç sesini çıkarmadan bir toplu iğne alırdı dikiş kutusundan... Annem, düzgünce, sanki dikişi diker gibi batırır çıkarırdı iğneyi elimin üzerine. Her biri diğeri kadar acıtırdı.” (Birgül, 2010, s.28).

Annesinin Evrim’e ceza verirken gösterdiği titizlik ve acımasızlık, ilişkilerinin sağlıklı doğasını açıkça ortaya koyar. Bu tür cezalar, Evrim’in annesiyle olan ilişkisini travmatik hale getirmiştir. Yine annesinin bu tavrı Evrim’in hayata bakışını etkilen faktörlerden biridir.

Evrim, annesiyle konuşmalarının giderek azalmasından rahatsızlık duymamaktadır: “Annemle giderek daha az konuşuyor olmamız artık kafamı kurcalamıyor. Sanırım konuşmak da bir alışkanlık. Vazgeçilebilir bir eylem. Yapmaya yapmaya hiç konuşmayan biri olabiliyorsunuz.” (Birgöl, 2010, s.60). Bu, aralarındaki iletişimsizliğin zamanla norm haline geldiğini ve bunun Evrim tarafından kabullenildiğini göstermektedir. Konuşmak, Evrim için vazgeçilebilir bir eylem haline gelmiştir. Bunun yanında Evrim ve annesi arasındaki empati anları da çok nadirdir: “Annemle çok seyrek yakaladığımız bir şeydi bu: Herhangi bir konuda duygudaş olmak.” (Birgöl, 2010, s.31). Bu durum, annesiyle arasında zaman zaman duygusal yakınlaşma olabildiğini, ancak bunun çok nadir yaşandığını göstermektedir.

Evrim, annesinin ölümünü bile arzulayacak kadar ondan uzaklaşmıştır: “Bazen televizyonun karşısında oturmuş, görmeden ekrana baktığım uzun saatler boyu annemin ölmüş olmasını dilerken buluyorum kendimi.” (Birgöl, 2010, s.103). Bu, aralarındaki ilişkinin ne kadar problemlili ve acı verici olduğunu ortaya koyar. Evrim’in bu düşüncesi, annesiyle olan ilişkisinin ne kadar kötü bir durumda olduğunu açıkça ifade etmektedir.

Annesinin geçmişte, henüz kardeşi Ece gitmeden daha farklı biri olduğunu romanda zaman zaman vurgulayan Evrim’in: “Annem eskiden, çok eskiden, zamanını da tam olarak söyleyebilirim, Ece gitmeden önce evi belli bir derecede, ama daima sıcak tutardı.” (Birgöl, 2010, s.134) ifadesi, annesinin eskiden evde sıcak bir ortam sağladığını, Ece’nin gidişiyle bu durumun değiştiğini belirtmektedir. Ece’nin her zaman daha çok sevilen çocuk olduğunu savunan Evrim, kardeşinin yokluğunun başkalarının hayatındaki konumunu değiştirmemesine şaşırılmış ancak durumu değiştirmek için çabalamaktan da vazgeçmiştir.

Evrim-Baba ilişkisi: Evrim, babasının matbaacı olarak çalışmasının, gazetecilik mesleğine olan bakışını nasıl romantikleştirdiğini ve bu mesleği seçmesinde ne kadar etkili olduğunu sorgulamıştır. Babasının gazeteci olması durumunda kendisinin de aynı şekilde etkilenip etkilenmeyeceğini sorgulamıştır. Evrim, gazetecilik mesleğinin ona uygun olup olmadığını sorgulamış ve durumu üzerinde babasının etkili olabileceğini düşünmüştür: “Bazen düşünüyorum, ‘Babam matbaacı değil de bir gazeteci olsaydı, yine böyle olur muydu?’ (...) Uzun yıllar evli kalmış çiftlerin birbirine benzediğini söylerler. Belki bir çocuk da aynı çatı altında yaşadığı bir babanın hayallerini zamanla üzerine geçiriyordur, kim bilir?” (Birgöl, 2010, s.4). Verilen pasaj, Evrim’in, babasıyla arasındaki ilişkiyi ve babasının hayallerinin onun üzerindeki etkisini vurgular. Bu, Evrim’in kendi hayallerini ve kariyerini sorgulamasına ve babasının mesleki tercihinin onun üzerindeki

etkisini anlamaya çalışmasına yol açar. Aynı zamanda Evrim'in aile dinamikleri ve mesleki seçimler arasındaki bağlantıları araştıran derinlemesine bir sorgulamayı temsil eder ve Evrim'in karakterinin daha derin bir anlayışını sağlar.

Aile içindeki birlik ve beraberliğin simgelerinden biri olan yemek saatleri, babasının ölümünün ardından Evrim'in ailesinde yok olmuştur: "Bizim evde böyledir. Bazı ailelerde olan o 'yemek saatinde birlikte sofraya oturma' alışkanlığı hiç olmamıştır. Babam hayattayken yemek saatlerimiz biraz daha birbirine uyuyordu, aynı zamanda sofranın etrafında toplanmayı iyi kötü başarıyorduk. Ama onun ölümünden sonra acıkan, karnını doyurur oldu." (Birgül, 2010, s.11-12). Bu durum, ailenin parçalanmış yapısını ve bireylerin birbirine olan mesafesini göstermektedir. Babalarının ölümünden sonra, ailenin geri kalan üyeleri arasında bile bir arada olma çabası görülmemektedir.

Evrım-Ece ilişkisi: Evrim ve Ece arasındaki ilişki, birbirine zıt karakterler olmaları ve aralarındaki çekişme üzerinden derinlemesine incelenebilir. Ece, birkaç yıl önce evlerinden çıkıp bir daha geri dönmemiştir. Bu ayrılık hem fiziksel hem de duygusal bir kayboluşu simgeler. Ece'nin yokluğu, Evrim'in hayatında derin bir boşluk ve acı yaratır: "Ece, benim kız kardeşim. Birkaç yıl önce çıktı evimizin kapısından, bir daha da gelmedi." (Birgül, 2010, s.31).

Evrım, zekâsının insanlar üzerinde yarattığı rahatsız edici etkiden bahsederken, Ece'nin sıradan bir insan olmasının ona avantaj sağladığını vurgular. Evrim'in zekâsı, çevresindeki insanları zorlayıp uzaklaştırırken, Ece'nin ortalama zekâsı insanları ona yakınlaştırır: "Zekânın rahatsız edici olduğunu Ece sayesinde öğrendim. O ortalama biri olduğu için, karşısındakini zorlayacak bir beyni olmadığı için onunla olmayı benimle olmaya yeğliyordu insanlar." (Birgül, 2010, s.35).

Evrım, Ece hakkında konuşmak istemez çünkü bu, onun hayatında açılmış olan yaraların tekrar kanamasına neden olur. Ece'nin yokluğu, Evrim'in yaşamında büyük bir boşluk ve sürekli bir acı kaynağıdır: "Aslında işte bu yüzden Ece'den söz etmek istemiyorum. Çünkü başladım mı arkası geliyor. Ece'nin hayali, artık hayatımda olmayışının acısını çıkartmak istercesine üstüme üstüme abanıyor." (Birgül, 2010, s.47).

Evrım, kaderle savaşamayacağını ve Ece'nin yokluğuyla yüzleşmesi gerektiğini kabul eder. Bu kabulleniş, onun içsel yolculuğunda önemli bir adımdır: "Ağır yaralar almış, ama sonunda anlamıştım; kader diye bir şey vardı, Ece'yle belki, ama kaderle savaşamazdım." (Birgül, 2010, s.52).

Ece'nin, Evrim'in hayatında bir rakip olarak konumlandığını ve ona karşı bir üstünlük sağlamaya çalıştığını gösteren anılar da mevcuttur. Ece'nin küçümseyici bir tavırla Evrim'e söyledikleri, aralarındaki rekabetin boyutlarını gözler önüne serer:

“Ece'nin o günlerde söylediği bir şeyi hiç unutmadım ama. Beni ciddiye almayan bir gülümsemeyle, ‘Benim olanları elimden almaya can atıyorsun. Ama bunu beceremeyeceğini de iyi biliyorsun karınca,’ demişti. Yanılıyordu oysa. Mücadele etmek gibi onunla yarışmayı da çok küçük yaşlarda bırakmışım. Mükemmel bir tablo bir kez çizilir. Ona bakarak yapılanlar taklitten başka nedir ki?” (Birgül, 2010, s.56).

Evrin, Ece'nin dolabını açtığında hissettiği duygular ve anılar, aile dinamiklerinin ne kadar karmaşık ve zorlu olduğunu gözler önüne serer. Ece'nin varlığı, Evrim'in hayatındaki kırılma noktalarını daha belirgin hale getirir. Ece'nin dolabındaki eşyalar ve kokular, Evrim'in içsel yolculuğunda önemli bir yere sahiptir. Bu dolap sahnesi, karakterlerin geçmişleri ve duygusal yükleri hakkında derin ipuçları sunar:

“Ece'nin dolabını açtım. Keskin bir naftalin kokusu burnuma doldu. Annem yeni naftalin paketleri asmış olmalıydı. Sanırım o kokunun etkisiyle Ece'nin bu zamana ait biri, benim kardeşim değil de çok çok eskiden yaşamış ve ölmüş yaşlı bir akrabam olduğu fikrine kapıldım. Böyle düşününce birden uzaklaşverdim ondan. Eti etimden koptu sanki, hafifledim. Ece'nin dolabını her açtığımda orada dikilen ben değilmişim de oymuş gibi bir hisse kapılmamdan farklıydı yaşadığım an ve keşke hep böyle olsaydı.” (Birgül, 2010, s.87).

Evrin'in evden ayrılmadan önceki son anlarında hayatta olmayan annesi ve babasının yanında total kardeşi Evrim'i de görmesi onun aslında Ece olduğunu açıkça gösterir. Artık Ece olarak yaşamaktan memnun olmadığı evine son bir kez bakması onun içsel çatışmalarını ve kabullenişini yansıtır. Bu vedalaşma, Evrim'in içsel huzuru bulma çabasını ve geçmişi geride bırakma arzusunu gösterir:

“Kapıyı açmadan son kez salonumuza baktım. Orada burada gizlenmiş bütün örümceklere, hiçbir şeyin farkında olmadan yeşil mantoyu bitirmeye çalışan anneme, bana ilk defa sevgiyle gülümseyen Zarife'ye, babamın koltuktaki şeffaflaşmış silüetine, total bacağını uzatmış, beni çok üzdüğünü bile bile, hep aynı biçimde sanki içinde demir bir çubuk varmışçasına gözümüne sokarak oturan ve içimdeki kötü cin gibi, evet, aynı onun gibi yüzüme bakmadan sırttan kardeşime son bir kez baktım. Sessizce, affederek belki, ama daha çok affedilmeyi dileyerek vedalaştım geride kalanlarla. Üzgün değildim, onları bir

daha görmeyeceğimi bilmek, kaybetmeyi, kaybetmenin kaçınılmaz olduğu gerçeğini kabullenişle birlikte beni sarmalıyor, içime ferahlatıcı bir sükûnet salıyordu. Gidecek, unutacak ve bir daha asla hatırlamayacaktım. Necla'nın sağaltıcı eli saçlarımda gezinecek, geçmiş, orada olan bütün kötü şeyleri silip götürecekti.” (Birgül, 2010, s.179-180).

Ece'nin Evrim gibi davranmasına rağmen romanda yer yer kendine dönüşmesi -topallamayı bırakması, örümcek takıntısını unutması, güzelliği düşünmesi- ve onun varlığını kendi üzerinden yaşatmaya çalışması, aslında Ece'nin Evrim'in hayatında ne kadar büyük bir yer kapladığını ve onun üzerinde ne kadar derin bir etki bıraktığını ortaya koyar. Romanın sonunda aslında Evrim'in nefretle bahsettiği kardeşi Ece olduğunun ve annenin ise ölmüş olduğunun ortaya çıkması, bu ilişkiye dair okurun algısını tamamen değiştirir ve Evrim'in zihinsel ve psikolojik durumunu daha da anlaşılır kılar ve bu durum Evrim'in karakter gelişimine önemli bir katkı sağlarken roman için önemli birkaç unsura işaret eder:

Kimlik ve Benlik Arayışı: Evrim'in Ece olduğu gerçeği, roman boyunca yaşanan kimlik karmaşasını ve içsel çatışmaları somutlaştırır. Evrim, kendini bir başkası olarak tanımlayarak, geçmişinden ve ailesinden kaçma çabasında olabilir. Bu, kimliğini yeniden inşa etme ve kendine yeni bir benlik yaratma girişimi olarak da yorumlanabilir.

Bastırılmış Duygular ve Travmalar: Ece'nin, Evrim adıyla yaşaması, geçmişte yaşadığı travmaları ve bastırılmış duyguları temsil eder. Annesiyle olan ilişkisi, acı dolu anılar ve duygusal yaralarla doludur. Annesinin ölümü ve Evrim'in aslında Ece olduğunu öğrenmemiz, bu bastırılmış duyguların ve travmaların su yüzüne çıkması anlamına gelir.

Nefret ve Sevgi İkilemi: Evrim'in, kardeşi Ece'ye karşı duyduğu nefret, aslında kendi içsel çatışmasını ve kendine duyduğu nefreti temsil eder. Kendi kimliğini reddetmesi ve nefretle anması, aslında kendine olan yabancılaşmasını ve içsel çatışmalarını yansıtır. Romanın sonunda bu gerçeğin ortaya çıkması, bu içsel çatışmanın çözümüne dair bir adım olabilir.

Aile İlişkileri ve Kopukluk: Annenin ölümü ve Ece gerçeği, aile içindeki derin kopukluğu ve iletişimsizliği daha da belirginleştirir. Annesiyle olan sessiz ve mesafeli ilişki, aile içindeki diğer ilişkilerin de karmaşıklığını ve çözülmemiş sorunlarını yansıtır. Bu durum, aile içindeki bireylerin birbirine yabancılaşmasını ve duygusal kopukluğu gözler önüne serer.

Gerçeklerle Yüzleşme ve Kabullenme: Romanın sonunda ortaya çıkan bu gerçekler, Evrim'in (Ece'nin) gerçeklerle yüzleşmesini ve geçmişiyile barışmasını zorunlu

kılar. Annesinin ölümü ve kendi kimliğini kabullenmesi, karakterin içsel yolculuğunda önemli bir dönüm noktasıdır. Bu yüzleşme, aynı zamanda karakterin olgunlaşmasını ve duygusal anlamda bir dönüşüm yaşamasını da simgeler.

Evrım-Ahmet Bey ilişkisi: Evrım, amiri Ahmet Bey'i, görüşmeye gittiği ilk dakikalardan itibaren küçümsemeye başlamıştır. Ahmet Bey'in iş yeri çalışanlarıyla ilgili yaptığı aile benzetmesini samimi bulmamış "eğer aranızda kan bağı yoksa bunca yabancıyla akraba olduğunu kimse iddia edemez." (Birgül, 2010, s.5) diyerek görüşünü belirtmiş ve roman boyunca bu görüşünü değiştirecek bir şey yaşamamıştır.

Evrım, Ahmet Bey'in kayıplar hakkındaki "ailesinden çok sevdiği biri kaybolmuş gibi" (Birgül, 2010, s.19) davranmasını anormal bulmuş, amirinin kendisine "gaz vermeye çalıştığını" (Birgül, 2010, s.19) düşünerek kendini Kuzuların Sessizliği filmindeki Jodie Foster'ın yerine koymuş ve kısa bir süre gururlanmıştır.

Evrım, amiri Ahmet Bey'i etkilemek için değil, dosyada yer alan kadınlar ve aralarındaki eşcinsel ilişki ilgisini çektiği için işini yapmaya çalışmaktadır. Aslı'nın aksine Evrım, mesleki sorumluluklarını yerine getirirken kişisel merak ve ilgilerini de ön planda tutar. Bu, Evrım'in karakterini ve motivasyonlarını anlamak açısından önemlidir; çünkü onun işine yaklaşımı, amirine yaranma kaygısından çok kişisel ilgi ve meraklarına dayanmaktadır. Bu durum, Evrım'in iş hayatında kendine özgü bir yol izlediğini ve işine olan tutkusunun ilgisine bağlı olduğunu göstermektedir.

Evrım-Aslı ilişkisi: Evrım, iş yerinde iletişim kurduğu tek kişi olan Aslı ile arkadaş olmamak için çabalamıştır: "Onun yanındaki bölmeme yerleştiğimde iyi arkadaş olacağımızı bana sezdirenen bir ifade gördüm yüzünde ve hemen önlemimi aldım." (Birgül, 2010, s.8). Bu tavrına karşın kendisinin profesyonel bir gazeteci gibi davranmaması üzerine hayal kırıklığı uğramıştır: "Demek içten içe kendimi önemsemenin, diğerlerinden farklı biri sanmamın bir anlamı yok. Aynı binada, aynı ofiste, aynı insanlarla ve de Aslı'yla yan yana çalışıyor olmak hiç de haksız bir birliktelik hali değil. Aksine tam da doğru bir eşleşme." (Birgül,2010, s.39).

Aslı'nın, kendisi istemediği halde bir şeyler anlatmasının temelinde kendisine soru sorabilmek için fırsat yaratma çabası olduğunu düşünen Evrım, Aslı'nın anlattıklarını çoğu zaman dinlememiştir. Ancak, Aslı'nın mutlu çocukluk anılarından bahsetmesi, Evrım'in karşılaştırma yapmasına sebep olur. Aslı'nın çocukluk anıları, Evrım'in kendi çocukluğu ile karşılaştırıldığında: "Aslı'nınki ile benim çocukluğum beynimin orta yerinde ölümcül bir kavgaya giriyor. Çok uzun sürmüyor ama kavga ve bana da ufak bedenimin cesedini taşımak düşüyor." (Birgül, 2010, s.44). Bu tespit,

Evrim'in kendi çocukluğunun travmatik ve zorlayıcı anılarla dolu olduğunu ve Aslı'nın mutlu anılarının bu travmaları tetiklediğini göstermektedir. Evrim, kendi çocukluk anılarını ve bu anıların etkilerini hala taşımakta ve bu nedenle Aslı'nın anlattıkları karşısında duygusal bir çatışma yaşamaktadır.

Aslı'nın, Evrim'in haberi olmadan kayıp dosyasında kendisine yardım etmesi için görevlendirilmesi ardından Aslı'nın ona üstü gibi davranması iki karakter arasındaki ilişkiyi, Evrim'in deyimiyile, “düşmanlığa” (Birgül, 2010, s.67) dönüştürmüştür.

Çalışmaktan ve çalıştığı yerden memnun olmayan Evrim, Eflatun Kadınlar dosyasının yeniden açılmasıyla amiri ve Aslı'nın tavrını “aç köpekbalıklarından farksızdı. Taze et bulmuş, parçalıyorlardı...” (Birgül, 2010, s.132) cümleleriyle eleştirmişti. Evrim'in bu tavrı kadınların üzerindeki ilginin cinsel kimliklerinden kaynaklandığını bilmesinden ve içten içe buna öfkelenmesinden kaynaklanır.

Bu ilişki, Evrim'in iş yerindeki sosyal dinamiklere ve profesyonel zorluklara nasıl tepkiler verdiğini anlamamıza yardımcı olur. Aynı zamanda, Evrim'in kendini ifade etme ve ilişkilerde mesafe koyma eğilimi, onun karakterinin daha derinlemesine anlaşılmasını sağlar. Aslı ile olan bu çatışma, Evrim'in içsel dünyasında yaşadığı gerilimleri ve dış dünyaya karşı geliştirdiği savunma mekanizmalarını gözler önüne serer.

Evrim-Gürdal ilişkisi: Evrim'in “ilk ve galiba son aşkı” (Birgül, 2010, s.47) olan Gürdal, kardeşi Ece ile kaçmıştır. Gürdal'ın Evrim'in kardeşi Ece ile kaçması, Evrim için büyük bir ihanet ve travma kaynağıdır. Bu olay, Evrim'in Ece'ye karşı derin bir kıskançlık ve kızgınlık beslemesine yol açar. Gürdal'ın bu ihaneti, Evrim'in hem kendine hem de çevresine olan güvenini sarsar. Gürdal'ın romandaki varlığı Evrim'in kendisini Ece ile karşılaştırmasına sebep olurken ilişkilerdeki ketum tavrının anlaşılmasına yardımcı olur:

“Anlatamazdım, Ece'ye benzemiyordum. Kendimi süslü cümlelerle ifade etmek neredeyse imkânsızdır benim için. Bütün söyleyeceklerim, günler boyu içimde biriktirdiğim o güzel, oyuncaklı, aşk dolu kelimeler iri gıcık taneleri olarak dizilir boğazıma. O sırada karşımda duran sevdiğim adam, Gürdal, gözlerini bana dikmiş ağzımdan çıkacakları bekliyor olur. Yapamam, onun beklentisini karşılayamam. Neticede öksürük halini bile alamamış bir hırıltı çıkar dudaklarımın arasından. ‘Keşke’ derim böyle zamanlarda, ‘keşke sevdiğimi tutup içime sokabilsem!’ Tek kelime etmeme gerek kalmadan, ona oradaki dingin bahçeyi gösterebilsem.” (Birgül, 2010, s.47).

Evrim'in Gürdal'a olan hislerini açıkça ifade edememesi, onun içsel dünyasında büyük bir sıkışmışlık ve yetersizlik hissi yaratır. Bu durum, Evrim'in genel olarak ilişkilerde ve iletişimde zorlanmasına neden olur:

“O zaman göremediğimi şimdi görebiliyorum, imkânsız olan bir şey istiyordum sevdiğim adamdan: Beni anlamasını. Anlaşılacak hiç de zor bir şey değilmiş gibi geliyordu bana. Çünkü Gürdal bencil değildi ve aslında o da sevdiği kadını anlamak istiyordu. Keşke bu kadar, düşünürken olduğu kadar basit olsaydı hayat.” (Birgül, 2010, s.124).

Evrim'in Gürdal ile olan ilişkisine dair derin bir duygusal yük taşıdığını ve bu ilişkinin hatıralarını, kardeşiyle kaçan sevgilisine olan aşkını ve hayal kırıklığını saklama ve hatırlama biçiminden bahsetmesi de dikkat çekicidir: “Ben de benzer bir şey yapmış, kardeşimle kaçıp giden sevgilimin yazdığı birkaç ‘aşkı’ küçük notu uzunca bir süre, hem de bu notları saklamak için anlamlı olacağını düşündüğüm romantik bir aşk kitabının ‘Venedik Mektupları’nın sayfaları arasında korumuştum.” (Birgül, 2010, s. 145). Evrim'in Gürdal'ın notlarını saklaması, bir anlamda geçmişten kaçma ve onunla yüzleşememe durumunu yansıtır. Bu notlar, Evrim'in zihninde sürekli olarak yeniden canlanan bir hatıra olarak kalır ve onun duygusal yaralarını sürekli olarak tazeler.

Gürdal ve Evrim'in ilişkisi, romandaki ana temalardan biri olan aile dinamikleri ve bireysel kimlik arayışı bağlamında incelendiğinde, Evrim'in kişisel yolculuğunun ve dönüşümünün anlaşılmasına büyük katkı sağlar. Bu ilişki, aynı zamanda Evrim'in sevgi, güven ve ihanet gibi temel insani duygularla başa çıkma biçimini de gözler önüne serer.

Evrim-Necla ilişkisi: Evrim'in hayatında Necla Kıratlı ile tanışması, onun içsel yolculuğunda önemli bir dönüm noktasıdır. Necla, Evrim'in gazetede çıkacak olan kayıp şahıslar yazı dizisi için aldığı “Eflatun Kadınlar” dosyası sayesinde tanıştığı, gey bar sahibi lezbiyen bir kadın olarak hayatına girer. Bu tanışma, Evrim'in eşcinsellik ve aşk üzerine derin düşüncelere dalmasına ve kendi cinsel kimliğini keşfetmesine vesile olur.

Evrim, eşcinsellik hakkında pek bilgi sahibi olmadığını ve bunun üzerine fazla düşünmediğini ifade eder. Ancak Necla ile tanışması, bu konudaki düşüncelerini gözden geçirmesine yol açar:

“Eşcinsellik hakkında çok şey bilmem. ‘Düşünmedim hiç üzerinde’ demek daha doğru belki. İki kadının birbirini ‘aşk’la sevmesine ‘lezbiyenlik’ denir. Bu kadar. Hayatta bazı şeyler vardır ki fazla bilgi sahibi olmanız gerekmez. Karıştırmak, kurcalamak gereksizdir. Kelime olarak tehlikesini hisseder, uzak durursunuz. Lezbiyenlik de böyle bir şey benim için.” (Birgül, 2010, s.37).

Necla ile geçirdiği zaman zarfında, Evrim klasik aşk algısını sorgulamaya başlar ve iki kadın arasındaki ilişkiyi düşünür: “Tuhaftır ama filmlerdeki o klasik sahnenin sanki bizim için bir kez daha kurgulandığını düşündüm. Bir adamla bir kadın değil, iki kadını bu sefer rol alanlar.” (Birgül, 2010, s.74). Bu yeni perspektif, onun kendi duygularını ve cinsel kimliğini daha derinlemesine sorgulamasına neden olur. Necla ile gey barda geçirdiği vakit, Evrim’in bu keşfi hızlandırır: “Durum açık seçik şuydu; bir gey barda, lezbiyen olması mümkün bir kadınla, neredeyse omuz omuza, yumuşacık minderlerin üzerinde güneşlenir gibi yayılmış oturuyordum. Bu düşüncenin gerçekliğiyle toparlandım biraz.” (Birgül, 2010, s.78).

“Üstelik âşık olacağım bir erkekle tanışmamış, ama bana güven veren bir dostluğun kapısını aralamıştım.” (Birgül, 2010, s.86) düşüncesi üzerine Necla’nın lezbiyen olduğunu açıklaması ve lisede bir kız arkadaşına duyduğu hislerden bahsederken “dostluk” (Birgül, 2010, s.94) ifadesini kullanması, Evrim’in kendi düşüncelerini ve duygularını sorgulamasına sebep olurken Necla ile ilgili kurduğu dostluk imgesini de yerle bir etmiştir.

Neslihan’ın kendisiyle görüşmek isteyip “Necla’nın peşini bırak” (Birgül, 2010, s.126) uyarısının ardından Evrim, Necla’nın dosyada adı geçen tanıklardan biri olan Neslihan ile ilişki yaşadığını anladığında büyük bir hayal kırıklığı yaşamışsa da bu durum Evrim’in cinsel kimliğini anlamasında kilit nokta olmuştur:

“Hissettiğim şey tüylerimi diken diken etti. İlk kez karşınıza çıkan sapkın, sıra dışı, size hiç uymadığını sandığımı bir ruh halinin çok yabancı olması gereken dilini kolayca anlıyor ve onunla mesafenizi koruyamıyorsanız, durumunuz ne zekâ, ne empati yeteneği, ne de algıların açıklığıyla açıklanabilir. Bu bir yaratılış özelliğidir ve dünyaya düştüğünüz ilk günden itibaren sizinledir. İçinizde kuytuluk bir yere gizlenmiş, ortaya çıkacağı günü bekliyordur sadece. Bunu anladıktan sonra ise yapacak pek bir şey yoktur artık. Hadi, yeni tanıştığın karanlık yüzüne ‘merhaba’ de karınca!” (Birgül, 2010, s.125).

Evrım’in Necla ile olan ilişkisi, onun karakter dönüşümünde önemli bir rol oynar. Necla’nın varlığı “içinde sıkışıp kaldığı ve çok çok bunaldığı hayatın dışına çıkmasını” (Birgül, 2010, s.89) sağlamış ve onunla geçirdiği zaman, Evrim’in kendi cinsel kimliğini ve duygularını anlamasına yardımcı olmuştur. Bu süreç, Evrim’in içsel yolculuğunda bir aydınlanma anı olarak belirir ve onun kendini kabullenmesini sağlamıştır. Necla ile yaşadığı deneyimler, Evrim’in hayatında kalıcı bir iz bırakır ve onu daha derin bir anlayış ve kabul sürecine iter.

Evrım-Eflatun Kadınlar ilişkisi: “Eflatun Kadınlar” dosyası ile Evrim’in karşılaşması, ilk başta sıkıcı gelse de dosyanın kapağındaki küçük mürekkep lekesi onun ilgisini çeker. Bu küçük detay, Evrim’in dosyaya ya da yazısına bu ismi vermesine neden olur. Bu detay, Evrim’in dikkatli ve meraklı bir yapıya sahip olduğunu gösterir. Evrim’in, Çağla Akışlı ve Irmak Derderoğlu’nun kayboluşlarıyla ilgili hikâye üzerinden kendi yaşamına dair duyduğu sıkıntıları ve kaçış arzusunu anlamak mümkündür.

Dosya, yaklaşık beş yıldır kayıp oldukları için haklarında gaiplik kararı çıkmasına az bir süre kalan Çağla ve Irmak’ın 2 Aralık 2003 günü ayrı ayrı evlerinden ayrılmaları ve kendilerinden bir daha haber alınmaması nedeniyle açılmıştır. Evrim, bu iki kadının kayboluşunu ve geride bıraktıkları gizemi, kendi yaşamının sıkıcı ve monoton düzenine bir başkaldırı olarak görür. Kadınların nerede olduklarına dair bir ipucuna ya da ölüp ölmediklerine dair bir bilgiye ulaşılamamış olması, Evrim’in hayal gücünü harekete geçirir.

Evrım’in, yaşadığı şehirden ve hayatından kaçma isteğini gerçekleştiren bu iki kadın, onun hayallerinin ve rüyalarının kaynağına dönüşürken arzularının daha derinden yükselmesine sebep olur. Evrim, kadınların kayboluşuyla ilgili düşüncelerini şu şekilde ifade eder:

“Bu büyük şehrin herhangi bir yerinde Çağla ile Irmak’ın yaşıyor olabileceği fikri, nedense hep yoğun bir trafik içindeyken aklıma geliyor. Sarsıcı bir düşünce bu. Onların benimle, bizimle, gazeteyle, başlarına ne geldiğini merak eden herkesle, yaptıklarını yapamamış ve hiç yapamayacak olanlarla dalga geçer gibi hayatlarını sürdürmeleri olasılığı tüylerimi diken diken ediyor. Birilerinin, onlar için planlanmış ‘herhangi’ bir hayata karşı çıkıp o hayatın akışını değiştirmiş olması, kendilerince hınzır bir sürpriz kurgulaması ve nanik yapması; dünyaya, her şeye, büyük, çok büyük bir meydan okuma. Ve böyle düşününce de kendi kendime heyecanlanıyorum işte.” (Birgül, 2010, s.56).

Evrım, bu düşünceleriyle bir yandan kadınların gizemli kayboluşlarına hayranlık duyarken diğer yandan kendi hayatında yapamadığı değişiklikler ve cesaretsizlikler için kendisini eleştirir. Bu kayboluş, Evrim için bir metafor haline gelir; hayatının sıkışmışlığından kurtulma arzusunu yansıtır.

Olayların aslını öğrendiğinde bile Evrim, ‘Eflatun Kadınlar’ için mutlu bir son hayal etmeye devam eder:

“(…) Bundan sonrası tamamen bana ait. İster saçma, ister delice, ister komik deyin, şöyle sona yaklaşıyor hikâyem: (…)

Fırçamı çekiyor, kötü kahramanları oldukları yerde donduruyorum. Başka bir sayfada yeniden devam ediyorum resme. Önce kötü kahramanlarımın kalplerindeki acıları siliyor fırçam, sonra beyinlerindeki ölümcül düşünceleri. Her şeyi unutmuş, iyileşmiş insanlar olarak mutlu bir gelecek tasarlıyorum onlara ve tazelenmiş bedenlerini hayata salıyorum. Hâlâ dünyanın korkunç bir yer olduğunu kabullenmek istemediğinden böyle bitiyor hikâyem.

İstiyorum ki ‘Eflatun Kadınlar’ gitmiş, kurtulmuş olsunlar. Dünyanın uzak bir ucuna, Kafdağı’nın ardına ulaşmış, kimsenin onlara değemeyeceği, ne benim ne de Necla’nın düşleyemeyeceği, hikâyesini yazamayacağı kadar masalsı bir hayat kurmuş olsunlar.” (Birgül, 2010, s.167-168).

Evrim’in bu düşünceleri, onun hayatın acımasız gerçeklerini kabullenmektense hayal dünyasında mutlu sonlar yaratma eğiliminde olduğunu gösterir. Evrim, gerçek dünya ile hayal dünyası arasında sıkışmış bir karakterdir. Kendi hayatında yapamadığı değişiklikleri, Eflatun Kadınlar’ın hikâyesinde gerçekleştirmeye çalışır.

Romanın sonunda, Evrim Eflatun Kadınlar’ın hâlâ bulunamadığını öğrenir ve bu durumu şöyle ifade eder:

“‘Eflatun Kadınlar’ henüz bulunamamıştı. Güldüm. Birilerinin hâlâ onların bulunacağını umması bana komik ve akılsızca geliyordu. Çağla ile Irmak’a sonsuza dek kimse ulaşamayacaktı, gayet iyi biliyordum. ‘Nerden biliyorsun?’ dersiniz cevabım basit: ‘Aslında hiç olmadılar ki! Onlar günümüze dair bir masalın kahramanlarıydılar sadece.’” (Birgül, 2010, s.178).

Bu cümleler, Evrim’in gerçeklik ile hayal dünyası arasındaki çizgiyi ne kadar bulanıklaştırdığını gösterir. Bu kadınlar, Evrim’in hayatındaki kaçış arzusunun somutlaşmış halidir.

Necla’nın gey barından aldığı eflatun renkli karıştırıcının ucundaki birbirine sarılan yüz­süz kadın figürü, Evrim’e sürekli Çağla ve Irmak’ı düşündürmüştür. Romanın sonunda Evrim düşüncelerini şu şekilde ifade eder:

“(…) Öyle zamanlarda çantamdan ‘Eflatun Kadınlar’ı çıkartıyorum. Geçmişten yanımda getirdiğim tek şey onlar. Uzayıp giden bedenlerine, çizgileri olmayan yüzlerine, yine de sevgiyi anlatan sarılışlarına bakıyorum. Ben de başkalarına ait bütün hikâyelerde olduğu gibi büyük bir eksiklenmeyle kıskanıyorum onları. O incecik plastiği kırmak, bir daha hatırlamamak üzere unutmak geçiyor kimi kez içimden. Yapamıyorum. ‘Eflatun Kadınlar,’ hiç değilse onlar mutlu olsunlar istiyorum.” (Birgül, 2010, s.183-184).

Bu son cümleler, Evrim'in Eflatun Kadınlar'la olan derin bağını ve onları mutlu bir sona ulaştırma arzusunu özetler. Evrim, kendi hayatında bulamadığı mutluluğu ve özgürlüğü, hayal dünyasında yarattığı bu kadınlar aracılığıyla yaşar. Bu kadınlar, onun için sadece birer kayıp vakası değil, aynı zamanda kendi hayal gücünün ve arzularının sembolüdür.

Evrim'in Eflatun Kadınlar'la olan ilişkisi, onun hayal dünyası ile gerçek dünya arasında sıkışmışlığını, kaçış arzusunu ve hayatındaki eksiklikleri nasıl doldurmaya çalıştığını gösterir. Evrim, gerçek dünyada yapamadığı değişiklikleri ve cesaretsizlikleri, kaybolmuş ve muhtemelen ölmüş bu iki kadın aracılığıyla gerçekleştirir. Bu, onun karakterinin derinliklerini ve içsel çatışmalarını anlamak için önemli bir ipucu sunar.

Eflatun Koza romanı, Evrim'in yaşadığı iç çatışmalar ve kimlik arayışı ekseninde şekillenmiş onun hayatının ve çevresindeki insanlarla olan ilişkilerinin detaylı bir şekilde incelenmesiyle derinleşmiştir. Evrim'in annesiyle olan mesafeli ilişkisi, babasının ölümüyle daha da karmaşıklaşan aile dinamikleri, kardeşi Ece ile olan çekişmeli ve kıskançlık dolu geçmişi, ilk ve tek aşkı Gürdal'ın ihaneti, iş yerinde yaşadığı zorluklar ve otorite figürlerine olan güvensizliği onun duygusal durumunu ve içsel çatışmalarını gözler önüne sermiştir. Necla ile tanışması, Evrim'in eşcinsellik ve cinsel kimlik konularında yeni bir bakış açısı kazanmasına ve kendi cinsel kimliğini sorgulamasına neden olmuştur. Eflatun Kadınlar dosyası ise, Evrim'in kaçış arzusunun ve hayal dünyasındaki özgürlük arayışının bir sembolü hâline gelmiştir. Evrim, bu kayıp kadınlar aracılığıyla kendi hayatındaki eksiklikleri ve kaçış arzusunu somutlaştırmış onları mutlu bir sona ulaştırma arzusuyla kendi hayal dünyasında bir son yaratmıştır. Romanın sonunda Evrim'in gerçek kimliğinin ve geçmişte yaşadığı travmaların ortaya çıkması önemli bir dönüm noktası olarak göze çarpmaktadır.

3.3.1.2. Erkek başkişiler

Haluk: Haluk, *Geceye Uyananlar* romanının öteki ana karakteridir. Güçlü ve kararlı bir karakter olarak öne çıksa da içsel çatışmaları ve aile dinamikleriyle başa çıkmak zorunda kalmıştır. Annesine duyduğu sevgi ve bağlılık, babasıyla olan karmaşık ilişkisi, Memo'ya karşı hissettiği derin kıskançlık ve Nilüfer'e olan bağımlılığı, Haluk'un kişisel dönüşümünde belirleyici olmuştur. Aile içindeki rolleri ve beklentiler, Haluk'un karakterinin şekillenmesinde önemli bir rol oynar. Babasının yerini almak zorunda kalması, otoriter ve buyurgan tavırlarının kökenini oluştururken, annesiyle olan mesafeli

ilişkisi bireyselleşme sürecinin doğal bir parçası olarak kabul edilir. Ancak, bu süreçte yaşadığı içsel çatışmalar ve kimlik bunalımı, Haluk'un hem kişisel hem de profesyonel yaşamında derin izler bırakır.

Roman boyunca güçlü ve kararlı bir karakter olarak tasvir edilen Haluk, karşılaştığı zorluklar karşısında pes etmeyen, dirayetli bir yapıya sahiptir. Teşkilat mensubu olması onun eylemlerini ve tepkilerini etkilemiştir. Yazarın anlatı boyunca Haluk'un bu özelliklerine dikkat çekmesi karakterin yaşadığı kişisel dönüşümün ve bu dönüşümün sonuçlarının daha çarpıcı olmasını sağlamıştır.

Haluk, Annesinin kendisini kayırdığının farkındadır ve bu kayırmayı karşılıksız bırakmadığını da kendinden emin bir şekilde söyler: “Daima annemin en kıymetli çocuğuydum. En çok sevgiyi bana verdi, inkâr etmiyorum. Ama ben de bütün hayırlı evlatlar gibi zor günlerinde yanındaydım onun.” (Birgöl, 2020a, s.99). Nilüfer'in aksine, Haluk annesi ve babasına karşı sempati duymuştur. Hatta çoğu zaman onlarla gurur duyan bir tavrı vardır:

“(…) Ağzımdan çıkanlar ne kadar üstünkörü olursa olsun, beni dikkatlice dinler, top oynadığım çocukluk günlerindeki gibi, gideceğim yerde beni bekleyen en büyük tehlike soğukmuş gibi, ‘Dikkat et, üşütme,’ derdi. İkimiz de gelecek vaktin karanlığını böylece ağartırdık sanki. Kapının önünde, kafasını hafifçe döndürerek yüzüme üflerdi, dudaklarının kıpırdayışıyla huzur bulurdum. Elini öperdim, sarılırdık birbirimize. Arkamdan su dökerdi. Arabaya binerken camdan bakardın, el sallardım. ‘O beyaz başörtülü kadın benim annem,’ derdim içimden. Dünyayı kuşatmış bütün kötülüklerin, büyük düzenlerin, o çamuru hiç çıkmayan hesapların dışında, temiz, tertemiz kalmış biri; benim annem.” (Birgöl, 2020a, s.35).

Buna rağmen Haluk, zamanla annesiyle arasına giren mesafenin doğal olduğunun bilincindedir. Denilebilir ki Birgöl, bu durumu yansıtırken aile kurumunda birey olma mücadelesinin altın çizmiştir. Haluk da bu düşünceye paralel olarak durumun her çocuğun bireyselleşme sürecinin bir parçası olduğunu düşünmektedir:

“Belli bir yaştan sonra, her erkek çocuk gibi ben de sıkılır oldum annemden. (...) Ona karşı çıkmıyordum ama aldırıyordum da. Ben büyüyor ve öğreniyordum, o ise küçülüyor ve unutuyordu. İşin can alıcı noktası da buydu galiba, aynı hayatı yaşıyor ama birbirinden çok başka dönemlere adım atıyorduk. Birimiz ıslık ıslık aydınlatılmış bir odaya girerken, diğeri orayı terk ediyordu. İçeri girenin gözü ışıktan kamaştığından, ne çıkarı ne de onun açtığı kapının ardındaki karanlığı

görüyordu. Bu iki hayat, insana ilk bakışta birbirini aralıklarla izleyen paralel çizgiler gibi gelse bile, işin aslı öyle değil. Anne ve çocuk, onları anlatmak, bir havai fişegi anlatmak kadar güç aslında. Birdenbire patlayıp sonra pek çok yöne dağılan binlerce ışık çizgisi o ikisi. Başlangıcı müthiş, bitişi kederli... Müthiş olan o ilk an işte; fişegin karanlık gökyüzünü aydınlattığı o ilk an.” (Birgül, 2020a, s. 98-99).

Babasının kamçı koleksiyonun, yatağının altında duran bir bavulun içinde oluşu Haluk’un vicdan azabı çekmesine neden olur. Babasının evin, ailenin bütününe uzak duran tavrı Haluk’un evdeki baba rolünü üstlenmesine neden olmuştur. Haluk’un karakterindeki buyurgan, emredici tavrın sebebi de budur. Bu durum Haluk’un şikâyet ettiği bir şey değildir, aksine “evin reisi” olmak onun için gurur vericidir. Üstelik aile içindeki bu konumunun ona, Nilüfer’in hayatına hükmetme hakkını verdiğini düşünür. Yaptıklarıyla, yaşadıklarıyla babasını gururlandırmaya çalışan, bunun da en kolay yolunun kamçıları tekrar duvara asmak olduğunu düşünen Haluk’un, babasına olan sevgisi azalmasa da onunla ilgili fikirleri yaşı ilerledikçe değişmiştir:

“Astsubay bir babanın oğluyum ben. Gurur duyarım bundan. (...) Amirlerinin gözünden Başçavuş Hasan’ı hikâye ederken, kendini bir bilge kişi gibi en yükseslere yerleştirirken büyük bir hayranlık duyardım ona. ‘Bu adam benim babam,’ derdim. ‘Bir gün ben de onun gibi olacağım.’ Can kulağıyla dinlerdim. Bir babayı nasıl dinlemek gerekirse öyle. Ama artık hakikatin hiç de öyle olmadığını gayet iyi biliyorum. Hayat babamın pek çok benzerini çıkardı karşıma. Ve anladım ki o uzun akşam yemeklerinde övünerek anlattığı adam, kendi yerine koyduğu, aşağılanışını örtmeye çalışan bir dublörden başkası değilmiş.” (Birgül, 2020a, s.187-188).

Haluk’un Memo’ya karşı hissettiği karmaşık duygular ve Nilüfer ile arasındaki iletişimsizlik, romanın ana gerilim kaynaklarından biridir. Haluk’un Memo’ya karşı hisleri, Nilüfer ile ortak paydada buluşmaz. Öte yandan Nilüfer’in Memo’yu sakinleştirmek için anlattığı çocukluk anılarını dinlemek anlamasa dahi Haluk’a da huzur verir. Daha küçük yaşlardan itibaren Haluk ve Memo arasında sağlıklı bir ilişki vardır. Bunun farkında olmasına rağmen Haluk durumu düzeltebilecek herhangi bir eylemde bulunmaz. Çünkü Memo’nun varlığı onun için Nilüfer’le arasındaki engellerden biridir: “Memo aramızda yükselen buzdan bir dağ gibi. Birbirimize ulaşmak için ona doğru yürümemiz gerek. Ama ne Nilüfer ne de ben ona doğru yürümeyi göze alamıyoruz.” (Birgül, 2020a, s.125). Yine de Memo’ya karşı acımayla karışık bir merhamet duyar

Haluk. Romanın sonunda her şeyi öğrenmesine ve odasına onu öldürmek için gitmesine rağmen “Çıkarken bakmadım yüzüne. Ama sırtı açıktı, örttüm üstünü.” (Birgül, 2020a, s.332), bu tavrını sürdürür. Roman boyunca Memo’nun agresifleşen tavrı Haluk’un paranoyaklaşmasının sebeplerinden biridir. Kamçıları bavludan alanın Memo olduğunu öğrendiğinde ise Haluk onunla ilgili gerçek hislerini açıklayabileceği bir haksızlığa uğradığını düşünür ve son zamanlarda yaşadığı tüm sıkıntıların sebebinin Memo olduğuna inanır:

“Memo’nun aslında kardeşim değil, içimize yerleştirilmiş bir kötülük tohumu olduğu gibi bir fikir ne vakittir büyüyordu kafamda. Aklımdan geçenleri ancak anormal bir beynin yaratabileceğini tekrarlayıp kendimi ikna etmeye çalışıyordum bütün gücümle. Ama değildi işte. Değildi, değildi. Son aylarda yaşadığım her şey haklı olduğumu gösteriyordu zaten.

Geçmişini düşünüyordum. Memo’nun bütün hayatım boyunca, gökyüzündeki göz gibi beni takip ettiğini, benden nefret ettiğini, ortadan kalkmamı istediğini bir daha, bir daha anlıyordum. Görmeyen bendim bugüne kadar. Farkında olmadan bir salak gibi yaşayan, Memo’yu besleyen, koruyan hatta. Artık biliyordum: Tehlikedeydim, hem de nasıl, hem de ne vakittir!” (Birgül, 2020a, s. 316-317).

Haluk ve Nilüfer arasındaki ilişki romanın merkezinde yer alır. Haluk’un en büyük amacı Nilüfer’in sevdiği tek erkek olabilmektir. Nilüfer’in hayatında kendine bir yer bulma çabası, Haluk’un onu koruma ve sahiplenme isteğiyle çatışır. Bu durum, Haluk’un Nilüfer’e olan sevgisini bağımlılık boyutuna taşır ve onun gözünde bir kahraman olarak kalma arzusunu pekiştirir. Nilüfer’i her şeyin ve herkesin üstünde tutar. Nilüfer öyle düşünmese bile Haluk, onun her şeyin en iyisine layık olduğu inancındadır ancak bu düşüncelerini Nilüfer’le paylaşmaz çünkü paylaşırsa bile Nilüfer’in onu anlamayacağını düşünür. Haluk ve Nilüfer arasındaki bu iletişimsizlik romanın bütününe yayılan bir gerilim yaratır. Nilüfer’in hayatına giren her erkeği uzaklaştırmanın bir yolunu bulmuş ancak zaman geçtikçe bu duruma engel olamayacağını fark etmiştir: “Ama gün geldi şu hakikati idrak ettim: Benimkisi Don Kişot’luktan başka bir şey değildi.” (Birgül, 2020a, s. 198) Nilüfer ise Haluk’un bu tavrını “kıskanç bir koca”ya (Birgül, 2020a, s.192) benzetir.

Nilüfer’e olan sevgisi bağımlılık boyutunda olan Haluk’un karakter dönüşümünde değişmeyen tek şey budur. Haluk bu sevginin karşılığını, hissettiği kadar yoğun alamadığı her olayda hırçınlaşır. İş yerinde yaşadıklarını, duygularını Nilüfer ile paylaşmayı her

düşündüğünde Nilüfer'in onu anlamayacağına dair kesin bir inançla geri çekilir. Arada sırada yaşanan ufak anlar ise Haluk için çok değerlidir:

“Nilüfer uyumamıştı. O saatlerde yayınlanan siyah beyaz filmlerden birini seyrediyordu. Nasıl oldu, nasıl çıktı ağızımdan bilmiyorum. ‘Abine bir öpücük yok mu?’ deyiverdim. Şaşırttı beni, samimiyetle gülümsedi yüzüme bakıp. Belki sarhoşluğum, onun verdiği rahatlama hoşuna gitmişti. ‘Gel buraya,’ dedi. Sevgilisini özlemiş bir âşık gibiydi sesi. Yanına diz çöktüm, saçlarımı karıştırıp alınma bir öpücük kondurdu. Biraz kaldık öyle. Başımı saçlarımdan tutup geri çekti. Yüzü yüzümün az ötesindeydi.” (Birgül, 2020a, s.123).

Tüm yaşamını Nilüfer'in onu bir kahraman olarak gördüğü günlere özlem duyarak geçirmiştir. Onun gözünde tekrar kahraman olabilmemesinin bir yolu olmadığını anladığında ise geri kalan her şey de Haluk için anlamını yitirmiştir. Nilüfer'in evlenip bir yuva kurması fikri bile Haluk için katlanılmazken Suat'ın varlığını öğrendiğinde onun da diğerleri gibi geçici bir heves olduğunu düşünmüşse de Nilüfer'in değişen tavrı Haluk'un gözünde onu aralarından çıkarılması gereken bir engel olarak görmesine neden olmuştur. Bununla birlikte roman boyunca Haluk için Nilüfer ile arasındaki en büyük engel Memo'dur. Nilüfer'in Memo'ya karşı tavrı ve tutumu Haluk'ta derin bir kıskançlığa sebep olur.

Haluk'un iş arkadaşı Mithat'ın karısı Mine ile “beş yıldır”(Birgül, 2020a, s.52) yaşadığı yasak aşkın temelinde ise yalnızca cinsel dürtüler vardır. Mine'nin defalarca bitirmeyi düşündüğü ama Haluk'un bir gün kendi tarafından bitirileceğine inandığı ilişkiyi gerçekten sonlandırmanın Mine olması onu şaşırtmış ancak ilişkiyi sürdürmek için de çabalamamıştır. Mine'yi seçmiş olmasına çoğu zaman kendisinin de anlam veremediği ve duygusal bir mana yüklediğini düşündüğü bu ilişkiyi şu şekilde tanımlar:

“Nefes nefese kaldığımızda, sadece ikimizin arasında olan ve başkasıyla birlikteyken asla ortaya çıkmayan o ürkütücü mahluk, kabuğunu çatlatmış ıslak başını göstermişti yine. Vücutlarımız hızla birbirine sürtünürken ona terimizi katıyor, her geçen gün biraz daha serpilip güçlenmesine sebep oluyorduk. İkimizi var eden o şey aramızda kıvrılırken, biz birbirimizi hırpalayarak, çok yaklaştığımızı hissettiğimiz sona bir an önce kavuşma arzusuyla birleşiyorduk.” (Birgül, 2020a, s.51).

Nilüfer'in abisinin “İşinde gösterdiği ağız sıkı tavrını, özel hayatında da başarıyla sürdürmesine” (Birgül, 2020a, s.24) rağmen Mine ile ilişki yaşadığını annesinin cenazesinde fark etmesi ve bunu belli etmesi ise Haluk'u keyiflendirir. Nilüfer'in Suat'ı

bulması için Haluk'tan yardım istediği sırada Mine'nin de kocasından haber alamadığını söyleyerek Haluk'a gitmesi üzerine hayatındaki iki kadın arasında bir benzerlik ilişkisi kurmaya çalışmış fakat her zaman olduğu gibi Nilüfer'i Mine'den üstün görüp bu çabası yüzünden kendine kızmıştır. Haluk, Mine ile İlişkilerinde kendinin dışarıda olduğunu idrak ettiğinde hayatındaki herkes için bunun böyle olduğuna inanmış ancak bu durumun nedeninin, Nilüfer'in aksine, çevresindeki insanlar olduğuna karar vermiştir. Esin'in aydın bir tutumla toplumdaki uzak duran tavrı, Haluk'ta biçim değiştirerek kabullenilmeyen bir karakter özelliğine dönüştürmüştür. Zaten Haluk, yazarın diğer karakterlerinden farklı bir tavırla kendini yaşadıklarının sorumlusu olarak görmeyi reddetmiştir.

Haluk işini severek yapmasının yanında karakterinin de bu işe uygun olduğunun bilincindedir. Ancak iş hayatında yaşadığı zorluklar Haluk'un mesleki kimliğini de sorgulamasına yol açar. Haluk işini doktorluğa benzetmiş ancak toplum nazarında bu iki meslek kolunda çalışanların aynı değeri görmediğinden yakınmıştır:

“Biraz serinkanlı düşünülürse eğer, bizim işimizle hekimliğin hiç de farklı olmadığı görülür. Hem işi ele alış biçimimiz, hem de tavrımız benzer onlarla. Gayretlerimiz ulvidir. Onlar birer birer insan sağlığını mühimserler. Bizse toplumun sağlığına dikkat ederiz. Bir tümör nasıl vücuttan sökülüp alınmalıysa, insanlık için tehlike teşkil edenlere de aynı mantıkla yaklaşmak gerekir. Tabii ki konu ‘insan’ olunca ister istemez hassasiyet oranı yükseliyor. Toplum mantıkla değil, hisleriyle bakıyor yapılan işe. Bir doktor sadece mesleğinin başlangıcında ellerine teslim edilen hastasını bir yakını gibi hisseder, bir yakınına olabileceği kadar dertlenir. Peki kaç yıl sürer bu dersiniz? Bir yıl mı? İki ya da üç yıl mı? En fazla o kadar. Alışmak zorunda. Her ümitsiz vakada yas tutar, her ölen için karalar bağlarsa, işi kim yapacak? Biz de alışıyoruz. Hislerimizi geri plana itiyor ve ne yapmamız gerekiyorsa onu yapıyoruz. Ama nedense bizim mesleğimiz horlanır, onlarınki göklere çıkarılır.” (Birgül, 2020a, s.187).

Yaptığı işle daima övünen ancak işin psikolojik yönüyle zorlayıcı olduğunun farkında olan Haluk, işiyle özel hayatını, en azından o zamana kadar, birbirinden ayrı tutmayı başarmıştır. İşine önem vermiş ve son derece disiplinli davranmış bunun karşılığını da almıştır: “Daima herkesten üstün biri olmanın keyfini sürmüştüm.” (Birgül, 2020a, s.87) ancak gittiği son birkaç operasyonda garip şeyler yaşamıştır:

“İlk defa, geçen kış sonu olmuştu. Bir gece vakti Cendere Köprüsü'nden geçiyorduk. Gökyüzündeki hilalin ışığında birer kara gölge gibi belli belirsizlik

hepimiz. Altımızda gürültüyle akan nehrin soğuğu vuruyordu yüzüme. Suyun çok aşağılardan rüzgârla bana ulaşmasını, buz gibi havanın nemle birlik olup nefesimi kesmesini hep sevmişimdir. Ateşli gecelerimde annemin yüzüme, ellerime sürdüğü soğuk bezler gelir aklıma. Gözlerimi kısmış, köprü boyunca yaşadığım bu küçük keyfin tadını çıkarmaya çalışıyordum ki, birden olduğum yerde kalakaldım. Bütün vücudum felce uğramıştı sanki. Görmüyordum ama yukarılarda, çok yukarılarda bir çift gözün beni takip ettiğinden adım gibi emindim. Bana bakıyordu ve o bakışlarını üzerimden çekmediği sürece orada dikilecek, ayaklarımdan yere çivilenmiş gibi kıpırdamadan bekleyecektim.” (Birgül, 2020a, s.71).

Bu durumu iş yerindekilerle paylaşmayan Haluk’un yaşadığı anomali Ethem’in ölümüne sebep olmuşsa da Haluk bir süre operasyonlara gidemeyecek olmasına daha çok üzülmüştür. Mecburen Sadettin’in çalıştığı ve kendisinin de geçmişte bir süre dahil olduğu dosya üzerine çalışması sırasında masa başında olmaktan nefret etmiş, burada kaldığı sürece zamanla unutulacağını ve iş yerindeki itibarını kaybedeceğini düşünmüştür. Bu andan sonra çok sevdiği dağlardan ve operasyonlardan uzak olmak zorunda kalmış, iş yerindekilere karşı tutumu, Ekrem Abi’nin söyledikleri ve yaşadıklarıyla kendisinin de sonunun böyle olacağını düşünerek günden güne paranoyaklaşmış bu nedenle işinden ve haliyle hayatından uzaklaşmıştır.

Haluk’un hayatındaki herkesin ondan beklediği bir şeyler vardır. Üstelik, çevresindekilerin beklentileri, belli noktalarda birbiri ile çelişir. Bu durum da üzerinde yaratılan farklı toplumsal ve bireysel baskıların Haluk için içinden çıkılması daha da zor bir hâl almasına sebep olmuştur. Roman boyunca Nilüfer’in yaşadığı sancılı kimlik arayışı Haluk karakterinde kimlik bunalımı olarak çıkmıştır. Haluk, sevdiği her şeyi ve herkesi kaybetmiştir. Hayatında en çok sevdiği insan olan kardeşi Nilüfer de dahil olmak üzere herkese karşı ketum, buyurgan olmakla birlikte yaptıkları için de takdir görmeyi bekleyen tavrı hayatına, ataerkil toplumda yaşayan her erkeğin karakterinde olduğu gibi özgüven eksikliği olarak zuhur etmiştir. Haluk bir zamanlar ne yaşarsa yaşasın güvenle nefes alabildiği tek yer olan evi için “Evim kötü bir gücün otağı ve ben dışarıda olduğumdan daha çok onun içindeyken tehlikedeyim” (Birgül, 2020a, s.313) der. Çok güvendiği ve dışarıdan kimsenin girmesine izin vermediği aile kurumunun romanın sonunda kendisi için en tehlikeli yer olduğunu düşünmesi ise Haluk’u intihara sürüklemiş ancak bu durumda dahi ailesini geride bırakmayı göze alamamıştır.

Sonuç olarak Haluk karakteri, aile içindeki dinamikler, mesleki yaşamındaki zorluklar ve kişisel çatışmalarla şekillenir. Yazar, Haluk'un bu süreçte yaşadığı dönüşümü ve içsel çatışmalarını detaylı bir biçimde ve Haluk'un bakış açısıyla ele alarak karakterin çok yönlü doğasını ortaya koyar. Haluk'un trajik sonu, ataerkil toplumda yaşayan bir erkeğin maruz kaldığı baskının yansımaları olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda, Haluk, bireyin toplum ve aile içinde yaşadığı mücadeleleri ve kimlik arayışını temsil eden bir anlatının başkişisidir.

Melih (Aker): *Ah Tutku Beni Öldürür müsün* romanının baş karakterlerinden biri olan Melih, çocuk yaşta annesini kaybetmiş ve sonrasında üvey annesi ve onun çocuklarıyla çeşitli anlaşmazlıklar yaşamıştır. Melih, roman boyunca kişisel hırsları ve çıkarları dışında hiçbir şeyi ve hiç kimseyi umursamayan bir karakter olarak betimlenmiştir. Bu özellikler, Melih'in çevresiyle olan ilişkilerini ve içsel dünyasını derinden etkiler. Melih'in karakter analizi, romanın temalarını ve yazarın iletmek istediği mesajı anlamak açısından büyük önem taşır. Öte yandan, *Ah Tutku Beni Öldürür müsün* romanındaki olay yoğunluğu, karakterlerin yazarın diğer romanlarındaki karakterler kadar detaylı işlenememesine neden olmuştur.

İTÜ Mimarlık Fakültesi'nde üçüncü sınıf öğrencisi olan Melih'in öğrenim yolculuğunda yaşadıklarını yansıtan gerçekçi cümleler yazarın da mimar oluşunun etkisiyle romanda dikkat çekmektedir. Melih'in eğitim sürecinde yaşadığı ilk zorluk yardım almadan geçimini sağlamak zorunda olmasıdır. Çocuk bakıcılığı yaparken gittiği evlerde yaşanan rahat ve tasasız hayatlara özenmiş "sahibi olabileceği bir evde çocuk bakıcısı sıfatıyla bulunmak ağrına gitmiş" (Birgül, 2020b, s.34) ve ilerde öyle bir hayata sahip olabilmek için var gücüyle çalışmıştır.

Melih'in sınavlar, projeler ve üniversitelerdeki gelenekçi eğitim sistemi hakkındaki eleştirileri, onun kişisel ve akademik mücadelesini gözler önüne serer. Anlatıda yer yer sınav ve projelerinden bahsetmesinin yanında üniversitelerdeki gelenekçi eğitim sistemini de eleştirir:

"Melih'e göre projesi asla yetmiş alacak bir proje değildi. Hak ettiği notun verilmemiş olması canını sıkıyordu. Proje hocasını düşündü. Kirli gömlek yakası, kamburu, çizimlerinin üzerinde dolaşan uzun, sinirli parmakları geldi gözünün önüne. Adam profesör olmuştu ama Melih'e göre geri zekâlıydı. Kalıplaşmış düşüncelerin dışına çıkamıyor, elli yıl öncenin mimarisine takılmış olarak küçük bir çemberin içinde dönüp duruyordu." (Birgül, 2020b, s.62).

Bu pasaj, Melih'in mimarlık eğitimi boyunca karşılaştığı zorlukları ve akademik sistemle olan çatışmasını ortaya koyar. Eğitim sistemi hakkındaki bir başka eleştirisi ise: “Sınav vakti gelip dayanmıştı ama Melih'in geride kalan beş günü pek de iyi değerlendirdiği söylenemezdi. Statik kitabımı sıkıntıyla karıştırdı. Binlerce kelime, binlerce rakam, binlerce bilgi... Neden beynine taşıyacaktı ki bütün bunları? Yine binlercesi olan bir diploma için değil mi?” (Birgül, 2020b, s.258). Tüm bu düşüncelerine ve eğitim hayatında yaşadığı maddi zorluklara rağmen yaşadıklarının ardından notlarını toparlamak için çabalamış ve günlerce nerdeyse uyumadan projelerini çizmiş düşünüşe geçen sınav notlarını yükseltmiştir. Melih'in bu çabası, onun karakterindeki direnç ve kararlılığın bir göstergesidir. Eğitim sistemine ve akademik değerlere yönelik eleştirilerine rağmen, Melih içsel motivasyonunu koruyarak kendini toplar ve hedeflerine ulaşmak için mücadele eder. Bu, onun sadece eleştirel bir bakış açısına sahip olmadığını, aynı zamanda zorluklarla başa çıkabilme ve kendini geliştirme kapasitesine de sahip olduğunu gösterir.

Melih'in ailesi hakkında romanın başında kısa bilgiler verilmiştir. Melih'in “tozlu bir kumaş mağazasının rafları arasında ezilmiş, küçük bir esnaf olan babası” (Birgül, 2020b, s.18) Melih'e yalnızca başarısızlık ve yenilmişliği hatırlatmıştır. Annesinin ölümünün ardından babasının evlendiği kadından hoşlanmayan Melih, babasının daima o kadının tarafında olmasına anlam verememiştir. Üniversiteyi kazandığı zaman babası, yalnızca kirasını ödeyebileceğini belirtmiş ve Melih, yaklaşık iki sene kirayı olduğundan daha fazla söyleyerek babasından para almıştır. Ancak, babası iki senenin sonunda kira sözleşmesini görmek isteyince desteğini tamamen çekmiştir. Bu durum, Melih'in bağımsızlık mücadelesinde önemli bir dönüm noktası olmuştur. Babasından para istemek zorunda kalmamak için çalışmaya başlaması Melih'in, yaşam standartları yüksek insanlarla tanışmasına sebep olmuş ve gelecekte zengin bir adam olma arzusunu güçlendirmiştir.

Melih'in hayatında değer verdiği tek canlı kedisi Mıdır'dır. Parası olmadığı günlerde dahi önce onun yemeğini düşünen Melih, kedisi kaybolduğunda günlerce döneceğini umarak mutfak camını açık bırakmıştır. Mıdır'ın yokluğu Melih'in daha önce hiç hissetmediği duygular hissetmesine neden olmuştur:

“Birkaç gün hiç sesini çıkarmadan bekledi. Ama giderek ümidi azaldı ve o zaman derdini birilerine anlatma ihtiyacı duydu Melih. İlk kez böyle bir ruh hâli içindeydi. Acısını paylaşmayı bilmezdi. Ama şimdi bunu istiyordu işte.

Sıkıntısını anlatınca karşısındaki hiç aklına gelmeyen şeyler düşünmesine, yeniden ümitlenmesine neden olacaktı belki de.” (Birgöl, 2020b, s.227).

Mıcır’ın dönmeceğinden emin olduğunda ise onun yokluğunun acısını annesinin yokluğuyla kıyaslamış ve hiçbir acının bundan derin olamayacağına kanaat getirmiştir:

“Melih pazar akşamı kedisini göremeyeceğinden emindi artık. Mıcır sırta kadem basmıştı! Onun yokluğu derin bir acı salıyordu içine. Annesini yitirdiğinde çok küçüktü, ne hissettiğini pek hatırlamıyordu. Eğer hatırlasaydı bile bundan daha büyük bir acı olabileceğini sanmıyordu.” (Birgöl, 2020b, s.227).

Olçay’ın ölüm haberini aldığı sırada Mıcır’ın eve dönmesi Melih’in kayıplar ve yeniden buluşmalar arasında gidip gelen duygusal yolculuğunu daha da dramatik hale getirmiştir.

Melih’in, hoşlanmadığı insanları cezalandırmak amacıyla kıyafetlerinden bir parça kumaş alma hobisi vardır “neredeyse on üç yıl önce, üvey annesinin elbiselerini kesmesiyle başlayan bu merakı”nın (Birgöl, 2020b, s.21) garip bir zevk olduğunun bilincindedir. Ancak, bu uğraşının zengin olduğunda tuhaf karşılanmayacağına ve ilgi çekici bulunacağına inanır:

“Zengin olduğunda daha rahat davranabilecekti. Büyük ve görkemli evinde özel bir salonun bütün duvarlarını kaplayan sayısız kumaş parçasını konuklarına gösterirken, gülerek bazılarının hikâyesini anlatacaktı. Onlar da sadece zenginler yaptığında hoş görülen bu tür tuhaf davranışlara alışkın insanlar olarak koleksiyonunun hakkını verecek ve Melih’e bambaşka bir hava katan envai çeşit kumaş parçasını hayranlıkla seyredeceklerdi.” (Birgöl, 2020b, s.22).

Melih’in, bu ilgisi ve zengin olduğunda bu davranışının kabul göreceğine olan inancı, onun tuhaf ve saplantılı yanlarını gözler önüne serer. Bu hobi, Melih’in kendine özgü adalet anlayışını ve zenginlik hayalleriyle birleşen garip zevklerini ortaya koyar.

Olçay ile tanıştıktan sonra sık sık onun da kıyafetlerinden bir parça kumaş almanın Olçay için güzel bir ceza olacağını, kendisini rahatlatacağını ve kumaşın koleksiyonuna çok yakışacağını düşünmüş ve bu emeline romanın sonunda ulaşabilmiştir. Melih, kendisiyle aynı yaşta ve sakat olan bir erkeğe bakıcılık yapma fikrinden hoşlanmamış: “Huzursuzluğunun nedenini biliyordu aslında. Sakatları sevmezdi. Yarım kalmış, tamamlanmamış hiçbir şeyi sevmezdi.” (Birgöl, 2020b, s.18) dahası Olçay’ın erkek olduğunu görünce daha da huzursuz olmuş yine de alacağı ücreti düşünerek işi kabul etmiş ancak Olçay ile hiçbir zaman anlaşmamıştır. Daha ilk görüşünde “bir zamanlar

kendisine zararı dokunmuş birini görür gibi olmuş” (Birgöl, 2020b, s.28), Olcay’ın statüsü, maddi durumu ve imkanları Melih’e uğruna çabalamak zorunda olduğu şeylerin başkalarına çok kolay sunulduğunu hatırlatmış dahası Olcay’ın onu küçük gördüğünü davranışlarından anlamıştır. Melih de konumuna rağmen Olcay’ı daima küçük görmüş ancak işini kaybetme riskini göze alamadığından bunu ona açıkça söylemekten çekinerek pasif agresif tavırlar sergilemiştir: “Olcay’ın seyrek saçlı kafasına küçümseyerek baktı. Zenginlik bazılarının elinde nasıl da basitleşiyordu.” (Birgöl 2020b, s.231).

Melih’in Olcay’dan hoşlanmamasının bir diğer nedeni de doldurulmuş hayvan koleksiyonundan bahsederken takındığı tavidir. Melih roman boyunca Olcay’ın içinde kötülük taşıdığını, “pek normal biri olmadığını” (Birgöl, 2020b, s.234) sezmiş ancak para için işini yapmak zorunda kalmıştır. Mahzene girdikten sonra orada olanların sebebini öğrenmek için Olcay’ı döven Melih, olayların aslını Olcay’dan öğrendikten Selim’in kapısına gitmiş ve Sevil Hanım’ın ölümüne sebep olmuştur. Romanın sonunda Olcay tarafından kullanıldığını anlayan Melih, gazetede Olcay’ın ölüm haberini okuduğunda “İlahi adalet yerini bulmuştu işte! Bir kazadan kurtulmuş, diğerinden paçayı sıyıramamıştı orospu çocuğu!” (Birgöl, 2020b, s.335) diye düşünmüş ve huzur bulmuştur.

Melih, okuldan bir arkadaşının yerine başladığı çocuk bakıcılığı işi nedeniyle tanıştığı Yeşim Hanım Melih için üst tabaka ve burjuvaziyi temsil eden ilk kişidir. Onun beş yaşındaki oğlu Orkun’a bakıcılık yapan Melih “Üvey kardeşleri hariç, çocukları severdi. Kızların memeleri büyümeye, oğlanların bıyıkları terlemeye başlayana kadar ama. Yani masumiyet çağı bitene kadar...” (Birgöl, 2020b, s.34), o evde birçok şey öğrenmiş ve sahip olmuştur. Sık sık kendisine yiyecek ve kıyafet veren Yeşim Hanım’ın cömert bir zengin olduğunu düşünmüştür. Mabeyinoğulları’nın yanında çalışmasını da Yeşim Hanım’a borçlu olan Melih, romanın ilerleyen bölümlerinde bunun bilinçli yapılmış bir eylem olup olmadığını sorgulamıştır. Yeşim Hanım ve eski eşi Bora Bey arasındaki ilişkiyi garipsen ve kendi evliliği hakkında kesin yargılara varır:

“Eski karıkocanın gayet medeni bir ilişkileri var gibiydi. Hatta yakın arkadaşlık bile denebilirdi aralarındakine. Boşanmış iki kişinin dost olmasına hiç akıl erdiremiyordu Melih. Dahası, biraz iki yüzlülükmiş gibi geliyordu ona. Kendisi asla böyle bir evlilik yapmayacaktı. Sevecek, evlenecek ve karısıyla ölene dek sürecekti beraberlikleri. Çocukları mutlu bir aile ortamında büyüyecekti.” (Birgöl, 2020b, s.16).

Bora Bey’in duruşu ve zenginliğinde kendi geleceğini gören Melih, onun eşcinsel olduğunu dahası Olcay’ın eski yardımcısı Peter ile ilişkisi olduğunu öğrendiğinde

şaşırmış dahası bundan rahatsız olmuştur: “Adama ait giysileri üzerinde taşıyor olmak eskisi gibi iyi gelmiyordu ona. Sanki o giysilerle birlikte Bora Bey’in ibneliğini de giyiniyordu.” (Birgöl, 2020b, s.105). Bu düşüncesine rağmen Bora Bey’in kendisinden hoşlanıyor olma ihtimali Melih’in kendisini iyi hissetmesine neden olmuştur: “Elektrik çarpması gibi onu sersem edense, Bora Bey’den öğrendiği oranda onun tarafından arzulanıyor olmaktan aldığı müthiş zevki ayırt etmiş olmasıydı.” (Birgöl, 2020b, 108). Mabeyinoğulları ailesiyle çalışmaya başladıktan sonra evde sık sık yatıya kalmaya başlamasının ardından Yeşim Hanım ve Bora Bey’in kendisini işi bırakması konusunda uyarırken sergiledikleri tavır ve Sevil Hanım’ın cenazesindeki halleri Melih’in onların da büstün peşinde olduklarını düşünmesine sebep olmuştur.

Yeşim Hanım sayesinde tanıştığı Sevil Hanım, Melih’in asalet ve soyluluk kavramlarını da sorgulamasına neden olur. Soylu bir aileden gelen Sevil Hanım’ın buna değer verdiğini ve toplumsal statüye olan düşkünlüğünü daha ilk görüşmelerinde anlayan Melih, kadının çevresindeki insanlara karşı tavrını daima menfaatçi bulmuştur. Gülce’nin Sevil Hanım’a benzediği sık sık ifade edildiği için Melih, Sevil Hanım’ı daima oturaklı, asil ve zeki bir kadın olarak görmüştür. Yine de bu kadın roman boyunca Melih için cömert bir para kaynağı olmanın ötesine geçememiştir. Basit işler için ödediği yüksek meblağlar nedeniyle Melih çoğu zaman kadının tüm sorunlarını para ile çözerken sergilediği profesyonel tavrına hayran kalmıştır. Olcay’dan hoşlanmadığı halde ona refakat etmiş, Sevil Hanım’ın briç partisine gittiği akşamları Olcay ile geçirmiş ve kendisi için tehlikeli bir durum yaratabilecekken Selim’i takip etmeyi kabul etmiştir. Sevil Hanım’ın kendisine sunduğu tüm iş tekliflerini para sebebiyle kabul eden Melih, kadının tavrının değiştiğini fark eder: “Kadın son zamanlarda ilk günlere nazaran daha özensiz davranıyordu ona. Melih bunun nedeninin paraya hayır diyemeyişi olduğunu gayet iyi biliyordu.” (Birgöl, 2020b, s.189) ve onun gözündeki imajını toparlamak için çabalar.

Sevil Hanım’ı tanıdıkça ve onu Kadir’den, Olcay’dan ve Selim’den dinledikçe kadının sandığından daha basit biri olduğuna kanaat getirmiş dahası roman boyunca hiçbir zaman anlattığı ya da gösterdiği gibi bir hayat yaşamadığını romanın sonunda fark etmiştir. Seyfi Komiser’den Mabeyinoğulları’nın “boğazlarına kadar bor içinde olduklarını” (Birgöl, 2020b, s.327) öğrendiğinde uğruna yaşamını tehlikeye attığı o şaşalı yaşamın varlığını ve devamlılığını sorgulamıştır.

Roman boyunca Melih’in, Yeşim Hanım ve Sevil Hanım gibi karakterlerle olan ilişkileri ve bu ilişkilerdeki dönüşüm, onun üst tabaka ve burjuvaziye duyduğu hayranlığı ve eleştiriyi aynı anda barındırır. Sevil Hanım’ın soyadına ve aile geçmişine leke

sürmemeye çabasının temelinde ne olduğunu bir türlü çözemeyen Melih, bu kadını tanıdıkça cömertlik ve sadakat gibi değerleri sorgular. Bu değerleri nasıl algıladığını ve kendi çıkarlarını korumak için ne kadar ileri gidebileceğini gösterir.

Melih, yakışıklı bir adam olarak tasvir edilmekte ve bu durumun kendisine avantaj sağladığının farkındadır: “Çizilmiş gibi bir yüzü vardı. Üstelik yumuşak ve masum hatlarının faydasını da görmüştü her zaman. Onunla tanışan herkes hemen ‘iyi biri’ olduğunu düşünürdü Melih’in.” (Birgül, 2020b, s.30). Diğer romanlardaki baş karakterler gibi, Melih de yalnız ve mutsuzdur. Ancak, Melih’in yalnızlığını diğerlerinden ayıran özellik, bu yalnızlığın onun tercihi olmasıdır:

“Emin olduğu bir kararı bir daha tekrarladı içinden; hayatının aşkı olmayacak bir kız için beş kuruş harcamaya niyeti yoktu. Yüz yıl kadar önce doğmuş olmak isterdi Melih. Bekâretin önemli olduğu, tekeşliliğin yüceltiildiği, bir kadının bir erkekle yaşayıp öldüğü yıllarda. Bundan daha baş döndürücü bir hayal olabilir miydi? İki sevgilinin el değmemiş bedenlerini birbirlerine sakladıkları, masumiyetin yüceltiildiği o zamanlarda yaşamamış olmak ne acıydı. Eğer az önce konuştuğu kızın gelmesine izin verseydi, onun ertesi gün arkadaşlarıyla kıkırdaşarak penisinin boyu ya da gösterdiği performans hakkında konuşacağını biliyordu. Buna izin vermeyecekti. Belki gerçekten düşündüğü gibi bir kız yoktu artık, ama Melih bekleyecek ve bedenini ona saklayacaktı.” (Birgül, 2020b, s.32).

Melih, apartmandaki diğer dairelerin boş olmasının nedeninin evlerde Olcay’ın ikizi Gülce’nin hayaletinin dolaşıyor olduğuna dair söylentilere aldırış etmemiştir. Melih’in bu duruma kayıtsız kalması, onun mantıklı ve rasyonel bir karakter olduğunu vurgulayan önemli bir detaydır. Ancak ilerleyen zamanlarda evin çalışanlarından, Yeşim Hanım’dan, Olcay’dan ve Sevil Hanım’dan Gülce’nin hakkında dinledikleriyle yetinmek zorunda kalan Melih, yalnızca anlatılanlar ve hatıralar aracılığıyla tanıdığı bu ölmüş kadına derin bir aşk beslemeye başlar. Melih, Gülce’yi tanıdıkça, onu kaybettiği sevgilisi olarak görmüş ve ona kavuşamayacak olmasının acısını taşımıştır. Melih’in, Gülce’ye duyduğu bu platonik aşk, onun ideal eş ve sevgili tanımına uyan birini bulamayacağını içten içe farkında olduğunu ve kendi içsel yalnızlığını bu şekilde telafi etmeye çalıştığını göstermektedir. Mabeyinoğulları ailesinin tuhaflıklarının farkında olan Melih, sık sık Gülce’nin anısını ve ruhunu hissedebilmek için evde kalmayı kabul eder. Gülce’nin varlığını, ona dair izleri sürerek içsel bir huzur arayışına girer. Başlangıçta kendisine

saçma gelen hayalet hikâyesi ve evdeki rahatsız edici ses, Melih için Gülce'nin varlığını temsil eden karnelerdir.

Melih, Gülce'nin fotoğrafını bulduğunda hissettiği yoğun duygusal tepki, onun derin içsel dünyasını açığa çıkarır: “bacaklarının dizlerinden itibaren âdeta kesildiğini” (Birgül, 2020b, s.218) zannetmiş ve bu fotoğrafı almanın kendisi için bir hak olduğuna inanarak tereddütsüz evine götürmüştür. Fotoğrafı gümüş bir çerçeveye yerleştirirken düşündükleri, annesinin ölümünden sonra hayatında oluşan boşlukları nasıl doldurmaya çalıştığını ortaya koyar: “Annesinin bir resmi kalmış olsaydı, ona da benzer biçimde davranırdı mutlaka.” (Birgül, 2020b, s.219). Melih, fiziksel olarak var olmayan bu iki kadının kendisi için derin anlamlar taşıdığını vurgularken, onların anılarına ve ruhlarına olan bağlılığını ifade eder.

Bu bağlamda, Melih'in Gülce'ye duyduğu aşk, onun yalnızca fiziksel varlıktan öte, ruhsal ve duygusal bağlantıları arayan bir karakter olduğunu göstermektedir. Annesinin yokluğunu Gülce'nin hatırası ile doldurması, onun içsel dünyasındaki derin yaraları ve bu yaraları kapatma çabasını gözler önüne serer. Bu durum, Melih'in hayatta karşılaştığı zorlukları ve içsel çatışmalarını anlamak için önemli ipuçları sunar.

Olca ile sinemaya gittiği gün karşılaştığı Kadir'in eskiden Mabeyinoğulları ile çalıştığını tesadüfen öğrenmiş, işten çıkarılma sebebinin hırsızlık olduğunu duyunca Kadir'le birlikte görülmekten rahatsız olmuştur. Kadir, büstü çalma fikriyle geldiğinde her zaman olduğu gibi imajını ve çıkarlarını korumaya çalışan Melih bu işe bulaştığı takdirde “‘çok zengin bir adam’ olabileceği gibi, karanlık bir hapisanede çürüyerek, ‘gelecekte çok zengin bir adam’ olma hayalini” (Birgül, 2020b, s.248) kaybedebileceğinin de farkında olduğundan işi kabul etmemiş ancak bu teklif Melih'in halihazırdaki yaşam şartlarını sorgulamasına, okulundan soğumasına neden olmuştur:

“Okulu bitirmek, ünlü bir mimar olmak, hayranlık uyandıracak projeler çizmek, birkaç ay önce olduğu gibi heyecanlandırmıyordu onu. Beş yüz bin dolar az ötesindeydi, biraz şansla biraz sağlam bir plan yaparak ulaşabileceğini düşündüğü o para rüyalarına girdiği sürece, ‘mimar olma’ hayali bir daha eski pırılına ulaşamayacaktı Melih için.” (Birgül, 2020b, s.258).

Melih, romanın sonunda yalnızca Kadir'in ölümünü sarsıcı bulmuştur. Bunun nedeni yaşı ve konumu itibarıyla kendine denk olan Kadir'in kolayca öldürülmüş olmasıdır. Mahzene girdiği gece Kadir yerine kendisinin de öldürülebileceği ihtimalini düşünmüş ve bu ihtimalin gerçekleşmemesine sevinmiştir. Büstü çalma fikrinin

Kadir'den çıkmış olmasına rağmen başından beri kendisine karşı dürüst davranmamış olması ise Melih'in kendini sorumlu hissetmemesine neden olmuştur.

Melih'in zenginlikle ilgili görüşleri ve motivasyonları, roman boyunca kendini gösteren önemli bir temadır. İleride zengin olma düşüncesi onun için güçlü bir motivasyon kaynağı olsa da bu arzu zengin insanlara karşı olumlu bir bakış açısına sahip olmasını sağlamamış, aksine onları sevmemesine yol açmıştır: “Yalnız sakatları değil, zenginleri de sevmiyordu. Bu fakirleri sevdiği anlamına da gelmemeliydi elbette; sadece kendisi zengin olana kadar diğer zenginleri sevmemeyi sürdürecekti.” (Birgül, 2020b, s.21). Bu durum, Melih'in aslında kendi zengin olma isteği ile mevcut zenginleri küçümseme arasında bir çelişki yaşadığını gösterir. Roman boyunca Melih'in zenginlik, zenginler ve zengin olma konusundaki görüşleri ve eylemleri bu düşüncesini destekler niteliktedir. Melih'in zengin olma arzusu, onu diğer insanlara karşı mesafeli ve eleştirel bir tutum takınmaya iter. Ancak bu tutumun ardında yatan sebepler ve Melih'in kişisel motivasyonları, onun karakterini daha iyi çözümlememizi sağlar. Söz gelimi, Melih'in zengin olma isteği, yaşadığı ekonomik zorluklar ve kişisel baskılarla ilişkilendirilebilir. Bu istek, onun hayatını kontrol altına alma ve kendi kaderini belirleme arzusunu yansıtır olabilir.

Sonuç olarak Melih karakteri, romanın temalarını ve yazarın iletmek istediği mesajları anlamak açısından kritik bir öneme sahiptir. Temsil ettiği sınıf, Melih'in kişisel hırsları, yalnızlığı ve çevresindeki insanlarla kurduğu yüzeysel ilişkileri, okuyucunun onun tutkularını, arzularını ve motivasyonlarını anlamasına yardımcı olur. Melih'in hikâyesi, sadece bireysel bir karakter analizi sunmakla kalmaz, aynı zamanda insan doğasının karanlık ve karmaşık yanlarının varlığını da gözler önüne serer. Bu bağlamda, *Ah Tutku Beni Öldürür müsün* romanı, Melih karakteri aracılığıyla, insan hırsının ve yalnızlığının derinliklerine inen bir anlatı sunar.

Selim (Kiraz): Selim, *Ah Tutku Beni Öldürür müsün* romanının öteki baş karakteridir. Yetimhanede büyüyen Selim, küçük yaşlarda kendisinden büyük olan Recai'den öğrendiği araba hırsızlığını meslek edinmiştir. Recai'nin aracılığıyla, gizemli kişiler tarafından para karşılığı büstü çalması için tutulmuş ve böylece Mabeyinoğulları ailesinin hayatına dahil olmuştur. Roman boyunca Selim'in geçirdiği karakter dönüşümü, özellikle Sevil Hanım ile karşılaşmasının ardından hızlı ve derinlemesine gerçekleşmiştir.

Siyasetle, futbolla ya da ülke gündemiyle ilgili olmayan bir karakter olarak tasvir edilen Selim'in bu yaklaşımı, onun karakterini ve yaşam felsefesini anlamak için önemli

bir ipucu sunar, zira Selim'in öncelikleri ve değer yargıları bu ilgisizlik çerçevesinde şekillenir:

“Ama memleket meseleleri onu hiçbir zaman ilgilendirmemişti. Bildiği tek gerçek şuydu: Bu ülkede gelen gideni aratır, iktidarda olanlar ceplerini doldurmaktan başka bir şey düşünmezlerdi. Sağcı olsun, solcu olsun hepsi birdi Selim'in gözünde. Madem ülkenin başında olanlar dert etmiyordu, o mu düşünecekti ‘Memleketin hâli ne olacak?’ diye? Hiç umurunda değildi. Sadece burada doğdu diye neden sorumluluk duyması gereksindi ki?” (Birgül, 2020b, s.127).

Bu genel güvensizlik ve ilgisizlik, Selim'in kendi yaşamına odaklanmasına ve toplumsal sorunlardan uzak durmasına yol açar. Selim'in en büyük tutkusu filmlerdir. Mutlu olduğunda, mutsuz olduğunda, heyecanlı ya da kaygılı olduğunda defalarca izlediği filmleri açıp tekrar izleyerek kendine gelmiştir: “Mükemmel hayat o bu kasetlerin içindeydi ona göre. Aslanan penceresinin ardındaki karanlık ve kirlenmiş menfaat dünyası değil, o eski filmlerdeki aşklar, dostluklar, ölümüne fedakârlıkların aydınlattığı dünyaydı.” (Birgül, 2020b, 125). Evini çok sevdiği Türk filmlerinden esinlenerek dekore etmiş, roman boyunca bu filmlerden ve oyuncularından sık sık söz etmiştir.

Fındıkzade'de oturan ve mahallesindekilere kendini ansiklopedi satıcısı olarak tanıtan Selim, yaşadığı yerde mazbut bir imaj yaratmış kendisini evlendirmek için çabalayacak yaşlı komşularının önünü kesmek için konsomatris bir sevgilisi olduğunu söylemiş böylece çöpçatanlık yapmak isteyenlerden kurtulmuştur. Görülme arzusuna rağmen insanların aklında yer edinen tek şey Selim'in yürüyüşüdür:

“‘Ansiklopedici Selim'i tarif et,' deseler kimse onun yüzünü hatırlamazdı ama yürüyüşü herkesin gözünde canlanıverirdi. Omuzlarını geriye atar, kendinden emin adımlarla sertçe basardı yere. Dikkat çekmenin kendisi için çok tehlikeli olduğunu bilse de gösteriş duygusunu yenemez ve insanların ona bakmasını arzulardı. Ama bu bakışlar, Selim'in sandığı gibi görünüşünün etkileyiciliğinden değil, tuhafliğinden takılırdı ona.” (Birgül, 2020b, s.137).

Sevil Hanım tarafından bu görüntü “yılan gibi biri” (Birgül, 2020b, 105), olarak tanımlanırken Melih, Selim'in duruşundaki tutarsızlığı şu sözlerle ifade etmiştir: “Melih adama bakmıştı, ince, uzun, kemikli biriydi. Yürüyüşündeki tuhaflık Melih'in dikkatini çekmişti hemen. Sanki çok önemli biriymiş gibi kasılıyordu. Ama başı da bu duruşu reddeder gibi öne eğikti.” (Birgül, 2020b, s.105).

Kendini ifade etme arzusu ve dikkat çekme isteği, Selim karakterinin önemli bir parçasıdır. Ancak, bu isteğin tehlikeli olduğunu bilmesi ve buna rağmen bu duygusunu yenememesi, Selim'in çelişkili doğasını yansıtır. İnsanların ona bakmasının gerçek nedenini fark etmemesi ise, onun kendine dair algısının ve dış dünyayla olan etkileşiminin ne kadar yanıltıcı olabileceğinin göstergelerinden biridir. Yine romanda Selim'le ilgili verilen dikkat çekici bir bilgi onun koku alma yeteneğidir:

“Selim'in kendisinin de önemini pek farkında olmadığı bir özelliği vardı: Kokulara karşı çok duyarlıydı. Her insanda olmayan bu Allah vergisi ‘koku alma hassasiyeti’ onu pek çok beladan korumuştur o güne kadar. Yalnız nesne ve canlıların değil, duyguların bile kokusunu alırdı.” (Birgül, 2020b, s.124).

Selim'in bu özelliği, romanın ilerleyen bölümlerinde onun olayları ve kişileri anlama ve değerlendirme biçimini etkileyen önemli bir unsur olarak karşımıza çıkar. Bu durum, Selim'in hayatta kalma ve tehlikelerden kaçınma becerisini artırmış, işinde ve özel hayatında onun için adeta bir savunma mekanizması işlevi görmüştür.

Selim, annesini ve babasını hiç tanımamış, dolayısıyla aile sevgisini ve bağlılığı hiç deneyimlememiştir. Aile ilişkileri olmadan yaşamının getirdiği sorumluluklardan kurtulmuş, böylece kendi hayatını dilediği gibi şekillendirebilmiştir:

“Annesini ve babasını hiç tanımamıştı. Türk filmlerini izlerken şahit olduğu sıkı aile ilişkileri ara sıra hafif bir yoksunluk hissetmesine neden olsa da, Selim'in kimsesizliğini bir şans olarak değerlendirdiği zamanlar daha çoktu. İki yaşlı insan, iki büyük dert demektir aslında. Ailesi olsaydı onlara bakmak zorunda kalacaktı.” (Birgül, 2020b, s.123).

Bu bakış açısı, Selim'in pragmatik ve kendine yeten bir birey olduğunu gösterir; ailesi olsaydı, onlara bakma zorunluluğunun kendisi için büyük bir yük olacağını düşünür. Selim'in bu bakış açısı, onun hayatındaki yalnızlık ve bağımsızlık temalarını derinleştirir, ayrıca kimsesizliğin getirdiği avantajları ve dezavantajları nasıl değerlendirdiğini ortaya koyar.

Selim, Mabeyinoğulları'nı izlemek için haftanın altı günü Ortaköy'deki apartmanın karşısındaki kahvede oturmuş ve dikkat çekmeden çevredekilerden bilgi almaya çalışmıştır. Başlangıçta tek amacı soygun yapacağı bir evde yaşayanların rutinlerini öğrenmek olduğundan, apartmanda ailenin ölen kızının hayaletinin dolaştığına dair söylentilere aldırış etmemiştir. Ancak Selim'in 10 Aralık gecesi Mabeyinoğulları Apartmanı'nın bahçesinde yaşadıkları fikrini değiştirmiş ve işi bırakmak istemesine sebep olmuştur. Bu olay, onun soygun planlarını sorgulamasına neden olmuş ve kendisini

güvensiz hissetmesine sebep olmuştur. Mabeyinoğulları Apartmanı'nın sırlarla dolu atmosferi ve hayalet hikâyeleri, Selim'in içsel huzurunu bozan unsurlar haline gelmiştir. Bu yüzden, Selim işi bırakmaya karar vermiş ancak Recai, büstü isteyen adamların aldığı avans nedeniyle kendisini dövdüğü ve ölümle tehdit ettiklerini söylemiştir. Selim'in bu duruma verdiği tepki ise Recai ile arasındaki ilişkiyi açıkça gözler önüne sermiştir: "Selim için Recai'nin öldürülüp öldürülmemesinin hiçbir önemi yoktu. Onu ne seviyor ne de başına gelecekleri dert ediyordu. Hissettiği en güçlü duygu kızgınlıktı. Karşısındaki kavruk adam kendi istemeden hayatına girmiş, bugüne kadar da peşini bırakmamıştı." (Birgül, 2020b, s.148).

Reci'nin ölüm haberini aldığı anda gerçekten umursamamış aksine rahatlamıştır. Eve girmek zorunda olmadığını düşünüp rahatladığı anda ise büstün peşinde olan asıl kişi Nejat Kumcu, ki Selim bu ismin sahte olduğuna emindir, kendisini aramış ve eve girmek zorunda olduğunu söyleyerek onu "sevdiği kimselere zarar vermek"le (Birgül, 2020b, s.197) tehdit edince Selim, Sevil Hanım'ın gözünde bir film kahramanı olma arzusuyla işi kabul etmiştir.

Selim, daha önce hiçbir kadına ya da erkeğe ilgi duymamıştır. Başlangıçta eve girme planını kusursuz bir biçimde yapabilmek için haftanın altı günü izlediği Mabeyinoğulları Apartmanı'nı bir süre sonra Sevil Hanım'ı görebilmek için izlemeye başlamış günden güne kadına olan bakış açısı değişmiş "Kadın, her geçen gün biraz daha etkiliyordu Selim'i. Selim için Sevil Hanım, Türk filmlerindeki, merdivenden inerken bütün bakışların ona doğru döndüğü kadındı." (Birgül, 2020b, s.132-133) ve en nihayetinde kadına umutsuz ve platonik bir aşk beslemeye başlamıştır.

Bir hırsız olarak dahil olduğu romanda Selim'in karakter dönüşümü, Sevil Hanım ile karşılaştıktan sonra hızla gerçekleşmiştir. Başlangıçta eve girme planını kusursuz bir biçimde yapabilmek için haftanın altı günü izlediği Mabeyinoğulları Apartmanı'nı bir süre sonra Sevil Hanım'ı görebilmek için izlemeye başlamış, günden güne kadına olan bakış açısı değişmiştir. En nihayetinde kadına umutsuz ve platonik bir aşk beslemeye başlamış Sevil Hanım'ın Selim'in kapısında belirlediği andan itibaren Selim'in tek gayesi kadın için büstü bulup onu mutlu edebilmektir. Selim, Sevil Hanım ile yüz yüze geldiği andan itibaren onun tüm isteklerini hiçbir karşılık beklemeden yerine getirmiş ve kadının ona bir yardımcı, bir çalışanına davranır gibi davranmasını kendisine âşık olmasına yormuş "Selim adının ilk kez böyle telaffuz edildiğini duyuyordu. Sevil Hanım Selim derken, 'Seni Seviyorum,' demişti sanki." (Birgül, 2020b, s.224), kadının her

dokunuşunda “o güne kadar hiç yaşamadığı bir zevkin kasıklarına doğru yükseldiğini” (Birgül, 2020b, s.225) hissetmiştir.

Hem Sevil Hanım’dan hem de Nejat Kumcu’dan gizli mahzene girdiği gece Melih ile karşılaşan Selim uzun zamandır izlediği genci orada gördüğünü Sevil Hanım’dan gizlemiştir. Selim’in karakter dönüşümü, Melih ile karşılaşması ve Sevil Hanım’ın gerçek yüzünü öğrenmesiyle zirveye ulaşır. Melih ile arasında kimseye karşı hissetmediği, kan bağına benzer bir kader ortaklığı olduğunu fark eder: “Elinde kendisine çevrilmiş bir tabancayla karşısında oturan genç adamla arasında kimseye karşı hissetmediği, kan bağına benzer bir kader ortaklığı olduğunu gördü.” (Birgül, 2020b, s.305). Sevil Hanım’ın kendini kullanıyor olmasına o ana kadar ihtimal bile vermeyen Selim, Melih’in evine gelip bıraktığı adreste Sevil Hanım’ı Tahsin ile birlikte görünce hiç düşünmeden kadını alnından vurmuş ve kendini öldürmeden önce Sevil Hanım için aldığı yüzüğü kadının parmağına geçirirken bir kadına sahip olma duygusunu hayatında ilk kez hissetmiştir.

Selim’in karakter dönüşümü, roman boyunca çok hızlı ve dramatik bir şekilde gerçekleşir. Bir hırsız olarak başladığı yolculuk, Sevil Hanım’a duyduğu umutsuz aşk ve onun isteklerini yerine getirme arzusu ile bambaşka bir yöne evrilir. Selim’in Sevil Hanım’la olan ilişkisi onun içsel çatışmalarını, arzularını ve nihayetinde trajik sonunu belirleyen en önemli etken olur.

Selim’in karakter dönüşümü, *Ah Tutku Beni Öldürür müsün* romanında dikkat çeken bir süreçtir. Yetimhanede büyüyen ve araba hırsızlığı ile hayatını kazanan Selim, Sevil Hanım ile karşılaşmasının ardından tamamen farklı bir kişiliğe bürünmüştür. Sevil Hanım’ın etkisi altında, Selim’in hırsızlıktan romantik ve fedakâr bir âşığa dönüşmesi, romanın önemli temalarından biridir. Bu dönüşüm, Selim’in çatışmalarını, arzularını ve sonunda trajik bir şekilde sona eren hayatını şekillendirir. Sonuç olarak, Selim karakterinin varlığı, tutku ve arzuların dışsal etkilerle bir bireyin hayatındaki dönüm noktalarını nasıl şekillendirdiğini gözler önüne seren araçtır.

3.3.2. Odak karakterler

Deniz: *Gölgeler Çekildiğinde* romanının merkezinde Esin’in yaşadığı dönüşüm olmasına rağmen, onunla ilişkisi ve olayların kaynağı olması sebebiyle Deniz de romanın odak karakteridir. Deniz’in hikâyedeki rolü, Esin’in yaşamındaki değişimlerin ve içsel çatışmaların anahtarıdır. Bu bağlamda, Deniz karakteri incelenerek onun romanın dinamiklerine nasıl katkıda bulunduğu ve Esin üzerindeki etkileri analiz edilecektir.

Deniz, yağmurlu bir akşamda Esin'in kapısına gelerek hikâyeye dahil olur. Taşradan geldiği için Esin tarafından ilk başta küçümsenmiş olan Deniz, bu önyargıyı hızla yıkar. Deniz'in Esin üzerindeki ilk etkisi, fiziksel çekiciliği ve kendine güvenli tavırlarıyla belirginleşir. "Kızıla çalan kumral saçları"yla (Birgül, 2009, s.39) ve cesur davranışlarıyla Esin'in olmak istediği her şeyin vücut bulmuş hali gibidir. Deniz'in bu nitelikleri, Esin'in ona karşı duyduğu çekimin temelini oluşturur.

Deniz'in geçmişi hakkında verilen bilgiler sınırlıdır ve Esin ile paylaştıkları kısa yaz tatiline odaklanır. Deniz'in dengesiz hareketleri ve davranışları başlangıçta Esin'in dikkatini çekse de duyguları mantığını bastırmış ve Deniz'in gerçek yüzünü görememiştir. Bu durum, Esin'in Deniz'e karşı hissettiği tutkulu aşkın, mantığını nasıl etkilediğini gösterir. Deniz, Esin'in hayatındaki arzuların içsel dolayımlayıcısıdır; Esin'in içsel çatışmalarını ve arzularını tetikler.

Deniz'in sosyopat kişiliği, onu romanın en karmaşık karakterlerinden biri yapar. Esin'in babasıyla kurduğu sıcak ilişki, aslında onun manipülatif doğasının bir yansımasıdır. Şefkat Hanım'ın ağzından yazdığı mektuplarla Esin'in babasını kandırarak, banka hesabındaki parayı ele geçirmiştir. Bu eylemler, Deniz'in karşısındaki insanların duygularına ve yaşamlarına ne kadar zarar verdiğini açıkça göstermektedir.

Deniz, hayatına dahil olduğu herkesin yaşamında kalıcı ve olumsuz izler bırakmıştır. Profesyonelce yalan söyleme yeteneği, ona değer veren ve ona sahip çıkan insanları kandırma konusunda ne kadar usta olduğunu ortaya koyar. Bu durum, Deniz'in Esin'i nasıl etkilediğini ve onun üzerindeki gücünü açıklar.

Romanın anlatıcısı Esin olduğu için Deniz, oldukça yanlı bir bakış açısıyla ve sınırlı bir şekilde sunulmuştur. Esin'in bakış açısından aktarılan hikâyeye, Deniz'i sorumlu tutmak yerine onunla yaşadığı derin aşkı vurgular. Esin, Deniz'in kendisine gerçekten âşık olup olmadığına kesin bir karar veremez ve bu belirsizlik, okuyucunun yorumuna bırakılır. Bu, Esin'in Deniz'e karşı olan hislerinin ve onun üzerindeki etkisinin karmaşıklığını gözler önüne serer.

Deniz, roman boyunca sergilediği dengesiz tavırları, profesyonelce yalan söyleme yeteneği ve manipülatif davranışlarıyla Esin'in hayatında derin izler bırakmıştır. Sosyopat kişiliği ve karşısındaki insanların duygularına değer vermemesi, onun romanın en dikkat çekici karakterlerinden biri olmasını sağlar. Esin'in gözünden anlatılan hikâyeye, Deniz'in karmaşıklığını ve onun Esin üzerindeki derin etkilerini vurgular. Sonuç olarak, Deniz'in Esin'in yaşamındaki rolü, onun içsel çatışmalarını, duygusal dönüşümünü ve bedensel arzularının nasıl farkına vardığını anlamak için kritik bir öneme sahiptir.

Memo: *Geceye Uyananlar* romanının Memo'su esirin odak karakteridir. Anne ve babası için gurur kaynağı olması gerekirken zihinsel engelli olması sebebiyle kendisine utanılması, saklanması gereken bir kusur gibi davranılmıştır. Bu tavır Memo'nun kişisel gelişimini ve kendilik algısını derinden etkilemiştir. Nitekim bu nedenle Memo romanda kendi cümleleriyle varolmamıştır. Nilüfer, “Geniş ve geriye doğru basılmış bir alnı” (Birgül, 2020a, s.207) olan Memo'nun bu görüntüsünün hastalığının bir yansıması olduğunu düşünmüştür. Daha çocuk yaşlarda tüm sorumluluğunu üstlenen kardeşi Nilüfer, Memo'nun sadece dış dünyaya açılan kapısı olmakla kalmamış aynı zamanda anlatı boyunca Memo'nun sesi de olmuştur.

Memo'nun karakteri, onun etrafındaki aile üyeleri tarafından farklı şekillerde algılanmış ve bu algılar Memo'nun hikâyesinin merkezini oluşturmuştur. Memo, abisi Haluk ve kardeşi Nilüfer tarafından bambaşka iki insan olarak tasvir edilmiştir. Nilüfer'in gözünde Memo, ailesinden alması gereken ilgi ve sevgiyi görememiş bir çocuk olarak tasvir edilirken, abisi Haluk için ise bir hatadan ibarettir. Bu zıt bakış açıları, Memo'nun aile içindeki yerini ve algısını karmaşık hale getirir. Bu durumun daha iyi anlaşılması için verilen iki pasajın incelenmesi faydalı olacaktır:

“Evet, ölen annesiydi. Ama o yıllar önce kaybetmişti annesini. Henüz, sağlıklı bir kadınken, küçük oğlundan vazgeçip onu yok saymaya başladığında yitirmişti. Ama ben daima onun yanındaydım, onu seviyordum ve o da kederimi görüyordu.” (Birgül, 2020a, s. 166).

“Memo bir hataydı, doğmaması, hiç nefes almaması gereken bir çocuk.” (Birgül, 2020a, s.100).

Nilüfer, Memo'nun Haluk etraflarındayken gergin olduğunun altını sıklıkla çizmiştir. Elbette Haluk da bu durumun farkındadır ancak Memo'nun bu tavrına bir anlam veremez, dahası bu duruma sinirlenir:

“Bazen, ona yaklaştığımda elleriyle başını koruyor. Buna çok kızıyorum işte. Neden böyle yapıyor bilmiyorum. Ona bugüne kadar bir fiske vurmudum, o halde neden çekiniyor benden? Sadece Nilüfer burada olduğunda daha iyi oluyor. Nilüfer'in onu koruduğunu, yani benden koruduğunu mu düşünüyor acaba? Eğer öyleyse, bu daha da kötü...” (Birgül, 2020a, s.32).

Annesinin ölümünden sonra Nilüfer'in üzerinde oluşan baskısının azalmasıyla Memo da rahatlamış, bu durum da Nilüfer ve Haluk tarafından farklı yorumlanmıştır. Haluk, Memo'nun annesinin ölümüne üzülmemesini garipseyip durumunu deliliğine

verirken Nilüfer, Memo'nun bir gün kendisinin de ona yük olduğunu düşünmesinden korkmuştur.

Memo'nun askere gönderilmesi, onun hayatında önemli bir dönüm noktasıdır. Askerlikten döndüğünde Memo'nun yürüyemez hale gelmesi ve tuvalet ihtiyaçlarını bile karşılayamaması, onun fiziksel ve ruhsal durumunun ne kadar kötüleştiğini gösterir. Nilüfer, Memo'nun bu durumunu düzeltebilmek için büyük çaba sarfederken, Haluk Memo'nun bu durumunu deliliğine verir ve onun öfkesinden dolayı yürümekte inat ettiğini düşünür. Bu, Memo'nun ailesi tarafından ne kadar yanlış anlaşıldığını ve yalnız bırakıldığını gözler önüne serer:

“Askerden geldiğinde adım atamıyor, tuvalete bile gidemiyordu, altına lazımlık sürüyordum. Ama ben yılmadım, günlerce masaj yaptım bacaklarına. Yumuşamış kasları yavaşça sertleşti ellerimde ve bugün artık ağır ağır da olsa yürüyebiliyor. Herkes geldiği gün de yürüyebileceğini, sadece öfkesinden, bize eziyet olsun diye yürümekte inat ettiğini düşünüyordu. Ama o öyle bir şey yapmaz. Bana yapmaz.” (Birgül, 2020a, s.206).

Babası, Memo için korku ve travmanın kaynağı olmuştur. Babasının kamçılarından korkan Memo, babasının ölümünden sonra bile bu korkuyu yenememiştir. Babasının ölümünün ardından kamçıların duvardan indirilip bir bavula kaldırılmasına rağmen devam etmiştir. Kamçılar duvarda olmadığı halde duvara bakmaktan dahi çekinmiştir. Nilüfer'in, Memo'yu daima masum ve muhtaç biri olarak görmesi, Memo'nun babasının miras bıraktığı kamçıları bahçedeki dut ağacının dibine gömerek geçmişin intikamını almasıyla çelişir. Memo'nun bu eylemi, onun içsel gücünü ve bastırılmış duygularını ortaya koyar. Romanın sonunda Memo'nun kamçıların asılı olduğu duvarı baltayla parçalaması ise üç kardeş için bir yuvadan zindana dönüşen evin çöküşünü simgelemektedir.

Romanda Memo ve annesi arasındaki ilişkiye dair bilgi verilmemesi, Memo'nun annesiyle olan bağının eksikliğini vurgular. Memo'nun hayatıyla ilgili hemen her şeyin Nilüfer tarafından anlaşılması ve aktarılması, Memo ve Nilüfer arasındaki bağın derinliğini belirginleştirir. Memo'nun, Haluk tarafından yalnızca dışarıdan bir gözlemlerle değerlendirilmesi, Memo karakterinin anlaşılmasını zorlaştırır ve onun diğer karakterlerin çözümlenmesinde önemli bir rol oynadığını gösterir.

Memo karakteri, ailesi tarafından dışlanan zihinsel engelli bir birey olarak romanda önemli bir yer tutar. Nilüfer ve Haluk için bambaşka anlamlar taşıması Memo'nun karakterini ve aile içindeki yerini anlamayı zorlaştırır. Ancak Memo'nun

yaşadığı travmalar, ailesiyle olan ilişkileri ve eylemlerinin ardındaki motivasyonları, onun karakterini derinleştirir ve romanın dinamiklerine önemli katkılarda bulunur. Memo karakterinin romandaki varlığı, zihinsel engelli bireylerin toplum ve aile içindeki yerini sorgularken aynı zamanda insan ilişkilerinin karmaşıklığını ve duygusal derinliğini gözler önüne serer.

3.3.3. Yardımcı karakterler

İsminden de anlaşılacağı gibi, yardımcı karakterler bir kurguda ana karakter olmayan, ancak kurgunun anlatılmasında ikinci planda değerlendirilen karakterlerdir. Genelde romana etkinlikleriyle olaylara yön vermeyen ancak hiç değilse olay örgüsünün gelişiminde kararlarıyla rol oynayan kişilerdir (Bennet ve Royle, 2018).

3.3.3.1. Kadın yardımcı karakterler

Anne (Evin Hanım): *Gölgeler Çekildiğinde* romanında, Esin'in annesi öğretmen Evin Hanım, başkahramanın hayatında derin izler bırakan ve karakter gelişimini şekillendiren önemli bir yardımcı kişidir. Esin, karakterinde istemeden ama memnuniyetle taşıdığı çoğu özelliğin annesinin mirası olduğunu sık sık dile getirmiştir. Hayatta olmayan anne, Esin'in geçmişi ve iç konuşmalarıyla anlatıya dâhil edilmiştir.

Evin Hanım, roman boyunca otoriter ve dürüst kişiliğiyle öne çıkar. Öğretmen olan Evin Hanım, Esin'in çocukluğundan itibaren zıtlaştığı bir karşıt figür olarak yansıtılmıştır. Esin, annesini rahatsız edici bir doğruluk sergileyen bir kimse olarak tanımlar ve bu özelliklerinden dolayı sık sık onunla çatışır. Esin'in şu ifadeleri bu durumu özetler: “Anlamıştım; acısı azalsa da, annem hep olacaktı. Bedenime bir ucundan bağlı, ama bambaşka hareketler yapan bir gölgeydi annem. Bu gölge, eskiden bana ait olan, üstelik çok da sevdiğim bazı alışkanlıklarımı bırakmama, yerine yeni alışkanlıklar edinmeme neden olmuştu. (...)” (Birgül, 2009, s.64). Bu pasaj, Evin Hanım'ın Esin üzerindeki kalıcı etkisini ve onun iç dünyasında nasıl bir yer kapladığını açıkça ortaya koyar.

Esin, annesinin otoriter ve dürüst kişiliğinden sıkça şikâyet etse de bu özelliklerin kendi karakterine de yansıdığını fark eder. Esin, annesinin mirasını istemeden ama memnuniyetle taşıdığını sık sık dile getirir. Evin Hanım'ın dürüstlüğü ve sözünü

sakinmeyen tavrı, Esin'in kendi benliğini ve değerlerini sorgulamasına neden olur. Bu durum, Esin'in içsel çatışmalarını ve gelişimini şekillendiren temel dinamiklerden biridir.

Evin Hanım'ın öğretmen kimliği, yazarın eğitim ve eğitimcilerle ilgili eleştirilerini yansıtması için güçlü bir araçtır. Yazar, Evin Hanım'ın otoriter yapısını ve dürüstlük konusundaki katılığını, eğitim sisteminin katı yönlerini eleştirmek için kullanır. Evin Hanım, karşısındaki kim olursa olsun rahatsız edici bir doğruluk sergileyerek, eğitimcilerin disiplin anlayışını temsil eder.

Gölgeler Çekildiğinde romanında Evin Hanım, Esin'in karakter gelişimini derinden etkileyen ve romanın tematik yapısını güçlendiren bir figürdür. Onun otoriter ve dürüst kişiliği, Esin'in içsel çatışmalarını ve kimlik arayışını şekillendirirken, yazarın eğitim ve eğitimciler üzerine yaptığı eleştirileri de açığa çıkarır. Evin Hanım'ın karakteri, Esin'in annesiyle olan ilişkisi ve bu ilişkinin onun üzerindeki kalıcı etkileri, romanın ana temasını ve karakter dinamiklerini anlamamıza yardımcı olur. Evin Hanım, yalnızca bir anne figürü olarak değil, aynı zamanda toplumsal normlar ve eğitim sisteminin bir yansıması olarak da önemli bir role sahiptir.

Dürüst ve sözünü sakınmayan bir karakter olarak tasvir edilen Evin Hanım'ın romandaki varlığı Esin'in karakterini oluşmasında etkili olan dinamikleri gözler önüne sererken bir insanın eğitimci ve ebeveyn kimliğini ayırt edememesinin sonuçlarının altını çizmiştir.

Selcan Abla: Selcan Abla, Esin'in hayatındaki konumu nedeniyle *Gölgeler Çekildiğinde* romanının figüratif kadrosunda önemli bir rol oynar. "Esin çalıştığı için haftanın üç günü gelip yemek yaparak" (Birgül, 2009, s.12) Esin'e ve babasına yardımcı olur. Esin'in fazla meraklı, hareketli ve ısrarcı bulduğu Selcan Abla, aynı zamanda roman boyunca kötü olayların habercisi olarak da işlev görür. Deniz konusunda Esin'i uyaran ilk kişi olması, bu işlevinin bir yansımasıdır. Selcan Abla, kötü olayların habercisi olma rolüyle, romanın gergin atmosferini ve ilerleyen olayların tahmin edilebilirliğini artırır.

Esin, içten içe Selcan Abla'nın babasıyla evlenmek istediğini düşünür ve bu düşüncesini okurla da paylaşır. Bu durum, Selcan Abla'nın aile içindeki konumunu ve ilişkilerini karmaşıktırır. Selcan Abla, Esin'in hayatındaki birçok önemli anında yanında bulunur ve ona destek olur. Deniz'in gidişinin ardından Esin'e destek olması ve Esin'in babasının ölümünden kısa bir süre sonra kendisinin de vefat etmesi, Selcan Abla'nın hayatının Esin'le ne kadar iç içe geçmiş olduğunu gösterir.

Selcan Abla, romanda birden fazla işlevi olan bir karakterdir. Öncelikle, Esin ve babasına manevi destek sağlayan bir figür olarak, romanın aile ve dostluk temalarını

güçlendirir. İkinci olarak, Esin'in hayatında kötü olayların habercisi rolünü üstlenir. Bu rol, romanın dramatik yapısını ve gerilim unsurunu artırır. Son olarak, Selcan Abla'nın varlığı, yazarın toplumsal ve ailevi ilişkiler üzerine yaptığı eleştirileri yansıtmak için bir araçtır. Selcan Abla'nın meraklı ve ısrarcı yapısı, geleneksel komşuluk ilişkilerini ve bu ilişkilerin bazen rahatsız edici boyutlarını eleştirir. Sonuç olarak, Selcan Abla'nın karakteri ve romandaki varlığı, romanın ana temalarını ve karakter dinamiklerini anlamamıza yardımcı olur.

Aysel: *Gölgeler Çekildiğinde* romanında Aysel, Esin'in hayatında “o günlerden kalan ve neredeyse hiç değişmeyen tek insan” (Birgül, 2009, s.187) olarak önemli bir yer tutar.

Aysel, roman boyunca herhangi bir değişim geçirmeyen tek karakter olarak tasvir edilmiştir. Esin ile aynı okulda çalışan ve onun gibi öğretmen olan Aysel, Esin'in hayatında sabit bir figürdür. Esin, Aysel ile olan arkadaşlığını bir seçimden ziyade bir kabullenme olarak görmüştür. Aysel, bulunduğu konumdan hoşnut olmayan ancak daha fazlasını istemeye cesaret edemeyen bir karakter olarak çizilmiştir. Esin, Aysel'in bu özelliklerini eleştirse de bir arkadaş olarak bunları dönüştürebilecek herhangi bir eylemde bulunmaz ya da Aysel'in bir şey yapabilmesi için ona cesaret vermez. Esin tarafından yer yer küçümsense de onun sindirilmiş özgüvenini ve öğretmenlik mesleğindeki tutumunu alaycı bir tavırla takdir eder.

Esin, Aysel'i sık sık küçümsese de onun bazı özelliklerine de hayranlık duyar. Aysel'in kardeşi Adnan'ın başarılarıyla övünmesi ve müdürlük makamını hak ettiğine dair inancı, Esin'in zaman zaman sinirine dokunur. Ancak, Aysel'in bu konudaki inatçılığı ve azmi, Esin'in gözünde onun takdir edilesi yönlerindedir. Aysel'in, Esin'in yaşadığı her mutsuzluğun sebebini Kenan'a bağlaması, Esin'in rahatsız olduğu bir durumdur. Buna rağmen, Esin, Aysel'in bu düşüncesinin onun kontrolü dışında gelişen ve toplumsal yargılardan kaynaklanan bir özellik olduğunu kabul eder ve bu duruma anlayış gösterir.

Aysel, romanda değişmeyen ve sabit kalan bir karakter olarak, Esin'in hayatındaki değişim ve gelişim süreçlerine bir zıtlık oluşturur. Aysel'in sindirilmiş özgüveni ve cesaretsizliği, Esin'in içsel çatışmalarını ve arayışlarını daha belirgin hale getirir. Bunun yanında, Aysel'in öğretmen olarak öğrenciler ve veliler karşısındaki tutumu, yazarın eğitim sistemi ve öğretmenlerin toplumsal rolleri üzerine yaptığı eleştirileri yansıtan bir araçtır. Onun cesaretsizliği ve konumundan hoşnutsuzluğu, Esin'in kendi hayatındaki değişim ve arayışları anlamamızda yardımcı olur. Aysel'in öğretmenlik mesleğindeki sindirilmiş özgüveni ve Esin'le olan arkadaşlığı, romanın tematik yapısını ve karakter

dinamiklerini güçlendiren unsurlardan biridir. Sonuç olarak, Aysel'in karakteri ve romandaki işlevi, romanın ana temalarını ve karakter gelişimlerini derinlemesine anlamamıza yardımcı olur.

Anne: *Geceye Uyananlar* romanın ilk yedi bölümünde hastanede yatan ve sekizinci bölümde "ölümünün üzerinden üç hafta geçtiği" (Birgül, 2020a, s.89) bildirilen annenin ismi okurla paylaşılmamıştır. Aynı evi paylaşan üç kardeş için birbirinden çok başka anlamlar ifade eden annenin bu durumu, ölümünden sonra çocuklarının sergilediği tavırlarla somutlaştırılmıştır.

Çocuklarına ne sevgi ne ilgi ne de şefkat konusunda adil davranmayan bir karakter olarak tasvir edilen anne, *Gölgeler Çekildiğinde*'nin Evin Hanım'ından farklı olarak eşinin sözünden çıkmayan, hayata karşı tamahkar davranan, romantik romanlar okuyan silik bir ev hanımıdır. Eşinin ölümünden sonra bile hayatın kendisine vaktiyle uygun gördüğü şekilde yaşamaya devam etmiş, kendi ölümüne kadar da en büyük derdi oğlu Haluk'un evlenmeyişi olmuştur:

"Tıpkı dünya üzerinde olduğu gibi, yatakta da kendine ayrıldığına inandığı yerin sınırlarını asla aşmadı, koca yatağın artık bütünüyle ona ait olduğunu bildi belki ama bunun tadını çıkarmayı reddetti. Küçük mutluluklardan uzak durmayı, kendini bu kadarına bile layık görmemeyi sürdürdü yaşadıkça..." (Birgül, 2020a, s.38).

Varlığı gibi yokluğu da çocukları üzerinde beklenen etkiyi yaratmamış, Nilüfer ondan kalan eşyaları bir an önce ortadan kaldırmak için uğraşırken Haluk, annesinin ölümünden sonra günden güne derinleşen bir acı hissetmiş ve kendisinin ölümüne annesinin de bu şekilde üzüleceğini düşünmüştür. Memo ise annesini yalnızca Nilüfer'in omuzlarından eksilen bir yük olarak görmüştür.

Üç çocuğu üzerinde bu denli farklı akisler uyandıran bu karakter ile yazar, toplumca yüceltilen ve sayısız görevle özdeşleştirilen anne kavramı ekseninde kutsal aile bağlarının sorgulanmasına zemin hazırlamıştır. Anne, geleneksel rolleri ve beklentileri yerine getiren ama duygusal derinliği ve bireyselliği ihmal edilen bir figür olarak karşımıza çıkar. Onun çocuklarına olan ilgisizliği ve sevgisizliği, çocuklarının kişilik gelişiminde ve aralarındaki ilişkilerde derin izler bırakmıştır.

Nilüfer'in annesine olan tepkisi, onun geçmişe ve geleneklere karşı duyduğu öfkeyi yansıtır. Nilüfer, annesinin ölümünden sonra ondan kalan her şeyi bir an önce ortadan kaldırarak, geçmişle olan bağlarını koparmak ister. Bu, onun için bir tür özgürleşme ve yeniden başlama arzusunu temsil eder. Haluk ise annesinin ölümünden

sonra derin bir acı hisseder ve bu kaybı, kendi hayatındaki anlam boşluğunu daha da derinleştirir. Haluk'un annesiyle olan bağı, onun duygusal karmaşıklığını ve annesinin hayatındaki yerini anlamamıza yardımcı olur. Memo ise annesinin ölümünü, Nilüfer'in omuzlarından eksilen bir yük olarak görür ve bu durumu daha pragmatik bir perspektiften değerlendirir.

Anne karakteri, çocuklarına karşı adil davranmayan, duygusal olarak yetersiz ve geleneksel rolleri benimsemiş bir figür olarak karşımıza çıkar. Annenin varlığı ve yokluğu, çocukları üzerinde farklı etkiler yaratırken, onun karakteri üzerinden toplumda yüceltilen anne kavramının sorgulanması sağlanır. Nilüfer, Haluk ve Memo'nun annelerine verdikleri tepkiler, onların kişiliklerinin ve duygusal dünyalarının birer yansımasıdır. Annenin çocuklarına olan sevgisizliği ve ilgisizliği, onların hayatında derin izler bırakmış ve her birinin anneleriyle olan ilişkileri, onların kimlik arayışlarında önemli bir rol oynamıştır.

Birgül, bu karakter aracılığıyla, anne rolünün ve aile içindeki dinamiklerin toplumda nasıl algılandığını ve bireylerin bu dinamikler karşısındaki tutumlarını ele alır. Annenin çocuklarına olan ilgisizliği, onların hayatındaki derin boşlukları ve duygusal kırılmaları gözler önüne sererken, yazar aynı zamanda geleneksel aile yapısının eleştirisini de yapar. Annenin ölümünden sonra çocuklarının sergilediği tavırlar, onların içsel dünyalarını ve anneleriyle olan ilişkilerini anlamamıza yardımcı olurken, aynı zamanda toplumun anne rolüne yüklediği anlamları ve beklentileri de sorgular. Bu bağlamda, *Geceye Uyananlar* romanı, aile bağlarının ve anne kavramının derinlemesine incelendiği, duygusal ve toplumsal bir anlatı sunar.

Mine (Eternity parfümlü kadın): Haluk ile "beş yıldır" (Birgül, 2020a, s.52) tamamen cinsel arzulara dayanan yasak bir ilişki yaşayan ve bundan karanlık bir haz duyan Mine, *Geceye Uyananlar* romanının femme fatalesidir. Romanda Haluk'un uzun süreli ilişki yaşadığı tek kadın olmasına rağmen onun için cinsel bir obje olmaktan öteye geçememiş ve beklenmedik bir anda Haluk'u terk etmiştir.

İlişki yaşadıkları süre boyunca sık sık ayrılmak istediğini söylemişse de hiçbir zaman bu konuda ciddi olduğu düşünülmemiştir. Bunun yanında birlikte olduklarında sergilediği tavır Haluk'un dikkatini çekmiş, ancak kendisi için önem arz etmeyen bu kadın hakkındaki bir şeylerin üzerinde durmamıştır. Romanda Mine ilgili verilen tüm bilgiler, Haluk'un Mine'nin çoğu zaman huzursuz oluşunun ve gergin tavırlarının temelinde yalnızca yaşadıkları ilişkinin olmadığını düşündüğü şu pasajda yer alır:

“Bazen Mine’nin bu bir türlü giderilemeyen huzursuzluğunun temelinde, aramızda yaşananların dışında, bambaşka ve bir o kadar da basit problemler varmış gibi geliyor. İki yıllık bir üniversiteyi bitirmesine rağmen çalışmaması da olabilir böyle davranmasının sebebi, sesinin güzelliği ve bunu bir türlü hayata geçirememesi ya da bunun gibi pek çok şey de. Neticede herkesin içinde kalan ukdelerden Mine’de de bolca vardı. Şu söze pek aksetmeyen, şikâyet haline getirilip bir kompleks olarak dışa vurulmasına izin verilmeyen ama hep derinlerde taşınan dertlerden. Kendini içinde olduğu şartlara layık bulmadığını, ne evini ne kocasını, ne de yaşadığı hayatı beğendiğini biliyordum. Salonuna şöyle bir bakışı, Mithat’tan, yaptığı günlük işlerden bahsedışı, hepsi düşündüklerimi destekliyordu sanki. Mükemmeli istiyor ama bunun için yapması gerekeni bilmiyor ya da bu her ne ise onu göze alamıyordu.” (Birgül, 2020a, s.155).

Nilüfer abisinin uzun zamandır tek bir kadınla görüştüğünü onun giysilerinde kalan parfüm kokusundan anlamıştır. Annesinin cenazesinde Mine’yi parfüm kokusundan tanımış ve onun nasıl bir kadın olduğuna dair detaylı bir çıkarımda bulunmuştur:

“Nedense bu tip kadınları hayat çok çıkarmıştır karşıma. Belki de gerçekten çoklar. Bu yüzden görür görmez tanıdım Mine’yi. Çabucak unutulacak kadınlar kategorisine giriyordu o da. Eğer sizin hayatınıza doğrudan katılmıyorlarsa, herhangi bir günlük ilişki içindeyseniz, başınıza dert açmazlar. Dikkat çekecek bir özellikleri yoktur, görünüşleri ortalamadır, yaptıkları işler de. Ve sanki böyle olmalarından, görünür ama unutulur olmalarından başkaları sorumluymuş gibi, gizli bir öfke barındırırlar içlerinde. (...) Mine gibileri benim en çekindiğim kadın tipidir. Onları gördüm mü tanıyor ve olabildiğince uzak durmaya çalışıyorum.” (Birgül, 2020a, s.161).

Mine, kocasından haber alamadığı zaman hiç çekinmeden Haluk’tan yardım istemiş, Mithat’ın dönüşünden kısa bir süre sonra Haluk’u terk etmiştir. Bu, Mine’nin pragmatik ve fırsatçı doğasını gözler önüne serer. Haluk ile olan ilişkisini bir güvence ve kaçış noktası olarak kullanmış, ancak kocasının geri dönmesi ve Mithat’ın yeni iş arkadaşı Mehmet ile yakınlaşmasıyla bu ilişkiyi sonlandırmıştır.

Denilebilir ki roman boyunca Mine, femme fatale olarak tasvir edilen bir karakterdir. Ancak Mine’nin Haluk ve Nilüfer’in bilincinden aktarılması onu okur için daha yüzeysel ve tek boyutlu bir karaktere dönüştürür. Haluk ile olan ilişkisi, sadece cinsel arzulara dayanan yasak bir ilişki değil, aynı zamanda Mine’nin içsel

huzursuzluklarının ve toplumsal beklentilerin bir yansımasıdır. Haluk ve Nilüfer'in Mine'yi algılama biçimleri, onun karakterinin farklı yönlerini ve toplumun kadına yüklediği rollerin eleştirisini ortaya koyar. Mine'nin karakter analizi, romanın ana temasını zenginleştirirken, toplumun kadınlara dayattığı roller ve beklentiler üzerindeki eleştirisini de güçlendirir. Roman, Mine aracılığıyla, kadınların içsel dünyalarını, toplumsal beklentilerle olan çatışmalarını ve bireysel arayışlarını irdeler.

Zeynep: *Geceye Uyananlar*'ın başkişisi Nilüfer'in liseden arkadaşı Zeynep, Beyoğlu'nda yaşanan tesadüfi bir karşılaşma ile romana dahil edilir. Lise yıllarında yaşadığı ilişkiler sebebiyle Nilüfer'i aşağılayan ve bunu yüzüne karşı söyleyebildiği için Nilüfer'in aklında yer edinmiştir. Zoraki bir davetle kafede oturup yaşadığı aşk acısından bahseden Zeynep ile bir sonraki karşılaşmalarında Nilüfer, Zeynep'in yanında gördüğü kadının ona acı çektiren sevgilisi olabileceği ihtimalini kafasından uzun süre atamamıştır. Zeynep, Suat konusunda Nilüfer'e yardım etmişse de Nilüfer, Zeynep'i yer yer sinir bozucu bulmuş, ancak hayatı boyunca sahip olmadığı ve ihtiyaç duymadığı kız arkadaşı olarak Zeynep'i benimsemiştir.

Başta Zeynep'in hikâyesi Nilüfer'e sıkıcı gelmişse de "Okumuş tabii, başka türlü düşünülemezdi. Boğaziçi Üniversitesi sosyoloji bölümünü bitirmiş ve üniversitede kalmış. Aferin ona..." (Birgül, 2020a, s.76) zamanla kendisini onunla karşılaştırmaktan alıkoyamamıştır:

"Sessiz ve hızlı yürürken Zeynep'in heyecanını yitirdiğini ya da kendi sorununu daha öne aldığını düşünüyordum. Kaşları çatık, gözleri yerdeydi. Onun kocaman adımlarına ayak uydurmaya çalışırken, elimde olmadan kendimi onunla kıyaslıyordum. Bir süredir yapıyordum bunu. Galiba bana geldiği günün akşamından sonra başlamıştım ikimizi karşılaştırmaya. Ve hemen her karşılaştırma sonunda, şimdi olduğu gibi, onun yerinde olmayı yeğliyordum. Benden daha şanslı olduğunu düşünüyordum, hayatın ona daha adil davrandığını... Böylelerinin ayrıcalıklı davranış biçimi Zeynep'te de vardı. Onlar ayrıcalıklı yaşamları boyunca öyle hoş tutulmuş, kötülerle, can sıkıcı gerçeklerle öyle az karşılaşmışlardır ki, küçücük bir fiske aldıklarında dünya başlarına yıkıldı zannederler. İşte şimdi Zeynep de böyle davranıyordu. Sevgilisi tarafından terk edilmişti, bu ağır bir darbeydi, ona hak vermiyor değildim ama o her kimse bilinen bir yerde, ulaşılabilir bir telefonun ucundaydı sonuçta. Zeynep'i görmek, sesini duymak istemese de oradaydı ya! Bu kadar gururlu

olmasa, kırılmayı, incinmeyi göze alabilse ona gidebilirdi. Daima bir umut vardı Zeynep için.” (Birgöl, 2020a, s.309).

Okumuş, entelektüel, kendi ayakları üzerinde duran bir kadın olmasının yanında, Zeynep Nilüfer ve yaşadıklarıyla onun tavrına rağmen ilgilenmiştir. Ancak Nilüfer, bunun sebebinin yazacaklarına ilham olmasını ummasından kaynaklandığını düşünür. Zeynep’in romandaki varlığı, Nilüfer’in hayata, kadınlara, okumaya ve arkadaşlık ilişkilerine karşı tutumunu anlamamıza olanak sağlar.

Zeynep, Nilüfer’in karşısında dururken sadece bir arkadaş değil aynı zamanda bir karşılaştırma noktasıdır. Nilüfer, Zeynep’in hayatını gözlemlerken kendi hayatını ve seçimlerini sorgular. Zeynep’in eğitilmiş ve entelektüel kimliği, Nilüfer’in kendisini daha az değerli hissetmesine neden olurken, aynı zamanda onun içsel çatışmalarını ve toplumsal beklentilerle olan mücadelesini de ortaya koyar. Nilüfer, Zeynep’in yaşadığı aşk acısını gözlemleyerek, kendi duygusal eksikliklerini ve hayatındaki boşlukları fark eder.

Zeynep’in varlığı, Nilüfer için hem bir ilham kaynağı hem de bir meydan okumadır. Zeynep’in bağımsız yapısı, Nilüfer’in hayatında sahip olamadığı ve belki de hiç olamayacağı nitelikleri temsil eder. Zeynep’in Nilüfer’e gösterdiği ilgi ve destek, onun yalnızlığına ve içsel çatışmalarına bir nebze de olsa ışık tutar. Nilüfer, Zeynep’in yanında kendisini daha eksik hissetse de onun varlığı sayesinde kendi hayatına ve seçimlerine daha eleştirel bir gözle bakma fırsatı bulur.

Zeynep, Nilüfer’in hayatında bir ayna görevi görür. Nilüfer, Zeynep aracılığıyla kendi hayatını, duygusal dünyasını ve toplumsal beklentileri sorgular. Nilüfer’in Zeynep’e duyduğu kıskançlık ve hayranlık, onun içsel çatışmalarını ve duygusal yolculuğunu derinleştirir. Zeynep’in varlığı ve kimliği, Nilüfer’in kendi hayatındaki eksiklikleri ve beklentileri daha belirgin hale getirir.

Yeşim Hanım: Melih’in okulöncesi yaşlarındaki çocuklara bakan üniversiten arkadaşı sayesinde tanıdığı Yeşim Hanım *Ah Tutku Beni Öldürür müsün* romanın yardımcı karakterlerinden biridir. Roman her ne kadar üçüncü bir şahıs tarafından anlatılıyor olsa da Melih ve Selim’in çevrelerindeki insanlar bu iki karakter ekseninde yansıtılmıştır. Bu nedenle Yeşim Hanım’ın romandaki varlığı da Melih için ifade ettiklerinden ibarettir. Melih tarafından “otuzuna yakın, çok güzel denilemeyecek, ama sempatik bir kadın” (Birgöl, 2020b, s.16) olarak tasvir edilmiştir. Melih’e, akrabası olan Sevil Hanım’la çalışması için ısrar etmiş, onun Mabeyinoğulları’nın hayatına girmesine sebep olmuştur.

Yeşim Hanım'ın, Melih'in hayatına bakıcılık yaptığı çocuğun annesi olarak girmesine rağmen romanda anneliği ya da oğluyla arasındaki ilişkiye neredeyse hiç değinilmemiştir. Bu karakterin özel yaşamına dair detayların eksikliği, Melih'in bakış açısından onun önemini ve etkileşimini yansıtır. Yeşim Hanım'ın eski eşi Bora Bey'in eşcinsel olduğunu öğrendiğinde Melih, Orkun'un babasının evinde kalmasından rahatsızlık duymuş ve durumu garipsemişse de konu üzerinde durmamıştır. Bu durum, Melih'in çevresindeki olaylara ve kişilere karşı mesafeli ve eleştirel yaklaşımını yansıtır.

Yeşim Hanım, ilgisini ve dikkatini çabuk kaybeden biri olarak tasvir edilmiştir. Melih, onu her görüşünde elinde tuttuğu kadehi ve yersiz kahkahaları nedeniyle zaman zaman kadının alkol problemi olduğunu düşünmüştür. Yeşim Hanım hakkında Melih'in şu düşünceleri dikkat çekicidir: “Yeşim Hanım'dan yana şikâyetçi olduğu söylenemezdi. Melih'e insan gibi davranıyor, asla üst tabakadan olduğunu hissettirmiyordu.” (Birgül, 2020b, s.33). Bu alıntı, Yeşim Hanım'ın Melih'e karşı samimi ve eşit bir tutum sergilediğini göstermektedir. Ancak, Yeşim Hanım'ın dikkatsiz ve yüzeysel davranışları, Melih'in ona karşı zaman zaman kırılmasına neden olur:

“Yeşim Hanım'ın yaradılışı buydu işte. Onun yetmiş almasından, buna üzülmekten çok daha önemliydi Bora Bey'in gecikmiş olması... Kadın böyle davrandığında Melih kırılıyor, ama Yeşim Hanım hemen kendine has sıcaklığıyla onu yumuşatmayı, gönlünü almayı biliyordu. Melih'e kadın bütün bu gelgitlerin ayrımında değilmiş gibi geliyordu.” (Birgül, 2020b, s.63).

Bu alıntı, Yeşim Hanım'ın iniş çıkışlı ve dengesiz davranışlarına rağmen, Melih'in ona karşı anlayışlı ve hoşgörülü olma çabasını yansıtır.

Melih'e Sevil Hanım ve Olcay hakkında sorular soran, Melih'in büstü çalma planları yaptığı sırada eski eşi Bora Bey ile birlikte ona işi bırakmasını söyleyen Yeşim Hanım'ın bu davranışları ve Sevil Hanım'ın cenazesindeki tavrı, Melih'e, onun da büstün peşinde olduğunu düşündürmüş ve bu düşüncesi romanın sonunda Olcay'ın anlattıklarıyla desteklenmiştir. Bu belirsizlik, Yeşim Hanım'ın Melih'in hayatındaki yerini ve etkisini kısmen önemsiz hale getirmiştir.

Yeşim Hanım'ın karakteri ve Melih'le olan ilişkisi, romanın ana temaları ve karakter dinamikleri açısından önemli bir rol oynar. Yeşim Hanım, Melih'in çevresindeki diğer karakterlerle olan etkileşimlerinde ve kendi içsel çatışmalarında aracı bir figür olarak ortaya çıkar.

Sevil Hanım: Ünlü Mabeyinoğulları ailesinin yaşayan iki üyesinden biri olan Sevil Hanım, *Ah Tutku Beni Öldürür müsün* romanının iki başkişisi için de önem arz

etmektedir. Romandaki hiçbir karakter tarafından benzer şekilde tasvir edilmemesi Sevil Hanım'ı çok boyutlu bir karaktere dönüştürür.

Melih için Sevil Hanım, Mabeyioğulları ailesiyle bütünleşmiş ve yaptığı her şeyi ailesi için yapan bir kadın olarak tanımlanır. Hayatını ailesine ve soyadına adayan, ölen kardeşinin çocuklarıyla ilgilenen ve hiç evlenmeyen otuz beş yaşlarındaki bu kadın hakkındaki ilk tasvir şu şekildedir:

“Melih'in Sevil Hanım hakkındaki ilk düşüncesi onun çok güzel bir kadın olduğuydu. Gözleri inanılmaz irilikteydi (...) Orantılı denilebilecek, iyi korunmuş bir vücudu vardı. Ne zamane kızları gibi tahtayı andırıyordu ne de sağından solundan yağ fışkıran bir orta sınıf kadını. O bir aristokrattı. Ve eski İstanbullulara has hafif bir salınımla yürüyordu Sevil Hanım.” (Birgül, 2020b, s.24).

Bu alıntı, Sevil Hanım'ın fiziksel güzelliğinin yanı sıra aristokratik duruşunu ve Melih üzerindeki etkisini vurgular. Sevil Hanım'ın güzelliği, romandaki tüm karakterler tarafından vurgulanmış bu güzellik Melih'e Gülce'yi hatırlatırken Selim için zarafeti ve asaletinin bir yansıması olarak görülür.

Otoriter bir kadın olan Sevil Hanım, karşısındakileri etkileme konusunda ustadır: “Sevil Hanım'ın ‘Melih’ deyişinde kimselerinkine benzemeyen bir başkalık vardı. O adını telaffuz ettiğinde Melih kendisini kadının sınıfından biri gibi hissediyordu.” (Birgül, 2020b, s.101). Bu alıntı, Sevil Hanım'ın Melih üzerinde bıraktığı etkiyi ve onun karşısında Melih'in kendisini özel hissettiğini gösterir. Sevil Hanım'ın bu otoriter tavrı, onun çevresindekileri manipüle etme ve etkisi altına alma yeteneğini de ortaya koyar. Selim de Sevil Hanım'dan benzer bir etki altında kalır: “Selim adının ilk kez böyle telaffuz edildiğini duyuyordu. Sevil Hanım Selim derken, ‘Seni Seviyorum,’ demişti sanki.” (Birgül, 2020b, s.224).

Selim, Mabeyinoğulları Apartmanı'nı izlerken Sevil Hanım'ın bir hafta içinde neler yaptığını şu şekilde özetler: “En az iki gün berbere gidiyor, bir-iki arkadaşıyla buluşup kibar kafelerde oturuyor, Nişantaşı ya da Akmerkez'de alışveriş yapıyor, mutlaka bir kez de sinemaya gidiyordu.” (Birgül, 2020b, s.132). Bu gözlem, Sevil Hanım'ın sosyetik yaşam tarzını ve günlük rutinini betimler. Sevil Hanım'ın sosyal aktiviteleri, onun toplum içindeki statüsünü ve yaşam tarzını yansıtır. Selim, Sevil Hanım'ın fiziksel özelliklerine de dikkat çeker: “Saçları çok güzeldi Sevil Hanım'ın.” (Birgül, 2020b, s.131).

Sevil Hanım, kendisine karşı bir şey hissettiğini fark edince Selim’i kullanmış ve Tahsin ile yaşadıkları nedeniyle de Selim tarafından öldürülmüştür. Hem sınıfsal hem de kültürel anlamda kendisinden aşağı gördüğü ve küçümsediği bir adam olan Selim tarafından öldürülmesi, Sevil Hanım’ın trajik sonunu belirler.

Sevil Hanım’ın Olcay’ı koruyan ve onun hayatını kolaylaştırmak isteyen tavrına rağmen, teyze-yeğen arasındaki soğuk ilişki romanın dikkat çekici unsurlarından biridir: “Sevil Hanım, Olcay’a karşı daima sevgi doluydu. Olcay’ın hislerini anlamak ise zordu. (Birgöl, 2020b, s.84). Sevil Hanım’ın koruyucu tavrına rağmen Olcay ile olan mesafeli ilişkisi, Olcay’ın tavırlarından kaynaklanır. Bunun yanında roman boyunca ailesi hakkındaki hiçbir bilgiyi paylaşmamış, yeğenin hayvanlara işkence ettiğini saklamıştır.

Sevil Hanım, büstün varlığına inanmadığını söylemesine ve bu söylemlerine paralel davranmasına rağmen romanın sonunda büstün peşinde olduğu, çarşamba akşamları briç partisinde olacağını söylediği zamanlarda, apartmandaki diğer dairelerin yerlerini ve duvarlarını kazarak büstü aramış dahası büstün peşinde olan Selim’i manipüle ederek kendi amaçları ve aile adını korumak için kullanmaktan çekinmemiştir.

Kadir’in Sevil Hanım hakkında konuştukları Melih’in, “aynı kadına ne kadar başka noktalardan baktıklarını ve onu ne kadar başka gördüklerini şaşırarak fark etmiş” (Birgöl, 2020b, s.92) ifadesi, Sevil Hanım’ın çok boyutlu ve karmaşık bir karakter olduğunu vurgular. Melih ve Kadir’in Sevil Hanım’a farklı açılardan bakmaları, onun romandaki çeşitli rollerini ve etkilerini ortaya koyar.

Roman boyunca sürekli değişen tavrı, anlatıcı boyunca okur gözünde bir sınıfa dahil edilemeyeşi ile Sevil Hanım, Cahide Birgöl’ün romanlarındaki tekinsiz ve karmaşık karakterlerden biridir. Sevil Hanım’ın karakteri romanın olay örgüsü içinde önemli bir rol oynar. Onun güzelliği, otoritesi ve trajik sonu, romanın dramatik yapısını zenginleştirir ve Melih ile Selim’in hayatlarındaki etkisini derinleştirir. Sevil Hanım’ın çok boyutlu ve karmaşık karakteri, romanın dinamiklerini ve karakter ilişkilerini yansıtır.

Gülce: Romandaki varlığı anılar ve hayallerden ibaret olan Gülce de *Ah Tutku Beni Öldürür müsün*’ün yardımcı karakterlerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Yeşim Hanım’ın Gülce hakkındaki düşünceleri, onun bu masum ve etkileyici imajını pekiştirir:

“Gülce harika bir kızdı. Sanki yanlışlıkla yeryüzüne düşmüş bir melekti ve Tanrı da bu yanlışlığı gidermek için onu tekrar yanına aldı. Tuhaftır ama onun çok yaşamayacağını bilirdim. İnanmayacaksın, pek çok kişi de benim gibi

düşünürmüş, sonradan öğrendim. Belki de bu yüzden şaşırmadım onun öldüğünü duyunca.” (Birgül, 2020b, s.66).

Bu alıntı, Gülce'nin diğer karakterler üzerindeki derin etkisini ve onun masumiyetini vurgular. Gülce, sanki yeryüzüne ait olmayan bir varlık gibi tasvir edilerek, onun ölümünün bile bir çeşit kaçınılmazlık taşıdığı düşüncesi yaratılır.

Olca'yın 10 Aralık 1993'te saat 10'da ölen kardeşi Gülce'yi bir mum yakarak anarken, Melih'in o gece orada olduğu için mutlu hissetmesi, onun Gülce'ye olan duygularının derinliğini gösterir. Selim'in Sevil Hanım'a duyduğu platonik aşkla Melih'in Gülce'ye beslediği duygular arasında benzerlikler olsa da bu iki aşk birbirinden ayrıdır. Selim, takip ettiği ve gözlemlendiği bir kadına âşık olup onun tüm hareketlerini bu duyguyla yorumlarken Melih hayallerindeki sevgili profiline uyduğunu anlatılanlardan çıkardığı, hiç görmediği ve göremeyeceği bir kıza umutsuzca ve masumane bir aşk beslemektedir.

Melih'in Gülce'ye beslediği duygular, onun karakterinin derinliklerini ve romantik tarafını açığa çıkarır. Gülce, Melih için ulaşılmaz ve ideal bir sevgilidir. Bu duygular, Melih'in içsel dünyasını ve hayallerini yansıtır. Romanın sonunda yaşananların ardından Melih'in Gülce'nin fotoğrafını öpmeye devam etmesi, onun Gülce'ye olan bağlılığını ve bu masumane aşkın kalıcı etkisini ortaya koyar.

Gülce'nin roman içindeki varlığı, Olca'yın hayatında ve Melih'in duygusal dünyasında önemli bir yer tutar. Onun anıları, yaşayan karakterlerin davranışlarını ve duygusal tepkilerini etkiler. Gülce, fiziksel olarak var olmasa da onun anıları ve hayalleri, romanın dokusunu ve karakterlerin etkileşimlerini zenginleştirir.

Gülce, *Ah Tutku Beni Öldürür müsün* romanında, masumiyeti ve güzelliğiyle hatırlanan bir karakter olarak, diğer karakterlerin duygusal dünyasında derin izler bırakır. Melih'in Gülce'ye olan masumane aşkı, onun hayal dünyasını ve duygusal derinliğini yansıtarak, romanın ana temalarını ve karakter ilişkilerini derinleştirir. Gülce'nin anılar ve hayaller aracılığıyla varlığı, romanın atmosferine ve duygusal tonuna katkıda bulunur.

Aslı: Cahide Birgül'ün *Eflatun Koza* romanında Evrim'in çalışma arkadaşı olan Aslı, romanın yardımcı karakterlerinden biridir ve çeşitli yönleriyle dikkat çeker. Aslı'nın meraklı kişiliği, amirine kendini fark ettirmek isteyen tavrı, samimi hareketleri ve geniş sosyal çevresi, onu Evrim'in arkadaş olmayı arzu etmeyeceği bir karakter haline getirir.

Aslı, romanda çalıştıkları gazetede üç yıldır görev yapmaktadır ve oldukça konuşkan bir kişiliğe sahiptir. Evrim, Aslı'nın bu konuşkanlığını şu sözlerle ifade eder: “Aslı gazetede işe başlayalı üç yıl olmuş. Konuşkan bir kız. Hatta konuşmakta ustalaşmış

biri diyebilirim. Zaman içinde görecektim; çalışırken, okurken, çekmecesinde bir şey ararken, yemek yerken, telefonu tuşlarken, hatta başka biriyle konuşurken bile benimle konuşmayı başarıyordu” (Birgöl, 2010, s.8).

Aslı'nın sürekli konuşma arzusu ve neredeyse her durumda Evrim ile iletişim kurma çabası, onun dikkat çekme ve sosyal çevresiyle sürekli etkileşimde bulunma ihtiyacını gösterir.

Aslı'nın meraklı kişiliği ve diğer insanlar hakkında bilgi edinme konusundaki istekliliği, onun romandaki homofobik tutumlarını da ortaya çıkarır. Aslı'nın Neslihan hakkında söylediği “Neslihan lezbiyen” ifadesi ve bunu söylerken kullandığı tonlama, onun homofobik eğilimlerinin bir göstergesidir: “O gün ofisten çıkmadan Aslı bana eğilmiş, ‘Neslihan lezbiyen,’ diye fısıldamıştı kulağıma. Hani ‘Neslihan katil’, ‘Neslihan psikopat’ der gibiydi tonlaması” (Birgöl, 2010, s.37). Aslı'nın bu ve benzeri ifadeleri, onun lezbiyen kadınlara yönelik olumsuz bakış açısını ve toplumsal cinsiyet normlarına uygun olmayan bireylere karşı duyduğu önyargıyı açıkça ortaya koyar. Bu tutum, Aslı karakterinin homofobik insanların bir temsili olarak değerlendirilebileceğini gösterir.

Aslı'nın samimi ve dışa dönük tavırları, onun sosyal ilişkilerinde de kendini gösterir. Evrim'e, onun ilgisini çekmeye çalıştığını ima edencesine sürekli olarak hayatındaki gelişmeleri ve eğlenceli anlarını anlatır: “Aslı, ben sormadan gecesinin harika geçtiğini, çok eğlendiğini anlattı. Nispet yapıyordu sanki. Ona özendiğimi mi sanıyordu acaba? Ah Aslı, hiç tanıımıyorsun beni...” (Birgöl, 2010, s.32). Aslı'nın bu tavrı, onun sosyal çevresiyle olan ilişkilerinde bir üstünlük kurma çabası içinde olduğunu ve Evrim'in ilgisini çekmeye çalıştığını gösterir. Ancak, Evrim bu duruma karşı kayıtsızdır.

Sonuç olarak, Aslı karakteri, *Eflatun Koza* romanında dikkat çekici bir yardımcı karakter olarak karşımıza çıkar. Onun meraklı, konuşkan ve dışa dönük kişiliği, amirine ve çevresine kendini fark ettirme çabası ve homofobik tutumları, romandaki diğer karakterlerle olan ilişkilerini ve toplumsal cinsiyet normlarına karşı tutumunu yansıtır. Aslı'nın bu özellikleri, Cahide Birgöl'ün romanında toplumsal önyargıların ve bireyler arasındaki karmaşık ilişkilerin bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Anne: Yazarın *Eflatun Koza* romanında Evrim'in annesi, duygusal olarak soğuk bir karakter olarak tanımlanabilir. “Annem böyle biridir. Anlatılan şeyler üzerine soracak ‘fazladan’ soruları hiç olmamıştır.” (Birgöl, 2010, s.11). Bu soğukluk, onun geçmişte yaşadığı kayıplar ve olumsuz deneyimlerin bir sonucudur. Annesinin eskiden daha sıcak ve ilgili bir karakter olduğu, ancak zamanla yaşadığı olaylar sonucunda bu özelliklerini

kaybettiği anlaşılmaktadır. Bu durum, onun duygusal dünyasında derin bir değişim yaşadığını ve bu değişimin çevresiyle olan ilişkilerini olumsuz yönde etkilediğini göstermektedir.

Annesi, ev içinde zaman zaman tamamen kaybolmuş gibi davranır: “Anneme seslendim. Cevap vermedi. Böyle zamanlarda küçücük evin içinde kaybolmayı pek güzel bilir.” (Birgül, 2010, s.120). Bu davranış, annesinin Evrim’in ihtiyaçlarına karşı ne kadar kayıtsız kaldığını ve bu kayıtsızlığın bir alışkanlık haline geldiğini göstermektedir. Annesinin Evrim’e karşı duyarsızlığı, onun duygusal olarak ne kadar kopuk olduğunu ve çevresiyle olan ilişkilerinde nasıl bir mesafe koyduğunu ortaya koyar.

Annesinin kayıplar ve olumsuz deneyimlerle şekillenen tutumları, onun içsel bir çekilme yaşadığını göstermektedir. Yaşadığı kayıplar ve olumsuz deneyimler, onun duygusal dünyasında derin yaralar açmış ve bu yaralar onun çevresiyle olan ilişkilerini etkilemiştir. Annesinin içsel çekilmesi, onun Evrim’e karşı olan ilgisizliği ve kayıtsızlığı ile somutlaşır.

Evrim’in annesi, otoriter ve disiplinli yapısı nedeniyle *Gölgeler Çekildiğinde* romanının anne karakteri öğretmen Evin Hanım ile benzerlik gösterirken sessiz ve soğuk kişiliği *Geceye Uyananlar* romanının anne karakteri ile paraleldir. Onun duygusal soğukluğu, ilgisizliği ve kayıtsızlığı, geçmişte yaşadığı deneyimlerin bir sonucudur. Bu deneyimler, onun içsel dünyasında derin değişimler yaratmış ve bu değişimler, çevresiyle olan ilişkilerine yansımıştır. Annesinin karakteri, yaşadığı kayıplar ve olumsuz deneyimlerle şekillenmiş ve bu şekillenme, onu duygusal olarak kopuk ve mesafeli bir kişi haline getirmiştir. Annenin varlığı, romanın genel temasına ve Evrim’in karakter gelişimine katkı sağlar.

Eflatun Kadınlar: Kırk üç yaşındaki Çağla Akışlı ve yirmi dört yaşındaki Irmak Derderoğlu’nu Eflatun Kadınlar olarak incelemek, romanın tematik yapısının ve karakter dinamiklerinin daha derinlemesine anlaşılmasına katkı sağlayacaktır. Çağla Akışlı ve Irmak Derderoğlu’nun romandaki varlıkları, bireysel kimliklerinden ziyade birbirlerine âşık iki kadın olarak tasvir edilmeleri, romanın aşk ve kimlik temalarını nasıl işlediğine dair önemli ipuçları sunar. Bu iki karakterin ilişkisi, romanın diğer karakterleriyle ve genel olarak hikâyenin akışıyla dinamik bir etkileşim içinde olduğundan Evrim’in Eflatun Kadınlar adını verdiğini iki âşık *Eflatun Koza* romanının yardımcı karakterleri arasında yer alır.

Necla Kıratlı ve Siham Hanım, Çağla ve Irmak’ın ilişkisini farklı açılardan ele alan iki karakterdir. Necla Kıratlı’nın Irmak’ın patronu olması ve Çağla’ya âşık olması,

anlatının taraflı ve gerçeği tam anlamıyla yansıtmayan bir biçimde gelişmesine neden olur. Siham Hanım ise hem Irmak'ın annesi hem de Çağla'nın eski arkadaşı olarak, kızının hayatını ve tercihlerini farklı bir gözle değerlendirir.

Necla, Eflatun Kadınlar hakkında masalsı bir aşk hikâyesi sunarken, Siham Hanım kızı Irmak'ın Çağla ile yaşadığı ilişkiyi reddetmeye çalışır. Bu bağlamda, kızının günlüğünü Aslı ve Evrim'e vermesi, anlatının subjektif yönlerini açığa çıkarır. Bu durum, karakterlerin ve olayların Evrim tarafından anlaşılmasını zorlaştırır.

Evrim, eline geçen polis raporu ve ifadelerle Eflatun Kadınlar'ı tanımaya ve anlamaya çalışır (Birgül, 2010, s.14-17). Bu belgeler, karakterlerin cinsel kimliklerini ve yaşadıkları zorlukları anlamlandırmada önemli bir araç haline gelir. Polis raporlarında yer alan ifadelerin okurla paylaşılması ise eşcinselliğin siyasi boyutunu gözler önüne serer: "Irmak Derderoğlu'nun marjinal hayatı annesi tarafından da kabul edilmiştir. Siham Derderoğlu, kızının gey bir barda hafta sonları barmenlik yaptığını ifade etmiş ve Irmak'ın çalışmasını onaylamadığını, ama Irmak'ın yanlış bir cinsel tercihinin olmadığından emin olduğunu söylemiştir." (Birgül, 2010, s.21). Bu ifadeler, romanın eşcinsellik temasını nasıl ele aldığına dair önemli ipuçları sunar.

Çağla'nın arabasının Sinop yakınlarında başka bir arabanın denize uçtuğu ihbarı üzerine bulunması, ancak bu durumun dosyada herhangi bir gelişme yaşanmasına neden olmaması, iki kadının bir yerlerde mutlu olduğu ihtimalini sadece Evrim'in hayalleriyle sınırlı kılar. Irmak ve Çağla arasındaki ilişki, Necla, Neslihan ve Selçuk Seyisoğlu gibi karakterlerin eylemleriyle daha da karmaşık hale gelir.

Necla, Neslihan ve Selçuk'un tepkileri, okurun, aşk ve ihanet karşısında bireylerin nasıl uç noktalarda tepkiler verdiğini sorgulamasına neden olur. Evrim'in de sevdiği adam tarafından tercih edilmemesi ve sevgilisinin onun yerine kız kardeşiyle gitmesi üzerine verdiği tepki ve kendini suçlaması, bu tematik sorgulamaların öteki yüzüdür.

Eflatun Kadınlar, aşk ve kimlik temalarını karakter dinamikleri üzerinden derinlemesine işler. Çağla Akışlı ve Irmak Derderoğlu'nun ilişkisi, romanın diğer karakterleri ve genel hikâye akışıyla etkileşim içinde, okurlara zengin bir tematik altyapı sunar. Necla Kıratlı ve Siham Hanım'ın subjektif bakış açıları, anlatının taraflı ve gerçeği tam anlamıyla yansıtmayan yönlerini açığa çıkarırken, Evrim'in perspektifi ve polis raporları, karakterlerin cinsel kimliklerini ve yaşadıkları zorlukları anlamlandırmada önemli bir araç haline gelir. Dahası Evrim'in fiilen tanışamayacağı bu kadınlara karşı hissettiği duygusal yakınlık yaşadığı kimlik arayışının somut bir yansımasıdır. Bu

bağlamda, romanın tematik derinliği, karakterlerin aşk ve ihanet karşısında verdikleri tepkilerle daha da zenginleşir.

Necla Kıratlı: Necla Kıratlı, *Eflatun Koza* romanında Evrim'in hayatını derinden etkileyen ve onun cinsel kimliğini sorgulamasına neden olan önemli bir karakterdir. Labris adında bir gey barın sahibi olan otuzlu yaşlarının sonundaki Necla, Evrim'in cinsel kimliği ve yaşam algısını derinden sarsmıştır.

Necla'nın Evrim üzerindeki etkisi, onun cinsel kimliğini sorgulamasına, bazı şeyleri yaşanabilir bulmasına neden olmuş, ancak Çağla'ya olan aşkı yüzünden Çağla ve Irmak'ın yok oluşunun sebeplerinden biri haline gelmiştir. Ayrıca, Evrim'in, Irmak'a âşık olduğunu düşündüğü arkadaşı Neslihan Sarıtaş ile ilişki yaşadığı anlaşılmıştır. Bunu öğrendikten sonra Evrim, gazeteye ziyaretine gelen kadını bilinçli bir şekilde soğuk tavırlarla karşılamış ve göndermiştir: “Onu üzümüştüm. Bunu isteyerek yapmış, ne var ki sandığım gibi yaptığım mutlu etmemişti beni.” (Birgül, 2010, s.142).

Necla'nın genel tavrı ciddiyetsizlik ve rahatlık üzerine kuruludur: “bu Necla'nın genel tavrıydı. Epey zamandır hiçbir şeyi ciddiye almıyordu kadın.” (Birgül, 2010, s.79). Bu tavır, onun yaşadığı duygusal karmaşıklıkların bir yansımasıdır ve Evrim üzerinde de belirgin bir etki bırakır.

Necla, hikâyelerini anlatırken süslemeyi ve hikâyelerini biricik kılmaya çalışmayı sever: “Necla anlattıklarını süsledikçe daha da zevk alıyor, farklı, seçilmiş kelimeler kullanarak hikâyesini biricik kılmaya çalışıyordu.” (Birgül, 2010, s.96). Bu, onun kendi iç dünyasındaki karmaşıklığı ve başkaları üzerinde yaratmak istediği izlenimi gösterir.

Necla'nın cinsel kimliği konusunda açık ve samimi olduğu görünse de, aslında bu açıklamalarında bile bir ölçü vardır: “Artık biliyorum, Necla'nın ‘ben lezbiyenim’ deyişi samimi bir iç döküşten çok karşısındakinin tepkisini ölçmek, onun eşcinselliğe ne mesafede durduğunu anlamak için kurduğu bir cümle. Pek çok davranışı gibi asla masum ya da kendiliğinden değil.” (Birgül, 2010, s.166). Bu, Necla'nın karmaşık ve stratejik bir karakter olduğunu ortaya koyar.

Necla, Evrim ile tanıştığında Evrim'i derinden etkiler. Onun fiziksel özellikleri ve tavrı Evrim'in dikkatini çeker: “Başımı çevirdim, bir çift simsiyah göz sakınmasız bana bakıyordu. (...) Otuzlu yaşlarının sonuna gelmiş, benden biraz kısa, hoş biriydi.” (Birgül, 2010, s.73). Necla'nın insanlara kendini rahat hissettiren bir havası vardır: “Kadının havasında insana kendini rahat hissettiren bir şey vardı. Belki buraya gelenlerin böyle bir ruh hali taşıması için benimsenmiş bir roldü bu, kim bilir?” (Birgül, 2010, s.78).

Necla Kıratlı, Evrim'in hayatında bir dönüm noktası yaratan, onun cinsel kimliğini sorgulamasına ve yaşam algısını değiştirmesine neden olan karmaşık bir karakterdir. Onun tavırları, davranışları ve hikâyeleri, Evrim üzerinde derin bir etki bırakmıştır. Necla'nın stratejik ve ölçülü davranışları, onun içsel karmaşıklığını ve başkaları üzerinde yaratmak istediği izlenimi ortaya koyar. Bu karakter, romanın temalarına ve Evrim'in kişisel gelişimine önemli katkılar sağlamaktadır.

3.3.3.2. Erkek yardımcı karakterler

Baba: *Gölgeler Çekildiğinde* romanının başkışisi Esin'in babası hasta bir adamdır. Roman boyunca çeşitli yönleriyle okura tanıtılır. Esin'in çocukluğunda kahraman olarak gördüğü babası, zamanla "korkuyla titreyerek hayatını paylaştığı ihtiyar" (Birgül, 2009, s.11) figürüne dönüşmüştür. Babası, geçmişte parasını kumarda kaybedip uzun yıllar eşinin iğnelemelerine katlanmış bir adam olarak resmedilir. Ancak, bir akrabasından kendisine kalan mirasla Esin ile oturdukları evi satın almış, eşinin hayatta olduğu dönemde ise bu evde yaşamayı reddetmiştir. Bu tutumu, onun eşine karşı duyduğu kırgınlığın ve bağımsızlık isteğinin bir göstergesi olarak yorumlanabilir.

Parasını kumarda kaybedip uzun yıllar eşinin iğnelemelerine katlanmış bir adam olan karakter, bir akrabasından kendisine kalan mirasla Esin ile oturdukları evi satın almış ancak eşi hayattayken o evde yaşamayı reddetmiştir. Esin, babasının zeki ve çoğunlukla iyi huylu bir kişi olduğunu belirtir. Esin'e göre babası, insan ilişkilerinde dikkatli ve stratejik bir dil kullanır:

"İnsanların içine uzanan o ince yola saptığını gösteren kelimeler çıkmazdı ağzından... Ama artık onun gibi, karşısındakinin zaaflarını kolayca sezip dalgasını geçen bir adamın böyle davranmasının kasıtlı olduğunu düşünüyorum. Aklından geçenleri aktarmıyor, aksine, günlük konuşma dilinin kimseyi şaşırtmayacak, tedirgin etmeyecek, su üstünde kalmış kelimelerini kullanıyordu. Belki bu bir seçimdi... Böylece köşesine çekilip herhangi biri olarak ve dikkat çekmeden yaşamayı beceriyordu." (Birgül, 2009, s.7).

Bu alıntı, Esin'in babasının günlük yaşamda kendini geri plana çekerek ve dikkat çekmeden yaşamayı tercih ettiğini ortaya koyar. Bu seçimi, onun toplumsal normlarla uyumlu bir yaşam sürme çabasının bir parçası olarak değerlendirilebilir.

Annesinin sert ve otoriter mizacına karşın babası daha yumuşak ve sakin bir karakter olarak yansıtılmıştır. Aynı evin içinde birbirlerinin sınırlarını ihlal etmeden

yaşayan bu iki insan, toplum ve aile yapısının el verdiği ölçüde birbirlerine yakınlaşmış ve birbirlerinden uzaklaşmışlardır.

Romanın önemli bir dönüm noktası olan Deniz'in gelişi ve gidişi, Esin'in babasını derinden etkiler. Deniz'in gidişinden sonra vefat eden Esin'in babası, bu kısa süreli misafirlikten en çok etkilenen karakterlerden biri olmuştur. Deniz'in yaptıkları, babasının ölümünün ardından bir kez daha gün yüzüne çıkarak, onun karakterine ve yaşamına dair yeni perspektifler sunar.

Esin'in babası, romanın toplumsal ve ailevi ilişkilerin karmaşıklığını yansıtan çok karakteridir. Onun geçmişteki hataları, iletişim tarzı ve aile içindeki rolü, Esin'in hayatında ve kişiliğinde derin izler bırakmıştır.

Feridun: *Gölgeler Çekildiğinde* romanında, Deniz'in erkek kardeşi Feridun hem Deniz'in hayatında hem de romandaki olay örgüsünde önemli bir rol oynayan yardımcı karakterlerden biridir.

Feridun, romanın sonunda, birkaç sene önce öldüğü öğrenilen, Deniz'in hayatında gerçekten önem verdiği belki de tek insandır. Sosyopat bir karakter olan ablası Deniz'in etkisinde kalarak kötü şeyler yapmış ve bu durum annelerinin de üzüntüden ölmesine sebep olmuştur. Feridun'un, Deniz'in hayatındaki yeri, onun karakter gelişimini ve içsel çatışmalarını anlamamız için kritik bir rol oynar.

Deniz'in tavırlarından ve günlüğünden anladıklarıyla Esin, Feridun'un Deniz'in gerçekten değer verdiği tek insan olduğuna karar verir. Deniz'in günlüğünün okurla paylaşılmaması, Feridun karakterinin daha gizemli ve dolaylı olarak anlaşılmasına neden olur. Esin'in Feridun hakkında öğrendikleri, Deniz'in iç dünyasının ve motivasyonlarının anlaşılmasında önemli ipuçları sunar.

Feridun'un yardımcı karakter olarak değerlendirilmesinin en büyük sebebi, Deniz için çok büyük önem teşkil etmesidir. Esin, Feridun'un Deniz üzerindeki etkisini fark eder ve bu, onun Deniz'in geçmişine ve karakterine dair daha derin bir anlayış geliştirmesine yardımcı olur. Feridun'un geçmişte yaptığı kötü şeyler ve bu eylemlerin sonuçları, romandaki diğer karakterler ve olaylar üzerinde de dolaylı etkiler bırakır.

Feridun, romandaki ana temaları ve karakter dinamiklerini güçlendiren bir figürdür. Onun Deniz üzerindeki etkisi, aile bağlarının karmaşıklığını ve aile bireylerinin birbirleri üzerindeki derin etkilerini yansıtır. Ayrıca, Feridun'un trajik sonu ve bu sonun aile üzerindeki yıkıcı etkileri, romanın dramatik yapısını ve duygusal derinliğini artırır.

Feridun, romanda Deniz'in hayatında ve romanın genel kurgusunda önemli bir yardımcı karakterdir. Onun Deniz üzerindeki etkisi ve geçmişteki eylemlerinin sonuçları,

romandaki ana temaları ve karakter dinamiklerini anlamamızda kilit rol oynar. Feridun'un ablasının etkisi altındaki yaşamı ve ölümü, romanın dramatik yapısını güçlendiren ve okuyucunun karakterlerle empati kurmasını sağlayan unsurlardan biridir. Sonuç olarak, Feridun'un karakteri ve romandaki işlevi, romanın ana temalarını ve karakter dinamiklerini derinlemesine anlamamıza yardımcı olur.

Kenan: *Gölgeler Çekildiğinde* romanında Kenan, Esin'in nişanlısı ve ilk cinsel birlikteliğini yaşadığı kişi olarak önemli bir yer tutar.

Kenan, Fransa'da doktora eğitimi alan ve bu süreçte önemli değişimler geçiren bir karakterdir. Tanıştıkları zaman utangaç, samimi ve dürüst bir tavırla olan Kenan, Fransa'dan döndüğünde Esin'in gözünde farklı bir kişiliğe bürünmüştür. Bu değişim, Esin'e aldatıldığını düşündürmüştü ancak bu durum Esin tarafından umursanmamıştır. Kenan'ın bu değişimi, Esin'in ilişkisine ve Kenan'a olan bakış açısını derinden etkilemiştir.

Yılbaşı tatili için İstanbul'a gelen Kenan'ın tavırları, Deniz ile tanıştıktan sonra değişmeye başlar. Uzun süredir Esin ile nişanlı olmasına rağmen ilişkileri bir türlü ileriye gitmemiştir. Esin, birlikte gittikleri tatilde Kenan'ın Deniz'i hatırlatması üzerine Deniz'i Kenan'dan sakınmak istemiştir. Kenan'ın ani gidişi Esin'i rahatlatmış ve bu durumu şöyle ifade etmiştir:

“(...) Açıklama yapmadan telaşla çıkıp gitmişti Kenan da. Bu bilgi yeterli gelmişti bana. ‘Akşam arayalım Afyon’u,’ dediğimi hatırlıyorum. Ama aramadım. Ne Afyon’u aradım, ne de daha sonra Kenan’ın eşyalarına bakmak geldi aklıma. Oysa babamın odasındaki dolabın içine şöyle bir göz atsaydım, bunun kısa bir yolculuk olmadığını, bütünüyle toparlanıp gittiğini anlayabilirdim.

Ama o gün sanki çok olağan bir durumla karşı karşıya imişim gibi başımı sallamış ve galiba biraz da rahatlamıştım. Gitmişti ya, bizi rahat bırakmıştı ya...”
(Birgül, 2009, s.125).

Bu pasaj, Kenan'ın gitmesinin Esin için bir rahatlama kaynağı olduğunu ve onun varlığının Esin ve Deniz arasındaki gerilimin kaynağı olduğunu gösterir.

Kenan'ın varlığı, Esin ve Deniz arasındaki gerilimin başlıca sebeplerinden biridir. Esin'in yaşadığı kimlik bunalımı, Kenan ile ilişkisini sorgulaması sırasında farklı bir boyuta evrilir. Esin, uzun süreli ilişkilerine rağmen Kenan ile olan derin bir yabancılaşma hisseder ve bu durum, yalnızlık temasını işler. Eserin sonunda, Kenan'ın Fransa'ya

taşıdığı, bir Türk kızıyla evlendiği ve bir oğlunun olduğu öğrenilir. Bu bilgi karşısında Esin'in merak ettiği tek şey Kenan'ın evlendiği Türk kızının Deniz olup olmadığıdır.

Kenan'ın romandaki varlığı Esin ve Deniz arasındaki gerilimin kaynaklarından biridir. Esin'in yaşadığı kimlik bunalımı Kenan ile ilişkisini sorgulaması sırasında farklı bir boyuta evrilir ve yaşadığı uzun ilişkiye rağmen birbirini tanımayan bu iki karakter üzerinden yalnızlık teması işlenir. Onun Fransa'da geçirdiği değişim ve Esin ile olan ilişkisi, romanın ana temalarından biri olan kimlik bunalımını ve yalnızlık duygusunu işler. Kenan'ın ani gidişi ve Esin üzerindeki etkisi, romanın dramatik yapısını güçlendirir. Sonuç olarak, Kenan'ın karakteri ve romandaki işlevi, Esin'in içsel dünyasını ve romanın ana temalarını derinlemesine anlamamıza yardımcı olur.

Baba (Başçavuş Hasan): *Geceye Uyananlar* romanının figüratif kadrosunda yer alan baba Başçavuş Hasan, Nilüfer ve Haluk'un anıları aracılığıyla okura aktarılır zira anlatı zamanının öncesinde ölmüştür. Kamçılarına olan saplantılı sevgisi Nilüfer için trajikomik görülürken Haluk için babasının dünyaya bıraktığı izdir:

“Babamı bu haliyle her hatırlayışımda, aklıma hayatına hiç kadın girmemiş bir erkeğin şişme bir bebeğe duyabileceği hastalıklı düşkünlük geliyor. Adamın o plastik kadına, tek taraflı bir aşk, umutsuz bir tutkuyla sarılışı nasıl bir yanıyla komik, diğer yanıyla göz yaşartıcıysa, babamın da öyle içinden çıkılmaz bir ilişkisi vardı kamçılarıyla bana sorarsanız.” (Birgül, 2020a, s.60).

“Belki kimse için ehemmiyeti yoktur bunun ama yine de bir vakitler bu dünya üzerinde var olmuş birine ait, elinize alabileceğiniz, onlara dokunduğunuzda o adamı ve onunla canlananları daha iyi hatırlamanızı sağlayacak bir delil bu kamçı koleksiyonu. Hayatı boyunca biriktirdiği, koruduğu ve onun yaşadığını unutmamıza asla müsaade etmeyecek tam on üç kamçı, senelerdir onları görmemiş olsam da, babamı hiç silinmeyecek bir hayal olarak koruyor hafızamda.” (Birgül, 2020a, s.30).

Başçavuş Hasan, romandaki varlığıyla iki farklı perspektifi okura sunar: Nilüfer için kamçılar, babasının alışılmadık tutkusu ve yaşam tarzını gözler önüne seren nesnelere öte yandan Haluk için bu kamçılar, babasının dünyaya bıraktığı izlerin birer hatırlatıcısıdır. Hasan'ın kamçılarına olan sevgisi, çocuklarıyla olan ilişkisini de belirgin bir şekilde etkilemiştir. Başçavuş Hasan'ın kamçılarla olan ilişkisi, romanın genel temasında önemli bir yer tutar. Bu saplantılı tutku, karakterin psikolojik derinliğini ve aile ilişkilerindeki kopukluğu ortaya koyar. Kamçıların fiziksel varlığı, Haluk'un babasını

hatırlaması ve onunla bağ kurması için bir araç olurken, Nilüfer için bu nesnelere, babasının anlaşılmasız tutkularının bir sembolüdür.

Memo'nun askere gitmesi konusunda babasının beklentilerini karşılaması gerektiği düşüncesi, Başçavuş Hasan'ın otoriter ve geleneksel baba rolünü temsil eder. Bu durum, Memo'nun askere gitmemesi için herhangi bir çaba göstermemesine rağmen, babasının gurur duyma arzusunu yansıtır. Ancak, bu otoriter figürün yokluğu, Nilüfer'in hayatında büyük bir boşluk yaratmış ve Haluk'un kendi yolunu bulma çabalarını daha da zorlaştırmıştır. Hasan'ın rehberlik eksikliği, Haluk'un kendi içsel çatışmalarını ve arayışlarını derinleştirmiştir.

Başçavuş Hasan, romandaki saplantılı kamçı tutkusu ve aile içindeki otorite eksikliği ile karmaşık bir figür olarak karşımıza çıkar. Kamçılara olan sevgisi, onun kişiliğini ve çocuklarıyla olan ilişkisini etkilerken, aynı zamanda trajikomik bir figür olarak da resmedilir. Nitekim ölümünün ardından kamçıların duvardan indirilmesine rağmen Memo'nun salona her girişinde duvara bakamayışı, Nilüfer ve Haluk'un babalarının anılarıyla yüzleşme şekilleri, Başçavuş Hasan'ın yaşamında ve ölümünden sonra bile aile üzerinde bıraktığı etkinin bir yansımasıdır. Bu karakterin derinlemesine analizi, romandaki aile dinamiklerini ve bireysel psikolojileri anlamamıza yardımcı olur. Hasan'ın kamçılara olan tutkusunun ardında yatan nedenler ve bu tutkunun çocukları üzerindeki etkisi, romanın ana temasını zenginleştiren unsurlar arasında yer alır.

Başçavuş Hasan'ın kamçılara olan sevgisi, sadece bireysel bir saplantı olarak kalmaz, aynı zamanda onun karakterine ve yaşadığı dönemin toplumsal normlarına dair önemli ipuçları sunar. Hasan, kamçılar aracılığıyla kendini ifade eden, otoritesini ve kontrolünü bu nesnelere üzerinden sürdüren bir figürdür. Kamçıların sembolik anlamı hem bir güç aracı olarak hem de Hasan'ın duygusal dünyasını yansıtan nesnelere olarak iki katmanlı bir anlama sahiptir.

Başçavuş Hasan karakteri, romanda toplumsal ve psikolojik derinliklere sahip bir karakter olarak karşımıza çıkar. Kamçılara olan saplantılı sevgisi, onun kişisel ve mesleki yaşamını belirlerken, çocukları üzerindeki etkisi de uzun süreli ve karmaşık bir iz bırakır. Memo ve Haluk'un babalarıyla olan ilişkileri, Hasan'ın yaşam tarzı ve otoriter figürü üzerinden şekillenirken, Nilüfer'in babasının anısına karşı tutumu, Başçavuş Hasan'ın duygusal dünyasını anlamlandırmada önemli bir rol oynar. Başçavuş Hasan'ın karakter analizi, romanın ana temasını zenginleştirirken, aile dinamikleri ve bireysel psikolojilere dair derinlemesine bir bakış sunar. Onun kamçılara olan tutkusu, sadece bireysel bir

saplantı değil, aynı zamanda toplumsal ve duygusal bir sembol olarak romanın genel temasında önemli bir yer tutar.

Suat: İlk olarak dolmuşta yanına oturduğu ve annesiyle ilgili toteminin lehte sonuçlanmasına neden olduğu için Nilüfer'in dikkatini çeken Suat, *Geceye Uyananlar* romanının yardımcı karakterlerinden biridir. Annesinin ölümünün ardından Nilüfer'in yeniden görebilmek için çok çabaladığı Suat, tanıştıkları andan itibaren davranışlarıyla Nilüfer'in ilgisini çekmiştir. Anlatı boyunca Nilüfer'in duyguları sebebiyle yanlış bir tavırla yansıtılmış ve hem Nilüfer hem de okur için beklenmedik bir dönüşüm geçirmiştir.

“Hukuk Fakültesi’ni yeni bitiren ve bir avukatlık bürosunda staj yapan” (Birgül, 2020a, s.110) Suat “kumral, dalgalı saçlarıyla ve hafif çıkık elmacık kemikleri” (Birgül, 2020a, s.224) ile yakışıklı genç bir adam olarak tasvir edilmiştir. İlk buluşmalarında kendi ve birlikte yaşadığı ailesi ile ilgili bilgileri Nilüfer sormadan anlatmış ancak sonraları sık sık ortadan kaybolmasıyla şüphe uyandırmıştır.

Nilüfer, Suat ile buluştuklarında paltosunun düğmesi kopmuş bir adam tarafından takip edildiklerini fark etmiş ve önceleri bu adamın abisinin ondan haberdar olmak için peşlerine taktığı biri olduğunu düşünmüş, zira lise yıllarından beri her sevgilisiyle başına gelen bu olmuştur. Ancak zamanla adamın Suat’ın peşinde olduğunu anlamıştır.

Suat, Memo ile tanışmak için eve geldiği gün Haluk’la da tanışmış ancak sonrasında Nilüfer’e Haluk’tan hoşlanmadığını açıkça söylemiş: “Suat’la, abimden, o gündün konuştuk. Ondan hoşlanmamış. Bunu açık yüreklilikle söyledi.” (Birgül, 2020a, s.280) bunun üzerine Nilüfer hayalini kurduğu o mutlu aile tablosunu gerçekten göremeyeceğini idrak etmiş ve yıkılmıştır:

“Suat’ın, abimin, Memo’nun ve benim, hiçbir zaman bir masa etrafında bir araya gelemeyeceğimizi biliyor ama herkesin yaşayabileceği böylesi sıradan bir akşam yemeğinin bizler için olanaksızlığını kabullenemiyordum bir türlü. Neden diğer insanlar gibi olağan günler yaşayamıyorduk biz? Neden Memo’nun karanlık bir dünyası, abimin karanlık bir işi ve Suat’ın karanlık dostları vardı?” (Birgül, 2020a, s.281).

Suat, Nilüfer ile yaşadığı ilişkide daima ketum davranmış, Nilüfer’in kendi hayatına tamamen girmesine izin vermemiştir. Bu tavrı Nilüfer’de bir paranoya haline sebep olmuş ancak Nilüfer düşüncelerinin çok dışında bir gerçekle yüzleşmiştir. Suat’ın romanın başında Haluk tarafından üstün körü bahsedilen can sıkıcı bir davanın sanığı olduğu için teşkilat tarafından yıllardır takip ediliyor oluşunu bir anda ortadan

kaybolmasının ardından fark eden Nilüfer, Suat'ın öldürülmüş olma ihtimaline dayanamamıştır.

Suat karakteri, *Geceye Uyananlar* romanında birçok yönden ilginç bir figür olarak karşımıza çıkar. Nilüfer'in hayatına girişi ve ilişki süresince sergilediği davranışlar hem Nilüfer'in hem de okuyucunun Suat'a dair beklentilerini sürekli olarak değiştirir. Suat'ın gizemli ve ketum tavırları, Nilüfer'in onunla ilgili algısını şekillendirirken, aynı zamanda hikâyenin gerilimini artırır. Suat'ın karakterinde görülen dönüşüm ve ortaya çıkan gerçekler, romanın temalarına derinlik katarak polisiye unsurlar sunar. Suat'ın sonu ve bunun Nilüfer üzerinde yarattığı etki hikâyede güçlü bir iz bırakır. Bu bağlamda, Suat, romanın unutulmaz ve etkileyici karakterlerinden biri olarak öne çıkar.

Mithat (Kopuk düğmeli adam): Mithat karakteri, *Geceye Uyananlar* romanı için olayların akışında, özellikle Suat, Nilüfer ve Haluk arasında yaşanacak olayların gerilimini yükseltmesi nedeniyle bir yardımcı karakter olarak değerlendirilebilir. Mithat ne karısı Mine'nin hayatında ne de iş arkadaşı Haluk'un hayatında gerçek anlamda bir şey ifade etmemektedir. Yine de Haluk ve Mine arasındaki ilişki Mithat sayesinde başlamış, romanın sonunda Mine'nin yeni sevgilisi Mehmet'i de eve getiren kişi yine Mithat olmuştur.

Mithat iş arkadaşları tarafından “para için yapamayacağı namussuzluk olmayan” (Birgül, 2020a, s.49) biri olarak tanımlanırken Haluk için işinde gereken neyse onu yapan bir adamdır. Haluk, Mine ile yaşadıkları ilişkiye rağmen Mithat'ı tanımaktan geri durmuş hatta Mithat'a karşı olabildiğince mesafeli davranmıştır.

Mithat'ın aynı zamanda başından beri Suat'ı takip eden kopuk düğmeli adam olduğu romanın sonunda yaşanan bir tesadüfle ortaya çıkmıştır:

“Ondan ayrıldıktan sonra tuhaf bir şey oldu. Bahariye Caddesi'nde, büyük bir mağazanın önünde kopuk düğmeli adamla karşılaştım ve onu görmek bu defasında dehşete düşürmedi beni. Aksine, sanki hemen arkasından Suat beliriverecekmiş gibi umutla bekledim. Soluğum kesilmişti. O geçip gidecek ve Suat, kalabalığın içinden kendine özgü yürüyüşüyle çıkıp gülümseyerek yaklaşıyordu bana. Ama öyle olmadı. Adam, çocuğuyla bir vitrinin önünde dikildi bir süre daha. Beni görmemişti. Bu kez izlenenin o olması, tarifi güç bir üstünlük duygusu vermişti bana. Deri bir mont vardı üzerinde. Herhalde izin günündeydi. Ama bu olasılıkla birlikte aklıma üşüşenler fena halde korkutmuştu beni. Onun izin yapıyor olması Suat'ı artık izlemediği anlamına gelmez miydi? Ve eğer görevi sona erdiyse, Suat'a ne olmuştu? Gözlerim karardı, bir elektrik

direğine dayandım. Tam küçük kızına doğru eğilmiş, ona bir şeyler söylerken, önünde bekledikleri mağazadan elinde paketler olan bir kadın çıktı ve birlikte yürüyüp gittiler.

Kadın Mine’ydi.” (Birgül, 2020a, 312).

Mithat’ın gizemli ve karanlık dünyası, roman boyunca belirsizliğini korur. Onun romandaki varlığı, davranışları ve ilişkileri diğer karakterlerin iç dünyalarının anlaşılmasına hizmet eder. Mithat’ın Suat’ı takip eden kopuk düğmeli adam olması, onun hikâyedeki rolünü daha karmaşık hale getirir ve okuru şaşırtır.

Mithat, *Geceye Uyananlar* romanında olayların akışını ve gerilimini yükselten, bir figür olarak karşımıza çıkar. Onun varlığı romandaki diğer karakterlerin hikâyelerinin keşişmesine ve onların hayatlarında beklenmedik değişimlere yol açar. Mithat’ın başından beri Suat’ı takip eden kişi olması, romanın sonunda büyük bir sürpriz olarak ortaya çıkar ve okurun karaktere dair algısını değiştirir. Kopuk düğmeli adam, roman boyunca varlığıyla, hikâyenin gerilimini artırırken Mithat, aldatılan bir adam olarak bambaşka bir kimliğin temsilidir.

Ekrem Abi: Teşkilata girdiği ilk yıllarda Geceye Uyananlar romanının başkışı Haluk’un arkasını kollayan ve ona işin inceliklerini öğreten akıl ustası Ekrem Abi’nin romandaki rolü Haluk’un karakter dönüşümünü somutlaştırmaktır.

On yıl önce emekli olmuş, birkaç yıl güvenlik şirketinde çalışmış ardından teşkilatta yaşadıklarını yazmaya karar vermiş ancak yazdıkları üzerinde hemen her gün değişiklik yaptığı için bir sonuca varamamıştır. Teşkilat tarafından takip edildiğini söylediğinde Haluk onun delirdiğini düşünmüş ancak art arda yaşanan olaylar kendisinin de tehlikede olduğuna inanmasına sebep olmuştur.

Yazdığı kitabı bir gece evinin önüne gelip Haluk’a verdikten sonra Nilüfer paketi bulup açmış ve içinde sadece boş sayfalar olduğunu fark etmiştir. Bu olaydan kısa bir süre sonra Ekrem Abi’nin ölüm haberi gelmiş ve Haluk iş arkadaşı Abdullah’a cenazenin nerede olduğunu sorduğunda Ekrem Abi’nin ölümün üzerinden on yıl geçtiğini öğrenmiştir. Bunun üzerine Haluk, her zaman Nilüfer’in taşıdığından korktuğu bozuk genleri kendisinin taşıdığını fark etmiştir.

Ekrem Abi, *Geceye Uyananlar* romanında Haluk’un akıl hocası olarak önemli bir rol oynar. Bu karakter, Haluk’un teşkilata girdiği ilk yıllarda ona işin inceliklerini öğreterek ve arkasını kollayarak Haluk’un karakter dönüşümünü somutlaştırır. Ekrem Abi’nin rehberliği, Haluk’un teşkilattaki karmaşık ve tehlikeli dünyada yolunu bulmasına yardımcı olur.

Ekrem Abi'nin geçmişi, teşkilattan emekli olduktan sonra yaşadığı olaylarla daha da karmaşık bir hale gelir. On yıl önce emekli olan ve birkaç yıl bir güvenlik şirketinde çalışan Ekrem Abi, teşkilatta yaşadıklarını yazmaya karar verir. Ancak, yazdığı metinler üzerinde sürekli değişiklik yapması ve bir sonuca varamaması, onun içsel huzursuzluğunu ve belki de paranoyasını yansıtır. Bu süreçte, teşkilat tarafından takip edildiğine inanır ve bu inancını Haluk'a da aktarır. Başlangıçta Haluk, onun delirdiğini düşünse de art arda yaşanan olaylar Haluk'un kendisinin de tehlikede olduğuna inanmasına yol açar.

Ekrem Abi'nin bir gece evinin önünde pusuda bekleyerek Haluk'a yazdığı kitabı teslim etmesi ve Nilüfer'in paketi açıp içinde boş sayfalar bulması, hikâyenin gizem unsurlarından biridir. Bu olaydan kısa bir süre sonra Ekrem Abi'nin ölümü ve cenazesinin on yıl önce gerçekleştiğinin öğrenilmesi, Haluk'un psikolojik durumunu sorgulamasına neden olur. Yaşananlar Haluk'un içsel çatışmalarını ve paranoyasını daha da derinleştirir. Haluk, Nilüfer'in taşımasından korktuğu bozuk genleri kendisinin taşıdığını fark eder. Bu, Haluk'un zihinsel sağlığına dair derin bir sorgulamayı tetikler.

Ekrem Abi'nin roman boyunca Haluk ile iletişim kurduğu anlarda daima yalnız olmaları, ziyaretlerinin ve davranışlarının Haluk üzerinde yarattığı etki Haluk'un, Memo'dan psikolojik olarak daha sağlıklı olmadığına dair önsemeler sunmuştur.

Ekrem Abi karakteri, Geceye Uyanalar romanında Haluk'un karakter gelişimi ve dönüşümünde kritik bir rol oynar. Ekrem Abi'nin ölümünün ardından ortaya çıkan gizemler ve Haluk'un kendi zihinsel sağlığına dair farkındalıkları, romanın gerilim dolu atmosferini pekiştirir. Ekrem Abi'nin varlığı ve etkisi, Haluk'un hem dış dünyadaki tehlikelerle hem de içsel demonlarıyla mücadelesini şekillendirir. Ekrem Abi, sadece saygıdeğer bir büyük, akıl hocası ya da iş arkadaşı değil, aynı zamanda Haluk'un en büyük içsel mücadelesinin katalizörüdür.

Sadettin: Bir rakı masasında Haluk'u uzun zamandır üstünde çalıştığı dosyada çalışması için ikna etmeye çalışan Sadettin *Gölgeler Çekildiğinde* romanın yardımcı karakterlerinden biridir. Teşkilatta çalışan ancak hiçbir zaman büyük bir iş başaramamış ne üstlerinin dikkatini ne de astlarının saygısını kazanabilmiştir.

Sadettin, teşkilatta çalışan ancak hiçbir zaman büyük bir başarı elde edememiş ne üstlerinin dikkatini ne de astlarının saygısını kazanabilmiş bir karakterdir. Onun hayatı, Haluk tarafından boğucu ve tatsız olarak görülür. Haluk'un, Sadettin'i ve onun boğucu hayatını küçümsemesine rağmen, Sadettin'in kendisinden üstün olduğu hissini

yenememesi dikkat çekicidir. Haluk, Sadettin'in kişisel ve profesyonel hayatını şu şekilde tasvir eder:

“Tekrar Sadettin'i ve onun boğucu hayatını düşündüm. Şişman ve çirkin karısını, hep şikâyet eden kayınvalidesini, istekleri bitmeyen çocuklarını. Bir kodese girer gibi her akşam o eve tıklandığını, istemeye istemeye karısının üstüne çıktığını ve ne yaparsa yapsın kimseyi memnun edemediğini düşündüm. Yine de rahatlayamadım. Hayal gücüm işe yaramıyordu. Onu yerlerde sürüsem de yine benden yukarılarda bir yerdeydi Sadettin. Onda hiç görmediğim yarım ve alaycı bir gülüşle bakıyordu bana.” (Birgül, 2020a, s.202-203).

Bu pasaj, Sadettin'in Haluk üzerindeki etkisini ve Haluk'un Sadettin karşısındaki karmaşık duygularını açıkça ortaya koyar.

Haluk, Sadettin'i ve onun hayatını küçümsese de Sadettin'in kendisinden üstün olduğu hissini yenemez. Bu durum, Haluk'un kendi başarısızlıkları ve hayal kırıklıklarıyla yüzleşmesini zorlaştırır. Sadettin'in Haluk'u ikna çabaları, Haluk'un kişisel sorunları ve ilişkilerindeki gerilimlerle birleşerek, onun işe odaklanmasını engeller. Nilüfer'in Suat ile olan ilişkisini öğrenmesi ve Mine'nin değişen tavrı, Haluk'un içsel çatışmalarını daha da derinleştirir. Sadettin, romanda Haluk'un hayal kırıklıklarını açığa çıkaran karakterdir. Sadettin'in varlığı, Haluk'un kendi gerçeğiyle yüzleşmesini sağlar.

Olçay: Cahide Birgül'ün *Ah Tutku Beni Öldürür müsün* adlı romanında, Olçay karakteri hem kişiliği hem de olay örgüsüne olan etkisiyle dikkat çeker. Yirmi bir yaşında olmasına rağmen “onu gören biri on beş yaşından büyük olabileceğini düşünmezdi. Üstelik zayıf bedeni, bu bedene göre iri denebilecek kafası ve cinsiyetsiz, incecik sesiyle hiç de sevimli biri değildi.” (Birgül, 2020b, s.29), fiziksel engelli bir üniversite öğrencisi olan Olçay, Mabeyinoğulları ailesinin yaşayan iki üyesinden biri ve romanda derinlemesine incelenen yardımcı karakterlerdendir.

Olçay'ın fiziksel engeli, karakterinin psikolojik derinliğini ve eylemlerini anlamada önemli bir rol oynar. Romanın başında şımarık bir kız olduğu düşünülen Olçay'ın erkek olması Melih için şaşırtıcı olmuştur. Melih her Olçay'ı her zaman itici bulmuş yalnızca onun dişlerinin güzel olduğunu söylemiştir “Olçay bir kere gülümsemiş ve o zaman onun mükemmel dişlere sahip olduğunu görmüştü Melih. Belki de tek güzel yanı dişleriydi Olçay'ın.” (Birgül, 2020b, s. 31). Teyzesi ve kardeşinin de arabada oldukları bir trafik kazasında omurgası hasar gören ve uzun süren ameliyatlar ve tedavi süreçlerinden sonra iyileşemeyen Olçay, tekerlekli sandalye ve koltuk değnekleri

kullanarak yaşamını sürdürmektedir. Bu durum, onun psikolojik durumunu ve çevresiyle olan ilişkilerini derinden etkilemiştir. Melih “Bazen bütün büyüklenmelerine karşın onun hâlâ bir çocuk olduğunu fark ediyordu.” (Birgöl, 2020b, s.82).

Olca, Melih ile olan ilişkisinde sürekli olarak mesafeli ve soğuk davranır. Melih’in, Olca’yı okula götürüp getirmekten sorumlu olmasına rağmen, Sevil Hanım’ın çarşamba akşamları briç partisine gitmesi nedeniyle bu akşamları Olca ile geçirmesi gerekmektedir. Evde geçirdikleri ilk akşam Melih, Olca’yın koltuk değnekleriyle yürüyebildiğini gördüğünde şaşırır ve bu bilginin kendisinden saklandığı için rahatsız olur. Bu durum, Olca’yın hayatını çevresinden saklama eğiliminin bir göstergesidir. Olca, Melih’e sık sık aralarındaki ilişkinin bir işveren-işçi ilişkisi olduğunu hatırlatır. Olca’yın yılbaşı partisindeki davranışlarında Melih’i küçük düşürme çabası kendini açıkça belli etmiştir:

“İşte o sırada Olca’yın yüzündeki ifadeyi görmek, Melih’in daldığı uykudan uyanmasına neden oldu. Başını eğdi, kimseyle göz göze gelmemeye çalışarak yürüdü. Ama içeride oluşan ani sessizlik herkesin gözlerini onlara ya da daha çok Melih’e diktiğinin bir işaretiydi. (...) Olca’yın tuzağına düşmüştü. Çocuk, kendini ona taşıtarak salondaki misafirlere Melih’in kim olduğunu göstermişti. Ağzından tek kelime çıkmadan, ‘O bir hizmetli sadece,’ demişti Olca. ‘Böyle havalı havalı şarap içişine, yakışıklı bedenine, şık kıyafetlerine aldanmayın sakın. Asla bizden biri değil.’ Olca’ya yakışan kötü bir oyundu bu ve sadece Melih’i aşağılamak için kurgulanmıştı.” (Birgöl, 2020b, s.108).

Romanın sonunda Melih, kedisi Mıdır ile ilgili çantasına bıraktığı notun sebebini sorduğunda Olca ondan hoşlanmadığını şu sözlerle ifade etmiştir: “‘Seni hiç sevmediğim için...’ Sonra daha da açıklamaktan alıkoyamamıştı kendini: ‘Sağlıklı, yakışıklı, şımarık, kendini bilmez piçin teki olduğun için.’” (Birgöl, 2020b, s.311). Bu ifadeler, Olca’yın Melih’in karakter özelliklerine karşı duyduğu antipatiyi ortaya koymaktadır. Olca’yın bu kadar doğrudan ve net bir şekilde konuşması, belki de Melih’e karşı biriken olumsuz duygularını bir patlama anında dışa vurduğunu göstermektedir.

Olca’yın teyzesi Sevil Hanım ile olan ilişkisi de oldukça karmaşıktır. Olca, Sevil Hanım’a karşı saygısız değildir ancak onu sevdiği de söylenemez. Melih, bu ilişkiyi garip olarak nitelendirir. Romanın sonunda Melih’e mahzendeki hayvanları öldürenin teyzesi olduğunu ve evden gelen seslerin de Sevil Hanım’ın üst kattaki daireleri kazarken çıkardığı sesler olduğunu söylemiştir. Sevil Hanım, roman boyunca aile adını ve kendisini korumaya çalışmıştır. Bu koruyucu tavır, bazen aşırıya kaçacak şekilde sert olurken

Selim, romanın sonunda, Melih'e mahzendeki hayvanları öldürenin Sevil Hanım olduğunu ve evden gelen seslerin de Sevil Hanım'ın üst kattaki daireleri kazarken çıkardığı sesler olduğunu söylemiştir. Bu açıklamalar, Sevil Hanım'ın gizemli ve karanlık bir yanını ortaya çıkarmış ve Olcay'ın kan bağıını umursamadığını açıkça göstermiştir.

Olcay, Melih'in kedisi Mıcır'ın kaybolduğunu duyduğunda, onun çantasına bir not bırakır ve bu not, Melih'in çok sevgili kedisi Mıcır'ı, doldurulmuş hayvan koleksiyonu sahibi olan Olcay'ın öldürmüş olma ihtimalini düşünüp huzursuz olmasına sebep olmuştur.

Olcay, çevresindeki insanları manipüle etme konusunda oldukça ustadır. Kadir'i mekanik alanında merak ettiklerini öğrenmek ve mahzene rahatça girip çıkmak için kullanır. Sevil Hanım Kadir'i işten çıkarmayı reddettiğinde, Olcay, teyzesi Sevil Hanım'ın mücevherlerini Kadir'in cebine koyarak onu hırsızlıkla suçlar ve işten kovulmasına sebep olur. Olcay'ın, Melih'e sorduğu soruları ya da verdiği işleri teyzesi Sevil Hanım'dan gizlemesi de onun ne kadar manipülatif ve hesapçı bir karakter olduğunu göstermektedir.

Olcay'ın şiddet eğilimi ve yönlendirmeleri, romanın ilerleyen bölümlerinde daha da belirgin hale gelir. Selim ve Melih aynı gece mahzene girdiklerinde büstü bulmayı beklerken orada vahşice katledilmiş sokak kedileri, sokak köpekleri, martılar bulmuş, Melih hemen ertesi gün Olcay'ı döverek hesap sorduğunda ise Olcay suçun teyzesi Sevil Hanım'a ait olduğunu söylemiştir. Melih'in hayvanları sevdiğini bildiğinden ve onun Selim'e gideceğini tahmin ettiğinden teyzesinin evin bahçıvanı Tahsin'den yardım aldığını, aralarında bir ilişki olduğunu söylemiş böylece kılımı bile kıpırdatmadan teyzesinin ölümüne sebep olmuştur.

Olcay'ın nihai kaderi, onun karakterini tamamlayan bir unsur olarak karşımıza çıkar. Sevil Hanım'ın cenazesinden bir süre sonra, evde çıkan yangında mahzende olanların Olcay'ın işi olduğu ortaya çıkmış Olcay, büstü satmak için Londra'ya giderken bir trafik kazasında ölmüştür. Melih, bu haberle birlikte, Olcay'ın öldürdüğü tüm hayvanların ve kedisi Mıcır'ın intikamının alındığını düşünerek huzur bulmuştur.

Sonuç olarak Olcay karakteri, *Ah Tutku Beni Öldürür müsün* romanında, karmaşık psikolojik yapısı ve manipülatif davranışlarıyla öne çıkar. Fiziksel engeli, çevresindeki insanlarla olan ilişkilerini ve kendi iç dünyasını derinlemesine etkiler. Olcay, romanın olay örgüsünün şekillenmesinde ve gizem unsurunun oluşmasında kritik bir karakterdir.

Bora Bey (Nejat Kumcu): Yeşim Hanım'ın eski eşi "sıcakkanlı ve yakışıklı" (Birgül, 2020b, s.16) Bora Bey, Melih'in idolü olması nedeniyle *Ah Tutku Beni Öldürür*

müsün romanının yardımcı kişilerinden biridir. İstanbul'un ünlü avukatlarından olan Bora Bey hakkında öğrenilenler roman boyunca hem Melih'i şaşırtmış hem de okurun muallakta kalmasına neden olmuştur.

Bora Bey'in insanlar üzerindeki etkisi, onun kendine güvenen tavırları ve konuşma yeteneğiyle de desteklenir: "Adam pek çok kez onun üzerinde kendisine ait bir şeyler görmüş ama hiç renk vermemişti. Bu Melih'in sık sık aklına takılıyordu; Bora Bey onun kendi kıyafetlerini giydiğinin farkında değildi miydi, yoksa ince düşünceli biri olduğu için mi böyle davranıyordu?" (Birgül, 2020b, s.68). Melih, Bora Bey'in çevresinde daima ilgi odağı olmasını ve insanlar üzerinde bıraktığı güçlü izlenimi hayranlıkla izler. Bu hayranlık, Bora Bey'in gizemli ve çekici bir figür olarak algılanmasını da pekiştirir. Melih'in Bora Bey'e karşı duyduğu hayranlık, onun fiziksel çekiciliği ve sosyal becerileri ile birleşir: "Melih hayranlıkla baktı ona. Adamda olan her neyse, girdiği ortama hemen büyülü bir koku gibi yayılıyordu. Acaba gelecekte Bora Bey gibi olabilecek miydi? İnsanlar Melih'in etkisini de bu denli şiddetli hissedecekler miydi?" (Birgül, 2020b, 67).

Melih, Bora Bey gibi zengin ve dikkat çekici biri olma hayalini kurar. Bora Bey'in Melih ile olan samimi ilişkisi, onun sosyal etkileşimlerdeki becerisini gösterir: "Bora Bey, Melih'i hep yaptığı gibi iki yanağından öptü ve dışarı çıktı. Melih hâlimden memnundu. Adamın tıraş losyonunun o pek kimselerde duyulmayan kokusunu eve gidene kadar üzerinde taşıyacaktı." (Birgül, 2020b, 36).

Bora Bey'in gizemli kişiliği, romanın çeşitli bölümlerinde belirginleşir. Melih, Bora Bey'in eşcinsel olduğunu öğrendiğinde büyük bir şaşkınlık ve tiksinti yaşar, ancak bunu homofobik görünmemek için gizler:

"Bizim dedikodumuzu yapana kadar kendi ibne kocasına baksın."

'Nasıl yani?'

'İbne, ibne... Ne demek bilmez misin? Top, gay...'

'Bora Bey... Öyle mi?'

Melih boş bulunmuştu. Olcay güldü.

'Öyle. Neden boşandılar sanıyorsun?'

Melih, Bora Bey'i düşündü. Hayran olduğu o adam... Hep yanıkmiş gibi duran gergin cildi, bembeyaz dişleri, rengine karar verememiş gözleriyle Bora Bey... Gücün, yakışıklılığın, Melih'in geleceğinin simgesi..." (Birgül, 2020b, 98).

Yine, Kadir'in Melih'e, Olcay'ın eski çalışanı ve kendisinin ev arkadaşı Peter'in Bora Bey'in sevgilisi olduğunu söylemesi, Bora Bey'in ilişkileri hakkındaki gizemleri derinleştirir.

Melih'in Bora Bey'in tıraş losyonu hakkında söyledikleriyle beraber Selim'in, Recai'nin yaşadığı apartmanda gördüğü adam ile ilgili gözlemleri, Bora Bey'in Nejat Kumcu olma ihtimalini güçlendirir:

“Bora Bey, Melih'i hep yaptığı gibi iki yanağından öptü ve dışarı çıktı. Melih hâlimden memnundu. Adamın tıraş losyonunun o pek kimselerde duyulmayan kokusunu eve gidene kadar üzerinde taşıyacaktı.” (Birgül, 2020b, 36).

“Adamla işte tam o sırada karşılaştı. Normal şartlar altında hiç dikkat etmezdi ona... Ama yakaları kaldırılmış şık paltosu, kenarları yüzünü gölgeleyen şapkası ve Selim'in İstanbul'un en zengin mahallelerinde bile duymadığı kaliteli tıraş losyonu kokusuyla adam buraya hiç uymuyordu.” (Birgül, 2020b, s.143).

Yılbaşı partisinde Selim'in Melih'i Bora Bey ve Yeşim Hanım ile konuşurken görmesi ve Bora Bey'i bir yerden hatırlaması da yine Bora Bey'in Nejat Kumcu olabileceğine dair ipuçları sunar: “O yakışıklı çocuk da genç bir çiftle ayak üstü biraz konuştu. Adamın uzaktan görüntüsü ona birini hatırlattıysa da kim olduğunu çıkaramadı.” (Birgül, 2020b, s.153).

Bora Bey, *Ah Tutku Beni Öldürür müsün* romanında, fiziksel çekiciliği, sosyal becerileri ve gizemli kişiliği ile öne çıkan bir karakterdir. Mesleğinde başarılı, zengin ve yakışıklı bir adam olarak Melih'in idolüdür. Bora Bey'in cinsel kimliği ve büstü ele geçirmek için Selim'e elli bin dolar teklif eden Nejat Kumcu olma ihtimali, karakterine dair merak uyandıran ve okuru düşündüren unsurlardır. Roman boyunca Bora Bey hakkında öğrenilen, düşünülen her şey okuyucuyu sürekli bir muamma içinde tutar.

Kadir (Seyrek): İTÜ'de makina mühendisliği okuyan Kadir, Olcay'ın eski yardımcısı ve Melih'in ortak arkadaşları vasıtasıyla tanıştığı okuldan samimi olmayan bir arkadaşıdır. *Ah Tutku Beni Öldürür müsün* romanında Kadir'in, hırsları ve trajik sonuyla dikkat çeken bir karakter olduğu görülmektedir.

Kadir, “yaklaşık on ay” (Birgül, 2020b, s.) boyunca Olcay için çalışmış ve bu süre zarfında Mabeyinoğulları ailesinin koleksiyon odasındaki mahzeni keşfetmiştir. Ancak, başlangıçta Melih'e tam olarak güvenmediği için, sadece ailenin tuhafliklarından ve büst hikâyesinin gerçek olmadığından bahsetmiştir. Kadir, Olcay'ın kendisine tuzak kurarak teyzesinin mücevherlerini cebine koyduğunu ve bu şekilde ona iftira attığını iddia

etmiştir. Melih, Kadir'in bu iddiasına inanmış ve onunla görüştüğünde kendini rahatsız hissetse de arkadaşlığına devam etmiştir.

Bir süre sonra Kadir, Melih'i arayarak mahzende büstün olabileceğinden bahseder ve Melih'in eve rahatça girip çıkmasını fırsat bilerek, birlikte büstü çalmayı teklif eder. Melih bu teklifi kabul edince Kadir'in bu konuda ciddi olduğunu fark eder: “Kadir'in gözleri hırsıyla parlıyordu. O kadar büyük bir inançla konuşuyordu ki Melih, onun kendisinden bir şeyler gizliyor olabileceğini düşündü.” (Birgül, 2020b, s.246).

Plan yapmak için buluşacakları akşam balıkçıya gittiklerinde Kadir yalnızca sahip olmayı düşlediği parayı kazanmış gibi davranmaktadır:

“Melih cuma akşamı (26 Ocak) Beşiktaş'taki balıkçıya girdiğinde Kadir'in hafiften demlenmeye başladığını gördü. Masayı donatmış, kendinden emin bir el hareketiyle garsonu çağırıyordu. Bir ay önceyi, onunla ilk buluşmalarını düşündü Melih. Elindeki ihlamur bardağıyla nasıl da zavallı bir hâli vardı Kadir'in... Paranın lafı bile onu değiştirmeye yetmişti.” (Birgül, 2020b, 271).

Bu durum, Cahide Birgül'ün eserlerinde sıkça rastlanan bir tema olan, bireylerin sosyo-ekonomik statülerinin, kimliklerini ve davranışlarını nasıl şekillendirdiğini gözler önüne serer. Kadir'in paraya olan bu düşkünlüğü ve paranın onu değiştirme gücü, aynı zamanda Melih'in gözlemlediği ve değerlendirdiği bir olgu olarak sunulmuştur. Melih'in Kadir'e dair bu gözlemleri, okuyucunun da karakterin bu yönünü anlamasına yardımcı olur.

Mahzene girecekleri gece “Siyah kasketi, suni deri montu ve dudağının ucundaki sigarasıyla komik bir çizgi roman kahramanını hatırlatan” (Birgül, 2020b, s.287) Kadir eve girecekleri sırada korkup vazgeçmiş ancak Melih başka bir fırsatları olmayacağını söylediğinde “klostrofobik” (Birgül, 2020b, s.288) olduğunu söyleyerek gözcülük yapmıştır.

Melih, günlerce Kadir'e ulaşamamasının ardından, onun korkup saklandığını düşünmüş ancak, romanın sonunda apartmanın yanmasıyla keşfedilen mahzende Kadir'in cesedinin bulunması, Melih'in roman boyunca sorumluluk duyduğu tek şey olmuştur. Melih'in sorumluluk duymasının temelinde kendi yaşında bir adamın Olcay tarafından öldürülmüş olmasıdır.

Sonuç olarak, Kadir'in trajik ölümü, romandaki diğer karakterler Sevil Hanım ve Olcay gibi, para hırsı ve entrikaların yol açtığı trajik sonuçlardan biridir. Kadir'in ölümünde, Melih'in dolaylı da olsa bir sorumluluğu vardır ve bu, Melih'in iç dünyasında derin bir suçluluk duygusuna neden olur. Kadir'in karakteri, hırsları ve güven sorunları

ile örülü bir trajediyi temsil eder. Cahide Birgül, Kadir aracılığıyla insan doğasındaki zayıflıkları ve hırsın yol açtığı yıkımları gözler önüne serer. Bu bağlamda, Kadir karakteri, para hırsı ve insan ilişkilerindeki güven sorunlarını yansıtarak, okuyucuya derin bir eleştiri sunar.

Recai: *Ah Tutku Beni Öldürür müsün* romanının başkişilerinden Selim'in yetimhaneden arkadaşı Recai, Selim'in Mabeyinoğulları ve Sevil Hanım ile tanışmasına neden olan kişidir.

Romanın ikinci bölümünde fiktif yapıya dahil olan adam, "Recai şişmanlamış, yanağındaki çukur kaybolmuştu. Gözlerine ise çok içenlere has, karşısındakine sanki söylediklerini bir kez daha tekrarlanması gerektiği hissini veren boş bir bakış yerleşmişti." (Birgül, 2020b, s. 116) sözleriyle tasvir edilmiştir.

Recai, Selim'e araba hırsızlığını öğreten kişidir. Ayrıca, Recai'ye önerilen büstü çalma işini Parkinson hastalığı nedeniyle yapamayacağını anladığında, Selim'i bu işe dahil etmiştir. Bu nedenle uzun zamandır görüşmediği Selim'i arayıp buluşmuştur. Selim, evde hayalet olduğunu düşünüp işi bırakmak istediğinde, Recai, aldığı avansı kumarda kaybettiğini itiraf etmiş ve işi veren adamların kendisini dövdüğünü söyleyerek işin ciddiyetini vurgulamış böylece Selim'i ikna etmiştir.

Recai, Selim'in büst yerine kasadan aldığı koçbaşını Nejat Kumcu'ya götürdükten kısa bir süre sonra, Recai'nin intihar ettiği haberini alan Selim, komşuları tarafından "su testisi su yolunda" yorumunu haklı bulmuştur. Ancak, Recai'nin ölümünün aslında bir intihar olmadığı ve Nejat Kumcu tarafından öldürüldüğü, Nejat Kumcu'nun Selim'i arayıp işi yapmak zorunda olduğunu söylemesiyle ortaya çıkmıştır.

Bu durum, Recai'nin hem Selim'in hayatında hem de romanın olay örgüsünde ne kadar önemli bir yer tuttuğunu gösterir. Recai'nin Selim'in hayatındaki etkisi ve Selim'i suça itmesi, başkişi Selim'in bugünü ve geçmişi arasındaki bağlantının anlaşılması adına önem taşır. Bu karmaşıklık, Recai'nin, ana karakterin gelişimine nasıl katkıda bulunduğunu anlamak açısından önemlidir.

Bahçıvan (Tahsin Demirkalp): Tahsin, *Ah Tutku Beni Öldürür müsün* romanında Mabeyinoğulları Apartmanı'nda bahçıvan olarak görev yapan, sağır ve dilsiz bir karakterdir. Ancak, sadece bahçıvanlık yapmakla kalmaz; apartmandaki birçok güç gerektiren iş de onun sorumluluğundadır.

Tahsin, fiziksel olarak dikkat çekici olsa da sosyal olarak izole bir karakter olarak tasvir edilmiştir:

“Adamı daha önce pek çok kez görmüştü. İri yarı biriydi, kırk yaşlarında olmalıydı. Sabahları genellikle ön ya da arka bahçede çalışırdı. Birkaç kere adama ‘Günaydın,’ demiş ama cevap alamamıştı. Bahçıvan lütfedip ona bakmamıştı bile. Melih, belki de varlığı ile yokluğu pek fark edilemeyen tiplerden olduğundan, ne adını ne de doğru düzgün yüzünü hatırlıyordu onun.” (Birgül, 2020b, 215).

Romanın başından beri orada olan karakter neredeyse romanın sonunda Melih’in dikkatini çekmiştir. Melih’in Tahsin’e “Günaydın” demesine rağmen cevap alamaması, Tahsin’in sağır ve dilsiz oluşuna bağlanabilir. Aynı zamanda, Melih’in onu tam olarak hatırlayamaması, Tahsin’in toplum tarafından nasıl algılandığını yansıtır.

Tahsin’in Sevil Hanım’a olan duygusal bağlılığı ve arzusu anlatan şu pasaj önemlidir: “Tahsin ise dik yakalı, lacivert, kalın bir kazak giymişti ve hiç gülümsemeden ama arzuyla dikmişti gözlerini Sevil Hanım’a. Kazağının kolları uzundu ve o yüzden Sevil Hanım’ın elini tutan eli görünmüyordu adamın.” (Birgül, 2020b, s.316-317). Ancak, bu bağlılık onu trajik bir sona sürükler. Romanın sonunda, Tahsin, Sevil Hanım’ın sevgilisi olduğu için Selim tarafından öldürülür. Bu olay, Tahsin’in trajik kaderini ve yaşananları gizlemenin onu nasıl savunmasız bıraktığını vurgular.

Tahsin’in Sevil Hanım ile olan ilişkisinin, sadece bir aşk ilişkisi olmadığını, aynı zamanda bir tür karşılıklı bağımlılık içerdiğini ortaya koyar: “Neden olacak, teyzeme âşık olduğu için. Yıllardır beraberler. Teyzem, hizmetlerinin karşılığında veriyor ona.” (Birgül, 2020b, 311). Sevil Hanım, Tahsin’in hizmetleri karşılığında ona bedenini sunar, bu da onların ilişkisini daha karmaşık bir hale getirir.

Baba: *Eflatun Koza* romanının başkişisi Evrim’in matbaacı babası, tıpkı *Gölgeler Çekildiğinde* romanındaki baba figürü gibi sessiz ve silik bir baba figürü olarak tasvir edilmiştir: “Ama babam her gün orada burada karşılaşabileceğiniz, kimsenin dikkatini çekmeyecek sıradan biriydi zaten. Eve bir kez olsun Migros torbalarından başka bir şeyle gelmemiş yorgun bir işçi...” (Birgül, 2010, s.11). Yazar, bu detayları paylaşırken karakterin günlük yaşamını ve toplumdaki yerini vurgulamaktadır. Hayatındaki tekdüzeliği ve sıradanlığıyla dikkat çekmeyen bu adam, romanda kalp rahatsızlığı nedeniyle erken emekli olmuş ve kısa süre sonra ölmüştür. Bu karakterin yaşamı ve ölümü, romanın genel temasında önemli bir yer tutsa da ona dair ayrıntılar minimal düzeyde tutulmuştur.

Evrin’in babası, bir matbaacı olarak çalışmaktadır ve işinin doğası gereği gün boyu büyük bir matbaada, suni ışık altında, gürültülü ve kapalı bir ortamda

bulunmaktadır. Bu monoton ve sıkıcı iş, onun yaşamındaki heyecan eksikliğini ve hayal kırıklığını yansıtmaktadır. Evrim'in, babası gazeteci olsaydı hayatının farklı olabileceğine dair düşünceleri, aslında onun içsel çatışmasını ve tatminsizliğini ortaya koymaktadır. Gazetecilerin heyecan dolu yaşamlarına karşı duyduğu hayranlık ve kendi yaşamının sıradanlığı arasındaki tezat, karakterin derinlikli bir şekilde ele alınmasına imkân tanımaktadır:

“Bazen düşünüyorum, ‘Babam matbaacı değil de bir gazeteci olsaydı, yine böyle olur muydu?’ Onun, yerin altında, suni ışıkla aydınlatılan büyük bir matbaada, önünden geçen haberleri, varlığını o haberleri yapanların yerine koyarak akıtması ve kendininkiyle kıyaslanmayacak heyecan dolu bir yaşam sürdüren gazetecilere kalbinde özel bir yer açması, gün boyu içinde olduğu gürültülü, kapalı, basık ortamın bir sanrısı mıydı acaba? Giderek bir beyin uyuşma hali ya da?” (Birgül, 2010, s.4).

Bu bağlamda, Evrim'in babası, bir anlamda *Geceye Uyananlar* romanındaki Başçavuş Hasan figürünü de andırmaktadır. Her iki karakter de hayatlarını belirli bir rutin ve sıradanlık içerisinde geçirmiş, bu sıradanlığı aşma arzusuyla yapmadıkları işleri yapanları övmüş ancak bu arzuya ulaşamamışlardır. Bu durum, karakterlerin içsel dünyalarında bir tür uyuşma hali yaratmış ve onların yaşamlarını daha da monoton hale getirmiştir. Evrimin babasının haberleri okurken, onları yapan kişilere duyduğu hayranlık ve kendi yaşamının sıradanlığıyla bu haberler arasında kurduğu bağlantı, onun hayatındaki eksiklikleri ve hayal kırıklıklarını daha belirgin kılmaktadır.

Sonuç olarak, Evrim'in babası, Birgül'ün romanında sıradanlığın ve tekdüzeliğin sembolü olarak yer almaktadır. Onun hayatı, toplumdaki pek çok sıradan insanın yaşamını yansıtmakta ve bu yönüyle evrensel bir yaşantı hali sunmaktadır.

Gürdal: *Eflatun Koza* romanı, Birgül'ün derinlemesine karakter çözümlemeleri ve karmaşık aşk ilişkileri ile dikkat çeken bir eserdir. Bu romanda, Gürdal karakteri hem anlatının düğümlerini çözen kilit bir figür olarak öne çıkar hem de başkahraman Evrim'in yaşamındaki derin duygusal katmanları yansıtır.

Gürdal, romanın başından itibaren okura sezdirilen garipliğin sebebinin ortaya çıkmasıyla dikkat çeker. Evrim'in kardeşiyle kaçtığı iddia edilen kişi olarak tanıtılması, okuyucuda merak uyandırır ve anlatının gizemli atmosferini besler. Gürdal'ın gelişiyile birlikte, romanın düğümleri çözülmeye başlar ve olayların perde arkası aydınlanır. Bu yönüyle Gürdal, sadece bir karakter olmaktan öte, anlatının ilerleyişini şekillendiren bir figür olarak karşımıza çıkar.

Evrım, Gürdal'ı hatırlarken derin bir keder hissetmekte ve onu hem ilk hem de son aşkı olarak tanımlamaktadır. Bu durum, romandaki aşk ilişkilerinin karmaşıklığını ve karakterlerin duygusal derinliklerini ortaya koyar. Evrim'in Gürdal'a duyduğu bu derin bağlılık, romanda sıkça vurgulanan bir temadır: "Gürdal'ı her hatırlayışıma derin bir keder eşlik eder. 'İlk aşkım' Gürdal. Ve galiba son aşkım da aynı zamanda." (Birgül, 2010, s.47).

Roman, iki kız kardeşin aynı adamı sevmesi ve adamın güzel olanı tercih etmesi gibi klasik bir hikâye temasını çarpıcı bir sonla buluşturarak yazarın farkını ortaya koyar: "Klasik hikâye, iki kız kardeş aynı adamı severler, adam güzel olanı tercih eder." (Birgül, 2010, s.48). Ancak, bu klasik temanın yeniden yorumlanması ve sonucun çarpıcılığı, romanın özgünlüğünü pekiştirir.

Gürdal'ın sakinleştirici ve sıcak bir sesi olduğu romanda vurgulanır, bu da onun karakterine dair önemli bir ipucu verir: "İnsanı sakinleştiren sıcacık bir sesi vardı Gürdal'ın." (Birgül, 2010, s.173). Bu özellik, Gürdal'ın Evrim üzerindeki etkisini açıklamaya yardımcı olur. Gürdal'ın ses tonu ve yüz ifadesi, onun ruh halini ve olaylar karşısındaki çaresizliğini yansıtır:

"Gürdal'ın korkuyla gerilmiş suratı hep aynı, o günkü gibi kaldı. Sesi de öyle. Hâlâ iyi bir şeylerin olabileceğini ümit eden, sükûnetini korumaya çalışan, yine de olan biteni anlayamayanların çaresizliğini yansıtan bir ses..."

'Ece... Ben annen için demiştim.'" (Birgül, 2010, s.174).

Gürdal, *Eflatun Koza* romanında sadece bir karakter değil, aynı zamanda anlatının düğümlerini çözen, olayları şekillendiren bir figürdür. Evrim'in ona duyduğu etkisiz öfke, Gürdal'ın olaylar karşısındaki şaşkınlığı, romanın tematik ve duygusal yapısını zenginleştirir.

3.3.3.3. Diğer yardımcı karakterler

Mıcır: Bir kedi olarak *Ah Tutku Beni Öldürür müsün* romanının başkişisi Melih'in hayatında oldukça önemli bir yere sahip olan Mıcır, bu bağlamda romanın yardımcı karakterlerinden biri olarak değerlendirilebilir. Mıcır, Melih'in hayatında önemli bir yere sahiptir ve anlatı içinde Melih'in karakterindeki yalnızlık ve kayıp duygularını yansıtan bir unsurdur.

Mıcır'ın yokluğunda Melih'in hissettiği duygular, onun derin yalnızlığını ve kayıp hissini gözler önüne serer. Melih, ilk kez birine derdini anlatma ihtiyacı hisseder ve acısını paylaşmak ister. Bu, Melih'in ruh hâlinde önemli bir değişikliği işaret eder:

“Birkaç gün hiç sesini çıkarmadan bekledi. Ama giderek ümidi azaldı ve o zaman derdini birilerine anlatma ihtiyacı duydu Melih. İlk kez böyle bir ruh hâli içindeydi. Acısını paylaşmayı bilmezdi. Ama şimdi bunu istiyordu işte. Sıkıntısını anlatınca karşısındaki hiç aklına gelmeyen şeyler düşünmesine, yeniden ümitlenmesine neden olacaktı belki de.” (Birgül, 2020b, s.227).

Mıcır'ın dönmeceğinden emin olduğunda ise onun yokluğunun acısını annesinin yokluğuyla kıyaslamış ve hiçbir acının bundan derin olamayacağına kanaat getirmiştir: “Melih pazar akşamı kedisini göremeyeceğinden emindi artık. Mıcır sırta kadem basmıştı! Onun yokluğu derin bir acı salıyordu içine. Annesini yitirdiğinde çok küçüktü, ne hissettiğini pek hatırlamıyordu. Eğer hatırlasaydı bile bundan daha büyük bir acı olabileceğini sanmıyordu.” (Birgül, 2020b, s.227).

Mıcır'ın romanın sonunda geri dönmesi, Melih'in hayatında önemli bir dönüm noktası olarak görülebilir. Özellikle Olcay'ın ölüm haberini aldığı sırada Mıcır'ın eve dönmesi Melih karakteri açısından geçmişe dönüşü temsil eder.

Zarife: Evrim'in terzi olan annesine de annesinden miras kalmış olan cansız manken Zarife, *Eflatun Koza* romanının yardımcı karakterlerindedir. Evdeki hiç değişmeyen varlığı çocukluğundan itibaren Evrim'in kâbusu olmuş ve ona bakmak, onunla aynı odada olmaktan dahi rahatsızlık duymuştur:

“Madem konu Zarife'den açıldı, içimi dökeyim. Mükemmel ölçülere sahip vücudu olan bu kadını hiç sevmem. Hele kafasında o geniş kenarlı şapkalardan biri varsa, hele geceyse ve ben çişe kalkmışsam... Salonu koşarak geçer, tuvalete girer girmez kapıyı kilitler, bir süre kapının buzlu camına düşecek şapkanın gölgesini korkuyla bekler, ardından alelacele işimi görür, sonra da hızla odama dönerdim.” (Birgül, 2010, s.10).

Zarife'nin romandaki varlığı, Evrim'in psikolojik durumunu daha gerçekçi kılmak ve okura gerçekte olanı sezdirmek açısından önemlidir:

“Sonra birdenbire, gözlerim hâlâ ellerimdeyken bu ceket pantolonu hatırlayıverdim... Çok, çok yıllar öncesine ait bir takım değil miydi? Yine bir kış günü, çaydanlık gürül gürül yanan sobamızın üzerinde fokurdarken ve Zeki Müren'in sesi eski bir plakta ziyan olurken dikilmemiş miydi? Annemin

mırıldanır gibi şarkıya eşlik edişini bile duyabiliyordum. Hafızamda capcanlıydı o sakın ikinci vakti. Peki, o zaman nasıl oluyordu da...” (Birgöl, 2010, s.99).

Roman boyunca evdeki varlığıyla Evrim’e eşlik eden Zarife, yaşananların sessiz tanığıdır. Çocukluğunda yarattığı travmalar sebebiyle Evrim’in en büyük arzusu annesinin ölümünün ardından bu tahta mankeni bir hurdacıya vermektir (Birgöl, 2010, s.104).

Cansız manken Zarife, Evrim’in psikolojik dünyasında derin izler bırakmış bir figür olarak karşımıza çıkar. Zarife’nin sessiz tanıklığı ve Evrim’in hayatındaki kalıcı varlığı, okura Evrim’in içsel çatışmalarını ve çocukluk travmalarını etkili bir şekilde sunar. Zarife’nin temsil ettiği bu travmalar, Evrim’in hayatına yön veren ve onun zihninde sürekli bir korku kaynağı olan unsurlardır. Anneden miras kalan bu cansız mankenin, Evrim’in bilinçaltında yarattığı etkiler, karakterin derinliklerini ve psikolojik durumunu daha gerçekçi bir biçimde gözler önüne serer. Annesinin ölümünün ardından Zarife’den kurtulma arzusu, Evrim’in geçmişinden kaçma ve kendini özgürleştirme çabası olarak da yorumlanabilir. Böylece Zarife, yalnızca bir cansız manken olmaktan öte, Evrim’in psikolojik dünyasının ve romanın anlatımının ayrılmaz bir parçası haline gelir.

3.3.4. Fon karakterler

Fon karakterler, anlatıda derinliği olmayan ancak dramatik aksiyonu ilerleten şahıslardır. Bu karakterler, olay akışındaki görevlerini tamamladıktan sonra anlatının geri kalanında genellikle anılmazlar. Sazyek’in (2021) belirttiği gibi, “bu tarz kişiler, olay zincirinin geçtiği ortamın somutlaşması, bu bağlamda dekoratif altyapının canlı ve zengin bir görünüm sunması bakımından ufak da olsa bir işleve sahiptir” (s.137).

Forster’ın düz karakterler olarak adlandırdığı bu şahıslar “tek bir fikrin veya niteliğin sembolüdür.” (Stevick, 2021, s.170). Bu yönüyle fon şahıslar roman yapısında olay akışına hizmet ederek ana karakterlerin yaşadığı dönüşümü görünür kılarlar.

Bu bağlamda, Esat Bey, Aliye Teyze, Adnan, Sedat, taksi şoförü, Şefik Karaduman’ın annesi, simitçi çocuk, delikanlı, Sıdıka Hanım, Komiser Nevzat, resepsiyondaki kadın ve Kenan’ın arkadaşı, Cahide Birgöl’ün *Gölgeler Çekildiğinde* romanında olay akışında adı geçen, ancak eserin ilerleyen bölümlerinde kendilerinden bahsedilmeyen karakterlerdir. Bu şahıslar, olay anında aksiyonun devam etmesine hizmet etmişlerdir; ancak başkişi ya da merkez karakter açısından önem arz etmezler.

Özellikle taksi şoförü, resepsiyondaki kadın ve Komiser Nevzat, mesleki tavırları ve olaylara karşı tutumları sebebiyle tek boyutlu karakterler, yani tip olarak da değerlendirilebilir. Bu tip karakterler, romanda belirli meslek gruplarını ya da sosyal rolleri temsil ederler ve bu rolleri üzerinden olay örgüsünde yer alırlar.

Cahide Birgül'ün *Geceye Uyananlar* romanında da anlık olarak var olan benzer fon karakterler bulunmaktadır. Bunlar; Abdullah, Filiz, sivil polis, Şef, Firdevs Hanım, kapıcı, Figen Hanım, motorda sigara içen kadın, Hüseyin, Mehmet, Halil Usta, Suat'ın bankacı olan ablası ve Yahudi kamçı ustası olarak sıralanabilir. Bu karakterler, romanda adı anılmakla birlikte ne Nilüfer'in ne de Haluk'un hayatlarında belirgin bir etki yaratmamışlardır.

Ah Tutku Beni Öldürür müsün romanının karakter dünyası ise oldukça sınırlıdır. Bu durumun temel nedeni, romandaki tüm kişilerin gizemli tavırları nedeniyle iletişime kapalı olmalarıdır. Orkun, köşedeki veteriner, Fatma, Sadık, şoför, Olcay'ın annesi Neyire, Sevil Hanım'ın babası Nejat Dede, kahveci, emekli, Olcay'ın babası Refik Bey, ayakkabı tamircisi, kapıcı Rüstem Efendi, Recai'nin komşuları, Peter, Bahriye Hanım ve Seyfi Komiser olay akışında adı anılan isimlerdir. Bunların dışında, Olcay ve Melih'in okula gitmek için kullandığı taksilerin şoförleri de yine fon karakterler arasında değerlendirilebilir.

Yine bu romanda da Fatma, kahveci, kapıcı Rüstem Efendi, Bahriye Hanım, Seyfi Komiser ve yer yer anılan taksi şoförleri tip olarak değerlendirilebilecek karakterlerdir. Örneğin, Fatma ve Bahriye Hanım, Sevil Hanım ve Olcay'ın evinde çalışan yardımcılardır. Aile meselelerine meraklı yaklaşımlarının yanında dışarıdan biriyle aile hakkında konuşmamaları, temsil ettikleri mesleki grubun bir özelliğidir.

Ah Tutku Beni Öldürür müsün romanının devingen ve polisiye unsurlarla bezenmiş kurgusundaki bu karakterler, anlatının arka planını zenginleştiren ve olayların daha inandırıcı bir bağlamda gerçekleşmesini sağlayan unsurlar olarak işlev görürler. Aynı zamanda, başkarakterlerin etkileşimde bulunduğu sosyal çevreyi ve toplumsal yapıyı yansıtarak, romanın daha geniş bir perspektiften okunmasına olanak tanırırlar. Bu bağlamda, fon karakterlerin rolü, sadece aksiyonu ilerletmekle kalmaz, aynı zamanda anlatının genel atmosferini ve gerçekliğini destekler.

Eflatun Koza romanında Evrim'in iş yerindeki amiri Ahmet Bey, Çağla'nın amcası Kamil Akışlı, Çağla'nın kapıcısı Hasan Yürekli, yirmi sekiz yaşındaki kayığ avukat ve annesi, Neslihan Sarıtaş, Selçuk Seyisoğlu, Evrim'in komşusu Madam Anita, Evrim',n kapıcısı İbrahim Efendi, köşedeki bakkal ve Evrim'in iş yeirnin asansöründe

karşılaştığı fotoğrafçı romanın fon karakterleridir. Bu karakterlerin her biri, Evrim'in etkileşimde bulunduğu sosyal çevreyi ve günlük yaşamını zenginleştirir. İş yerindeki amiri Ahmet Bey, Evrim'in profesyonel hayatında karşılaştığı otorite figürü olarak yer alırken; Çağla'nın amcası Kamil Akışlı ve kapıcısı Hasan Yürekli, Çağla'nın yaşamındaki önemli kişiler olarak öne çıkarlar. Yirmi sekiz yaşındaki kayıp avukat ve annesi ise kendisinininkine benzer hayatlara bakışını yansıtır

Neslihan Sarıtaş ve Selçuk Seyisoğlu, Eflatun Kadınlar dosyası için kritik bilgilere sahip olmalarına rağmen, Evrim'in kişisel hayatında daha az yer kaplarlar. Evrim'in komşusu Madam Anita ve kapıcısı İbrahim Efendi, Evrim'in günlük yaşamında karşılaştığı karakterlerdir. Köşedeki bakkal ve iş yerindeki asansörde karşılaştığı fotoğrafçı ise, Evrim'in rutin hayatında rastladığı kişiler olarak romana katkı sağlarlar. Bu karakterlerin her biri, Evrim'in çevresini ve yaşamını şekillendirirken, hikâyenin akışına da önemli katkılarda bulunur.

3.4. Mekân

Roman, edebî türler arasında karakterlerin ve olayların iç içe geçtiği, geniş anlatı evrenine sahip bir formdur. Bu anlatı evreninde mekân, sadece bir arka plan unsuru olarak kalmaz; aksine, karakterlerin psikolojilerini, olay örgüsünün akışını ve romanın tematik derinliğini belirleyen temel bileşenlerden biridir. Mekânın bu çok yönlü rolü, edebiyat teorisinde geniş bir inceleme alanı bulmuştur.

Mekân, roman karakterlerinin gelişiminde kritik bir rol oynar. Karakterlerin yaşadıkları, çalıştıkları veya ziyaret ettikleri mekânlar, onların psikolojik durumlarını, davranışlarını ve kişiliklerini derinden etkiler. Mikhail Bakhtin'in kronotop kavramı, mekân ve zamanın birleşerek karakterlerin yaşamlarını nasıl biçimlendirdiğini açıklar. Bakhtin'e göre, "kronotop, edebî eserde zaman ve mekânın dolaysız birliği, ayrılmaz bir şekilde birbirine bağlı olduğu bir noktadır" (Bakhtin, 2020, s. 84). Bu kavram, mekânın karakterlerin deneyimlerini ve gelişimlerini nasıl etkilediğini anlamamıza yardımcı olur.

Gaston Bachelard, mekânın insan ruhu üzerindeki etkilerini incelerken, mekânın anılar ve hayallerle nasıl şekillendiğini vurgular. Bachelard, "Mekân, anıların ve hayallerin biriktirildiği bir kutu gibidir. İnsanın en derin duyguları ve düşünceleri, içinde yaşadığı mekânla biçimlenir" (Bachelard, 2021, s. 8) der. Bu bağlamda, roman karakterlerinin yaşadığı evler, sokaklar, şehirler ve doğa, onların kimliklerini ve ruh hallerini yansıtan unsurlar olarak önemli bir rol oynar. Mekân, karakterlerin geçmişlerini,

duygusal durumlarını ve içsel çatışmalarını yansıtarak, onların gelişim süreçlerine katkıda bulunur. Tıpkı Bachelard gibi Pospelov da mekânın sadece fiziksel bir arka plan olmadığını, aynı zamanda olayların anlamını ve karakterlerin duygusal hallerini derinleştiren bir araç olduğunu belirtir. Mekân, anlatının temasına ve atmosferine katkıda bulunur, bu nedenle edebî eserlerde detaylı ve özenli bir şekilde ele alınmalıdır (Pospelov, 2019).

Mekân, romanlarda sadece karakterlerin iç dünyalarını değil, aynı zamanda olay örgüsünü de şekillendirir. Michel Foucault'nun heterotopya kavramı, farklı mekânların olayların gelişimindeki rolünü açıklar. Foucault, heterotopyayı “toplumun, kültürün ve tarihin farklı katmanlarının üst üste bindiği, bir arada var olduğu ve birbirine karıştığı yerler” olarak tanımlar (Foucault, 2021, s. 24). Bu bağlamda, romanlardaki özel mekânlar, olayların akışını ve karakterlerin etkileşimlerini belirleyici bir unsur olarak işlev görür. Örneğin, bir şehirde geçen olaylar, şehrin sosyo-kültürel yapısıyla şekillenir ve karakterlerin yaşadıkları deneyimleri etkiler.

Henri Lefebvre, mekânın toplumsal üretimini vurgulayarak, mekânın sosyo-ekonomik ve kültürel bağlamlarını inceler. Lefebvre'ye göre, “Mekân, sosyal ilişkilerin bir ürünü olarak sürekli yeniden üretilir ve bu süreç, olayların akışını belirler” (Lefebvre, 2014, s. 33). Romanlarda da mekân, karakterlerin toplumsal ilişkilerini ve çatışmalarını yansıtan bir arka plan oluşturur ve olay örgüsünü yönlendirir. Mekân, romanın anlatısal yapısını derinleştirir ve olayların mantıksal bir bütünlük içinde ilerlemesini sağlar.

Türk romanında mekân, anlatının ayrılmaz bir parçası olarak önemli bir rol oynar. Mekân, karakterlerin gelişimine, olayların akışına ve toplumsal eleştiriye katkıda bulunur. Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinden günümüze kadar, mekânın romanlardaki kullanımı, toplumsal ve kültürel değişimlerle paralel bir evrim geçirmiştir. Mekân hem fiziksel bir arka plan hem de sembolik bir anlam taşıyarak, romanların derinliğini ve zenginliğini artırır. Türk romanında mekân, modern ve postmodern dönemlerde farklı şekillerde ele alınmış, modern romanlarda mekân, karakterlerin içsel dünyalarını ve toplumsal değişimleri yansıtmak için kullanılırken postmodern romanlarda mekân daha karmaşık, çok boyutlu ve değişken bir yapıda sunulmuştur. Her iki dönemde de mekân, romanların anlatı dokusunu zenginleştiren ve derinleştiren önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Türk romanında da mekân, toplumsal değişimlerin ve dönüşümlerin yansıtıldığı bir araç olarak önemli bir rol oynar. Şehirleşme, köy yaşamı ve bu iki farklı dünyanın karşılaştırılması, Türk romanında sıkça ele alınan temalardandır. 20. yüzyılın başlarında

hızlı bir şehirleşme süreci yaşayan Türkiye, bu değişimi romanlara da yansıtmıştır. Mekân aracılığıyla toplumsal eleştiri yapmak, birçok yazarın başvurduğu bir yöntem olmuştur.

3.4.1. Açık mekânlar

3.4.1.1. Şehir

Cahide Birgül'ün romanlarında mekân, karakterlerin psikolojik ve duygusal dünyalarını yansıtan önemli bir unsurdur. Yazar, mekânları fiziksel tasvirlerden ziyade karakterler üzerindeki etkileriyle ortaya koyar. Bu yaklaşım, okuru 1990'lar İstanbul'unun atmosferine çekerken karakterlerin daha derinlemesine anlaşılmasına olanak sağlar. Birgül'ün eserleri, mekân ve nesne kullanımında duygusal ve psikolojik derinlikler sunar. Yazar, romanlarında mekânı klasik bir biçimde betimlemek yerine karakterlerin üzerinde yarattığı etki ile tasvir etmeyi tercih ederek romanın bu iki unsuru arasındaki ilişkinin altını çizer.

Birgül'ün ilk romanı *Gölgeler Çekildiğinde*, mekân açısından değerlendirilmesi güç bir roman olarak tanımlanabilir. Hikâyenin İstanbul'da geçtiği anlaşılmalı birlikte, dış mekânların tasviri yok denecek kadar azdır. Başkişi Esin, hasta babasıyla birlikte Şişli'de yaşar. İstanbul'un yağmurlu, kalabalık ve gri günleri, romanın kasvetli atmosferini yaratmak için kullanılmıştır.

Gölgeler Çekildiğinde romanında yer alan “Kenan'ın aniden Afyon'a gitmesi” (Birgül, 2009, s. 124) ya da Esin'in, “Deniz ve Kenan'ın Antalya-Mersin arasında kaza yaptıklarının” (Birgül, 2009, s. 178) haberini alması gibi olaylar, okurun zihninde anlatının temellendirilmesine yardımcı olan detaylardır. Ancak bu şehirler romanda yalnızca ismen varolmuş ve yalnızca anılmıştır.

Geceye Uyananlar romanında da yazar İstanbul dışına çıkmaz. Ancak romanın başkişilerinden Nilüfer, İstanbul'un “arabaların giremediği dar ara sokaklarında” (Birgül, 2020a, s.90) kendini arayıp huzur bulurken Haluk için İstanbul, günden güne yabancılaştığı memleketidir: “Şehir beni her zaman kısıtlamış, bağlamıştır. Medeniyet kuralları denilen saçmalıklarla engellendiğim için hep gergin hissederim kendimi. Hayatımın çoğunu geçirdiğim İstanbul'da, yanlışlıkla buralara düşmüş bir yabancıdan farklı olmadığımı ta içimde hisseder, aidiyet duygumun zayıflığını buna bağlarım.”

(Birgöl, 2020a, s.235). Bu anlatım, karakterlerin İstanbul ile olan farklı ilişkilerini ve bu ilişkinin onların ruhsal dünyalarına nasıl yansıdığını gözler önüne serer.

Açık mekân tasvirlerine neredeyse hiç yer verilmeyen *Ah Tutku Beni Öldürür müsün* romanında olay örgüsü İstanbul’da geçmesine rağmen genellikle hava şartlarına bağlı tasvirler yapılarak bir atmosfer yaratılmıştır: “Ilık, güneşli günlerle nisan taklidi yapan aralık ayı, ikinci yarısında birdenbire soğumuş, sıcaklık neredeyse on derece birden düşmüştü. Kapalı bir gökyüzünün altında geçen birkaç günden sonra pazartesi nihayet sıkı bir kar yağmıştı.” (Birgöl, 2020b, s.97).

İstanbul’da geçen olay örgüsünde, hava durumu sık sık detaylı şekilde betimlenerek okuyucuya mekânın ruh hali hissettirilmiştir. Hava durumu tasvirlerinin bu şekilde kullanılması karakterlerin yaşadıkları dünyanın daha gerçekçi ve somut bir hâl almasını sağlamıştır. Örneğin, ani sıcaklık düşüşü ve kar yağışı, romanın belirli bir dönüm noktasını veya karakterlerin içsel bir değişim yaşadığı bir anı sembolize edebilir. Bu teknik, mekân tasvirlerinin sınırlı olduğu bir metinde atmosfer yaratmanın etkili bir yoludur. Öte yandan şehir tasvirlerinin hava durumu tasvirlerine indirgenmesinin bir diğer sebebi romanda kapalı mekânların olay yeri olarak tercih edilmiş olmasıdır.

Melih’in memleketi “Allah’ın unuttuğu o uzak Anadolu şehri”nin (Birgöl, 2020b, s.) Kırşehir olduğu, romanın sonunda okurla paylaşılmıştır. Mabeyinoğulları ailesinin yılbaşı tatilinde Antalya’ya gitmeleri ve sömestrda Bodrum’a gidecek olmaları anlatı içinde sıkça tekrarlanmış ancak bu şehirlerde yaşananlara yahut şehirlerin tasvirlerine yer verilmemiştir. Romanın sonunda Olcay’ın Londra yakınlarında öldüğü belirtilmişse de yine bu şehir de yalnızca bir olay yeri olarak romanda varolmuş ve yalnızca ismi anılmıştır.

Cahide Birgöl, *Eflatun Koza* adlı romanında İstanbul’u mekân olarak seçmeye devam ederek şehrin tasvirinde yine hava durumlarına vurgu yapmıştır. Bu durum, diğer romanlarındaki tutumunu sürdürdüğünün göstergesidir. Birgöl’ün İstanbul tasvirleri, genellikle şehrin melankolik ve kasvetli havasını yansıtır. Örneğin, şu pasajda bu durum net bir şekilde görülmektedir: “Hava soğuk, sokaklar, caddeler kirli, insanların yüzü asık. Bulutlar şişman ve esmer bir kadın gibi çökmüş çatıların üstüne. Evler de olmasa ezileceğiz. Her şey aynı, insanı gülümsetecek ışığını tüketmiş bu şehir.” (Birgöl, 2010, s.34). Bu alıntıda, Birgöl’ün şehirle ilgili olumsuz bir atmosfer yaratmak için hava durumunu nasıl kullandığı açıkça görülmektedir. Soğuk hava, kirli sokaklar ve caddeler, asık yüzlü insanlar, çökmüş bulutlar ve ışığını yitirmiş şehir betimlemeleri, okurun zihninde karanlık ve melankolik bir İstanbul imajı oluşturur. Bu, şehrin yalnızca fiziksel

değil aynı zamanda duygusal bir haritasını da çizer. Bu tarz betimlemeler, Birgül'ün romanlarında, İstanbul'un atmosferinin ve ruh halinin hissedilmesini sağlar.

3.4.1.2. Kasaba/Semt/Mahalle/Sokak

Romanlarında, İstanbul dışında kalan yerleşim yerlerini de zaman zaman anan yazar, *Gölgeler Çekildiğinde* romanında Deniz'in geldiği kasabanın adını okurla paylaşmaz; anlatıcı, roman boyunca buradan "kasaba" ve "taşra" olarak bahseder ve yalnızca yıkık bir kale ile zeytin ağaçlarının varlığından söz eder. Esin'in kasabaya yaptığı yolculuk sırasında mekân tasviri yetersiz kalır, ancak karakterin duygusal bağlarını ortaya koyar. Öte yandan Esin, yaşadıkları mahalleyi şu şekilde tasvir eder: "İçinde hayaletlerin cirit attığı hikâyeye edilen eski bir köşk, sizi nasıl hem çeker hem de yaklaşmanızı engellerse, artık şehrin orta yerinde kalmış ve giderek yaşam kalitesi düşmüş bu mahalle de benzer biçimde etkiliyordu beni." (Birgül, 2009, s.21).

Beşiktaş, Taksim, Beyoğlu, Üsküdar, Kabataş, Kumkapı, Acıbadem, Kadıköy gibi semtlerin adı Geceye Uyanalar romanında geçer. Bu semtlerin her biri, karakterlerin yaşamlarına ve hikâyenin akışına katkıda bulunur. Şahısların bu semtlere gittiği ya da bu semtlerden döndüğü bildirilir ancak herhangi bir tasvire yer verilmez.

Romanda Melih'in evinin Beşiktaş'ta olduğu bilinmektedir. 1990'ların sonunda Beşiktaş hem iş merkezlerinin hem de konut alanlarının bulunduğu orta ve üst sınıfın yaşadığı bir semttir. Kültürel ve sosyal aktivitelerin yoğun olduğu bir bölge olmasının yanında İTÜ Mimarlık Fakültesi'ne yaklaşık olarak üç-dört kilometre uzaklıkta olmasının yanında kısa bir süre içinde Taksim Meydanı'na ulaşılabilmesi Melih'in günlük yaşamında şehir içindeki hareketliliğini ve ulaşımını kolaylaştırmıştır. Yine Kadir'in yaşadığı Yıldız da Beşiktaş'a komşu olan ve hem konut hem de eğitim kurumlarının bulunduğu bir semttir.

Ünlü Mabeyinoğulları Apartmanı'nın Ortaköy'de olduğu sık sık dile getirilmiştir. Ortaköy 1990'ların sonunda, tarihi dokusu ve Boğaz manzarası ile tanınan bir semttir. Özellikle sahil kısmı kafeler, restoranlar ve sanat galerileri ile popüler olan semt, genel olarak orta ve üst sınıfın tercih ettiği bir bölge olarak öne çıkmıştır. Yine Yeşim Hanım'ın yaşadığı Etiler, İstanbul'un lüks semtlerinden biri olarak bilinmekle beraber 1990'ların sonunda da bu statüsünü koruyarak, üst sınıfın yaşadığı, lüks konutların ve alışveriş merkezlerinin bulunduğu bir konum olmuştur. 1990'ların sonunda İstanbul'un üst sınıfının tercih ettiği prestijli bir diğer semt olan Ulus modern altyapısı, geniş caddeleri,

iyi düzenlenmiş sokakları ve park alanları ile öne çıkmıştır. Beşiktaş ve Levent gibi merkezi iş alanlarına yakınlığı ile Ulus, iş insanları için ideal bir yerleşim alanı olarak öne çıkmıştır ve Bora Bey'in yaşadığı semttir.

Selim'in oturduğu Fındıkzade'de daha çok orta sınıfın yaşadığı bilinmektedir. İstanbul'un merkezi semtlerinden biri olarak bilinen Fındıkzade 90'ların sonunda yoğun yerleşim alanlarıyla dikkat çekmiş ve küçük esnafın yoğun olduğu bir bölge olarak Selim'in sosyal statüsüne durumuna uygun bir mekân tercihi olmuştur. Recai'nin evinin bulunduğu Tarlabası, 90'larda ekonomik zorluklar yaşayan kimselerin yaşadığı, göçmenlerin ve düşük gelirlili ailelerin yoğun olarak bulunduğu bir semttir. Bu nedenle, hastalığı sebebiyle çalışmayan ve kumarda tüm parasını kaybeden Recai'nin Tarlabası'nda yaşıyor olması da karakterleri gerçekçi kılan bir detaylardan biri olarak değerlendirilebilir.

Romanda bu semtlerin tasvirlerine yer verilmemiş Melih'in ya da Selim'in gördüğü/görebildiği evlerin tasviri yapılmıştır. Yine de evlerin hangi semtlerde olduğunun belirtilmesi karakterlerin sosyo-ekonomik durumları hakkında bir fikir oluşturmuştur. Bahsedilen semtlerin yanı sıra Gaziosmanpaşa, Bayrampaşa, Beyoğlu, Taksim de romanda anılan semtler arasındadır.

Eflatun Koza romanın başkışisi Evrim, Şişli'de yaşamaktadır (Birgül, 2010, s.9). Ancak yaşadığı semt ile ilgili herhangi bir tasvire yer verilmemiştir. Bununla birlikte Evrim'in Tarlabası'ndaki gey bar Labris'e gittiği gece, barın bulunduğu sokağı şu şekilde tasvir etmiştir:

“Taksiden indim, karşıya geçtim, barın olduğu sokağa girdim, şaşkınlığım daha da arttı. Ortalık bayram yerinden farksızdı. Binaların her katından farklı bir müzik sesi geliyordu. Başımı kaldırıp nereye baksam rengârenk ışıklar görüyordum. Alkolle yükselmiş sesler, kontrolsüz kahkahalar, samimi küfürler dört bir yanıma sarmıştı.” (Birgül, 2010, s.71).

Bu alıntıda, Tarlabası'nın gece hayatının canlı ve renkli atmosferi canlı bir şekilde tasvir edilmiştir. Farklı müzik sesleri, rengârenk ışıklar ve alkolle coşmuş insanların sesleri, barın bulunduğu sokağın hareketliliğini ve enerjisini yansıtmaktadır. Bu tasvir, Evrim'in şaşkınlığını ve etrafındaki canlılığı vurgulayarak, okura Tarlabası'nın gece hayatının dinamik ve kaotik doğasını hissettirmektedir.

3.4.1.3. Diğer açık mekânlar

Geceye Uyananlar romanının ana karakterlerinden biri olan teşkilat mensubu Haluk'un operasyonlara katıldığı dağlardan eserde sık sık söz edilir ancak bu dağların nerelerde olduğundan bahsedilmez. Haluk bu dağlarda kendini "topraklarında" (Birgül, 2020a, s.236) hisseder.

Eflatun Koza romanının sonunda Evrim'in götürüldüğü hastanenin bahçesi "Kocaman bir çınar ağacının altında boyası sökülmiş bir bankta oturduk. Sarı-turuncu yapraklar önce üzerimize, oradan da yere düşüyordu." (Birgül, 2010, s.183) cümleleriyle tasvir edilmiştir. Bu tasvir, sonbaharın hüznünü ve geçiciliğini yansıtır. Çınar ağacının altındaki boyası sökülmiş bank, zamanın geçişini ve eskiyen anıları simgelerken, sarı-turuncu yaprakların üzerlerine düşmesi, doğanın döngüsünü ve değişimi hatırlatır. Bu sahne, romanın genel melankolik atmosferiyle uyumlu olarak Evrim'in duygusal durumunu ve hikâyenin sonunda ulaştığı noktayı yansıtır.

3.4.2. Kapalı mekânlar

3.4.2.1. Ev ve oda

Cahide Birgül'ün romanlarında evler ve odalar, karakterlerin iç dünyaları ve aralarındaki ilişkilerle şekillenen dinamik mekânlar olarak karşımıza çıkar. Türk romanında mekân yalnızca fiziksel bir unsur değil, aynı zamanda karakterlerin iç dünyalarını, toplumsal ilişkilerini ve kültürel kimliklerini yansıtan bir araç olarak kullanılır. Mekân, romanın tematik yapısına ve anlatısal derinliğine katkıda bulunan unsurlardan biridir (Kerman, 2009). Yazar, mekân tasvirleri aracılığıyla evlerin ve odaların yaşayanlarla nasıl bütünleştiğini ve onların ruh hallerini nasıl yansıttığını betimler. Bu da evlerin sıradan yapılar olmaktan öte, insanların hayatlarıyla iç içe geçmiş birer "yaşam alanı" olduğunu vurgular.

Yazar, romanlarında evleri ve iç mekânları karakterlerin ruh hallerini yansıtan birer unsur olarak kullanır. Ev, kişinin en güvenilir sığınağı olmasına rağmen yazar bu mekânları tekinsiz ve güvenilmez atmosferlerle tasvir eder. Romanların sonunda, karakterler gibi evler de bir dönüşüm geçirir.

Örneğin, *Gölgeler Çekildiğinde* romanında Esin'in babasıyla yaşadığı "(...) dört katlı, boyaları dökülmeye yüz tutmuş apartmanın üçüncü katı"ndaki (Birgül, 2009, s.64)

evinin atmosferi, Deniz'in gelişiyle değişir. Mekân, eşyalar aracılığıyla bireyin ruh halini yansıtır. Deniz'in günlüğünde bahsettiği kırık fincan seti, onun gidişinin ardından tozlanmış ve gerilerde bırakılmıştır. Esin'in ziyaret ettiği evdeki kolalı danteller, misafire verilen değeri gösterir ve misafir gittikten sonra kaldırılacakları ima edilir. Bu durum, evdeki eşyaların sosyal ilişkiler ve duygusal durumlarla bağlantılı olduğunu gösterir.

Deniz gittikten sonra Selcan Abla, ona verilen odayı eski haline döndürüp sandık odası yapar, bu da Deniz'in hayatlarından çıkmasını istediğinin bir göstergesidir. Bu dönüşüm, mekânın duygusal ve psikolojik anlamda nasıl değiştiğini ve karakterlerin yaşamlarına nasıl yansıdığını ortaya koyar.

Yılbaşı partisi için Sedat'ın evine giden Esin, "basık tavanlı evinin" (Birgül, 2009, s.86) onun karakterine çok yakıştığını düşünür. Bu, Sedat'ın Esin'in gözündeki yerini ve onunla olan ilişkisinin niteliğini gösterir. *Gölgeler Çekildiğinde* romanının sonlarında Esin, çocukluğunu geçirdiği evin yıkıldığını görünce rahatlar ve bunu bir lütuf olarak görür. Bu, Esin'in kişisel dönüşümünde bir dönüm noktasıdır.

Geceye Uyananlar romanında mekân tasvirleri, karakterlerin iç dünyalarını ve aralarındaki ilişkileri yansıtan birer ayna işlevi görür. Yazar Birgül, evleri ve odaları, içinde yaşayanların hayatlarıyla iç içe geçen ve onların ruh hallerini yansıtan dinamik varlıklar olarak betimler.

Geceye Uyananlar'da evler ve odalar, içlerinde yaşayanların hayatları gibi kasvetli ve puslu bir atmosferle tasvir edilir. Bu tasvirler, yazarın ilk romanından farklı olarak daha ayrıntılıdır. Aileyi bir araya getiren salon, temiz ancak dağınık bir atmosferiyle dikkat çeker. "Salonun uzak bir köşesinde duran zavallı bilgisayar" (Birgül, 2020a, s.42) Nilüfer'in başladığı her şeyi yarım bıraktığının simgesi olarak salonda dururken "salonun geri kalanına sırtını dönmüş koltuk" (Birgül, 2020a, s.276), ailedeki kopukluğun izlerini taşır adeta. Güneşli günlerde bile karanlık olan salon, Nilüfer ve Haluk arasındaki gerilimi yansıtır. "Evin sokağa açılan taş merdiveni" (Birgül, 2020a, s.107), evin ve içinde yaşayanların mahremiyetini vurgulayan bir detaydır.

Nilüfer, evlerin yaşayanlarla bütünleştiğini ve onların karakteristik özelliklerini yansıttığını şu pasajda dile getirir: "Evlerin yaşayanlarla şekillenen kendine has sesleri vardır. Bir pencereyi kimin kapattığını görmeden bilirsiniz, koridorda parmak uçlarında yürüyen annenizden başkası olamaz, dolap kapağını sertçe vuran kardeşinizdir, ancak babanız banyoya girdiğinde öyle gürül gürül gelir su sesi. Bunları bilirsiniz." (Birgül, 2020a, s.265). Bu pasaj, evlerin birer yaşam alanı olmanın ötesinde, onları kullanan insanların alışkanlıkları ve davranışlarıyla şekillenen dinamik varlıklar olduğunu ortaya

koyar. Evlerin kendine has sesleri, kokuları ve atmosferi, orada yaşayan bireylerin günlük alışkanlıklarıyla belirlenir. Bu da evlerin sıradan yapılar olmaktan öte, insanların hayatlarıyla iç içe geçmiş birer “yaşam alanı” olduğunu vurgular.

Haluk, “evlerin depo olarak düşünülmüş küçücük odalarından” (Birgül, 2020a, s.277) birinde kalır. Bir yatak, iki kapılı bir dolap ve bir başucu komodinden başka hiçbir şey olmayan bu renksiz oda, Haluk’un kişiliğini ve aidiyet hissinin yokluğunu yansıtır. Haluk’un, eskiden kendisine ait olan ancak sonradan Memo’ya devrettiği odasına uzun zaman sonra girdiğinde yaşadığı değişim hissi, odaların içinde yaşayan insanların kimlikleriyle nasıl dönüştüğünü vurgular: “Asude gençlik yıllarımın o güneşli odası, Memo’yla birlikte nasıl da başkalaşmıştı! Masası yoktu Memo’nun. Bahçeye bakan camın önünde eski bir koltuk, yatak ve dolap. Bütün eşya bu kadardı koca odada. Dolabı neredeyse boştu.” (Birgül, 2020a, s.315). Memo’nun odasındaki minimal eşya düzeni ve neredeyse boş olan dolap, Memo’nun kişiliğinin ve yaşamın bir yansımasıdır. Bu değişim, bir odanın sadece fiziksel bir mekân olmadığını, aynı zamanda içinde yaşayan bireyin ruh halini, değerlerini ve yaşam biçimini yansıtan bir aynaya dönüştüğünü gösterir. Haluk’un bu dönüşümü fark etmesi, odaların sadece dört duvardan ibaret olmadığını, yaşayanların izlerini taşıyan ve zamanla onlarla birlikte evrilen canlı birer mekân olduğunu düşündürür.

Romanın sonunda Memo’nun, babasının kamçılarının eskiden asılı olduğu duvarı bir baltayla parçalaması, geride yalnızca üç kardeşin kaldığı bir ailenin tamamen dağıldığını ve yok olduğunu simgeler. Bu eylem, aile bağlarının ve geçmişin fiziksel izlerini yok etme çabası olarak okunabilir. Öte yandan, Mine’nin evi romanda “sıcak bir yuva” (Birgül, 2020a, s.46) olarak tasvir edilir. Haluk’un o eve her gidişinde mutlaka bir yemek kokusu duyması, yaşanan her şeye rağmen o evde gerçek bir ailenin varlığını hissettirir.

Haluk’un bir gece Sadettin’i eve bırakırken yalnızca arabadan gördüğü evin “kasvet dolu olduğunu düşünmesi” (Birgül, 2020a, s.202), yazarın karakterleri ve mekânlar arasında kurduğu bağı vurgulayan bir detaydır.

Roman kişilerinin yaşadıkları mekânlar, genellikle kendilerini gerçekleştirdikleri ve yaşadıkları ortamla bütünleştikleri yerlerdir. Bu mekânlar, simgesel olarak karakterin değişim ve dönüşümünü yansıtan çeşitli imgeleri barındırmaktadır. Hem romanın ana karakterinin hem de yazarın mimar olması dolayısıyla, *Ah Tutku Beni Öldürür müsün* adlı romanda mekân tasvirlerine geniş yer verilmiştir. Eserin başlangıcında Mabeyinoğulları ailesine ait evin krokisi sunulmuştur. Romanın ana mekânı olan Mabeyinoğulları

Apartmanı'nın ilk tasviri, karakterlerin sosyo-ekonomik durumlarına dair önemli ipuçları vermektedir:

“Melih apartmanın büyük holüne adım atınca orta hâlli bir eve girdiğini düşünmekte acele ettiğini anladı hemen. Tertemiz paspas, yeni sulanmış devetabanı ve nahif ressamlardan birine ait bir röprodüksiyon, zenginliğe işaret etmese de apartmanda oturanlar hakkında iyi kötü bir fikir veriyordu. (...) Klasik tarzda döşenmiş aydınlık bir salona girdiler. Artık pek rastlanmayan oymalı ceviz koltuk takımı, kristal aynalı büfe, sekiz kişilik masa ve hepsinden önemlisi, duvarlarda orijinal pek çok tablo vardı büyük salonda.” (Birgül, 2020b, s.23-24).

Melih'in apartmana ilk adım attığında gözlemediği “tertemiz paspas, yeni sulanmış devetabanı ve nahif ressamlardan birine ait bir röprodüksiyon” detayları, apartmanın sakinlerinin belli bir estetik anlayışa ve düzen disiplinine sahip olduğunu göstermektedir (Birgül, 2020b, s.23-24). Bu unsurlar, mekânın sadece fiziksel bir yer olmanın ötesine geçtiğini ve karakterlerin kimliklerini şekillendiren bir unsur olduğunu ortaya koyar.

Selim'in büstü çalmak için girdiği koleksiyon odasının tasviri ise mekânın, karakterin korkularını ve endişelerini yansıtan bir alan haline geldiğini gösterir. Odanın dolu olduğu “doldurulmuş av hayvanları” ve “tehditkâr dişleri” olan hayvan figürleri, Selim'in yaşadığı gerginlik ve tehlike hissini somutlaştırır (Birgül, 2020b, s.164). Bu tasvir, metin ve okur arasındaki ilişkiye uygun olarak, okurun mekân tasviri üzerinden karakterin ruh halini anlama sürecini destekler.

Gaston Bachelard'ın *Mekânın Poetikası* kitabında mahzen hem fiziksel bir mekân hem de derin bir psikolojik ve sembolik anlam taşıyan bir unsur olarak ele alınmıştır. Mahzen, insanın bilinçaltı, unutulmuş anıları, korkuları ve hayal gücü ile ilişkilendirilir. Bu mekân, aynı zamanda edebî ve kültürel yansımalarıyla da insanın içsel dünyasını keşfetmesine olanak tanır (Bachelard, 2021). Mahzenin tasviri, Selim'in ve Melih'in karakterlerinin derinliklerinde saklı olan korkularını ve bilinmezliklerini keşfetme sürecini simgeler. Aynı zamanda mahzenin, evin en alt katmanı olması bir tür ağırlık ve baskı sembolü olarak değerlendirilmesine olanak sağlar. Mahzende bulunan “uzun ve paslı demir merdiven” ve “soğuk kol demirinin yankılandığı” büyük demir kapı, Selim'in içsel yolculuğunda karşılaştığı zorlukları ve engelleri temsil eder (Birgül, 2020b, s.281-282).

Romanın sonunda yanan apartmanın tasviri ise, mekânın karakterlerin yaşamlarındaki dramatik değişiklikleri ve yıkımları nasıl yansıttığını gösterir. Melih'in

yangından zarar görmüş apartmanı gördüğünde hissettiği “tekinsiz bir görüntü” ve “dumanın koyu izleri ile kaplanmış” bina, karakterlerin içsel kaosunu ve yaşanan trajediyi sembolize eder (Birgül, 2020b, s.323-324). Yazarın diğer romanlarında olduğu gibi bu romanında da mekân, insanların duygusal ve psikolojik hallerinin bir yansımasıdır.

Selim’in evi ile ilgili tasvirler, onun karakterini ve kişisel zevklerini yansıtır. “Eski Türk filmlerinden etkilenip aldığı klasik mobilyalarla döşenmiş sıcak salonu” ve “kocaman kütüphanenin raflarına özenle dizilmiş video kasetler”, Selim’in nostaljik yanını ortaya koyar (Birgül, 2020b, s.124-125). Bu bağlamda, Selim’in evi, onun kimliği ve yaşam tarzı hakkında bilgi verir.

Yeşim Hanım’ın evi tam olarak tasvir edilmemiş olsa da Melih’in Sevil Hanım’ın evi ile yaptığı karşılaştırma, karakterlerin kişilikleri hakkında ipuçları verir. Melih, “Yeşim Hanım’ın salonundaki modern tasarımın yarattığı aydınlık ve soğuk atmosfer” yerine, Sevil Hanım’ın evindeki “eski ama kaliteli eşyaların insanın içine işleyen sükûnetini” tercih eder (Birgül, 2020b, s.40). Bu karşılaştırma, mekânın karakterlerin duygusal tercihlerini ve kişilik özelliklerini nasıl yansıttığının göstergesidir.

Son olarak, Melih’in oturduğu evin tasviri, onun yaşam koşulları ve ruh hali hakkında önemli ipuçları sunar. Melih’in “geceleri açıp yattığı kanepeden ve çizim masasının zor sığıldığı küçük bir salondan” oluşan evi, onun içinde bulunduğu sıkışmışlık ve çaresizlik duygusunun somut bir yansımasıdır (Birgül, 2020b, s.16). Bu tasvir, Melih’in yaşadığı fiziksel çevrenin, onun psikolojik durumu ve genel yaşam memnuniyetsizliği üzerinde nasıl bir etki yarattığını anlamamıza yardımcı olur. Evin özellikleri ve Melih’in bu yerle ilgili hisleri, karakterin genel ruh hali ve yaşam koşulları hakkında önemli ipuçları verir. Bu detaylar, Melih’in yaşadığı fiziksel çevrenin, onun psikolojik durumu ve genel yaşam memnuniyetsizliği üzerinde nasıl bir etki yarattığını anlamamıza yardımcı olur. Melih’in evi, onun içinde bulunduğu sıkışmışlık ve çaresizlik duygusunun somut bir yansımasıdır. Bu durumda denilebilir ki *Ah Tutku Beni Öldürür müsün* romanında mekân, bireyin ruh halini ve duygusal durumunu yansıtan bir ayna işlevi görür.

Cahide Birgül’ün son romanı *Eflatun Koza*’da ana karakter Evrim’in, ölü annesi ve cansız manken Zarife ile paylaştığı ev şu şekilde tasvir edilmiştir:

“Evimiz Şişli’de.

Yeni Karamürsel’in hemen arkasındaki uzun sokakta, gri boyalı eski bir apartmanın giriş katında, az ışık alan, iki oda, bir salon, sıradan bir daire. Ne

rengârenk çiçekler vardır pencere önlerinde, ne göz alıcı perdeler, ne de yaz günlerinde içerden taşan neşeli bir müzik.” (Birgül, 2010, s.9).

Bu tasvir, Evrim’in yaşadığı evin kasvetli ve monoton atmosferini yansıtır. Gri boyalı eski apartman, az ışık alan daire ve eksik olan neşeli unsurlar, evin içindeki melankolik ve umutsuz havayı vurgular. Rengârenk çiçekler, göz alıcı perdeler ve neşeli müziğin yokluğu, evin soğuk ve cansız atmosferini daha da belirgin hale getirir. Bu detaylar, Evrim’in yaşamındaki yalnızlık ve mutsuzluğu simgeleyerek, okuyucuya karakterin iç dünyası hakkında ipuçları sunar. Evrim’in odası şu şekilde tasvir edilmiştir:

“Odam sokağa bakar. ‘Odam’ deyince hâlâ irkiliyorum. İçimdeki kötü cin, ‘Ece’nin odası, Ece’nin odası,’ diye düzeltiyor beni. Ondan hiçbir iz kalmamış olsa da, daima onun odası olacak burası. Duvarları beyaza boyadım, pop yıldızlarının posterlerini indirdim, abuk sabuk bibloları torbalara doldurdum, bej rengi, saten lambasını annemin dikiş masasının yanına koydum, geriye bir şey kalmadı ondan. Belki kalabalık, ama renkli bir odaydı eskiden. Şimdi ise kimsesiz ve cansız. Benim odam artık.” (Birgül, 2010, s.46).

Bu tasvir, Evrim’in odasının fiziksel değişiminden çok, bu değişimin duygusal yankılarını vurgular. Ece’nin odası olarak bilinen bu oda, Evrim’in çabalarıyla yeniden düzenlenmiş, ancak Ece’nin izleri tamamen silinememiştir. Duvarların beyaza boyanması, pop yıldızlarının posterlerinin indirilmesi ve biblo gibi kişisel eşyaların kaldırılması, odanın eski canlı ve renkli halinin yerini kimsesiz ve cansız bir atmosfere bıraktığını gösterir. Bu değişim, Evrim’in kişisel ve duygusal dönüşümünü de yansıtarak, odanın artık ona ait olduğunu, fakat geçmişin izlerinin silinmesinin zor olduğunu anlatır.

Romanın sonunda Evrim’in odasının duvarındaki çatlak, karakterin içsel dünyasıyla özdeşleştirilerek şu şekilde tasvir edilmiştir:

“Duvardaki çatlağa bakıyorum. Her gün biraz daha büyüyor. Yarılma orada değil de, içimde sanki. Bedenim, o duvar olmuş gibi, çatlağın derinleşmesinin acısını duyuyorum. Gözle algılanamayacak kadar yavaş oluyor duvarın ikiye ayrılması, ama durmuyor. Bir an gelecek, ortadan ikiye bölüneceğim, biliyorum.” (Birgül, 2010, s.171).

Bu pasaj, Evrim’in iç çatışmalarını ve duygusal parçalanmışlığını simgeler. Duvarın çatlağı, Evrim’in iç dünyasındaki yarılmayı temsil eder ve her gün biraz daha büyüyerek karakterin derinleşen acısını yansıtır. Evrim, çatlağın yavaş ama durmaksızın ilerlediğini ve sonunda kendisinin de ortadan ikiye bölüneceğini hisseder. Bu betimleme,

karakterin psikolojik durumunu ve içsel mücadelelerini etkileyici bir şekilde gözler önüne serer, okuyucunun Evrim'in yaşadığı duygusal çöküşü derinlemesine hissetmesini sağlar.

Evrim'in Necla'nın evine gittiği kısa sürede evi ile ilgili ilk izlenimleri ve evin tasviri şu şekildedir:

“Necla'nın evini nasıl anlatmalı bilmem. Pek çoklarına şirin gelebilecek stüdyo tipi bir daire. Bizim evimizden bile daha küçük. Bütün ayrıntıları düşünülmüş, içeri girenin kendini iyi hissetmesi için her şey ince ince hesaplanmış sanki. Salonunda kocaman, ucu tavana değen gösterişli bir kütüphane var. Belki de bu kadar göze battığı için Necla'nın salonunda biraz eğreti durduğunu düşündüğüm bir kütüphane... Bir ara, o çay koymaya gittiğinde şöyle bir baktım, kitaplar, konularına ve yazarlarına göre, neredeyse profesyonel bir ciddiyetle dizilmişti.” (Birgül, 2010, s.107).

Bu tasvir, Necla'nın evinin şirin ve düzenli yapısını gözler önüne serer. Evin küçük olması, her ayrıntının düşünülmüş ve içeri girenin kendini iyi hissetmesi için özenle hesaplanmış olduğunu gösterir. Salondaki gösterişli kütüphane, evin genel atmosferiyle biraz zıtlık oluşturarak dikkat çeker. Kitapların konularına ve yazarlarına göre neredeyse profesyonel bir ciddiyetle dizilmiş olması, Necla'nın düzen ve detaylara verdiği önemi vurgular.

3.4.2.2. Diğer kapalı mekânlar

Romanlarda ev dışındaki kapalı mekânlar da önemli bir rol oynar. *Geceye Uyananlar*'da Esin'in her gün gittiği okul veya yaşadığı ev detaylı bir şekilde tasvir edilmezken, Deniz'e hediye almak için girdiği karanlık antika dükkânı dikkat çeker. Bu dükkân, loş atmosferiyle Esin'in Deniz ile ilgili yaşadığı belirsizlikleri ve karmaşayı yansıtır:

“Karanlık denecek kadar loş dükkânda, kırılmasından çekinerek ucuna iliştim sandalyenin. Hemen hemen hiçbir şey netlikle görülmüyor, duvarlara asılmış, konsollara dizilmiş, kuytu köşede kalmış onca eşya, masanın üzerindeki lambanın soluk ışığında, varla yok arası, sanki hayalmiş gibi duruyorlardı oldukları yerde.” (Birgül, 2009, s. 81).

Bu pasaj, antika dükkânının Esin'in Deniz hakkında yaşadığı içsel çatışmaları açıkça gösterir. Eşyaların belirsizliği ve loş ortam, Esin'in zihnindeki karışıklığı ve kaygıyı simgeler. Deniz ile geçirdiği üç günde gittikleri yerler, Esin için büyük anlam

taşır çünkü bu mekânların gelecekte ona sadece Deniz'i hatırlatmasını istemiştir. Ancak, bu mekânların detaylı tasvirine de romanda yer verilmemiştir.

Esin'in Deniz ve Kenan'ın kaza haberini alması üzerine Mersin'de kaldığı otel hakkında da bir tasvir bulunmaz. Bu tasvir eksikliği, belki de Esin'in duygusal yoğunluğunun ve yaşadığı şokun, fiziksel çevresine dair ayrıntıları fark etmesini engellemesiyle açıklanabilir.

Romanlarda kapalı mekânların tasvir edilme biçimi, karakterlerin iç dünyalarını ve ruh hallerini yansıtmak için güçlü bir araçtır. *Geceye Uyananlar*'da da bu tür tasvirler, karakterlerin içsel çatışmalarını ve duygusal durumlarını okuyucuya aktarmada önemli bir rol oynar.

Zeynep'in Beyoğlu'nda gittikleri kafenin popüler olduğunu söylemesinin ardından Nilüfer mekânı daha dikkatli incelemiş ve popüler olmasına bir anlam verememiştir: "Etrafıma bakındım, küçücük bir yerdi. Duvar kenarı boyunca uzanan bir kanepeler vardı. Masalar birbirine yakın, sandalyeler neredeyse iç içeydi." (Birgül, 2020a, s.77). Bu pasaj, Nilüfer'in popülerlik kavramına ve mekânın sunduğu deneyime dair sorgulamalarını yansıtır. Kafenin küçük ve sıkışık yapısının, Nilüfer'in aklına getirdiği ilk şey konuşulanların başkaları tarafından duyulma ihtimali olur.

Haluk'un iş yerindeki odası, onun yalnızlık ve durağanlık hissini yansıtır: "Ceviz dolap, kirli cam, yırtık sümen ve stabilo kalemim hâlâ bana aitti. Tozlu köşeleri, gürültüyle kapanan kapısı, hatta fare delikleriyle her şey aynıydı." (Birgül, 2020a, s.119). Bu detaylar, Haluk'un hayatındaki durağanlığı ve değişime karşı direncini simgeler. İş yerindeki odası, onun kişisel alanı ve kendine ait olan tek noktadır.

Mine tarafından terk edildiğinde Haluk'un soluğu aldığı meyhane, onun içsel ümitsizliğini ve yalnızlığını derinleştirir:

"Büyükçekmece taraflarında sakın bir meyhaneye gittim o gece. İçeride benden başka birkaç yalnız adam daha vardı. Herkes sessizce içiyordu. Görmeyen gözlerle mezelere uzanıyor, garsonu çağırıyor, kadehlerimizi art arda başımıza dikiyorduk. Ağır bir ümitsizlik hâkimdi içeriye, hep birlikte içimize çekiyorduk bu ümitsiz havayı." (Birgül, 2020a, s.287).

Bu meyhane, Haluk'un duygusal çöküşünün ve çevresindeki insanların da benzer duygular içinde olduğunu yansıtır. Meyhanedeki ağır ümitsizlik havası, Haluk'un içsel dünyasındaki karanlıkla paralellik gösterir.

İş yerinden Şef'in ısrarıyla izin aldığı dönemde Haluk'un evde kalmak yerine sık sık gittiği sahildeki meyhane, onun kaçış noktasıdır: "Sahilde çoktandır gitmediğim bir

meyhaneye takılıyorum. Salaş bir yer. Denizin hemen kenarında, dahası Kız Kulesi'nin tam karşısına düşüyor. Hoş ben bir süre sonra hiçbir şey görmez oluyorum ya.” (Birgül, 2020a, s.314). Bu salaş meyhane, Haluk'un günlük yaşamdan ve sorumluluklardan kaçışını temsil eder. Denizin kenarındaki bu mekân, ona geçici bir huzur ve yalnızlık sunar, ancak sonunda yine içsel karanlığına geri döner.

Geceye Uyananlar romanında, kapalı mekânlar karakterlerin iç dünyalarını ve yaşadıkları duygusal süreçleri derinlemesine yansıtmak için kullanılmıştır. Nilüfer'in “popüler kafe”de aradığı mahremiyet, Haluk'un iş yerindeki odasının durağanlığı, meyhanedeki ümitsizlik ve sahildeki kaçış mekânları, karakterlerin ruh hallerini ve ilişkilerini etkili bir şekilde simgeler. Bu mekânlar, romanın atmosferini ve karakterlerin içsel yolculuklarını anlamak için önemli ipuçları sunar.

Ah Tutku Beni Öldürür müsün romanında bahsedilen diğer kapalı mekânlar, karakterlerin içsel dünyalarını ve ilişkilerini yansıtan önemli sahneler olarak karşımıza çıkar. Mekân tasvirlerinin eksikliği, okurun bu sahnelerde geçen olaylara odaklanmasını sağlar ve karakterlerin psikolojik durumlarını daha derinlemesine anlamasına olanak tanır. Örneğin, 90'larda Beyoğlu'nun simge mekânlarından biri olan İnci Pastanesi, romanda anılmasına rağmen detaylı bir tasvire yer verilmemiştir.

Recai ve Selim'in buluştuğu meyhane, Selim'in Sevil Hanım'a kaybolan günlüğü teslim etmek için gittikleri kafe, Kadir ve Melih'in büstü çalmak için plan yaptıkları meyhane, olay akışında sahne olarak kullanılmıştır. Yine bu mekânların da tasvirine romanda yer verilmemiş ancak bu mekânlarda burada buluşan karakterlerin tümü gittikleri yerde en ücra ve karanlık masalarda oturup gölgelere sinmeyi tercih etmişlerdir. Mekânların tasvir edilmemesi, okurun dikkatini karakterlerin diyaloglarına ve yüzleşmelerine çekmeyi amaçlar.

Ah Tutku Beni Öldürür müsün romanında kapalı mekânlar, karakterlerin psikolojik derinliklerini ve ilişkilerinin karmaşıklığını yansıtan önemli unsurlar olarak işlev görür. Bu mekânların tasvirlerinin eksikliği, okurun olaylara odaklanmasını sağlar. Bu yaklaşım, romanın atmosferini güçlendirir ve karakterlerin yaşadıkları mekânlarla olan ilişkilerini daha derinlemesine anlamamıza yardımcı olur.

Yazarın son romanı *Eflatun Koza*'da, Evrim'in çalıştığı “büyük avlulu, çok katlı, adı kocaman yazılmış” gazetenin binası önemli mekânlardan biridir (Birgül, 2010, s.5). Evrim, iş görüşmesine gittiği ilk gün ofisi şu şekilde tasvir etmiştir: “Büyük alanların insan boyundan kısa panolarla bölünmesiyle oluşturulan, özel bir telefon görüşmesi yapamayacağın, başkalarının duyunca ayıplayacağı insani bir ses çıkartamayacağın ve

hatta işten sıkıldığım zannedilmesin diye esneyemeyeceğim bir ortamda çalışacaktım.” (Birgül, 2010, s.5). Bu tasvir, gazetenin ofis ortamının soğuk ve kısıtlayıcı doğasını vurgular. Büyük alanların kısa panolarla bölünmesi, mahremiyetin olmamasını ve herkesin gözetim altında olduğu hissini yaratır. Evrim’in özel bir telefon görüşmesi yapamayacağı, insani bir ses çıkartamayacağı ve hatta esneyemeyeceği bir ortamda çalışacak olması, ofis ortamının ne kadar resmi ve baskılayıcı olduğunu gösterir. Bu detaylar, Evrim’in çalışma ortamındaki huzursuzluğunu ve sıkışmışlık hissini etkili bir şekilde yansıtır. Romanın geri kalanında Evrim’in ofisin sadece kendine ayrılan bölümünde vakit geçirmesi, bu ortamın kısıtlayıcı ve kontrol edici doğasını daha da pekiştirir.

Evrım, Necla’yla konuşmak için sahibi olduğu gey bara giderken mekânla ilgili çok fazla şey düşünmüş, ancak bara girdiği ilk andan itibaren yanıldığını anlamıştır:

“‘Labris’ adı çok da iddialı olmayan, sarımsı neon ışıklarıyla olabildiğince küçük yazılmıştı. Yine sarı bir ok, yanıp söner yukarıyı işaret ediyordu. Yanılmışım, bodruma inmeyecektim demek. Binanın açık kapısından içeri, aydınlık, dar merdivenlere baktım. ‘Yürü korkak karınca,’ dedim sonra ve girdim içeri. İki kat çıktım. Merdivenler temizdi, bir tek örümcek bile görmemişim duvarlarda. Bu iyiye işaretti.” (Birgül, 2010, s.72).

Bu tasvir, Evrim’in bara girerken yaşadığı tereddütleri ve ilk izlenimlerini yansıtır. Barın adı olan Labris, çok iddialı olmayan ve küçük yazılmış sarımsı neon ışıklarıyla dikkat çeker. Sarı bir ok, yanıp söner yukarıyı işaret eder ve bu işaret, Evrim’in ilk başta düşündüğünün aksine, barın bodrumda olmadığını gösterir. Binanın açık kapısından içeri girip aydınlık ve dar merdivenlere bakması, onun bu mekâna yönelik ön yargılarını yıkmaya başlar. İki kat çıkarken temiz merdivenler ve duvarlarda örümcek ağı olmaması, onun mekâna dair iyi izlenimler edinmesine neden olur. Bu detaylar, Evrim’in mekâna dair beklentilerini ve bu beklentilerin nasıl değiştiğini etkili bir şekilde yansıtarak, okuyucunun mekanla ilgili daha net bir izlenim edinmesini sağlar.

3.5. Zaman

Romanda zaman kavramı, edebî eserlerin anlamlandırılması ve değerlendirilmesinde merkezi bir rol oynar. Zaman, sadece olayların sıralanışını belirleyen bir yapı unsuru değil, aynı zamanda tematik derinlik ve karakter gelişimi için de kritik bir unsurdur. Yazarlar, zamanın akışını manipüle ederek, karakterlerin

geçmişlerini, gelecek beklentilerini ve içsel dünyalarını ortaya koyar. Bu, okuyucunun karakterlerle daha derin bir bağ kurmasını ve olayların arka planını daha iyi anlamasını sağlar.

Zaman, edebiyat teorisinde genellikle iki ana bileşenle incelenir: hikâye zamanı (story time) ve anlatı zamanı (narrative time). Hikâye zamanı, olayların kronolojik olarak gerçekleştiği süreyi ifade ederken, anlatı zamanı bu olayların anlatıcı tarafından nasıl sunulduğunu kapsar. Bu iki zaman arasındaki ilişki, romanın yapısal ve anlam bilimsel analizinde kritik bir rol oynar.

Fransız filozof Henri Bergson'un "süre" (durée) kavramı, romanda zamanın ele alınışını derinlemesine etkileyen önemli bir unsurdur. Bergson'a göre süre, niceliksel olarak ölçülebilir zamandan farklı olarak, kişinin içsel deneyiminde kesintisiz bir akıştır (Bergson, 2022). Romanda zamanın ele alınışı, edebî eserin hem yapısal hem de tematik yönlerini derinleştirir. Zaman, olay örgüsünün şekillenmesinde ve karakterlerin gelişiminde kritik bir rol oynar. Farklı anlatım teknikleri, zamanın çeşitli şekillerde manipüle edilmesine olanak tanır ve bu, eserin okuyucu üzerindeki etkisini artırır.

Öte yandan edebî eserlerde zamanın kullanımı temayı güçlendirmek için çeşitli şekillerde manipüle edilebilir. Bu bağlamda, zaman kavramı edebî eserlerde üç temel şekilde ele alınır: lineer zaman, döngüsel zaman ve durgun zaman. Lineer zaman, olayların kronolojik bir sıralama ile anlatıldığı zaman biçimidir. Bu anlatım biçiminde hikâye, belirli bir başlangıç noktasından sona doğru ilerler. Döngüsel zaman, olayların tekrarlayan döngüler içinde ele alındığı bir zaman biçimidir. Bu anlatım biçiminde, zamanın belirli dönemleri tekrar eden olaylar ve temalar etrafında şekillenir. Durgun zaman ise, zamanın akışının durdurulduğu veya yavaşlatıldığı bir anlatım biçimidir. Bu biçimde, olayların sıralanışı yerini, karakterlerin iç dünyalarına ve düşüncelerine bırakır (Ricoeur, 2016).

Kronolojik anlatım, olayların başlangıcından sonuna kadar doğal bir sırayla anlatıldığı bir tekniktir. Olayları kronolojik bir sırayla anlatılır ve okuyucunun olayların gelişimini adım adım takip etmesi sağlanır (Kandiyoti, 2017). Analeptik anlatım, olayların doğal sıralanışından saparak geçmişte yaşanmış olayların hikâyeye eklenmesiyle oluşturulan bir tekniktir. Bu teknik, hikâyenin derinliğini artırır ve karakterlerin geçmişlerini ve bu geçmişin şimdiki zamandaki etkilerini vurgular. Analeptik anlatım, okuyucunun karakterlerin geçmişte yaşadıkları deneyimleri ve bu deneyimlerin şimdiki zamandaki etkilerini daha iyi anlamasını sağlar (Tekin, 2010).

Türk romanında zaman kavramı, Batı edebiyatından farklı özellikler göstermektedir. Geleneksel Türk romanlarında zaman, daha çok lineer ve kronolojik bir yapıya sahipken, modern Türk romanlarında zamanın daha esnek ve çok katmanlı bir şekilde ele alındığı görülür. Bu değişim, Türk toplumunun geçirdiği sosyo-kültürel dönüşümlerle paralellik göstermektedir. Geleneksel Türk romanlarında zaman, toplumsal olayların ve geleneklerin etkisiyle şekillenirken, modern romanlarda ise bireyin iç dünyasına ve psikolojik durumuna odaklanmaktadır (Gürbilek, 2020).

Türk romanı, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinden günümüze uzanan tarihsel süreçte gelişmiştir. Bu süreçte zaman kavramının ele alınış biçiminde yaşanan değişimler, dönemin sosyo-kültürel ve politik dinamikleri ile yakından ilişkilidir. Osmanlı Dönemi romanlarında daha durağan ve geleneksel bir zaman anlayışı hakimken, Cumhuriyet Dönemi ve sonrasında yazılan romanlarda zamanın daha dinamik ve modern bir şekilde işlendiği gözlemlenmektedir (Tural, 2001).

Osmanlı Dönemi Türk romanlarında zaman kavramı, genellikle lineer ve kronolojik bir şekilde ele alınmıştır. Bu dönemde yazılan romanlar, geleneksel hikâye anlatım tekniklerine sadık kalmış ve zamanın akışını olayların doğal sıralanışına göre düzenlemiştir. Cumhuriyet Dönemi Türk romanlarında ise zaman kavramı, modernleşme sürecinin etkisiyle daha dinamik ve esnek bir şekilde ele alınmaya başlanmıştır. Bu dönemde yazılan romanlar, zamanın akışını manipüle ederek, geri dönüşler (flashback) ve ileriye atlamalar (flashforward) gibi teknikler kullanmışlardır (Moran, 2019).

Türk romanında zaman kavramına dair farklı yaklaşımlar, yazarların edebî tarzlarına ve dönemseller özelliklere göre çeşitlilik göstermektedir. Bazı yazarlar zamanı daha geleneksel ve kronolojik bir şekilde ele alırken, bazıları ise zamanı daha esnek ve deneysel bir şekilde kullanır. Geleneksel yaklaşımlarda zaman, olayların sıralanışını belirleyen ve hikâyenin akışını düzenleyen bir unsur olarak ele alınır. Bu yaklaşım, okuyucunun olayları daha net ve anlaşılır bir şekilde takip etmesini sağlar (Kandiyoti, 2017). Deneysel yaklaşımlar, zamanın akışını manipüle eden ve okuyucunun zaman algısını değiştiren teknikler kullanır. Bu yaklaşım, okuyucunun zaman kavramını sorgulamasına ve olayların derinliğini daha iyi kavramasına olanak tanır (Ayvazoğlu, 2015). Türk romanında zaman kavramı, yazarların sosyo-kültürel bağlamlara ve bireysel yaratıcı yaklaşımlarına bağlı olarak çeşitli şekillerde işlenmiştir. Bu çeşitlilik, Türk romanının zenginliğini ve derinliğini yansıtır.

3.5.1. Kronolojik zaman

Kronoloji, Yunanca “chronos” (zaman) ve “logos” (bilim) kelimelerinden türetilmiştir. Kronolojik zaman, olayların gerçekleşme sırasına göre ardışık olarak düzenlenmesini ifade eder. Forster, kronolojik zamanın önemine dikkat çekerken, “hikâyelerin bir başlangıcı, ortası ve sonu olduğunu” vurgulamaktadır (Forster, 2014, s. 37). Bu doğrusal yapı, okuyucunun olay örgüsünü rahatça takip etmesine yardımcı olur. Bu tür bir zaman kullanımı, okuyucunun olayları sırasıyla takip etmesini sağlar ve genellikle daha anlaşılır bir anlatı sunar.

Mieke Bal, *Narratology: Introduction To The Theory Of Narrative* adlı eserinde, kronolojik zaman kullanımının olay örgüsündeki neden-sonuç ilişkisini güçlendirdiğine değinerek kronolojik zaman kullanımının anlatının anlaşılmasını kolaylaştırdığını vurgular: “Kronolojik zaman, anlatının belirli bir zaman dilimi boyunca, olayların doğal sırayla, ardışık bir şekilde anlatılmasıdır. Bu tür bir zaman kullanımı, anlatının anlaşılabilirliğini ve olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkilerini güçlendirir” (Bal, 2017, s. 52).

Genellikle klasik anlatım tarzlarında yaygın olarak kullanılan kronolojik zaman, okuyucunun olayları kolayca takip edebilmesini ve hikâyenin gelişimini anlamasını sağlar. Gerard Genette de bu zaman kullanımının okur üzerindeki etkisine odaklanmıştır: “Kronolojik zaman, okuyucunun zamanın akışını takip etmesini kolaylaştırır ve olayların mantıklı bir sırayla ilerlemesini sağlar. Bu tür bir zaman kullanımı, klasik anlatı yapılarında yaygındır” (Genette, 2020, s. 35).

Geceye Uyananlar, Gölge Çekildiğinde'nin aksine, kronolojik olarak ilerleyen bir olay örgüsüne sahiptir. Nilüfer ve Haluk'un hayatları, zaman kurgusu içinde birbirine dolanan iki paralel hikâye olarak ilerler. Bu yapı, okuyucuya iki kardeşin yaşamlarının hem öznel hem de nesnel zaman algılarını eş zamanlı olarak deneyimleme imkânı sunar. Romanda, bu iki kardeşin olayları kendi bakış açılarıyla değerlendirmeleri, okuyucuların geçmişin izlerini ve geleceğin belirsizliklerini anlamalarına yardımcı olur.

Roman boyunca, yer yer anne ve baba hakkındaki duygu ve düşüncelerin aktarılması amacıyla anımsamalara yer verilmiştir. Ancak, bu anımsamalar *Gölge Çekildiğinde*'de olduğu gibi olayların akışını sekteye uğratmaz. Aksine, karakterlerin geçmişe dair içsel yolculukları, olay örgüsünün doğal bir parçası olarak sunulur ve hikâyenin akışını destekler niteliktedir.

Geceye Uyananlar'da, annelerinin ölümünden Nilüfer ve Haluk'u intihara sürükleyen olaylara kadar geçen birkaç aylık zaman dilimi doğrusal bir akış içerisinde anlatılmaktadır. Bu zaman dilimi, karakterlerin içsel ve dışsal çatışmalarını derinlemesine irdelemekte ve okuyucuyu, karakterlerin yaşadığı duygusal ve psikolojik süreçlere daha yakın bir perspektiften bakmaya davet etmektedir. Aşağıda verilen şemada vaka zamanının romandaki ilerleyişini daha net görmek mümkündür:



Şekil 3.5. *Geceye Uyananlar* romanında anlatıcı düzeyinde paralellik gösteren zaman kurgusu

Bu doğrusal zaman kurgusu, okuyucunun karakterlerin dönüşüm süreçlerini daha net bir şekilde takip etmesine olanak tanır. Nilüfer ve Haluk'un geçmişle olan hesaplaşmaları, geleceğe dair kaygıları ve bu süreçte yaşadıkları içsel çelişkiler, romanın zaman algısının çok boyutlu bir şekilde ele alınmasını sağlar.

Zaman konusunda değinilmesi gereken bir diğer önemli husus, romanın tarihsel niteliğidir. Roman, 1990'larda geçmektedir. Yazar bunu okurla direkt olarak paylaşmamış ancak kurgu içinde Cumartesi Anneleri (Birgül, 2020a, s.81) ve faili meçhullere (Birgül, 2020a, s.295) göndermeler yaparak belli etmiştir. Bunu yaparken tarihsel kişiler kullanmak yerine yaşanmış bir sürece kurgusal karakterler yerleştirmeyi tercih etmiştir. Birgül'ün tüm romanlarında yer verdiği mutlak toplumsal eleştiriye kurgunun doğal akışı içine yerleştirdiği bu tutum, temalarını aktarmadaki başarısının en önemli nedenlerindedir.

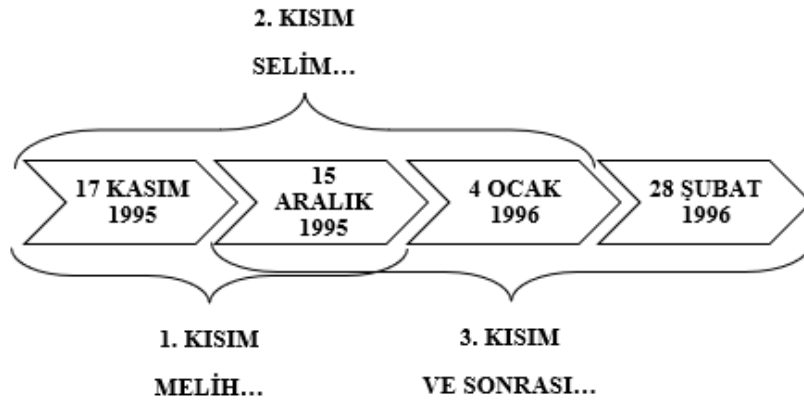
Sonuç olarak, *Geceye Uyananlar*, kronolojik olay örgüsü ve paralel hikâye anlatımı ile karakterlerin öznel deneyimlerini ve zaman algılarını derinlemesine irdeleyerek okuyucuya çok boyutlu bir anlatı sunar. Bu yapı, karakterlerin geçmiş ve gelecekle olan ilişkilerini anlamlandırma sürecinde önemli bir rol oynar ve romanın genel anlatımını daha akıcı ve bütüncül bir hâle getirir.

Cahide Birgül'ün yayımlanan üçüncü romanı *Ah Tutku Beni Öldürür müsün*'de zaman kavramı ilk kez bu denli net bir şekilde ele alınmış ve tıpkı *Geceye Uyananlar* romanı gibi kronolojik bir zaman akışında sunulmuştur. Romanda aktarılan olayların tarihleri ve çoğu zaman saatleri de okuyucu ile paylaşılmıştır.

Üç bölümden oluşan romanın birinci kısmı, baş karakter Melih'in Mabeyinoğulları ailesiyle tanıştığı 17 Kasım 1995 gününden Sevil Hanım tarafından düzenlenen yılbaşı partisine katıldığı 15 Aralık 1995 gecesine kadar geçen süreyi konu edinmektedir. Olayların detaylı tarih ve saatlerinin paylaşılması okuyucunun zaman algısını netleştirmiştir.

Bunun yanı sıra ikinci kısımda, Selim'in Recai ile buluşup büstü çalma görevini kabul ettiği 17 Kasım 1995 akşamından, Sevil Hanım'ı kapısında gördüğü 4 Ocak 1996 akşamı arasındaki zaman aralığında yaşananlar anlatılmaktadır. Bu bölümde de zaman dilimi oldukça spesifik belirtilmiş ve olayların tarih ve saatleri detaylandırılmıştır.

Öte yandan romanın son bölümü olan üçüncü kısmı ise Melih ve Selim'in birbirlerinden habersiz kesişen hayatlarının aktarıldığı 15 Aralık 1995 ile 28 Şubat 1996 tarihleri arasına odaklanmaktadır. Yine zamanın belirgin kullanımı, okurun olayların akışını net bir şekilde takip edebilmesini sağlamıştır. Aşağıdaki işlem grafiği, romanın ana bölümlerinin hangi tarihlerde geçtiğini netleştirmede yardımcı olabilir:



Şekil 3.6. *Ah Tutku Beni Öldürür müsün* romanının ana bölümlerinde ele alınan zaman aralıkları

Eserin başında, ana karakterler Melih ve Selim'in vaka zamanı boyunca hangi tarihlerde neler yaptığını gösteren bir tablo bulunmaktadır. Bu tablo, romanın olay akışını net bir şekilde takip etmemizi sağlar. Detaylı bir zaman çizelgesi oluşturarak olayların kronolojik sıralamasını netleştirilmiş ve bu çizelge sayesinde her bir olayın hangi tarihte gerçekleştiğinin takibi kolaylaştırılmıştır. Aşağıda, romanın başında sunulan zaman çizelgesi yer almaktadır:

Tablo 3.1. Melih ve Selim'in yaşadıkları olayların kronolojik sıralaması (Birgül, 2020b, s.8-9).

Tarih	Melih	Selim
17 Kasım Cuma	Arama	İş teklifi
18 Kasım Cumartesi	Görüşme	
24 Kasım Cuma	Eve gidiş	
27 Kasım Pazartesi	Proje teslimi / İşbaşı	İş üzerinde çalışma
29 Kasım Çarşamba	Evde ilk gece	Kahve
7 Aralık Perşembe	Fatma'yla	
8 Aralık Cuma	Yeşim Hanım'dan bilgi alma	Bilgi toplama
9 Aralık Cumartesi	Sevil Hanımlarda gece yatisı	
10 Aralık Pazar	Kadir'le karşılaşma	Bahçeye ilk adım
11 Aralık Pazartesi	Kadir'le buluşma	Recai'nin evine gidişi
13 Aralık Çarşamba	Sevil Hanım'ın teklifi	Recai'yle buluşma
15 Aralık Cuma	Parti	Parti
16 Aralık Cumartesi	Adres tespiti	Hastalık
18 Aralık Pazartesi		Beklenmedik ziyaret
20 Aralık Çarşamba	Sevil Hanım'ın ikinci teklifi	
24 Aralık Pazar	Tatil	Gidenleri izleme
25 Aralık Pazartesi	Unutkanlık	Eve giriş
27 Aralık Salı		Recai'nin gelmesi
28 Aralık Çarşamba		Recai'nin tekrar gelmesi
2 Ocak Salı	Tatil dönüşü	
4 Ocak Perşembe		Recai hakkında

Tablo 3.1. Melih ve Selim'in yaşadıkları olayların kronolojik sıralaması / tablonun devamı

10 Ocak Çarşamba	Olca'yın teklifi	Eve giriş
11 Ocak Perşembe	Sus payı	Bir iş teklifi daha
12 Ocak Cuma	Keşif ve önemli bir kayıp	
15 Ocak Pazartesi		Buluşma
16 Ocak Salı		Nejat Kumcu'yla konuşma
17 Ocak Çarşamba	Kısa bir not	
18 Ocak Perşembe	Kadir'le buluşma	
19 Ocak Cuma		Ve çekiş
23 Ocak Salı		Yeniden hayat
24 Ocak Çarşamba		Yeniden Ortaköy
25 Ocak Perşembe	Yeşim Hanım ve Bora Bey'le	
26 Ocak Cuma	Kadir'le buluşma	Sevil Hanım arıyor
27 Ocak Cumartesi		Nejat Kumcu arıyor
1 Şubat Perşembe	Yeşim Hanım'ın yaş günü daveti	Kıyafet alışverişi
2 Şubat Cuma	Parti ve maceraya dalış	Eve giriş
3 Şubat Cumartesi	Melih ve Olca'y	Yolculuk kararı
4 Şubat Pazar	Ziyaret	Misafir
9 Şubat Cuma		Selim'in finali
10 Şubat Cumartesi	Gazetede ki haber	
12 Şubat Pazartesi	Tören	
13 Şubat Salı	Komiserler	
14 Şubat Çarşamba	Emniyete davet	
21 Şubat Çarşamba	Sevil Hanım'ın defteri	
28 Şubat Çarşamba	Bir haber	

Verilen tablo yalnızca vaka zamanını belirginleştirmez aynı zamanda Melih ve Selim'in karakter gelişimini somutlaştırırken olayların belirli tarihler ve saatlerle verilmesi, okuyucuda bir bekleyiş ve gerilim yaratır. Tablo, bazı olayların eşzamanlı olarak gerçekleştiğini ve bu olayların birbirini nasıl etkilediğini gösterir. Bu simültane

olaylar, özellikle karakterlerin birbirleriyle olan ilişkilerini ve bu ilişkilerin dinamiklerini anlamamıza yardımcı olur. Örneğin, Selim'in 4 Ocak'ta Sevil Hanım'ı kapısında görmesi, Selim için olayların doruk noktasına ulaştığını işaret eder. Aynı şekilde Selim'in hastalığı (16 Aralık) ve Recai'nin tekrar gelmesi (28 Aralık), olayların hızla geliştiğini ve karakterlerin üzerindeki baskının arttığını gösterir.

Melih ve Selim'in yaşadığı olaylar arasındaki tarihsel paralellikler ve bu olayların anlatıya katkısı üzerinde durulabilir. Melih'in ve Selim'in yaşadıkları olaylar arasındaki paralellikler, anlatının iki ana karakterin hayatlarının nasıl kesiştiğini ve birbirlerini nasıl etkilediklerini gösterir. Örneğin, Melih'in 17 Kasım'da arama yapması ile aynı gün Selim'in iş teklifi alması, her iki karakterin de hayatlarında önemli değişikliklerin başlangıcını işaret eder.

Romanın "Final" bölümünün sonuna "12/01/2004" (Birgül, 2020b, s.336) tarihinin atılması, romanın vaka zamanı olarak belirtilen 1995-1996 yılları ile yazım tarihi arasındaki ilişkiyi göstermektedir. Bu tarih, yazarın eseri tamamladığı veya belirli bir bölümü yazdığı tarihi belirtir. Yazım tarihinin belirtilmesi, yazarın yaratıcı sürecinin izini sürmek ve eserin arka planını anlamak açısından önemlidir. Ayrıca, bu tür tarihsel veriler, romanın yazıldığı dönemin sosyo-politik ve kültürel bağlamını incelemeye olanak tanır ve eserin içeriğinin o dönemdeki olaylardan nasıl etkilendiğini araştırmaya yardımcı olabilir.

Bu tarih aynı zamanda eserin yazarın zihnindeki gelişimini ve tamamlanma sürecini de okuyucuya sunar. Yazım tarihi ile vaka zamanı arasındaki bu fark, yazarın geriye dönük bir perspektifle hikâyeyi kurguladığını veya belirli bir zamansal mesafeyle olayları ele aldığını da gösterebilir. Bu durum, yazarın romanın temasını ve karakterlerini nasıl şekillendirdiğine dair ipuçları verebilir. Bu nedenle, yazım tarihinin eserde belirtilmesi, eserin daha derinlemesine anlaşılmasına katkıda bulunur.

Melih ve Selim'in karakter gelişimini ve olayların zamanlamasını içeren bu tablo okuyucuda beklenti ve gerilim yaratmanın yanı sıra anlatının derinliğini ve karmaşıklığını da artırır. Belirli tarihler ve saatlerle verilen olaylar, karakterlerin üzerindeki baskıyı ve olayların hızla tırmanışını vurgular. Melih'in 17 Kasım'daki araması ve Selim'in aynı gün iş teklifi alması gibi tarihsel paralellikler, karakterlerin hayatlarının nasıl iç içe geçtiğini gözler önüne serer.

3.5.2. Anakronik zaman

Anakronizm, Yunanca “ana” (geriye doğru) ve “chronos” (zaman) kelimelerinden türetilmiştir ve “zamanın dışında” anlamına gelir. Anakronik zaman, olayların zaman akışının kesilmesiyle anlatılır. Gerard Genette de anakronik zaman kavramını “analepsis” (geçmişe dönüş) ve “prolepsis” (geleceğe atıf) terimleriyle açıklar (Genette, 2020, s. 48). Bu teknikler, yazarın okuyucunun merakını artırarak anlatıya yeni boyutlar katmasına olanak tanır.

Anakronik zaman, olayların kronolojik sıraya göre anlatılmaması durumudur. Bu tür anlatımlarda yazar, zaman içinde ileriye veya geriye sıçrayarak olayları farklı bir sırada sunabilir. Bu yöntem, hikâyeye derinlik ve karmaşıklık katmanın yanı sıra, okuyucunun dikkatini canlı tutmayı amaçlarken yazara, karakterlerin geçmişleri ve gelecekleri hakkında daha derin bilgiler verme imkânı da sağlar: “Anakronik zaman, anlatının lineer zaman çizgisine bağlı kalmaksızın, olayların farklı zaman dilimlerinde ve sıklıkla geri dönüşler ve ileri sıçramalarla aktarıldığı bir zaman düzenidir. Bu yöntem, olayların ve karakterlerin çok boyutlu olarak ele alınmasına olanak tanır” (Ricoeur, 2016, s. 74). Anakronik anlatım, modern ve postmodern edebiyatın sıkça başvurduğu bir tekniktir.

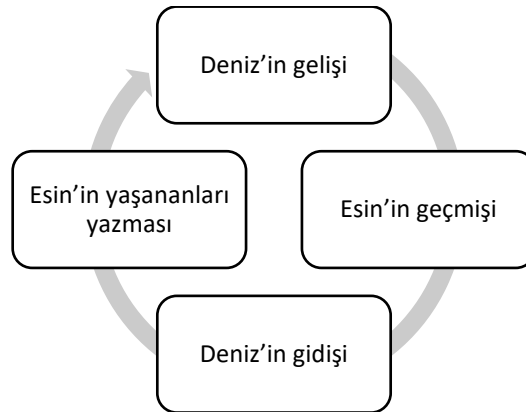
Gölgeler Çekildiğinde eseri için zaman, fazla önemli olmayan ancak gerekli bir arka plandır denilebilir. Eser zaman açısından değerlendirilmesi güç bir roman olarak tanımlanabilir. Bunun en önemli sebebi ise olay odaklı değil birey odaklı olan eser olmasından kaynaklanmaktadır. Eserde zaman, bireyi etkileyen yönleriyle ele alınmıştır. Vaka zamanının hangi yılları kapsadığını söylemeye yardımcı olabilecek herhangi bir bilgiye yer verilmemiştir.

Yazarın romanda, en azından süreci rahatlıkla anlamamızı sağlayan çeşitli ipuçları verdiğini söylemek yanlış olmayacaktır: “(...) Benim ve çevremdekilerin onun hayatına katıldığı bir dört ay bu anlatılan...” (Birgül, 2009, s.2). Eserin girişinde verilen bu bilgi, okura, Deniz’in, Esin’in hayatında işgal ettiği zamanının dört ay gibi kısa bir süre olduğunu aktarmıştır. Yine anlatı içinde “soğuk bir kış günü”, “kar henüz yerdeyken”, “yeni yıl arifesi”, “sabahın erken saatleri” gibi ifadelerle yer verilmiş ancak kesin bir zaman bildirilmemiştir.

Eserin sonunda Esin, “yaşananların üzerinden on dokuz yıl geçti”ğini (Birgül, 2009, s.186) belirtmiş olsa da yine kesin bir tarihe ya da yaşananların hangi yıllara tekabül ettiğini anlamamızı sağlayacak bir bilgiye yer verilmemiştir.

Birgöl, özellikle modern edebiyat eserlerinde kullanılan bir zaman kullanımını tercih etmiş hikâyeyi doğrusal değil dairesel bir şekilde ele almıştır. Diğer bir deyişle eserde kronolojik bir zaman akışından söz edilememektedir. Burada hikâyeye, düz bir çizgi gibi ilerlememiş, dönüp dolaşıp başladığı noktada sona ermiştir. “Zaman-uzamlar karşılıklı olarak kapsayıcıdır; bir arada varolur, iç içe geçebilir, birbirlerinin yerini alabilir ya da birbirlerine ters düşebilirler; birbirleriyle çelişir, çatışır veya kendilerini daha da karmaşık etkileşimler içinde bulabilirler.” (Bakhtin, 2020, s.306).

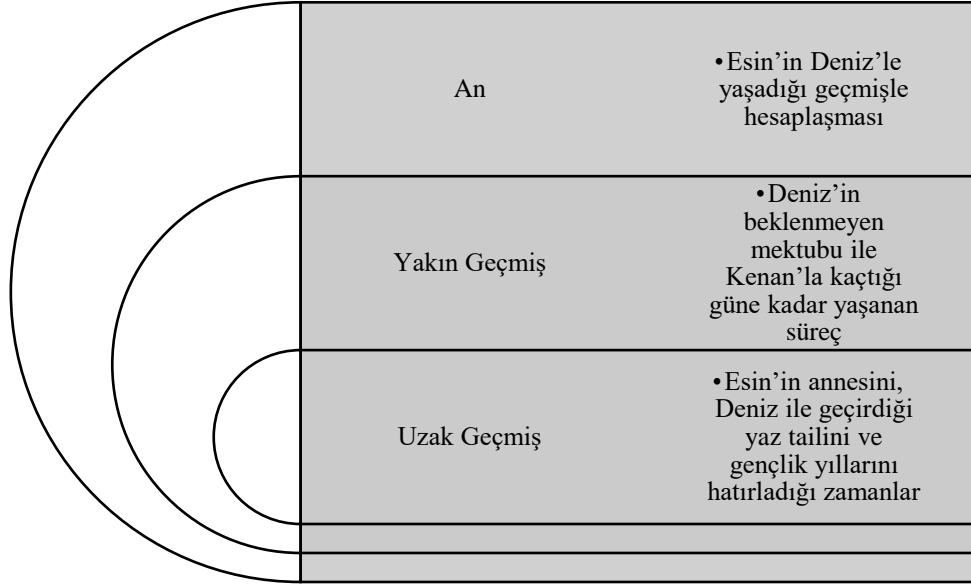
Hafıza, anı ve insan beyninin çalışma mantığının taklit edilmesiyle ortaya çıkan bu modelde, yazarlar olayları bir insanın hatırladıklarına dayandırarak yazabilir. Hafızalarımız; edebiyatta da zaman zaman görülebildiği gibi, kusursuz değildir. Bazı olayları “yanlış” hatırlarız, hatırladıklarımızı farklı şekilde yorumlarız, bizi üzen hatıraları hafızamızın derinlerine gömmeye çalışırız. Benzer bir hafıza mantığı, edebiyat eserlerinde dairesel zaman kullanımı için de ele alınabilir. Esin’in zaman zaman “şimdilerde farkına varıyorum” ya da “çok sonraları sebebini anladığım” şeklinde başlayan cümlelerinin arkasında hafızasının oyunları yatmaktadır. Eserde üç farklı metin halkasının varlığından söz etmiştik. Deniz’in gelişi ile gidişi arasında, dört aylık bir zaman dilimi yer almaktadır. Esin’in geçmişi ise olayların akışında flashbackler halinde okurla paylaşılmıştır. Eserin girişinde yaşadıklarını yazmaya karar veren Esin, eserin sonunda başladığı yere dönmüş ve yaşananların üzerinden ne kadar zaman geçtiğini düşünmüştür. Bu üç metin halkası dairesel zaman kullanımı ile birbirine bağlanmıştır:



Şekil 3.7. *Gölge Çekildiğinde* romanının döngüsel zaman kurgusu

Romanın ilk metin halkasının vaka zamanı: Deniz’in, babası ve Esin’in evinde geçirdiği dört ay, Esin’in kasabaya yaptığı yolculuk ve yaşadıkları öğrenmesini kapsayan altı aylık bir süre olarak belirlenebilir. İkinci metin halkası Esin’in geçmişini oluşturur ve

aslında Deniz ile yaşadığı dönemi de kapsar. Ancak bu bölüm için net bir zaman belirlemek mümkün değildir. Son metin halkası ise Esin'in yaşananlarla yüzleşmek için yazmaya karar verdiği zamanı kapsar ve bu da Esin'in tüm yaşamına tekabül eder denilebilir.



Şekil 3.8. *Gölgeler Çekildiğinde* romanında zaman kırılmaları

Verilen şekilden de anlaşılacağı üzere Esin, farklı zaman dilimlerine ait hatıraları an dâhilinde iç içe aktarmıştır. Her ne özellikte olursa olsun ister bütüncül ister anlık ister iç içe bu teknikle birey an içerisinde geçmişe dönük sorgulamalarını yapabilmekte, an içerisinde geçmişini değerlendirebilmektedir. Eserdeki olayların kronolojik bir bütünlük içinde aktarılamamasının sebeplerinden biri de romanın büyük bir bölümünde yer alan Esin'in hafıza monologları yer almış ve bu konuşmalar “()” içinde belirtilmiştir (Cohn, 2008). Romanda sıklıkla söz edilen Deniz'in günlüğü ve Kenan'a yazdığı mektuplar okurla direkt olarak paylaşılmamıştır.

Birgül'ün son romanı *Eflatun Koza* da tıpkı *Gölgeler Çekildiğinde* romanı gibi zamanın anakronik işlendiği bir kurguya sahiptir. Bu durumun temel sebebi ise iki romanın da olaylara değil karakterleri, karakter dönüşümlerini ve karakterler üzerinden temaları yansıtma çabasıdır.

Ana karakter Evrim'in zamanın mekânla olan ilişkisini vurgulayan cümlesi “Ben öyle bilmem. Zaman mekânla değişir, her yerde çabucak akıp gitmez,” (Birgül, 2010, s.34) zamana bakış açısını yansıtır. Evrim, zamanın her yerde aynı hızla geçmediğini, mekânın zamanın akışını etkilediğini belirtir. Bu düşünce, romanın genelinde mekânın ve

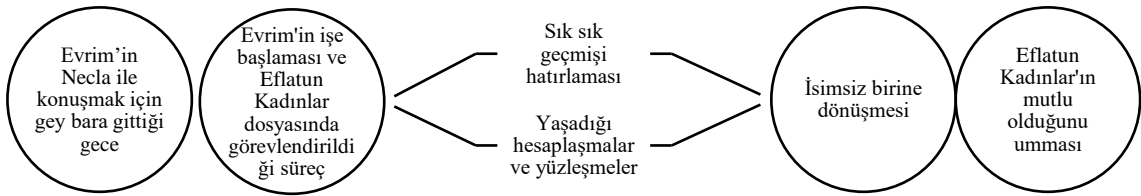
atmosferin karakterlerin ruh hali üzerindeki etkisini anlamamıza yardımcı olur. Evrim'in bu görüşü, zamanın subjektif doğasını ve farklı yerlerde farklı algılandığını vurgulayarak, okuyucunun romandaki zaman-mekân ilişkisinin farkına varmasını sağlar.

Evrin, nedeni belirsiz kayıp bir zamanın ardından gazetede çalışmaya başladığında aylardan Şubat'tır (Birgül, 2010, s.3), bir daha gitmemek üzere işten çıkıp eve gitmesinin ardından gazetede çalıştığı süre ona yıllar gibi gelirken, aslında sadece yetmiş beş gün geçmiş olduğunu fark eder:

“Bir kez de gazeteden bir görevli geldi ve iki buçuk aylık maaşımı verdi. O zaman ayırt ettim: Bunca şeyi demek yetmiş beş günde yaşamıştım! Bana yıllar yıllar boyu o gazetede çalışmışım gibi gelen süre aslında sadece yetmiş beş günmüş!” (Birgül, 2010, s.175).

Evrin'in zaman algısının ne kadar çarpık olduğu ve yaşadığı deneyimlerin yoğunluğu verilen pasajla vurgulanmıştır. Bu farkındalık, Birgül'ün, romanlarında zamanı karakterlerinin duygusal ve zihinsel durumunu, zamanın onlar için nasıl bir anlam taşıdığını ve anlatı sırasında yaşadıkları olayların derinliğini ortaya koymak için bir araç olarak kullandığının göstergesidir.

Romanda, anlatının zaman çizgisinde yapılan sıçramalar ve geri dönüşlerle ana karakter Evrim'in dönüşümü vurgulanmaktadır. Roman, Evrim'in gey bara gitmek için gecenin geç bir saatinde evden çıkmasıyla başlar. Ardından, Evrim'in işe başladığı güne dönülür ve zaman zaman geçmişe dönerek karakterin geçmişini ve dönüşümünü açıklar.



Şekil 3.9. Eflatun Koza romanında zaman kurgusu

Eflatun Koza romanında zaman kurgusu, eserin atmosferini ve tematik yapısını derinleştiren önemli bir unsur olarak öne çıkar. Zaman kurgusu, karakterlerin geçmişleriyle yüzleşmeleri, anılar ve şimdiki zaman arasındaki geçişlerle dikkat çeker. Zaman, romanın atmosferine ve anlatımına bir akışkanlık katar. Evrim'in içsel monologları, rüyaları ve anıları, zamanın katmanlarını daha da belirgin hale getirir. Bu akışkanlık, zamanın sabit bir olgu olmadığını, aksine karakterlerin deneyimleri ve duygusal durumlarına göre değişkenlik gösterdiğini vurgular.

Roman, çeşitli zaman dilimlerini iç içe geçirir. Evrim'in şimdiki zamandaki araştırmaları, geçmişte yaşanan olaylar ve çocukluk anılarıyla sürekli kesişir. Bu, okuyucunun zamanın doğrusal bir şekilde ilerlemediği bir dünyaya adım atmasını sağlar. Roman boyunca Evrim'in geçmişine dair geriye dönüşler yaşanır. Bu geriye dönüşler, karakterlerin bugünkü davranışlarını ve psikolojik durumlarını anlamamıza yardımcı olur. Özellikle Evrim'in çocukluk anıları ve ailesiyle ilgili hatıraları, onun kişilik gelişimini ve içsel çatışmalarını açığa çıkarır.

Evrim'in şimdiki zamandaki eylemleri, geçmişte yaşanan olaylarla sürekli bir ilişki içindedir. Evrim, *Eflatun Kadınlar*'ın hikâyesini çözmeye çalışırken, geçmişte yaşananlar ve bu kadınların hayatları hakkında daha fazla bilgi edinir. Bu durum, Evrim'in geçmişleriyle yüzleşmesini ve bu yüzleşmenin onu nasıl etkilediğini gözler önüne serer.

Romanda zaman kurgusunun önemli bir parçası olan *Eflatun Kadınlar* dosyası, vaka zamanının tespit edilmesine yardımcı olur. Evrim, dosyayı incelediğinde, beş yıl içinde bulunamayan kişiler hakkında gaiplik kararı çıkarıldığını öğrenir. Çağla ve Irmak için bu zamanın dolmasına az kaldığını belirtir (Birgül, 2010, s.17). Polis raporlarına göre, Çağla ve Irmak'ın 2 Aralık 2003'te kaybolduğu tespit edilmiştir. Bu bilgi, romanın 2008 yılında geçtiğini ortaya koyar.

Romanın sonuna "20 Nisan 2009" (Birgül, 2010, s.184) tarihinin atılması, romanın vaka zamanı olarak belirtilen 2008 yılı ile yazım tarihi arasındaki ilişkiyi göstermektedir. Bu tarih, yazarın eseri tamamladığı veya belirli bir bölümü yazdığı tarihi belirtir. Yazım tarihinin belirtilmesi, yazarın yaratıcı sürecinin izini sürmek ve eserin arka planını anlamak açısından önemlidir.

Cahide Birgül, *Eflatun Koza*'da zaman kurgusunu anakronik kullanarak karakterlerin zihinsel ve duygusal dünyalarını geçmiş ve an ekseninde ortaya çıkarır. Bu yolculuk sırasında zamanın farklı katmanlarında gezinen anlatı, romanın atmosferini ve tematik derinliğini zenginleştirir.

3.6. Anlatım Teknikleri

Roman sanatında anlatım teknikleri, yazarın okura iletmek istediği mesajları, temaları ve duyguları şekillendiren temel unsurlardandır.

“Anlatım teknikleri, bir yazarın üslubunu yaratan tercihleri yansıttığı gibi, yazdıklarını kişisel bir biçimde estetize etmek için yazarlara yeni imkânlar sunar. Bu araçlar sunduğu imkânlarla, eserin içeriğine uygun bir biçim üreterek yazarın kişisel imzası denebilecek üslup üretimine temel oluşturur. Bu tekniklerin anlatıma çeşitlilik, dinamizm ve derinlik kazandırdığı, metne yazınsallık payesi verdiği söylenebilir.” (Karadeniz, 2019, s.158).

Bu teknikler, yazarın anlatıyı nasıl yapılandırıldığını, karakterlerin iç dünyasını ve olayların akışını nasıl sunduğunu belirler. Anlatım tekniklerinin yazarın üslubunu şekillendiren tercihlerini yansıtır ve yazarı kişisel bir estetik yaratmada özgür kılar. Bu teknikler, eserin içeriğine uygun bir biçim oluşturarak yazarın kendine özgü bir üslup geliştirmesine olanak tanır. Ayrıca, bu teknikler anlatıya çeşitlilik, dinamizm ve derinlik kazandırır böylece metne yazınsal bir değer katar. Bu, bir yazarın anlatım teknikleri aracılığıyla metinlerini nasıl kişiselleştirdiğini ve edebî değer kazandırdığını öne çıkaran bir değerlendirme olarak görülebilir. Romanlardaki anlatım teknikleri, okurun metni algılamasını, karakterlerle bağ kurmasını ve eserin genel atmosferini anlamasını sağlar.

Edebî eserlerde kullanılan teknikler, eserin özünden ayrı düşünülemez. Bir eserin taşıdığı anlam ve tema, yazarın kullandığı teknikler aracılığıyla ifade edilir. Teknik, eserin yalnızca bir aracı değil, aynı zamanda eserin özünü biçimlendiren ve ona derinlik katan bir unsur olarak görülmelidir. Örneğin, bir yazarın dil kullanımı, anlatı yapısı, karakterlerin gelişimi ve olay örgüsünün düzenlenişi gibi unsurlar, eserin ana temasını iletmede ve okurda belirli bir duygusal tepki uyandırmada kritik rol oynar. Bu bağlamda, edebî teknikler yalnızca estetik bir değer taşımaz aynı zamanda eserin özünü ve içeriğini oluşturan temel unsurlardır (Stevick, 2021, 66-82).

Anlatım tekniklerinin edebî eserlerde karakter derinliği ve gerçekçiliği artırmak için kullanılması “anlatıma çeşitlilik, dinamizm ve derinlik kazanmıştır. Bu bağlamda, özellikle bireyi anlatmada önemli mesafeler katedilmiş, insan, daha sıcak ve daha doğal bir konumda karşımıza çıkarılmıştır.” (Tekin, 2020, s.196). Bu tür bir anlatım, okurun karakterlerle daha kolay empati kurmasını ve karakterlerin zihinlerine daha yakından bakmasını sağlar.

3.6.1. Tasvir

Tasvir, romanın kurmaca dünyasını inşa etmek için vazgeçilmez bir araçtır. Yazar, tasvir yoluyla karakterlerin fiziksel özelliklerini, yaşadıkları çevreyi, içinde buldukları zaman dilimini ve olayların geçtiği mekânı ayrıntılı bir şekilde betimleyerek okuyucuda bu dünyaya dair bir algı oluşmasını sağlar. Bu da romanın gerçeklik duygusunu pekiştirir ve okuyucunun kurmaca dünyaya daha derinden dalmasını sağlar.

Tekin'in tanımına göre tasvir, "romanın kurmaca dünyasında yer alan kişi, zaman, olay, mekân gibi unsurları, sanatın sağladığı imkânlardan yararlanarak görünür kılmaktır." (Tekin, 2020, s.210). Verilen alıntıda yer alan "sanatın imkânlarından yararlanma" ifadesi, yazarın tasvir yaparken yalnızca basit bir betimlemenin ötesine geçerek estetik unsurlar, duygusal tonlar ve anlatım tekniklerini kullanarak bu betimlemeleri zenginleştirdiğini ifade eder. Böylece tasvir, sadece bir anlatım aracı olmaktan çıkar ve metne sanatsal bir derinlik kazandırır.

Birgül'ün romanlarında yer alan tasvirler, olayların akışıyla birlikte verildiğinden "girişik tasvir" (Sazyek, 2021, s.141) olarak adlandırılabilirler. Sazyek'in tanımına göre Birgül'ün tasvirleri, olay örgüsüyle bütünleşik bir şekilde verilerek okuyucunun dikkatini dağıtmadan romanın genel atmosferini desteklemektedir. Bu da romanın akıcılığını korurken, okuyucunun zihninde güçlü ve kalıcı imgeler oluşmasını sağlar.

Gölgeler Çekildiğinde romanında yazar, kişi tasvirlerini sınırlı tutmuş mekân tasvirleri ile karakterlerinin iç dünyasını yansıtmıştır. "Aydınlığa bakan mutfağımız, akşam ışığında iyiden iyiye köhne göründü gözüme. Yemek vardı. Bu küçük bir sevinç kaynağı olabilirdi aslında. Ama tenceredeki yağı donmuş dolmalar karamsarlığımı daha da çoğaltmaktan başka bir işe yaramadı." (Birgül, 2009, s.5). Mutfağın akşam ışığında köhne görünmesi, Esin'in karamsarlığını yansıtır. Dolmaların üzerindeki donmuş yağ, karakterin sevinç kaynağı olabileceken, karamsarlığını artıran bir unsur olarak betimlenir. Bu tasvir, basit bir mekân betimlemesinin ötesine geçerek, karakterin duygusal durumunu okuyucuya hissettiren bir araç haline gelmiştir.

Tasvir tekniğinin bir diğer işlevi karakterler arasındaki ilişki dinamiklerini açığa çıkarmaktır. "Ben diz çökmüş karanlıkta anahtar ararken, Deniz'in silüetini, arkasından düşen soluk ışıktaki başka bir renge bürünmüş saçlarını, yukarılardaki ezici duruşunu gördüm." (Birgül, 2009, s.104). Deniz'in silüeti ve saçlarının farklı bir renge bürünmesi hem fiziksel bir betimleme hem de Deniz karakterinin Esin için ulaşılmaz bir kişiliğe sahip olduğuna işaret eder.

Birgöl, tasvir tekniğinde yalnızca görme duyusu değil koku ve tat gibi duyuşal unsurlara da başvurur: “Sıcak çörekler pişirmiştii bana. Kim bilir güneydoğunun nerelerinden taşıyıp getirdiğı kokulu bir çayla ikram etmişti onları.” (Birgöl, 2009, s.148). Sıcak çöreklerin kokusu ve Güneydoğu’dan getirilen çay, okuyucunun zihninde hem mekânın hem de karakterin kültürel bağlamını canlandırılmasına olanak tanır. “Kapı açıldı, durgun bakışlı bir kadın ‘hoş geldiniz’ dedi. Sonra bir şey içip içmeyeceğimi sordu.” (Birgöl, 2009, s.157), örneğinde ise yazar, kısa bir tasvirle karakterin ruh halini ve Esin’in çevresiyle etkileşim biçimini aktarır.

Geceye Uyananlar romanında önemli bir yere sahip olan kamçılar hem Haluk hem de Nilüfer tarafından sıkça tasvir edilmiştir: “Babamın kamçıları şimdi bir bavulun içinde ve senelerdir bakımları yapılmadan ölü yılanlar gibi yatıyor.” (Birgöl, 2020a, s.31). Haluk’un kamçıları “ölü yılanlar” gibi betimlenmesi, geçmişin travmatik etkilerinin artık hareketsiz ve etkisiz hale geldiğine dair bir imge sunar. Babasının kamçılarının bir bavulda “senelerdir bakımları yapılmadan” durması ise geçmişin unutulmuş ancak hâlâ etkisini sürdüren anılarını simgeler.

Nilüfer, abisinin kamçıları tekrar duvara asmaya niyeti olup olmadığını anlamak için bavulu çıkarıp kontrol ettiğinde yaşadıklarını şu şekilde tasvir eder:

“Bavulu dışarı çektim ve temiz bir kadın olduğum için nefret ettim kendimden. Eğer ikide bir her şeyin tozunu almıyor olsaydım, şimdi bu bavul bana açılıp açılmadığını söylerdi. Paslanmış kilitlerine, derisi soyulmuş saplarına baktım. Daima kilitli olurdu, bundan emin olarak düğmelerine bastım ve metalik bir ses çıkararak açılıverdiler. Yüreğim ağzıma geldi. O ses hiç kesilmeden odada yankılanırken, ben panik içinde iki dili yuvalarına bastırdım.” (Birgöl, 2020a, s.182).

Verilen pasajda, Nilüfer’in geçmişle ilişkisi ve belirsizlik duygusu ön plandadır. Bavulun açılma anı, Nilüfer’in korkularını su yüzüne çıkaran bir sembol olarak kullanılmaktadır. Bavulun açılmasının Nilüfer’de yarattığı endişe, geçmişin hâlâ canlı olduğunu ve unutulmadığını belirtir.

Karanlık, belirsizlik ve korku, roman boyunca Haluk’un gittiğı operasyonların tasvirinde sıkça kullanılmıştır. “Gece çok karanlık. Bu karanlık herkesi ürkütüyor. Gökyüzünün bulutsuz olması iyi mi, kötü mü, hâlâ karar verebilmiş değilim.” (Birgöl, 2020a, s.67). Burada, karanlık gece ve bulutsuz gökyüzü, Haluk’un içinde bulunduğu ruh hâlini simgeler. Gökyüzünün açık mı, kapalı mı olmasının iyi ya da kötü olduğuna karar verememesi, Haluk’un yaşamındaki bulanıklığı gösterir. Öte yandan operasyonda

olmaktan ya da uzaklarda olmaktan ötürü mutlu olan Haluk gittiği yerlerde, dağlarda mutludur: “Gökyüzündeki hilalin ışığında birer kara gölge gibi belli belirsizdik hepimiz. Altımızda gürültüyle akan nehrin soğuğu vuruyordu yüzüme. Suyun çok aşağılardan rüzgârla bana ulaşmasını, buz gibi havanın nemle birlik olup nefesimi kesmesini hep sevmişimdir.” (Birgül, 2020a, s.71). Doğa tasvirleri aracılığıyla Haluk’un huzur bulduğu anlar betimlenmiştir. Gürültüyle akan nehir ve soğuk rüzgâr, karakterin yaşamındaki sert koşulları simgelerken, bu zorlu koşullara rağmen karakterin bunlardan haz alması, içsel bir güç ve dayanıklılık geliştirdiğini gösterir.

Nilüfer’in Suat’la birlikteyken yaşadığı içsel huzursuzluk da tasvirlerle somutlaştırılmıştır:

“Kuvvetli bir lodos vardı dışarıda. Yine de sokağın başına kadar yürüdük. Bakkal bir iki laf etti bizi görünce, bana yine pardösülü adamı hatırlattı ve yine pek dostça davranmayı beceremedim ona. Karşıdaki evin camı rüzgârdan vurdu ve yağmurun ilk damlaları benek benek yaptı Arnavut kaldırımlarını.” (Birgül, 2020a, s.207).

Alıntılanan bölümde, dışarıdaki kuvvetli lodos ve yağmurun başlaması Nilüfer’in içindeki karmaşayı yansıtır. Pardösülü adam ve Nilüfer’de açığa çıkardığı hisler, yaşadığı huzursuzluğun etkisinden kurtulamadığını ifade eder.

Haluk’un Mine ile buluşmak için Pera Palas’a gittiğinde Nilüfer’i düşünerek “eskinin ama hakikaten eski olanın kokusu sinmişti havaya. Nilüfer bu tarz yerlere yakışırdı ancak. O izbe Beyoğlu sokaklarına değil.” (Birgül, 2020a, s.244) diye düşünmesi Nilüfer ile yaşadıkları geçmişe duyduğu özlemini açığa çıkarır. Nilüfer’in eski ve nostaljik olan bu mekâna olan uygunluğu, onun geçmişle olan bağlantısını ve bu bağlantının Haluk’a hissettirdiği huzuru simgeler.

Suat’ın ortadan kaybolmasının ardından ilk buluşmalarında Nilüfer’in ne olduğunu sormayıp Suat’ın görünüşünde tahminlerini doğrulayacak bir şeyler araması aralarındaki mesafenin aşılma zılgının göstergesidir:

“Keyfim kaçmıştı. Bu yüzden Suat’ın uzaktan geldiğini görmek umduğum gibi etkilemedi beni. Kol ağızları eprimiş palyoşunun içinde olduğundan daha ince göründü gözüme. Elmacık kemikleri belirginleşmiş, gözleri irileşmişti. Uykusuz gecelerin, elektrik akımlarının, nemli, karanlık duvarların izlerini arıyordum yüzünde. Sıkıca sarıldı bana. Tek bir kişiyi özlemekten farklı bir yoğunluğu vardı sarılışının. Uzun zaman boyunca sevdiği pek çok şeyden ayrı kalmış birinin, bu

zorunlu yoksunluk bitip de özlemini çektiği şeyle karşılaştığında açığa çıkan duygusunu hissetmişim onda.” (Birgül, 2020a, s.260).

Suat’ın görünüşü, yaşadığı zorlukların ve geçirdiği uykusuz gecelerin izlerini taşır. Sarılma anındaki yoğunluk, yalnızca bir insanı değil, geçmişte kaybedilen her şeyi özlemeyi simgeler. Bu sarılmaya yüklediği anlamlar, Nilüfer’in yaşamındaki eksiklikleri ve duygusal boşlukları doldurma arzusunu gösterir.

Romanın bütününe yayılan kayıp, belirsizlik ve geçmişin yükü, Suat’ın son kez ortadan kaybolmasının ardından Nilüfer’in yaşadığı kayıpla yüzleşme süreciyle derinlik kazanır. “O kimi gülümseyen, kimi sıkıntılı, kimi aldırma pek çok fotoğrafın kendi halindeliği yoktu içerideki suratlarda. Hepsi korkmuş, hepsi acı çekmiş ve hepsi ölmüştü.” (Birgül, 2020a, s.295). Nilüfer’in otobüste kayıp kişilerin resimlerine daha dikkatli bakması Suat’ın yokluğunun kendisinde yarattığı belirsizlik ve acıya bir sebep arama çabasını yansıtır. Fotoğraflarda “kendi halindelik” eksikliğinin vurgulanması ise bu kişilerin yaşamlarındaki doğal akışın kesintiye uğradığını, hayatlarının zorla ve aniden değiştiğini ifade eder. Resimlerdeki insanların “korkmuş” ve “acı çekmiş” gibi görünmesi de kaybolan insanların trajik sonlarına bir göndermedir. Bu betimlemeler, Nilüfer’in Suat’ın başına da benzer bir şey gelmiş olabileceği korkusunu yansıtır. Aynı zamanda bu pasaj, kayıp olmanın yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda ruhsal bir kayboluş olduğuna dair bir anlam da taşır. Kayıp kişilerin sadece fiziksel varlıklarının değil, aynı zamanda ruhsal bütünlüklerinin de kaybolmuş olduğunu belirtir. Bu durum, Nilüfer’in Suat’ın hayatındaki varlığına dair belirsizlikten kaynaklanan korkusunu ve endişesini daha da derinleştirir. Nilüfer, bu kayıp kişilerin fotoğraflarında kendi korkularını ve acılarını görmektedir; Suat’ın da bu insanlara benzemesinden, onun da benzer bir akıbetle karşılaştığından korkar.

Romanın sonunda, Memo’nun çizdiği resimle kamçıların akıbeti belirginleşir ve bu, Memo’nun geçmişiyle olan hesaplaşmasını simgeler:

“Daha iyi görebilmek için eğildim, bir bavul resmi gördüm önce. Hemen tanıdım, kamçıların olduğu bavuldu. Ama beni asıl şaşırtan o kahrolası bavulu resmetmiş olmasından çok, son yıllardaki korkunç karalamalarının ardından ilk defa böyle akli başında, neredeyse bir cetvelle çizilmişçesine düzgün bir resim yapmış olmasıydı. Bir altındaki kağıdı bütün olarak göremiyordum, sadece sağ alt köşesinde ağaç köküne benzer bir şeyler seçebildim. Biraz daha eğildim, işte o zaman Memo’nun soluk alış verişlerindeki değişim dikkatimi çekti.” (Birgül, 2020a, s.297).

Memo'nun çizdiği içi boş bavul resmi, zihinsel durumu ve geçmişle olan bağlantısını sembolize eder. Kamçılar, roman boyunca üç kardeş için de geçmişin travmatik anılarını temsil eder.

Ah Tutku Beni Öldürür müsün romanında Birgül'ün, mekânları, karakterleri ve olayları detaylı bir şekilde betimleyerek okuyucunun hayal gücünde canlandırmasını amaçladığı görülür. Romanda farklı bir tasvir teknikleri kullanılarak anın atmosferi yansıtılır ve karakterlerin ruh halleri, mekânın havası ve olayların gerilimi okuyucuya hissettirilir.

Melih roman boyunca Gülce'yi teyzesi Sevil Hanım'ın genç kızlığına benzeyecek şekilde hayal etmiş ve onu rüyasında gördüğünde de Sevil Hanım'ın kıyafetleriyle tasvir etmiştir: “rüyasında Gülce'yi gördü. Genç kız, teyzesinin eflatun elbisesini giymişti. Sarı saçları omuzlarından aşağı dökülüyor ve yüzünde ancak hayatta olmayan birine yakışacak bir gülümsemeyle Melih'i yanına çağırıyordu.” (Birgül, 2020b, s.61) burada Birgül, karakterin fiziksel görünümüne odaklanarak okuyucunun zihninde canlı bir imge oluşturur. Alıntının devamında “Yüzünde ancak hayatta olmayan birine yakışacak bir gülümsemeyle...” ifadesi, karakterin ruh hâli hakkında bilgi veren ve okuyucunun zihninde karakterin gülümsemesini ve gülümsemenin tesirini canlandıran bir anlatımdır.

Sevil Hanım'ın soylu biri olduğu roman boyunca belirtilmiş ve bu durum tasvirlerle somutlaştırılmıştır: “Kadın yine üzerine çok yakışan, uçuk pembe bir elbise giymişti. Bordo koltukta, 90'lı yılların kadınlarında artık pek rastlanmayan bir biçimde, bacaklarını birbirine bitişirmiş, sırtı dimdik oturuyordu.” (Birgül, 2020b, s.99). Verilen alıntıda, Sevil Hanım'ın giydiği kıyafet ve oturma şekli detaylandırılarak, dönemsel bir atmosfer oluşturulmuş ve “90'lı yılların kadınlarında artık pek rastlanmayan bir biçimde...” ifadesiyle dönemin sosyo-kültürel normlarına dair ipuçları verilerek Sevil Hanım'ın duruşu ve tavrı daha anlamlı kılınmıştır. Öte yandan bu tasvir okurun zihninde Sevil Hanım karakterinin canlanmasını sağlarken Melih'in etrafındaki kişilere bakışı ve onları değerlendirme şekli hakkında da bilgi verir. Melih işvereni ve platonik aşkı Gülce'nin teyzesini bu şekilde tasvir ederken Selim evini soymak için takip ederken âşık olduğu Sevil Hanım'ı aşağıdaki cümlelerle tasvir eder:

“Kapıda Sevil Hanım duruyordu. Üzerinde ona çok yakışan yanık kahverengi bol bir manto, elinde de dumanı tüten bir sigara vardı. Selim'in ilk dikkatini çeken bunlardı. (...) Selim onu seyrederken ilk kez duyduğu sesinin herhangi bir artisti andırıp andırmadığını düşünüyordu. Hafif boğuk, derinden gelen bir sesi

vardı kadının. Kimseye benzemeyen, çok kendine has, ona yakışan bir sesteki Sevil Hanım'ınki." (Birgöl, 2020b, s.155).

Bu tasvir, Sevil Hanım'ın fiziksel özelliklerini ve sesini detaylandırarak karakterin kişiliğini açığa çıkarır. "Yanık kahverengi manto ve sigara", kadının karakterine dair ipuçları verirken sesinin, başka kimsenin sesine benzetilememesi onun Selim için eşsizliğini vurgular.

Romanda gizem ve gerilim unsurlarını yaratımında da tasvir tekniğine başvurulmuştur. Selim'in Mabeyinoğulları Apartmanı'nı ilk kez gece görmek istemesi üzerine yaşayacakları henüz eve girmeden sezdirilir:

"Dolunay olmasına ince bir dilimcik kalmış ayın ışığında, evin etrafında bir tur atmıştı Selim. Bahçe evin arkasında kalıyordu. Ama yan apartmanla Mabeyinoğulları Apartmanı arasında dar, bir ucu sokağa açılan, diğer ucu duvarla kesilen küçük bir aralık vardı. Bahçeye göz atacak ya da eve bahçeden girecekse tek yol buydu." (Birgöl, 2020b, s.140).

Yazar, gece atmosferini ve çevreyi betimleyerek bir gizem ve gerilim duygusu yaratır. Bu sahne, mekânın karanlık ve gizemli atmosferini okuyucuya hissettirir. Ay ışığı, dar geçit ve duvarlarla sınırlanmış alan, Selim'in içinde bulunduğu durumu ve mekânın baskısını vurgular.

Bir başka mekân tasvirinde duyusal bir betimleme kullanılarak okuyucunun zihninde ortamın daha net canlanması sağlanır: "Selim, Çarşamba (10 Ocak) günü sabaha karşı üçte Ortaköy'deki evin sokağındaydı. Rüzgâr yoktu, belki de bu yüzden keskin bir kükürt kokusu çökmüştü semte. Usulca artık aşına olduğu aralığa saptı, teldeki açıklığı buldu ve bahçeye atladı." (Birgöl, 2020b, s.207). Ortamın fiziksel koşulları ve Selim'in eylemlerini ayrıntılı olarak anlatılır. Kükürt kokusu, ortamda tehlikeli ve rahatsız edici bir atmosfer yaratır. Selim'in dikkatli hareketleri ise onun için gizliliğin önemini vurgulayan bir detaydır. Bu tür mekân tasvirleri, romanın yapısını güçlendirir.

Melih'in çantasında bulunduğu notla ilgili "Kısa not, tıpkı filmlerde olduğu gibi, gazeteden kesilen değişik renk ve fonttaki harflerle kaliteli bir kâğıda yazılmıştı. Kısa cümlenin el yazısı, daktilo ya da bilgisayar çıktısı olmaması Mıcır üzerindeki tehdidi büyütüyordu sanki." (Birgöl, 2020b, s.233), sözlerinde bir tehdit mektubunun nasıl görüldüğüne dair ayrıntılı bir betimleme vardır. Bunun yanı sıra "filmlerde olduğu gibi" ifadesi bu notun sinemada genellikle çok değerli veya önemli karakterlere yönelik gönderilen tehdit mektuplarına benzediğini ifade eder. Bu durum da Mıcır'ın Melih için ne kadar değerli ve önemli olduğunu vurgulayan bir detay olarak ele alınabilir.

Selim'in başına aldığı darbenin ardından uyanış anı "Selim, kalabalık bir hastane odasında, berbat bir kokuyu soluyarak açtı gözlerini. Nerede olduğunu anlamak için başını yana çevirmek istedi, müthiş bir ağrı saplandı beyninin gerilerinde bir yerlere." (Birgül, 2020b, s.249) sözleriyle tasvir edilmiştir. Hastane odası anlatı mekânı olarak genellikle hastalık, zayıflık ve belirsizlikle ilişkilendirilir. Bu tür bir mekân tasviri okuyucuda bir endişe ve çaresizlik hissi uyandırır. "Berbat bir koku" ifadesi, okurun sadece görsel değil aynı zamanda duyuşsal bir algı oluşturmasını sağlar. Koku duyusunun tasvire eklenmesi, ortamın rahatsız edici atmosferini vurgular. Selim'in "nerede olduğunu anlamak" için başını çevirmek istemesi, onun zihinsel olarak da bir karmaşa içinde olduğunu gösterir. Uyandığı anda nerede olduğunu bilmemesi, karakterin geçirdiği travmanın ciddiyetini gösterir. Selim'in başını çevirmek istemesi ama bunu yaparken "müthiş bir ağrı" hissetmesi, onun fiziksel olarak ne kadar zayıf ve acı içinde olduğunu gösterir. Bu tasvir de okuru Selim'in yaşadığı zihinsel ve fiziksel karışıklığa ortak eder. Anlatıma kattığı yoğunluk ve gerçekçilikle, Selim'in yaşadığı sıkıntı ve zorluklar, okuyucunun zihin dünyasında güçlü bir yer edinir.

Kilit açma becerisi sebebiyle Mabeyinoğulları ailesinin hayatına giren Selim'in teknik bir işlem gerçekleştirdiği, dikkat ve beceri gerektiren soygun anı ise "kilidin önünde diz çöktü, kart okuyucusunun arkasını açtı, rölenin giriş ve çıkışındaki telleri keserek küçük bir telle birbirine bağladı. Olmuştı. Kısa devre yapmayı başarmış, röleyi devreden çıkarmıştı. Ertesi sabah, kilidin açılmış olduğunun ilk bakışta anlaşmasını engellemek için telleri sakladı." (Birgül, 2020b, s.163) şeklinde tasvir edilir. Birgül, bu tasvirle karakterin yetkinliğini, sabrını ve soğukkanlılığını okuyucuya aktarır. Selim'in kilidin önünde diz çökmesiyle başlayan tasvir, onun fiziksel olarak yaptığı işlemi ayrıntılı bir şekilde anlatır. Kart okuyucusunun arkasını açmak, telleri kesmek ve onları birbirine bağlamak gibi spesifik eylemler, karakterin bu tür teknik işlere ne kadar hâkim olduğunu gösterir. Bu ayrıntılar, okuyucunun sahneyi zihninde canlandırmasını kolaylaştırır. Telleri saklaması, Selim'in işini titizlikle yaptığını ve iz bırakmamaya özen gösterdiğini gösterir. Soygun yapabilmek için kısa devre yapma ve telleri kesme işlemi, riskli ve tehlikeli bir iştir ve eylemin doğası gereği, bu sahne okuyucuda bir gerilim hissi uyandırır. Yazar, ayrıntılara verdiği önemle karakterin kişiliğini ve yeteneklerini daha da belirginleştirerek Selim'in zekâsını ve soğukkanlılığını okuyucuya detaylı bir biçimde sunar.

Eflatun Koza romanında Evrim'in iş görüşmesine gün, Şubat ayında olmasına rağmen, hatıralarında bahar gibi canlanmaktadır:

“İşe başladığımda şubatı. Ama öyle aydınlık bir sabahı ki, her hatırladığımda bir bahar günü geliyor gözümün önüne. Yol boyu tomurcuklanmaya başlayan ağaçlar görmüştüm. Caddede parıldaayan ılık bir güneş ve gülümseyen insan yüzleri... Diyorum ya, görünüşe aldanmamak lazım, yine de bir kış günüydü.” (Birgül,2010, s.3).

Alıntıdaki “öyle aydınlık bir sabahı ki, her hatırladığımda bir bahar günü geliyor gözümün önüne” cümlesi, Evrim’in o günü, şubat ayından beklenmeyecek derecede güzel ve umut dolu bir gün olarak hatırladığını gösteriyor. Ağaçların tomurcuklanmaya başlaması, ılık güneş ışığı ve gülümseyen insanlar, o sabahın bir bahar günü gibi algılanmasına katkıda bulunuyor. Ancak, “görünüşe aldanmamak lazım, yine de bir günüydü” ifadesi, anlatıcının bu sabahın yanıltıcı olabileceğini, gerçekte soğuk ve zorlu kış şartlarını işaret eden şubat ayı ile yaşayacağı zorlukları sezdirir.

Kayıp şahıslar hakkında uygulanan prosedürü Aslı’dan dinleyen Evrim, Emniyet arşivini zihninde canlandırır ve aşağıdaki şekilde tasvir eder:

“Eğer aradan beş yıl geçmiş ve kaybolan bulunamamışsa ‘gaiplik kararı’ çıkartılıyor, ardından da dosya arşive gönderiliyormuş. Emniyet’in bodrum katındaki çok büyük ve böyle bir büyüklükle başa çıkamayacak sayıda floresan lambayla aydınlatılmaya çalışılan yarı karanlık o arşiv bölümünde çözülemeyen sayısız dosya, uzayıp giden raflarda unutulmaya bırakılıyormuş.” (Birgül, 2010, s.17).

Evrim’in betimlediği arşiv, Emniyet’in bodrum katında yer alan ve genişliğiyle dikkat çeken bir arşivdir. Ancak bu genişlik, aynı zamanda karanlık ve kasvetli bir ortamla birleşir. Arşiv, “çözülemeyen sayısız dosyanın yer aldığı, uzayıp giden raflarla dolu” bir yer olarak tasvir edilir ve bu dosyalar, zamanla unutulmaya terk edilen vakaların sembolü haline gelir. Alıntı, arşivin bu karanlık ve ürkütücü atmosferini vurgulayarak, kaybolanların akıbetinin belirsizliği ve çaresizlik duygusunu güçlendiriyor. Dosyaların arşivde unutulmaya bırakılması, adaletin yerini bulamamasının ve bazı vakaların sonsuza kadar çözümsüz kalabileceğini vurgular.

Yazar, doğa ile Evrim’in umutlarını bağdaştırarak okuyucuda pozitif bir beklenti yaratır: “Çiçeklenmiş bir ağaç, gülümseyen bir yüz, muzırca ve sevinçle su birikintisine basan bir çocuk görmek umuduyla dışarı baktım, yağmurun buharlandığı kirli cam yolunu kesti.” (Birgül, 2010, s.157). Evrim’in görmeyi umduğu imgeler, umut, canlılık ve mutluluğu temsil eder. Ancak, yağmurun buharlandığı kirli cam, anlatıcının bu pozitif imgeleri görmesini engeller. Burada “kirli cam” hem fiziksel bir engel hem de

metaforik bir bariyer olarak okunabilir. Evrim'in umut ve sevinç dolu görüntüleri arayışı, hayatındaki olumlu şeyleri görme isteğini yansıtırken camın kirli ve bulanık oluşu bu isteğin önünde duran engelleri temsil eder. Bu engel, Evrim'in ruh halini de yansıtıyor olabilir; dış dünyada aradığı neşeyi, içsel bir bulanıklık veya karamsarlık nedeniyle görememesi, yaşadığı hayal kırıklığını belirginleştirir.

Diğer romanlarında olduğu gibi mekân tasvirlerinde objeleri öne çıkaran yazar, Evrim'in iş arkadaşı Aslı'nın kupasını tasvir ederken detaylara yer verir. "Aslı başını sallayıp çay bardağını aldı. Üzerinde boyası soyulmuş lale deseni olan bir kupaydı bu. İçi ise mide kaldıracak kadar sapsarıydı. Neden çamaşır suyunda bekletmiyordu ki?" (Birgül, 2010, 32). Bu alıntı, nesnelere üzerinden Evrim'in çevresiyle olan ilişkisini ve duyarlılığını ortaya koymaktadır. Çay bardağının üzerindeki lale deseninin boyasının soyulmuş olması, zamanın ve kullanımın getirdiği aşınmayı simgelerken, bardağın içinin "mide kaldıracak kadar sapsarı" olması nesnelere üzerinden Evrim'in çevresine yönelik eleştirel bakışını yansıtır. Bu noktada, çay bardağı, Aslı'nın işindeki özensizliği simgeleyen bir metafor olarak değerlendirilebilir. Evrim'in bu ayrıntıya odaklanması ise hijyenik duyarlılığını ve mevcut durumdan duyduğu rahatsızlığı gösterir. Bu bağlamda, alıntıda dil, karakterin iç dünyası ile dış dünyası arasındaki uyumsuzluğu ve bu uyumsuzluğun karakter üzerinde yarattığı etkiyi vurgulamaktadır. Evrim'in bu küçük ama rahatsız edici detaylara olan hassasiyeti, onun çevresel koşullarla olan ilişkisini açığa çıkarır.

Romanda, farklı karakterlerin fiziksel görünüşleri ve bu görünüşlerin Evrim üzerindeki etkilerini detaylandıran betimlemelere de yer verilmiştir. Her bir betimleme, karakterlerin hem fiziksel özelliklerini hem de bu özelliklerin Evrim üzerindeki etkilerini vurgulamak için kullanılmıştır.

Zarife'nin varlığı başlı başına Evrim'i rahatsız etmeye yeterken cansız mankenin çıplak hâlini daha da katlanılmaz bulur:

"Annem yoktu ama Zarife çırılçıplak karşıladı beni. Siyah elbiseden soyunmuş, siyah elbise de sahibini bulmuş anlaşılın. İtiraf etmeliyim çıplaklık ona yakışmıyor. Ev soğuktu hemen kombiyi yaktım. Zarife'yi düşündüğümde değil, kendim için. Annemin sandalyenin üzerine bıraktığı şalı attım omuzlarına. Yine o üşümesin diye değil. Zarife'yi çıplak görmeye katlanamadığımdan..." (Birgül, 2010, s.29).

Verilen tasvirde, Zarife'nin çıplaklığı ve Evrim'in bu duruma verdiği tepki ön plandadır. Zarife'nin çıplaklığı, fiziksel bir gerçeklikten öte, anlatıcıda rahatsızlık uyandıran bir durum olarak sunulmuş Evrim, çıplaklığa yönelik olumsuz bir

değerlendirme yaparak bu durumun ona yakışmadığını ifade etmiştir. Evrim'in kombiyi açması ve şalı Zarife'nin omuzlarına atması ise fiziksel ihtiyaçların ötesinde rahatsız olduğu bu durumdan kaçınma arzusunu simgeler.

Eflatun Kadınlar dosyanın kayıp şahısları Çağla ve Irmak'ın vesikalıklarını gören Evrim bu iki kadını detaylı bir biçimde inceler:

“Kırkklı yaşlardaydı Çağla Akışlı. Çıkık elmacikkemikleri yabancı biri olduğu duygusu yaratıyordu. Güzel denemezdi belki ama dikkat çekici biri olduğu kesindi. Dosyanın içine girmeden diğerine geçtim. Irmak Derderoğlu... İşte tam bir vesikalık bu. Ürkek, “şu iş bitse de gitsem” ruh halinde, güzel bir yüz. Oranlı, yumuşak çizgileri olan, iri gözleri bana birini, hatırlamak istemediğim birini hatırlatan genç bir kadın yüzü.” (Birgül, 2010, s.14).

Çağla Akışlı ve Irmak Derderoğlu'nun betimlemelerinde fiziksel özellikler, karakterlerin izlenimsel yönleriyle birlikte sunuluyor. Çağla Akışlı, “çıkık elmacık kemikleri ve dikkat çekici bir havayla” tasvir ediliyor. Güzellik kavramı sorgulanıyor; Evrim, onun güzel olup olmadığından emin değildir, ancak dikkat çekici olduğunu vurgular. Irmak Derderoğlu ise daha naif, ürkek bir şekilde betimleniyor. Yüzünün güzelliği, “yumuşak çizgileri ve iri gözleriyle” dikkat çekiyor. Ancak Evrim, onun yüzünde hatırlamak istemediği birini Ece'yi anımsar. Bu, Irmak'ın yüzünün anlatıcıda tetiklediği kişisel bir anı veya travmayı ifade eder ve bu da karakter tasvirini daha anlamlı hâle getirir.

Ahmet Bey'in tasviri, onun fiziksel varlığının ve gücünün Evrim'in üzerinde yarattığı baskıyı yansıtır: “Ahmet Bey her zamanki ‘Patron benim!’ duruşuyla dikiliyordu başımda. Elleri o kadar büyüktü ki, açılmış parmakları masamın tamamını kaplıyordu sanki.” (Birgül, 2010, s.41). Ahmet Bey'in “Patron benim!” duruşu, onun otoriter ve baskın karakterini simgelerken ellerinin büyüklüğü abartılı bir şekilde anlatılarak onun Evrim'in hayatında hem fiziksel hem de psikolojik olarak ne kadar geniş bir alan kapladığı vurgulanmıştır. Bu tasvir, Ahmet Bey'in sadece fiziksel değil, aynı zamanda duruşuyla da güç ve otoriteyi temsil ettiğini gösterir.

Evrım, Necla Kıratlı'yı tasvir ederken onun dış görünüşünü detaylandırarak Necla'nın fiziksel cazibesini vurgular: “Dar bir blucin, yakası açık, erguvan dalları deseni olan şık bir bluz ve yüksek topuklu siyah ayakkabılar giymişti. Saçları dalgalı, gür ve dağınıktı. Sokakta yürürken pek çok baş ona dönüyordu mutlaka.” (Birgül, 2010, s.78). Necla'nın bu şekilde betimlenmesi, onun Evrim üzerinde yarattığı çekimi yansıtır. Evrim'in tasvirinde, Necla'nın “sokakta yürürken dikkat çektiği, pek çok başın ona

döndüğü” vurgulanıyor. Bu ifade, Necla’nın sadece fiziksel olarak çekici olmadığını, aynı zamanda onun varlığının çevresindekiler üzerinde etkileyici bir izlenim bıraktığını da ortaya koyar.

Evrin, Çağla Akışlı’nın arabasının denizde bulunduğunu öğrenince defalarca hayal ettiği o anı detaylı bir biçimde tasvir eder:

“Arabanın şarap renkli kütesinin o renkten daha koyu olan Boğaz’ın karanlık sularına gömülüşünü öyle çok hayal etmişim ki, ne zamandır bu hayal benim için aklımın bir oyunu olmaktan çıkmış, gerçeğe dönmüştü. Nasıl olup da Boğaz’la kucaklaştığını bilmiyordum Ferrari’nin. Ama sonrasını bütün ayrıntılarıyla anlatabilirdim. Geceydi ve denize düştüğü yerde oluşan anaför onu hızla sarmalıyor, hâlâ yanan farların ışığında yavaşça, hiç ses çıkartmadan Ferrari’yi içine alıyordu. İçinde kimse yoktu Ferrari’nin...” (Birgül, 2010, s.130-131).

Evrin’in tasvirinde, Ferrari’nin rengi ve Boğaz’ın karanlık sularına gömülüğü detaylı bir şekilde betimlenir. Bu betimleme, Evrim’in zihninde bu görüntünün ne kadar derin bir iz bıraktığını ve onun için nasıl güçlü bir hayal haline geldiğini gösterir. Arabanın Boğaz’la “kucaklaşması” ve denize düşüşü bir ritüel gibi betimlenmiştir. Gece vakti, farların hâlâ yandığı bir an, denizin oluşturduğu anaförün arabayı sessizce içine çekmesi, bu anı dramatik bir atmosferle donatır. Ancak en dikkat çekici detay, Ferrari’nin içinde kimsenin olmamasıdır. Bu, fiziksel bir boşluğun ötesinde Evrim’in zihninde bir yerlerde kadınların kurtulmuş olmasını umduğunu gösterir.

Evrin, Ece’nin mantosunu giydiği anı anlatırken nesne üzerinden kendi duygusal ve psikolojik durumunu incelememizi sağlar:

“Ece’nin kokusu var mı hâlâ üzerinde diye kırmızı-siyah, iri ekoseli mantoya burnumu uzattım, sadece dolapta uzun süre kalmış giysiler gibi kokuyordu. İtiraf etmeliyim ki, benim dünya para sayıp aldığım mantodan daha kalın, daha güzeldi. Çıkardım askısından, giydim. Aynada baktım kendime, hiç fena olmamıştı.” (Birgül, 2010, s.31).

Evrin’in Ece’nin mantosunu koklaması, onun Ece’ye karşı hissettiği duygusal bağlılığın bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Evrim, mantonun üzerinde hâlâ Ece’nin kokusunun olup olmadığını kontrol ederek, Ece’nin varlığını hissetme arzusunu dile getirir. Ancak, manto sadece “dolapta uzun süre kalmış giysiler gibi” kokmaktadır ki bu da Evrim’in beklentilerinin karşılanmaması ve Ece’ye olan yakınlığının yitirilmiş olabileceği hissini uyandırır. Mantonun fiziksel özelliklerine yapılan vurgu, Evrim’in bu

nesneye dair algısının, onun maddi değerinin ötesine geçtiğini gösterir. Bu karşılaştırma, Evrim'in kıskançlık veya özlem gibi karmaşık duygularını da ifade edebilir. Kendi mantosuna “dünya kadar para saymış” olmasına rağmen, Ece'nin mantosunu daha üstün bulması, Evrim'in kendi varoluşuna dair bir tatminsizlik ya da değersizlik hissini yansıtabilir. Evrim'in manto ile kurduğu bu fiziksel ilişki, onun Ece'ye duyduğu özlemi ve aynı zamanda Ece'nin yerini alma veya onunla özdeşleşme arzusunu da yansıtır olabilir. Aynada kendisine baktığında, “hiç fena olmamıştı” ifadesi Evrim'in Ece'nin yerine geçme veya en azından onunla bir tür özdeşlik kurma arzusunu ortaya koyar. Bu tasvir, Evrim'in Ece'ye karşı beslediği hem hayranlık hem de bir tür kıskançlık ya da yetersizlik hissini barındıran duygusal çatışmayı gözler önüne serer.

Romanda Evrim'in hayatındaki fiziksel ve duygusal dönüşüm sürecini simgesel bir anlatımla ifade eden tasvirlerle de yer verilmiştir. Örneğin:

“Kolumdaki leke ise hayatımdaki pek çok şey gibi Ece'nin gidişiyle yavaş yavaş soluklaşıp sonra da kayboluverdi. Önce inanmadım başıma gelene, ama sonra ‘Neden olmasın?’ dedim. Ece'nin dönmek üzere gidişi bir arının başlangıcıydı belki de? Lekenin ve hayatımda geçmişten kalan bütün kötü anıların Ece'yle birlikte silinip yok olduğuna, yok olabileceğine dair bir işaret, kim bilir?” (Birgül, 2010, s.53).

Evrim'in kolundaki örümcek ısırığı lekesinin, Ece'nin hayatından çıkmasıyla birlikte solup kaybolmasını, yaşadığı duygusal ve psikolojik değişimin bir metaforu olarak yorumlanabilir. Bu lekenin zamanla silinip yok olması, Evrim'in Ece'nin gidişiyle birlikte bir tür arınma yaşadığını ve geçmişin kötü anılarından kurtulma sürecine girdiğini ifade eder. Lekenin kaybolması, Evrim'in geçmişte yaşadığı olumsuz deneyimlerin fiziksel bir sembolü olarak da ele alınabilir. Ece'nin hayatından çıkması, bu sembolün de anlamını yitirmesine ve sonunda kaybolmasına yol açar. Evrim'in bu durumu “arının başlangıcı” olarak tanımlaması Ece'nin ayrılığını, olumsuzlukların ve travmaların geride bırakılmasına olanak sağlayan bir fırsat olarak gördüğünün kanıtıdır. Bu, karakterin Ece'nin yokluğuna karşı verdiği bir tür olumlu tepki veya yeniden doğuş arayışı olarak değerlendirilebilir. Alıntı, Evrim'in yaşadığı psikolojik süreci, dış dünyadan gelen fiziksel bir değişiklik (leke) paralel olarak ele alır. Evrim, bu fiziksel değişimi, hayatında geçmişten gelen yüklerin hafiflemesi ve olumsuz anıların silinmesi olarak yorumlar. “Neden olmasın?” ifadesi, Evrim'in bu durumu kabullenmeye başladığını ve Ece'nin gidişiyle gelen değişimlerin olumlu olabileceğine dair bir inanç geliştirdiğini gösterir. Bu bağlamda verilen alıntı, Evrim'in iyileşme sürecini bir yara izinin zamanla kaybolması

üzerinden sembolize eder. Bu süreç, Evrim'in geçmişle yüzleşmesi ve özgürleşme çabası olarak da değerlendirilebilir.

Cahide Birgül'ün romanlarında tasvir, karakterlerin iç dünyalarını, duygusal durumlarını ve çevreleriyle olan ilişkilerini somutlaştırmak için kullanılan güçlü bir anlatım aracıdır. Birgül, nesnelere, fiziksel özellikleri ve çevresel detayları sadece yüzeysel bir tanımlama aracı olarak kullanmaz; aksine, bu tasvirler, karakterlerin psikolojik durumlarını, duygusal çatışmalarını ve psikolojik yolculuklarını yansıtan sembolik unsurlar olarak işlev görür. Karakterler arasındaki ilişkiler, kişisel deneyimler ve travmalar, genellikle fiziksel tasvirler aracılığıyla dolaylı olarak aktarılır. Nesnelere, giysilere, mekânlar ve hatta beden üzerindeki izler, karakterlerin geçmişleriyle, kimlikleriyle ve duygusal dünyalarıyla olan bağlarını ortaya koyar. Bu bağlamda, Birgül'ün tasvirleri hem dış dünyayı betimleyen hem de karakterlerin dünyalarını açığa çıkaran kompleks anlamlar içerir.

Birgül'ün eserlerinde tasvir, karakterlerin varoluşsal sorgulamaları, bellekleri ve psikolojik dönüşümleriyle iç içe geçer. Karakterler, çevrelerindeki nesnelere ve insanlar aracılığıyla kendi iç dünyalarını ve bu dünyalardaki karmaşaları keşfeder. Bu durum, tasvirlerin sadece estetik bir araç olmasının ötesine geçmesini ve romanın tematik derinliğiyle bütünleşmesini sağlar.

3.6.2. Geriye dönüş (Flashback)

Zamanın hiç durmadan akması roman anlatıcısının “şimdi”yi olduğu gibi aktarmasını engeller. Anlatıcı, anı yakalamaya çalışırken aslında onu geride bırakır ve anlatıya dahil ettiği an, artık geçmiş olmuştur. “‘Şimdi’ romancı için teknik bir sorundur. O, hiçbir zaman ‘şimdi’yi anlatma yeteneğine sahip değildir; zaman durmadığı müddetçe de bu böyle olacaktır.” (Tekin, 2020, s.244). Geriye dönüş (flashback) tekniği, bu bağlamda özellikle önemli bir rol oynar ve bir anlatının mevcut zaman akışını keserek, geçmişte yaşanmış olayların anlatılmasını sağlayan bir anlatım yöntemidir. Bu teknik, karakterlerin geçmişte yaşadığı deneyimlerin, mevcut durumu ve karakter gelişimini nasıl etkilediğini göstermek için kullanılır. Romancı, şimdiki zamanı doğrudan aktarmasa da geriye dönüşler aracılığıyla karakterlerin geçmiş deneyimlerini ve bu deneyimlerin bugünkü olaylarla nasıl kesiştiğini aktarabilir. Geriye dönüş tekniği, şimdinin doğrudan anlatılamazlığına bir çözüm olarak da görülebilir. Geçmişin anlatımı, şimdiki anlamlandırma ve karakterlerin bugünkü durumlarını daha detaylı açıklama fırsatı sunar.

Roman ve hikâyelerde anlatıcı aktarıma genellikle olayların ortasından başlar ve zaman içinde ileri geri giderek anlatıyı zenginleştirirler. Bu durum, anlatıcının olayları ve karakterleri daha detaylı bir biçimde tanıtmaya olanak tanır, okuyucunun hikâyenin arka planı hakkında daha fazla bilgi edinmesini sağlar.

“Gerçekten de söz gelişi roman ve hikâyelerde eser genellikle hikâyenin ortasından başlar, sonra gereken yerlerde geriye dönüşler ve ileriye atlamalar yapılır. Eserin başından itibaren olmakta olan bir olayı veya olaylar serisini anlatırken yazar, yer yer zamanı durdurarak geçmiş zamana döner ve böylece olay kahramanları ve olayların geri planı hakkında daha doyurucu bir bilgi verme imkânı bulur.” (Huyugüzel, 2019, s.39-40).

Verilen pasajda da belirtildiği üzere yazar, zamanla oynayarak okuyucuya karakterlerin geçmişine dair bilgi sunarken aynı zamanda ana olay akışını da kesintiye uğratmadan devam ettirebilirler. Bu tarz bir anlatım, eserin devingen bir olay örgüsüne sahip olmasına katkıda bulunur.

Geriye dönüş tekniği, karakterlerin geçmiş deneyimlerinin yaşadıkları mevcut olayları anlamlandırmak için kullanılır ve bu sayede hikâyenin bütünlüğünü sağlar. Bu teknik, okuyucunun karakterlerin geçmişi hakkında bilgi sahibi olmasını sağlar (James ve Besant, 2018).

Eagleton (2021b), postmodernist anlatılarda geriye dönüşlerin sıkça kullanıldığını ve bu tekniğin hikâyenin çok katmanlı yapısını vurguladığını ifade eder. Geriye dönüşler, karakterlerin geçmişte yaşadığı olayların hikâyenin genel yapısına katkıda bulunmasını sağlar.

Cahide Birgül’ün dört romanında da geriye dönüş tekniği kullanılmıştır ancak *Gölgeler Çekildiğinde* ve *Eflatun Koza* romanlarındaki kullanım yoğunluğu karakterlerin geçmiş yaşantılarına dair önemli bilgiler sunarken zamanın takibini zorlaştırmıştır.

İlk romanının başkişisi Esin, olayları uzak bir gelecekte anlatırken çocukluk anılarına da değinerek geçmiş ve geleceği harmanlamaktadır. Esin’in kendisiyle yüzleşmek için anlattığı dört aylık zaman dilimi uzak geçmişle iç içe geçerek genişler. Bu anlatım tekniği, okura karakterlerin geçmişine dair derinlemesine bir bakış sunmakla birlikte, zaman çizelgesinin takip edilmesini güçleştirmektedir.

Esin’in eski bir fotoğrafı bulması ve bu fotoğrafla ilgili anıların zihninde canlanması, geriye dönüş tekniğinin klasik bir örneğidir. “Dolaptan eski albümleri indirdim. Bir fotoğraf düştü yere. Beni gülümseten bir fotoğrafı bu: O sevgili kadınla, fizik hocamla yan yanayız.” (Birgül, 2009, s.15). Burada fotoğraf bir tetikleyici işlevi

görerek Esin'in geçmişte fizik hocasıyla olan ilişkisini ve bu ilişkinin onun üzerindeki etkilerini hatırlamasına neden olur. Bu noktada geriye dönüş, karakterin geçmişte yaşadığı deneyimleri ve bu deneyimlerin onun mevcut ruh hâline olan yansımalarını vurgulamak için kullanılmıştır. Esin'in fizik dersine çalışarak hocasının takdirini kazanma çabası, sevmediği bir ders olmasına rağmen bu çabanın ardında yatan motivasyonları açığa çıkarır.

Mahallesine yaptığı ziyarette annesinin yolda öğrencileri ve Esin ile oynadığı üzerinde olumsuz etkiler bırakan bir oyunu hatırlaması geriye dönüş tekniği ile işlenmiştir. "Pek sevdiği bir deneyi vardı annemin. O, 'oyun' derdi. 'Bu bir hayat oyunu Esin.' Oyun ya da deney... Her neyse... Tatsız bir şeydi. Hâlâ her hatırladığımda keyfimi kaçırıyor." (Birgül, 2009, s.22). Bu teknik, Esin'in annesiyle olan ilişkisini ve bu ilişkinin onun hayatına nasıl yansıdığını analiz etmek için kullanılmıştır. Esin'in bu olayı hatırlaması, geçmişin hala onun üzerinde nasıl bir etkisi olduğunu, özellikle de çocukluk dönemindeki deneyimlerin kalıcı etkilerini vurgular.

Kenan'ın yılbaşı tatili için Türkiye'ye geleceğini bildiren mektup, Esin'in babasının Kenan'a karşı olan tutumunu hatırlamasına neden olur. "Babam için de durum buydu. İlk yıllarda, Kenan'la yeni tanıştığımda, hiç değilse, yansız bir tavır vardı ona karşı. Sonra giderek değişti, kesinleşti duyguları." (Birgül, 2009, s.62). Bu geriye dönüş, Esin'in babası ile Kenan arasındaki ilişkinin zamanla nasıl değiştiğini gözler önüne serer. Esin'in bu olayı hatırlaması aile içi dinamiklerin ve bireyler arasındaki duygusal bağların nasıl şekillendiğini anlamak için bir kapı aralar. Anlatıda kullanılan geriye dönüş tekniği, karakterlerin geçmişte yaşadıkları olayların bugünkü ilişkilerine nasıl yansıdığını ve bu ilişkilerin zamanla nasıl evrildiğini gösterir.

Esin'in bir hastanede eski bir öğrencisini hatırlaması, geçmişte yaşadığı bir olayla şu an karşılaştığı durum arasında bir bağlantı kurmasına neden olur. "Az sonra içine düşeceğim tatsız durumun gerginliğini yaşayarak bu sahnenin neden bana hiç yabancı gelmediğini düşündüm ve çabucak buluverdim. Birkaç yıl önce, sorunlu bir öğrencim olmuştu. (...)" (Birgül, 2009, s.116). Geriye dönüş tekniği burada, Esin'in geçmişteki deneyimlerinin onun meslek hayatına ve duygusal dünyasına olan etkilerini anlamak için kullanılmıştır. Esin'in bu hatırlama anı, onun öğretmenlik kariyerindeki zorlukları ve öğrencileriyle olan ilişkilerinin nasıl derinleştiğini ortaya koyar. Bu bağlamda geriye dönüş, karakterin profesyonel yaşamındaki zorlukların, kişisel hayatına olan etkilerini incelemek için bir araç olarak kullanılmıştır.

Eflatun Koza romanı da anlatının ortasından başlamış daha sonra zamanda geriye dönüşlerle karakterlerin geçmişine ve olayların arka planına dair detaylar sunmuştur. Evrim'in sık sık kardeşinin henüz evde olduğu zamanları anımsaması, ailesinin geçmiş yaşantısı ve şimdiki zaman arasında kıyaslamalar yapması romana derinlik katarken Evrim'in psikolojik durumunu ve iç dünyasını daha iyi anlamamıza olanak tanır ve anlatının akışını dinamik hâle getirir.

Zarife'ye bakarken Evrim'in zihninde beliren görüntüler, geriye dönüş tekniğinin tetikleyici bir anı ile nasıl devreye girdiğini göstermektedir:

“Sonra Zarife'den cevap bekler gibi ona bakmayı sürdürdüm. Kum rengi döpiyes vardı üstünde. Yine aynı his... Aynı görüntü... Zeki Müren'in şakıyan sesi, kızıl kıvılcımlarıyla soba, annemin kumaş üzerinde dolaşan incecik parmakları, hepsi bir daha, dün gece olduğu gibi, hatta belki daha bile açık seçik canlanıverdi gözümün önünde. Başımı salladım, salonumuzun geçmiş zamanı dağıldı gitti.” (Birgül, 2010, s.103).

Evrım, Zarife'nin giydiği döpiyesin çağrıştırdığı imgeler aracılığıyla geçmiş yıllara, annesiyle ilgili anılarına döner. “Zeki Müren'in sesi, sobanın sıcaklığı ve annesinin kumaş üzerindeki parmakları” gibi ayrıntılar, karakterin geçmişte yaşadığı ev ortamını canlı bir şekilde hatırlamasına neden olur. Bu geriye dönüş, karakterin o anki duygu durumunu şekillendirir ve geçmişin bugünkü psikolojik deneyimlere olan etkisini vurgular. Geçmişin bu denli canlı bir şekilde hatırlanması, karakterin bilinçaltını açığa çıkarır.

Evrım'in örümceklerle ilgili korkusunun temelini oluşturan çocukluk travması da geriye dönüş tekniği aracılığıyla anlatılmaktadır. “Örümceklerin ne kadar sinsi ve engel tanımaz olduklarını bilemezsiniz. Su gibi sızar onlar. Bunun saçma bir takıntı olduğu düşünülebilir tabii. Hatta delice bile denilebilir. Ama kaç kişi henüz yedi yaşındayken 'karayılan' denilen 'segestria florentina' örümceği tarafından ısırılmıştır?” (Birgül, 2010, s.50). Henüz yedi yaşındayken bir karayılan örümceği tarafından ısırılan karakter, bu travmatik deneyimi hatırlayarak, bu olayın kendisi üzerindeki kalıcı etkilerini gözler önüne serer. Karakterin çocukken yaşadığı bu travma, onun bugünkü takıntılı ve paranoid düşüncelerinin kökenini oluşturur. Geriye dönüş, bu tür geçmiş deneyimlerin bireyin psikolojik yapısını nasıl şekillendirdiğini anlamak için kullanılmıştır.

Yine Evrim'in insanlarla göz teması kuramamasının nedenini açıklamak için geçmişte yaşadığı bir deneyime geri dönmesi, geriye dönüş tekniğinin bir diğer örneğini sunar. “Benim kimsenin yüzüne bakamamamın ilk taşını ise galiba Ece koymuştur.”

(Birgöl, 2010, s.97). Evrim'in bu davranışının temelini oluşturan olay, Ece adlı bir karakterle bağlantılıdır. Geriye dönüş, Evrim'in sosyal ilişkilerinde yaşadığı zorlukların ve bu zorlukların kökeninde yatan travmatik deneyimlerin anlaşılmasını sağlar. Bu teknik, karakterin geçmişte yaşadığı hayal kırıklıkları ve güven sorunlarının bugünkü davranışlarına nasıl yansıdığını ortaya koyar.

Evrin'in kolunu çizmesi ve bu eylemi gerçekleştirdiği ilk anı hatırlaması, geriye dönüş tekniğinin bireyin çatışmalarını ve acılarını keşfetme sürecinde nasıl etkili bir araç olduğunu gösterir. "Kendimi ilk çizişim... Ece'nin Gürdal'la şehri terk ettiğini öğrendiğim o yağmurlu gece..." (Birgöl, 2010, s.45). Evrim'in kendini ilk kez çizdiği geceyi hatırlaması, bu davranışın ardındaki duygusal yaraları açığa çıkarır. Ece'nin Gürdal ile birlikte şehri terk etmesi, karakter için derin bir duygusal sarsıntıya neden olmuş ve bu olay, onun kendine zarar verme davranışının tetikleyicisi olmuştur. Geriye dönüş, Evrim'in bu tür yıkıcı davranışlarının kökeninde yatan acıyı ve bu acının bugünkü yaşamına olan etkilerini anlamak için kullanılmıştır.

Geriye dönüş tekniği, *Geceye Uyananlar* romanında anlatıya dahil olan karakterlerle ilgili ufak anılarla sınırlı kalmış ve *Ah Tutku Beni Öldürür müsün* romanında neredeyse hiç kullanılmamıştır. Öte yandan Cahide Birgöl'ün *Gölgeler Çekildiğinde* ve *Eflatun Koza* romanlarında geriye dönüş tekniği, karakterlerin portrelerini çizerken ve onların iç dünyalarını yansıtırken zamanın akışını takip etmeyi zorlaştıran bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu teknik, okuyucuyu karakterlerin geçmiş ve şimdi arasında sürekli bir yolculuğa çıkararak hikâyenin katmanlarını açığa çıkarır. Ancak bu katmanlı yapı, okuyucunun dikkatini ve odaklanmasını gerektiren bir anlatım tarzıdır.

3.6.3. İç monolog (Interior monologue)

İç monolog, bir karakterin zihnindeki düşünceleri, duyguları ve içsel konuşmaları doğrudan okuyucuya aktaran bir anlatım tekniğidir. Bu teknik, karakterin iç dünyasını, bilinç akışını ve öznel deneyimlerini ayrıntılı bir şekilde sunar. İç monolog, anlatının daha derin ve psikolojik bir boyut kazanmasını sağlar.

Dorrit Cohn, iç monoloğun/alıntılı monoloğun karakterlerin düşüncelerini ve duygularını doğrudan yansıtan bir teknik olduğunu açıklar. Bu yöntem, karakterin içsel yaşamını kesintisiz ve doğrudan bir biçimde sunar, böylece okuyucunun karakterin zihinsel süreçlerine derinlemesine bir bakış açısı kazanmasını sağlar (Cohn, 2008, s.70).

Eserlerin iç monolog bölümlerinde dilin yapısı genellikle günlük konuşma diline daha yakındır. Bu, dilin doğallığını ve sadeliğini yansıtır. İç monologlar, karakterlerin düşüncelerini ve iç dünyalarını doğrudan ifade ettiği için, dilin resmi kurallara sıkı sıkıya bağlı olmasındansa, daha serbest ve akıcı bir biçimde kullanılması yaygındır. “İç monologda dilin düzeyini – veya niteliğini – şöyle değerlendirmek gerekir. Bu yöntemin uygulandığı bölümlerde dil, dilbilgisi kurallarına uygun ve bilinçli bir yaklaşımla kurulmuş cümlelerden çok, konuşma diline daha yakındır. Konuşma dilinin doğallığı ve yalınlığı söz konusudur.” (Tekin, 2020, s.277). Dolayısıyla, iç monologlarda kullanılan dil, dilbilgisel kuralların ötesine geçerek karakterin zihin akışını ve bilinçaltını yansıtır, bu da karakterin iç dünyasına dair daha derin bir anlayış sağlar.

Cahide Birgül’ün eserlerinde iç monolog tekniğinin kullanımına sıkça rastlanır. Bu teknik, karakterlerin iç dünyalarını açığa çıkararak okuyucunun onların ruh hallerini ve düşünce süreçlerini anlamasını sağlar. Birgül’ün ilk romanı *Gölgeler Çekildiğinde*’de ana karakteri olan Esin’in, diğer karakterlerle iletişim kurarken aklından geçirip dillendirmediği cümleler parantez içinde ve italik olarak paylaşılır. Esin’in iç düşüncelerinin parantez içinde ve italik olarak verilmesi, karakterin duygusal dünyasına ve içsel çatışmalarına dair derin bir bakış sunar. Bu anlatım tekniği, Esin’in diğer karakterlerle olan iletişimini ve içsel monologlarını ortaya koyar, okuyucunun karakterin ruh halini ve düşüncelerini anlamasına yardımcı olur. Örneğin: “(Git anne... Defol git!)” (Birgül, 2009, s.45). Bu cümle, Esin’in annesiyle olan gergin ilişkisini ve annesine karşı duyduğu öfkeyi ve çaresizliği yansıtır. Esin, annesinin varlığını istemediğini ve onunla yaşamının zorluklarını içsel olarak dile getirir.

“(Neden sık sık dışarı bakıyorsun?)

(Su bitti. Sucuyu bekliyorum.)” (Birgül, 2009, s.57).

Bu diyalog ise Esin’in çevresindeki insanlarla olan etkileşimlerinde, onların dikkatini çeken şeylere verdiği içsel yanıtları gösterir. Bu düşünceler, karakterin günlük hayatın küçük detaylarına nasıl dikkat ettiğini ve bunları nasıl yorumladığını ifade eder.

Adnan ile sinemaya gittiği gece Deniz izledikleri filmi anlatırken Esin alaycı bir tavırla “(Ne zaman öğrendin bunları, küçük kasabanda mı? Çok mu Fransız filmi seyrettin?)” (Birgül, 2009, s.58) Deniz’i ve yaşadığı akşamı küçümsemek istemiştir. Esin, canı yandığı için Deniz’i küçümsemiştir.

Selcan Abla’nın durmadan konuşmasından ama yeni bir şey söylememesinden şikâyet eden Esin, “Bunu biliyorum Selcan Abla. Bana yaşananları anlatma, anlamışsan sunu söyle: BİZLERE NE OLDU?” (Birgül, 2009, s.168) cümlesiyle yaşadığı olayların

etkilerini ve bunların kendilerine nasıl zarar verdiğini sorgulayan bir içsel çatışmayı ortaya koyar. Esin, geçmişte yaşananların etkisi altında kalmış ve bu durumun kendilerinde yarattığı değişimi anlamaya çalışmaktadır.

Yine Esin'in, "Kenan bende, ben de onun gözlerinde Deniz'i görmüştük. O zaman, daha yürekli olan, onun adını seslendirmişti." (Birgül, 2009, s.103) ifadesi, karakterlerin birbirleriyle olan derin bağını ve bu bağın getirdiği duygusal yükü anlatır.

Yine Esin'in, Deniz hakkındaki gerçekleri öğrenip evine döndükten sonra, "Oradaydım işte, kapıdan içeri girmiş, o sonsuz kalabalığın arasına dalmıştım çoktan. Mutlu olmalıydılar. Geri dönmüştüm. Sonunda anlamıştım: 'Kırmızı Başlıklı Kız' gerçekten bir masaldı. Bense inanmıştım ona." (Birgül, 2009, s.168) sözleri Esin'in Deniz hakkındaki gerçekleri öğrendikten sonraki duygusal durumunu ve içsel farkındalığını yansıtır. Esin'in "Kırmızı Başlıklı Kız" masalına gerçekten inanmış olması, onun naifliği ve hayal kırıklığını vurgular. Burada masal, Esin'in safça inandığı bir hikâyeyi ve sonunda gerçeğin farkına vararak yaşadığı hayal kırıklığını temsil eder. Esin'in geri dönmesi ve bu gerçeği anlaması, bir büyüme ve olgunlaşma sürecinin tamamlanmasını simgeler. Bu noktada Esin, masalların gerçek olmadığını ve hayatın daha karmaşık olduğunu kabul eder. Bu farkındalık, onun karakter gelişimini ve hikâye içindeki dönüşümünü vurgulayan önemli bir anıdır.

Geceye Uyananlar romanında yararlanılan iç monolog tekniğinin örneklerinden bazıları şu şekildedir: "Bazen kendime onu sevip sevmediğimi soruyorum. Bu sorunun cevabı yok bende. Bilmiyorum. Artık bilmiyorum." (Birgül, 2020a, s.60-61). Bu iç monolog, karakterin duygusal karmaşıklığını ve belirsizliğini etkili bir şekilde yansıtır.

Başka bir örnekte, "Onun uzaklaşan üzgün bedeninden çok, ne yapacağımı, ne yapmam gerektiğini bilememek içimi acıtıyordu." (Birgül, 2020a, s.106), karakterin hissettiği derin acıyı ve belirsizliği yansıtır. Bu tür ifadeler, okuyucunun karakterin iç dünyasını anlamasını ve empati kurmasını kolaylaştırır.

Ayrıca, "Deliliğin çekici bir yanı olduğunu düşünüyorum. Bedenin bir kılıf halinde aramızda olup içinin bizlerin asla ulaşamayacağı bir başka âlemde yaşaması, hayatın o müthiş sırlarından biriymiş gibi geliyor bana." (Birgül, 2020a, s.207) ifadesi, Nilüfer'in düşüncelerini ve deliliğe dair bakış açısını derinlemesine analiz eder.

"Ahmet Bey neden bu kadar üstüme geliyor, neden Aslı'ya ne yaptığımı sormuyor?" (Birgül, 2010, s.75) ise *Eflatun Koza* romanında Evrim'in yaşadığı içsel monologlardan biridir.

Birgöl'ün sıklıkla kullandığı bu teknik, birey merkezli kurguladığı romanlarında karakterlerin daha iyi anlaşılmasını ve iletişim kurarken neleri filtrelediklerinin tespit edilmesine olanak tanır.

İç çözümleme (veya iç analiz), bir karakterin düşüncelerini, duygularını ve bilinç akışını derinlemesine inceleyen bir anlatım tekniğidir. Bu teknik, karakterin psikolojik derinliğini ve içsel karmaşıklığını açığa çıkararak, okuyucunun karakterin zihinsel durumunu daha iyi anlamasını sağlar. İç çözümleme ve iç monolog arasındaki fark anlatıcı düzeyindedir. İç çözümlemede karakter olmayan anlatıcı devrede olduğundan *Ah Tutku Beni Öldürür müsün* romanında bu teknik kullanılmıştır.

“Melih, kadının bunları neden anlattığını anlamaya çalışırken birdenbire evde tek bir kare bile fotoğraf olmadığı kafasına dank etti. Belki bilinçaltı, ölen kardeşten bahsedildiği için harekete geçmiş ve evde sadece kaybettikleri değil, hiç kimsenin fotoğrafının olmadığını fark göstermiştir ona.” (Birgöl, 2020b, s.41), karakterin bilinçaltının nasıl çalıştığını ve bu farkındalığın onu nasıl etkilediğini anlatır.

“Selim, kadını koca bir hafta göremeyeceğini biliyordu. Ama bu çok da kederlendirmiyordu onu.” (Birgöl, 2020b, s.160) ifadesi, karakterin duygusal durumunu ve ilişkilerine olan yaklaşımını ortaya koyar.

Birgöl'ün eserlerinde iç çözümleme, karakter dünyalarını detaylı bir biçimde anlamak için kritik bir rol oynar. Bu teknik, okuyucunun karakterlerin zihinsel ve duygusal yolculuklarını daha iyi kavramasını sağlar.

3.6.4. Metinlerarasılık (Intertextuality)

Metinlerarasılık, bir metnin başka metinlerle olan ilişkisini ve etkileşimini ifade eder. Bu teknik, bir metnin anlamını ve yapısını, diğer metinlerle kurduğu bağlantılar üzerinden yeniden yorumlar. Metinlerarasılık, yazarların diğer metinlere referans vererek veya onlardan alıntı yaparak kendi metinlerinin anlamını derinleştirdiği bir tekniktir. Bu teknik, metinler arasında bir diyalog yaratır (James ve Besant, 2018).

Aktulum (2000), metinlerarası ilişkiyi, metinler arasında bir alışveriş veya konuşma biçimi olarak tanımlamış aynı zamanda bu kavramın, genel anlamıyla bir yeniden-yazma işlemi olarak da anlaşılabileceğini belirtmiştir (s.17). Bu, bir metnin başka bir metinle olan ilişkisini, ondan etkilenmesini ya da onunla bir diyalog içinde olmasını ifade eder. Yani, metinlerarası ilişkide bir metin, başka bir metinle etkileşime girer ve bu etkileşim sonucu ortaya yeni bir anlam çıkabilir.

Metinlerarasılık eserin çok katmanlı bir anlam dünyası oluşturmasına katkı sağlar ve okurun metni daha derin bir biçimde yorumlamasına olanak tanır:

“Modern edebiyat biliminde ‘anıştırma’ terimiyle karşılanan bu etkinlik, en genel hâliyle yazarın ‘bir resme, bir müzik parçasına, bilime, siyasete, dine, kısacası yazınsal metnin alanında yer almayan her şeye’ yönelik olarak yaptığı dolaylı bir iktibastır. Yazarın bu tutumu, nesnel gerçekliğin değişik tarihî kesitlerinde üretilmiş bilgilerin, sözlerin ya da düşüncelerin doğrudan ya da dolaylı bağlamlarda kurmaca esere eklemlenmesini sağlar.” (Sazyek, 2017, s.607).

Yazarın bu “anıştırma” tutumu, metni daha geniş bir entelektüel çerçeveye oturtarak farklı bilgi ve anlam katmanlarının eserde varolmasına olanak tanır. Ayrıca, bu tür göndermeler, okuyucunun kültürel bilgi birikimini harekete geçirir ve okuyucunun metinle kurduğu ilişkiyi etkileşimli hâle getirir. Denilebilir ki metinlerarası göndermeler, metnin yorumlanabilirliğini ve çokanlamlılığını zenginleştirir.

Gölgeler Çekildiğinde romanında, Esin’in okurla paylaşmadığı ama sık sık bahsettiği günlük bu tekniğin yazarın romanlarındaki ilk örneğidir:

“Mekânların, insanlardan daha ayrıntılı ve özenle anlatıldığı bir defter bu. Sanki bizleri anlatırken tuhaf bir tedirginlik duyuyor da, açılan bir dolaba, yeni alınan bir elbiseye, televizyondaki bir programa atlayıveriyor. Bazen bıçakla kesilmişçesine net oluyor bu atlayış.” (Birgül, 2009, s.40).

Birgül’ün, Esin’in günlüğünde mekânların insanlardan daha ayrıntılı ve özenle anlatıldığına dikkat çekmesi, bu tekniğin bir metafor veya başka bir metinle ilişkilendirilerek anlam kazanması olarak yorumlanabilir. Örneğin, mekânların detaylı anlatımı, bir bakıma karakterlerin iç dünyalarına dair ipuçları sunar ve bu teknik, okura karakterlerin duygu ve düşüncelerini daha derin bir şekilde anlaması için bir kapı aralar.

Esin’in günlüğündeki “mekânların, insanlardan daha ayrıntılı ve özenle anlatıldığı” ifadesi, bir metin olarak günlük ile roman arasında bir ilişki kurar. Günlükteki anlatım tarzı, romanın anlatım tekniğine yansır ve böylece metinlerarasılık oluşur. Günlükteki atlayışlar, okuyucunun dikkatini çeker ve anlatının bütünlüğü içinde farklı bir anlam katmanı oluşturur.

Esin’in çocukluk yıllarında Deniz ile birlikte geçirdiği kısa yaz tatilinde Deniz’in yırttığı *On Küçük Zenci* kitabının romanda yer alması da metinlerarasılık örneği olarak değerlendirilebilir. Agatha Christie’nin daha sonra *On Kişiydiler* ismini alan polisiye romanı içeriği itibariyle gizem, suç ve çözümleniş gereken sırlarla doludur. Bu kitap,

Esin'in çocukluğunda yaşadığı olaylarla ve o dönemdeki psikolojik durumu ile ilişkilendirildiğinde, okura Esin'in iç dünyası ve zevkleri hakkında daha derin bir anlayış sunar. Ayrıca, *On Küçük Zenci*'nin temelindeki kapalı mekân ve giderek artan gerilim temaları, Birgül'ün romanındaki atmosferle de örtüşebilir. Böylece, Birgül, Esin'in hikâyesini anlatırken, *On Küçük Zenci* romanını kullanarak okura hem karakterin geçmişine dair ipuçları verir hem de kendi anlatısına derinlik kazandırır.

Bu teknik, ayrıca okura karakterin iç dünyasını daha doğrudan hissettirme amacı güder. Mekânlar üzerinden yapılan anlatım, okuru karakterlerin yaşadığı dünyaya daha yakından bakmaya davet eder. Bu şekilde, Esin'in günlüğü, romanın genel yapısına ve temalarına hizmet eden bir araç haline gelir. Yine romanda Deniz'in Kenan'a yazdığı mektuplardan bahsedilmiş ancak anlatı içinde bu mektuplara yer verilmemiştir.

Ah Tutku Beni Öldürür müsün romanında Melih, sık sık Stefan Zweig'in *Acımak* adlı hikâyesini anımsar. *Amok Koşucusu* adıyla da bilinen eser insan psikolojisinin derinliklerini ve vicdan azabının birey üzerindeki yıkıcı etkilerini anlatan bir eserdir. Romanın sonunda yaşanan ölümler Melih'i etkilemese de vicdanının rahat olmadığı bu anımsamalarla yansıtılmıştır.

Yine *Ah Tutku Beni Öldürür müsün* romanının ana karakteri Selim'e odaklanan her bölüme, anlatılan olaylara paralel olarak bir Türk filmi adı verilmiştir. Romanda paylaşılan filmler şu şekilde sıralanabilir:

- “Arkadaş (Yılmaz Güney/1974)
- Bir Çirkin Adam (Yılmaz Güney/1969)
- Âşık Oldum... (Ertem Eğilmez/1985)
- Cezaları Ölümdü! (Ferit Ceylan/1969)
- İstanbul Dehşet İçinde... (İlhan Engin/1966)
- Umutsuzlar (Yılmaz Güney/1971)
- Birleşen Yollar (Yücel Çakmaklı/1970)
- Altın Prens Devler Ülkesinde... (Muharrem Gürses/1971)
- Kördüğüm... (Osman Seden/1982)
- Ölüm Perdesi (Atıf Yılmaz/1960)
- Seni Kaybedersem (Atıf Yılmaz/1961)
- Kıskıvrak... (Halit Refiğ/1986)
- Şeytana Uyduk Bir Kere... (Ferit Ceylan/1971)
- Bir Kadın Uğruna... (Lale Oralıoğlu/1971)
- Dokuzuncu Hariciye Koğuşu (Nejat Saydam/1967)

Yarın Bizimdir (Atıf Yılmaz/1964)
 Killing - Ölüler Konuşmaz... (Yavuz Figenli/1967)
 Cehennemde Buluşalım (Turgut Demirağ/1963)
 Artık Düşman Değiliz... (İlhan Engin/1965)
 Seninle Ölmek İstiyorum (Lütfi Akad/1969)” (Birgöl, 2020b).

Filmleri izlemek elbette romana kattığı anlamı güçlendirecektir ancak yalnızca filmlerin isimleri de bölümlerde yaşanacaklara dair ipuçları sunmaktadır. Örneğin “Arkadaş” filmi, öğrencilik yıllarında tanışan iki gencin yıllar sonra karşılaşmasının ardından yaşananları anlatan bir filmidir. Kitapta bu filmin adını alan bölümde de Selim, yıllardır görmediği yetimhaneden arkadaşı Recai ile buluşur. Öte yandan “Birleşen Yollar” filmi bir iddia sonucu komşusu ve arkadaşı olan genci etkilemeye çalışan bir kadını konu alırken kitapta filmin adını taşıyan bölümde Sevil Hanım ve Selim, ilk kez yüz yüze gelir.

Eflatun Koza romanında ise ana karakterin araştırmaları sebebiyle romanda yer alan polis raporları, ifadeler, salıverme tutanakları ve dilekçeler romandaki dedektiflik hikâyelerini gerçekçi kılmıştır: “2 Aralık 2003 tarihinde ikametinden ayrılmış ve bir daha da kendisinden haber alınmamıştır. Yeğenimin hayatından endişe duyduğumu beyan eder, kendisinin polis marifeti ile bulunarak tarafıma bilgi verilmesini rica ederim.” (Birgöl, 2010, s.15). Bu ve benzeri belgelerin roman içinde yer alması okurun olaya dahil olmasını sağlarken verilen bilgileri gerçekçi kılmıştır.

3.7.Dil ve Üslup

Dil ve üslup, edebî eserlerin temel yapı taşlarından biri olarak kabul edilir. Bu unsurlar, yazarın okuyucuya aktarmak istediği duyguları, düşünceleri ve hikâyeyi etkili bir şekilde iletebilmesi için kritik öneme sahiptir. Roman dil ve üslubunun analizi hem edebî eleştirmenler hem de akademisyenler için derinlemesine bir inceleme alanı sunar.

Dil, romanın temel yapı taşıdır. Edebî dil, sıradan konuşma dilinden farklı olarak, estetik ve anlam derinliği barındırır. Dilin bu estetik kullanımı, okuyucunun hikâyeyi daha yoğun ve etkileyici bir şekilde deneyimlemesini sağlar. Roman dili, yazarın seçtiği kelimeler, cümle yapıları ve genel anlatım tarzı ile karakterizedir (Genette, 2020).

Roman dili, çoğu zaman karmaşıktır ve farklı düzeylerde anlamlar içerir. Bir romanda dil, sadece karakterlerin diyaloglarını iletmekle kalmaz, aynı zamanda atmosfer yaratmada, temaları işlemekte ve okuyucunun duygusal tepkilerini yönlendirmede önemli

rol oynar. Roman dili, yazarın dünya görüşünü, karakterlerin iç dünyalarını ve toplumsal yapıyı yansıtır (Bakhtin, 2021).

Üslup ise, yazarın bireysel sesidir. Her yazarın kendine özgü bir üslubu vardır ve bu üslup, yazarın dil kullanımındaki tercihlerinden, anlatım biçimlerinden ve retorik stratejilerinden oluşur. Üslup, bir yazarın eserlerini diğerlerinden ayıran en belirgin özelliktir ve edebî bir kimlik oluşturur.

Cahide Birgül'ün dili ve üslubu, onun edebî kimliğinin temel taşlarından biridir. Yazar, eserlerini ağıdalı cümlelerle boğmayan analojisiz ve duru bir üsluba sahiptir. Bunun yanında mekânı ve anın atmosferini okura başarılı bir biçimde yansıtmayı başarmıştır. Eserlerinde detaylı betimlemeler, iç monologlar ve serbest dolaylı anlatım teknikleriyle karakterlerinin iç dünyasını ve duygusal karmaşıklıklarını yansıtır.

Gölgeler Çekildiğinde romanında Esin'in Deniz'in kalışıyla ilgili babasının tepkisizliğini anlattığı aşağıdaki pasajda da görüleceği üzere, yazar karakterlerin iç çatışmalarını ve düşüncelerini ortaya koyar:

“O gecedен sonra Deniz'in evde kalıp kalmayacağı sorunu bir daha konuşulmadı. Belki ikimizin arasında konunun açılmamasının anlaşılır bir yanı vardı. Ama babam? O neden hiçbir şey sormuyordu? Çok yıllar sonra, o günleri defalarca düşündüğüm uzun ve uykusuz gecelerde, yanıtın aslında sandığımdan çok daha basit olduğuna karar verdim: Babam sadece çekiniyordu. Deniz'in kalmasını o kadar istiyordu ki, en küçük bir çağrışımın bile kurumaya başlayan bir yaranın kaşınması anlamına geleceğini düşünüyor ve korkuyordu. Ne olmuşsa olmuştu ve Deniz kalıyordu işte. Gerisi önemli değildi. İçindeki güçlü merak duygusunu bile bastırarak bir çekingenlikle 'gerçek neden'den uzak durmuştu babam.” (Birgül, 2009, s.47).

Esin'in iç monoloğu, babasının davranışlarını anlamlandırma çabasını ve bu çaba sırasında vardığı sonucu ortaya koyar. Bu tür içsel çözümlenmeler, Birgül'ün anlatımındaki özgünlüğü ve karakter derinliğini vurgular. Yazar, sade bir dille karmaşık duygusal durumları ve karakterlerin psikolojik durumlarını aktarır.

Yazar bireyi gündelik yaşam içinde irdelerken yazınsallığı ve estetiği göz ardı etmemektedir. Romanların anlatımında dikkati çeken ilk özellik olay, durum ve kişilerin anlatımıdır. Olay ve kişiler kısım kısım anlatılmaktadır. “Bir karakter hakkında, nasıl konuştuğuna, kiminle konuştuğuna, dünyayı nasıl göğüslediğine bakarak pek çok şey söyleyebiliriz.” (Wood, 2013, s.76), Cahide Birgül de eserlerinde, endirekt karakterizasyon yoluyla karakterlerinin düşünceleri ve davranışlarını göstererek

okuyucunun kendi sonuçlarına ulaşmasını sağlamıştır. Birgül romanlarında detaylı fiziksel betimlemeler yerine derin ruhsal tahliller vererek karakterlerinin bilinç dünyasına lekesiz bir pencereden bakmaya olanak sağlar.

Eflatun Koza romanının başkarakteri Evrim, roman boyunca görüşünü beğenmediğini dile getirmiş ancak romanda kendisiyle ilgili fiziksel herhangi bir tasvire yer verilmemiştir. Bunun yanında romanın anlatıcısı ve başkişisi konumunda olan Evrim, olayların akışı içerisinde aşağıda verilen örneğe benzer birçok bilgiye yer vermiştir:

“Servisten inmiş eve doğru yürürken yalnızlığı sevdiğimi düşündüm. Bütün hayatım boyunca da böyle olmuştu. Ama yine de içimin tam anlamıyla rahat olduğunu söyleyemem. Otobüslerdeki bir buçuk kişilik koltuklarda oturuyor gibiyim aslında. Yanıma birini almadığımda suçluluk duyuyor, aldığımda ise rahatsız oluyordum.” (Birgül, 2010, s.148).

Evrim’in kendi fiziksel görünümü hakkında bir yorum yapmaması, yazarın tercihidir. Bu durum, okurun Evrim’i kendi hayal gücüyle şekillendirmesine olanak tanırken karakterin ruhsal dünyasına daha fazla odaklanılmasını sağlar. Evrim’in bu şekilde betimlenmesi, onun yalnızca bir birey olarak değil, aynı zamanda belirli duygusal ve psikolojik durumları temsil eden bir figür olarak da okunabileceğini gösterir. Bu, Birgül’ün karakter inşa etme yöntemlerinden biridir ve romanın derinliğini artıran önemli bir unsurdur.

Yazar, aynı tutumu diğer romanlarında da devam ettirir. *Geceye Uyananlar* romanının Nilüfer’i kendisinin nasıl görüldüğünü roman boyunca dile getirmemiş ancak dinleme konusunda ne kadar usta olduğunu detaylı bir biçimde anlatmıştır:

“Bende öyle bir yan vardı, insanlar başlarından geçmiş önemli bir olayı anlatırken asla bununla gururlanmaz ve başkalarının yaptığı gibi, ‘anlatmak için beni seçti, o halde yumuşak davranayım ona,’ diyerek onların yanında yer almazdım. Anlatanla dinleyenin aptalca bir oyunu sürdürerek genellikle ortada olanı görmezden gelmelerini ve o gerçeğe nedense bir köpek pisliğiymiş gibi basmaktan kaçınarak etrafında dolaşmalarını anlayamazdım. Daima olandan başka bir şey anlatılır ve başka bir şey anlaşılırdı. Asla hoş görerek dinlemezdim. Ama bütün bunlara karşın, yine de insanlar istekle anlatırlardı bana. Tüylerimi diken diken eden ortak bir de giriş cümleleri vardı:

‘Bunu ilk kez sana anlatıyorum.’

Elbette inanmaz ve içimden, ‘Pekâlâ anlat bakalım, anlat da gör gününü,’ derdim.” (Birgül, 2020a, s.79).

Alıntıda da görüldüğü gibi, Nilüfer'in insanların anlattıklarını dinlerken hissettikleri ve düşünceleri, onun karakterini derinlemesine anlamamıza olanak tanır. Nilüfer, anlatılan olayları dinlerken yüzeydeki ifadelerin ötesine bakar, insanların anlattıkları ile gerçekler arasındaki farkı görür ve bu farkı kabul etmez. Bu, onun derinlemesine düşünen, eleştirel bir zihin yapısına sahip olduğunu ve başkalarının anlatılarına kolayca inanmadığını gösterir. Yazar, Nilüfer'in dinleme sürecine dair bu detaylı içsel betimlemelerle karakterin dünyasını zenginleştirir. Cahide Birgül'ün bu tutumu, karakterlerin fiziksel görünümelerini tasvir etmektense onların ruhsal ve düşünsel gerçekliklerini, zihinsel ve duygusal süreçlerini okura yansıtmayı hedefler. Bu tutum, Birgül'ün karakterlerinin daha zamansız bir nitelik kazanmasını sağlar, çünkü okur bu karakterleri yalnızca görünüşleriyle değil, düşünceleri ve duygularıyla tanır ve onlarla bağ kurar.

Ah Tutku Beni Öldürür müsün romanında Sevil Hanım, başlangıçta asil ve zarif bir kadın olarak tasvir edilir. Ancak, roman ilerledikçe yazar Cahide Birgül, karakterin farklı yönlerini ortaya koyar: “en çok bu kadar işine gelirse,’ demişti. Melih onun sesini kullanmakta usta olduğunu, karşısındaki insanla arasına mesafeler koyduğunu gayet iyi bilse de, ilk kez kadının böyle amiyane konuştuğuna şahit oluyordu.” (Birgül, 2020b, s.190). Sevil Hanım'ın dışarıdan görünen o zarif ve mesafeli kişiliğinin altında, gerektiğinde daha sıradan ve hatta amiyane bir dil kullanabilen bir yönü olduğunu gösterir. Melih'in Sevil Hanım'ın sesini kullanmadaki ustalığını fark etmesi ve kadının aralarına mesafe koyma becerisini bilmesine rağmen onun bu denli sıradan bir dil kullanmasına şaşırması, karakterin dışarıya yansıttığı imaj ile gerçekliği arasındaki farkı gözler önüne serer. Sevil Hanım, sosyokültürel statüsünün gerektirdiği şekilde zarif ve mesafeli bir dil kullanırken, bu amiyane konuşmasıyla aslında daha gerçek, daha samimi bir yönünü gösterir. Bu durum, Birgül'ün karakterlerinin karmaşıklığını vurgulayan bir diğer örnektir. Sevil Hanım gibi karakterler, yazarın eserlerinde genellikle toplumun belirli kalıpları ve beklentileri içinde var olmaya çalışan, ancak bu kalıpları zaman zaman aşan kişiler olarak karşımıza çıkar. Bu sayede, Birgül'ün karakterleri sadece toplumsal rollerle sınırlı kalmaz aynı zamanda çatışmaları ve çelişkileriyle de okuyucuya sunulur. Bu yaklaşım, yazarın eserlerine gerçekçilik ve duygusal boyut kazandırır.

Romanlarda yer alan anlatıcılar anlatı boyunca yaşanacaklar ile ilgili önsemeler paylaşmış ve okuru uyarmıştır. Yazar, ana karakterleri aracılığıyla bireysel deneyimin

detaylarını açık sözlülükle sunarken toplumun huzursuz mikrokozmosunu da tasvir etmiş ancak bunu yaparken kinaye mesafesini⁵ korumayı da başarmıştır.

Birgül'ün karakterleri genellikle gelecekteki olaylara dair bir hisse ya da önseziye sahiptirler. Bu önseziler, okuru yaklaşan olaylara hazırlarken, aynı zamanda karakterlerin içsel gerilimlerini ve kaygılarını da yansıtır. Örneğin, “Beni nelerin beklediğinden habersiz, gelecek günlerin hiç unutulmayacak anılarla yüklenip daha ileri tarihlere taşınacağını hissediyor, boşa geçen onca zamana hayıflanarak, tüm kaslarım gergin, bir an önce ormanın derinliklerine atılmak için sabırsızlanıyordum.” (Birgül, 2009, s.103). Esin'in bir an önce bilinmeze atılma isteği ve yaklaşan tehlikeye karşı hissettiği gerginlik açıkça ifade edilir. Verilen alıntıya benzer bir biçimde Nilüfer'in “Yine de insan, ‘Böyle bir şey olursa asla kaldıramam,’ diye düşündüğü darbelerden sonra bile, bir şekilde ayakta kalmayı başarıyordu.” (Birgül, 2020a, s.247) sözlerinde de gerilim ve kaçınılmaz olanın bilinci yer alır; karakterler, hayatlarının dönüm noktalarına doğru adım atarken hem olayların kontrolsüz akışını hisseder hem de bu akışın onları nasıl dönüştüreceğini sezgileriyle kavrarlar.

Birgül, ana karakterleri aracılığıyla bireysel deneyimleri sunar:

“Şimdi burada ne yapacağını bilemeyen, yapabileceklerinden de hiç emin olmayan biri olarak dikilmek yerine evimde, birkaç adım uzaktaki şu ışısız pencerenin gerisinde oturmuş televizyon seyrediyor, annemin dikiş makinesinin alıştığım sesini dinliyor olabilirdim. Olabilirdim, eğer güneşli bir şubat günü ‘Eflatun Kadınlar’ dosyası masama bırakılmasaydı.” (Birgül, 2010, s.2).

Bu açık sözlülük, karakterlerin yaşadıkları çatışmaları ve toplumla olan mücadelelerini daha da belirgin hâle getirir. Benzer biçimde Melih'in işverenleri hakkındaki gözlemleri hem bu karakterler hakkında bilgi verir hem de karakterler arasındaki gerilimin ilerleyen bölümlerde olabilecekleri sezdirmesi sağlanır: “Ondan sonra Melih, Olcay’la teyzesi arasındaki ilişkiyi her düşündüğünde hatırlayacaktı: Sevil Hanım hafif bir gülümsemeyle elini Olcay’ın omzuna koymuş, Olcay ise iğrenç bir şey kendine dokunmuş gibi geri çekilmişti.” (Birgül, 2020b, s.54-55).

⁵ Kinaye mesafesi (ironic distance), genellikle yazarın esere yerleştirdiği anlamla okuyucunun algıladığı anlam arasındaki farkı ifade eder. Kinaye mesafesi, anlatıcının ya da karakterlerin söylediklerinin tam tersini ima ettikleri durumlarda ortaya çıkar ve okuyucunun yazarın niyetini anlaması için bir mesafe yaratır. Bu mesafe, metnin yüzeysel anlamı ile derin anlamı arasında bir ayırım yapmayı sağlar. Okuyucunun bu mesafeyi fark etmesi metnin ironik yapısını kavrayabilmesi için önemlidir ve bu tür bir farkındalık, eserin edebî değerini artırır. Özellikle modern edebiyat eserlerinde, kinaye mesafesi, yazarların toplumsal, politik veya ahlaki eleştirilerini sunmalarına olanak tanır (Stevick, 2021, s.90-92).

Cahide Birgöl'ün romanlarında anlatım unsurlarına bir bütün olarak bakıldığında tema-anlatım uyumu olduğu söylenebilir. Cümlede başlayan değişim eserin tümüne yansımış, dilde deformasyon ve yer yer şiirleştirme eğilimi gözlemlenmiştir. Burada özellikle *Ah Tutku Beni Öldürür müsün* romanının başkişisi Selim'in Türk filmlerine olan tutkusu sebebiyle Sevil Hanım'ı düşünürken kurduğu cümleler dikkat çeker: “Sevil Hanım da bu yıldızlara benziyordu işte. Saçlarını savuruşu, durup ayakkabısının altına bakışı, kafasını gelen seslere doğru çevirişi, yaptığı her şey, yaşamayan, sadece filmlerde olabilecek hareketler gibiydi ve Selim de onu bir film gibi izliyordu.” (Birgöl, 2020b, s.133). Selim'in Sevil Hanım'ı bir film yıldızı gibi görmesi, Birgöl'ün anlatımında tema-anlatım uyumunun bir örneğidir. Selim'in Türk filmlerine olan tutkusu, Sevil Hanım'ı bir film yıldızı gibi algılamasına yol açar ve bu algı, dildeki değişimle yansıtılır. Sevil Hanım'ın hareketleri, yaşamayan, sadece filmlerde olabilecek hareketler gibi betimlenir; bu da Selim'in gerçek ile hayal arasında kurduğu bağlantıyı ve Sevil Hanım'ı bir fantezi figürü olarak görme eğilimini vurgular. Bu cümlede başlayan dildeki değişim, eserin genel atmosferine de yansır. Selim'in bakış açısındaki bu idealizasyon, dilin şiirsel ve hayalperest bir boyuta kaymasına neden olur. Birgöl, dilin bu deformasyonunu kullanarak karakterlerin dünyalarındaki çarpıklıkları ve saplantıları okura aktarır. Aynı zamanda, bu tür bir dil kullanımı eserin genel tonunu da belirler.

Eserlerde “ben”in içinden geçenler, dolaysız bir anlatımla okura sunulmuştur. Anlatım unsurları, romanın teması olan bireyin yaşadığı trajediyi aktarmayı kolaylaştırmakta ve daha gerçekçi kılmaktadır. Yazar, karakterlerinin iç monologlarını ve itiraflarını okurla doğrudan paylaşarak, onların duygusal durumlarını, yaşadıkları zorlukları ve mücadelelerini tüm çıplaklığıyla gözler önüne serer. Bu dolaysız anlatım tarzı, karakterlerin psikolojik derinliklerini ve bireysel trajedilerini daha etkili bir şekilde ortaya koyar. *Eflatun Koza* romanının başkişisi Evrim'in “sıralar'ı gördüm, kurcaladım ve karşıma çıkanla baş edemedim” ifadesi samimi bir itiraftır. Evrim'in “sıralar'ı görmesi, onları kurcalaması ve karşısına çıkanla baş edememesi, bu dolaysız anlatımın bir örneğidir. Evrim'in bu ifadesi, yaşadığı krizle ve bu krizi yönetememesiyle ilgili samimi bir itiraftır. Bu tür bir anlatım, karakterin dünyasını okura doğrudan sunar. Anlatım unsurlarının bu şekilde kullanılması, romanın teması olan bireyin kimlik arayışını aktarmayı kolaylaştırır ve daha gerçekçi kılar. Evrim'in yaşadığı bu zorluk, karakterin insan olmanın getirdiği zayıflıkları ve kırılmalıkları açığa çıkarır.

Cahide Birgöl'ün dil ve üslubu, onun eserlerinde belirgin bir şekilde öne çıkar. Eserlerinde mekân ve çevre betimlemelerinin biçimi dikkat çeker. Bu betimlemeler,

okuyucunun zihninde güçlü görsel imgeler oluşturur ve hikâyenin atmosferini derinleştirir: “Karanlık denecek kadar loş dükkânda, kırılmasından çekinerek ucuna iliştim sandalyenin. Hemen hemen hiçbir şey netlikle görülmüyor, duvarlara asılmış, konsollara dizilmiş, kuytu köşede kalmış onca eşya, masanın üzerindeki lambanın soluk ışığında, varla yok arası, sanki hayalmiş gibi duruyorlardı oldukları yerde.” (Birgül, 2009, s.81). Bu betimleme, mekânın atmosferini ve karakterin duygusal durumunu başarıyla aktarır. Ayrıca, Birgül’ün eserlerinde yoğun bir şekilde kullanılan metafor ve imgeler, karakterlerin duygusal ve psikolojik hâllerini yansıtır.

Cahide Birgül’ün dil ve üslubu, onun eserlerinde karakterlerin iç dünyalarını etraflıca yansıtan zengin betimlemelerle dolu, sembollerle güçlendirilmiş ve doğal diyaloglarla şekillenmiştir. Birgül, modern ve postmodern edebiyat akımlarını harmanlayarak özgün bir anlatım tarzı oluşturmuştur. Onun romanları, bireysel kimlik arayışını ve toplumsal eleştiriyi detaylıca ele alması nedeniyle çağdaş Türk edebiyatında farklı bir yere sahiptir. Birgül’ün eserleri, karakter dönüşümleri ve psikolojik çözümlemeleri ile dikkat çekerken yazarın dil ve anlatım tekniklerini kullanma tarzı da okuyucuyu etkileyen unsurlar arasındadır.

4. CAHİDE BİRGÜL'ÜN ROMANLARINDA TEMA

Tema, edebî eserlerin temel yapı taşlarından biridir ve eserin merkezinde yer alır. Tema, eserin anlatmak istediği ana düşüncüyü, mesajı veya bakış açısını temsil eder. Tema, olay örgüsü, karakterler, mekân ve diğer edebî unsurlar aracılığıyla okuyucuya iletilir. Tema, bir romanın derin anlam katmanını oluşturur ve okuyucunun eseri daha geniş bir perspektiften anlamasına olanak tanır.

Roman, ne kadar kapsamlı ya da farklı niteliklere sahip olursa olsun, özü itibarıyla “özel bir maksatla hayattan seçilmiş bir parçadır”. Burada tartışılacak nokta, söz konusu ‘parça’nın hayata yakınlığı veya uzaklığından çok, hayatı, ne derecede ifade ettiği, yansıttığı hususudur.” (Tekin, 2020, s.185). Bu seçilen parçanın, hayatın bir kesiti olarak ne kadar gerçekçi ya da hayattan ne kadar uzak olduğu sorunsalından ziyade, romanın bu hayat kesitini ne derece yansıtıp yansıtmadığı, onu ne kadar ifade edebildiği önemlidir. Başka bir deyişle, bir romanın değeri ya da başarısı, ele aldığı konuyu hayatın kendisiyle ne kadar benzeştirdiğinden ziyade, hayatı nasıl ve ne kadar etkili bir şekilde temsil ettiğine göre değerlendirilmelidir. Bu, romanın hayatın bir yansıması ya da temsili olup olmadığına değil, daha çok hayatı anlamlandırma ve ifade etme kapasitesiyle değerlendirilebilir.

Edebiyat incelemelerinde ve eleştirilerinde sıklıkla kullanılan tema kavramı, ele alınan konunun ötesinde, eserin bu konuyla ilgili öne sürdüğü genel bir fikir veya inanç olarak tanımlanabilir:

“Bazı edebiyat inceleme ve eleştirilerinde pek yaygın olmamakla birlikte, ‘izlek’ terimiyle karşılanan tem veya tema, bir hikâye, roman, tiyatro veya şiirde ele alınan konu değil, eserin o konuyla ilgili olarak öne sürdüğü genel bir fikir (bir kavram) ve inanç demektir.” (Huyugüzel, 2019, s.491).

Tema, bir eserde işlenen olayların ötesinde, eserin ardında yatan daha soyut, genel bir anlamı ya da mesajı temsil eder. Bu açıdan tema, eserin somut olay örgüsünden ziyade, o olayların arkasındaki daha derin, evrensel ya da felsefi anlamı ifade eder. Romanların ve diğer edebî eserlerin değerini belirleyen unsurlar arasında, eserin ele aldığı konunun nasıl işlendiği, bu konunun eserdeki yapı ile nasıl ilişkilendirildiği ve eserin hayatı ne kadar ve nasıl yansıttığı önemli bir yer tutar. Bu bağlamda, bir romanın başarısı, yalnızca ele aldığı konunun ilginçliği ya da özgünlüğüyle değil, aynı zamanda bu konunun işleniş biçimi, yapısı ve hayatı yansıtmaya kabiliyetiyle de ölçülür.

Bir romanın tematik analizi, edebî eserin derinlemesine anlaşılmasında kritik bir rol oynar. Temalar, yazarın belirli fikirleri ve duyguları aktarmak için kullandığı ana konulardır. Bu nedenle, bir romanın temalarını belirlemek ve incelemek, eserin anlamını ve yazarın mesajını ortaya çıkarmaya yardımcı olur.

4.1.Kadın

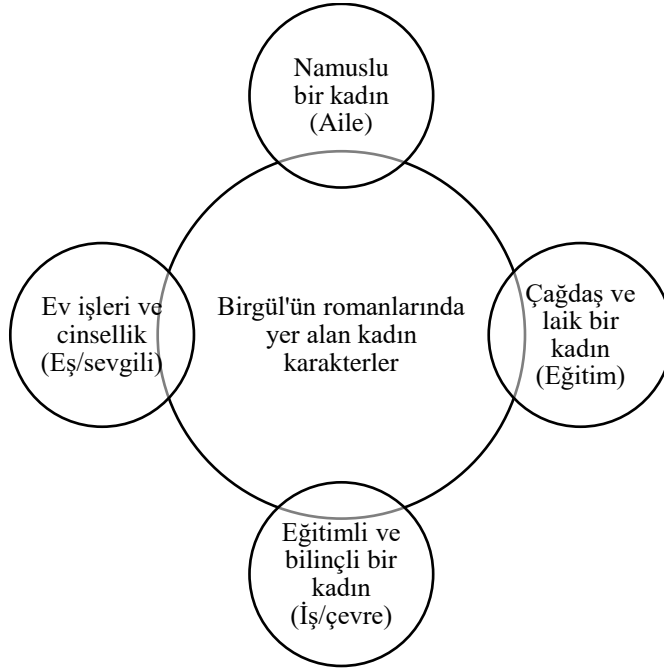
İnsanların doğuştan sahip oldukları fiziksel ve biyolojik özellikler, onları kadın ve erkek olarak iki farklı cinsiyete ayırmıştır. Bu bireyler, sahip oldukları özellikler doğrultusunda toplumda belirli rollere ve sorumluluklara sahip olmuşlardır. Ancak zamanla, cinsiyet kavramı daha geniş bir perspektif kazanmıştır. Bu bağlamda, Ann Oakley'in ilk kez kullandığı 'toplumsal cinsiyet' kavramı, biyolojik farklılıkların yanı sıra toplumsal olarak yüklenen roller aracılığıyla toplumdaki ayrımları ifade eder (Keskin ve Ulucan, 2016, s.50). Toplumsal cinsiyet, kadın ve erkekte beklenen sosyal ve kültürel davranışları inceler. Biyolojik cinsiyete dayanan rol ve sorumluluklar, toplumsal cinsiyet algısıyla şekillenir. Bu nedenle, toplumun kadın ve erkekte beklediği davranışlar, toplumun kendisiyle bağlantılı olarak belirlenir.

Tarihsel süreçte ise kadının toplumdaki yeri ve algısı, dönemlere göre farklılık göstermiştir. İlkçağdan günümüze kadar, toplumların yaşam biçimlerindeki değişimlerle birlikte, kadının sosyal hayattaki rolü de değişmiştir. İlk çağlarda bereketi simgeleyen ana tanrıçaların ön planda olduğu bir toplum yapısı varken, zamanla kadının daha çok tüketici bir konuma geldiği görülmektedir. Toplumsal düzenin korunması ve kültürel değerlerin yeni nesillere aktarılması, kadına yüklenen temel görevler arasındadır. Değişen sosyal ve ekonomik koşullarla birlikte kadın, üretici konumdan tüketici konuma geçerek sosyal yaşamda daha pasif bir rol üstlenmiştir.

Romanlarda kadın teması, toplumsal cinsiyet rollerinin, kadınların bireysel ve toplumsal kimliklerinin incelenmesi açısından önemli bir yer tutar. Bu tema, kadın karakterlerin içsel dünyalarını, toplumsal beklentilerle olan çatışmalarını ve özgürleşme mücadelelerini ele alır.

Cahide Birgül, Türk edebiyatının önemli kadın yazarlarından biridir. Romanlarında toplumsal cinsiyet, kadın kimliği ve kadınların toplumsal rollerine dair derinlemesine analizler sunar. Cahide Birgül'ün romanlarında, kadın karakterlerin toplumsal cinsiyet rolleriyle mücadelesi ve değişimi ele alınır. Birgül'ün eserlerinde şehirli, eğitilmiş ve kendi ayakları üzerinde durabilen kadın karakterlerin arka planda

toplumsal koşullandırmaların etkisi altında kaldığı ve psikolojik gerilimin bu temalar üzerinden kurulduğu çalışma sırasında tespit edilmiştir.



Şekil 4.1. Cahide Birgöl'ün romanlarında kadın karakterlerin maruz kaldığı beklentiler

Birgöl'ün romanlarında kadın karakterler, genellikle güçlü ve bağımsız bireyler olarak tasvir edilmiştir. Ancak, bu karakterler aynı zamanda toplumun dayattığı sınırlamalarla da mücadele etmek zorunda kalmışlardır. Yazarın eserlerinde, kadın karakterlerin sosyal ve kültürel bağlamları büyük önem taşımaktadır. Karakterlerini genellikle üst ve orta sınıftan seçmiş ve üniversite mezunu, kendi ayakları üzerinde durabilen kadınlar olarak kurgulamıştır. Bu bağlamlar, kadınların toplum içindeki konumlarını ve kimliklerini şekillendiren faktörler olarak ele alınmıştır. Birgöl'ün kadın karakterleri, derinlemesine psikolojik portrelerle okuyucuya sunulmuştur. Bu karakterlerin içsel dünyaları, duygu ve düşünceleri ayrıntılı bir şekilde işlenmiştir.

Birgöl'ün kadın başkışileri olan Esin, Nilüfer ve Evrim, yazarın eserlerinde önemli bir yer tutmaktadır. Bu kadınların başat problemleri, hayatlarını kendileri için yaşamamalarıdır. Hayatlarının kontrolünü ellerine almakta zorlanan bu karakterler, sonunda benzer hayal kırıklıklarıyla karşı karşıya kalmışlardır.

Gölgeler Çekildiğinde romanının başkışisi Esin, meslek sahibi, kendi ayakları üzerinde duran ve nişanlı bir kadındır. Nişanlısı Kenan ile uzun zamandır birlikte olmasına rağmen evlenmemeleri çevresindeki az sayıda insanın ona baskı yapmasına

neden olmuştur. Özellikle arkadaşı Aysel'in bu konudaki tavrı romanda aynı sosyal çevreye mensup iki kadının düşünce dünyasının farkını belirginleştirir: “‘Dalgınsın bugün. Kenan’dan bir haber mi var?’ Güne yayılan bütün davranış biçimlerimi ne yapıp edip Kenan’a uzatmayı seviyordum Aysel. Ama artık kızmıyordum. Kızmanın bile benim için lüks olduğu günlerden geçiyordum o sıralar.” (Birgül, 2009, s.34). Esin'in bu duruma karşı tepkisizliği, özellikle arkadaşı Aysel ile olan etkileşimlerinde, iki kadının toplumsal beklentiler ve bireysel özgürlükler konusundaki farklı bakış açılarını gözler önüne serer.

Esin, Deniz'in gelişiyle belki de ilk kez aşk duygusunu yaşamıştır. Ancak, Deniz'in Esin'in nişanlısı Kenan ile kaçması, Esin'in umutlarını ve duygusal dünyasını altüst etmiştir:

“Ama beni asıl düşündüren, o son üç günü Deniz'in neden bana adadığı? Vicdan azabı mıydı yoksa? Ya da asla silinmeyecek, son ve kalıcı darbe indirmek miydi niyeti? Defalarca o üç olağanüstü günü düşüneceğimi, giderek değiştirip abartacağımı, yeniden, yeniden kurup bozacağımı ve her defasında sivri bir bıçağı daha derinlere sokacağımı bildiği için mi yapmıştı? Yoksa bunun da benim bilmediğim, aklımın köşesinden bile geçmeyen bambaşka bir nedeni mi vardı? Aşk... Bu neden aşk olmasındı? Şimdi daha soğukkanlı yaklaşabildiğim o kelimeyi o günlerde uzak tutuyordum düşüncelerimden.” (Birgül, 2009, s.183-184).

Bu olay, Esin'in hayatında derin bir yara bırakırken aşkın ve güvenin kırılğan doğasını gözler önüne serer.

Geceye Uyanalar romanının başkişisi Nilüfer, üniversite mezunu özgür bir kadın olmasına rağmen hasta annesine ve engelli kardeşine bakması toplumsal beklentilerden kaynaklanan bir durum olarak değerlendirilebilir. Nilüfer'in henüz küçük yaşlarında Memo'nun sorumluluğunu üstlenmesi Nilüfer'in psikolojik olarak yıpranmasına sebep olmuştur. “Benim böyle rahatça hasta olma özgürlüğüm de yok ne yazık ki.” (Birgül, 2020a, s.209) ifadesi, Nilüfer'in üzerindeki baskı ve sorumluluklarının ağırlığını gözler önüne serer.

Suat ile tanıştıktan sonra Nilüfer, kendini ve hayatı keşfetmeye başlamıştır. Suat'ın kayıplara karışması ve uzun zamandır teşkilatın üzerinde çalıştığı bir dosyanın şüphelisi olduğunun ortaya çıkması, Nilüfer için büyük bir hayal kırıklığı yaratır.

“Ondan ayrıldıktan sonra tuhaf bir şey oldu. Bahariye Caddesi'nde, büyük bir mağazanın önünde kopuk düğmeli adamla karşılaştım ve onu görmek bu defasında dehşete düşürmedi beni. Aksine, sanki hemen arkasından Suat

beliriverecekmiş gibi umutla bekledim. Soluğum kesilmişti. O geçip gidecek ve Suat, kalabalığın içinden kendine özgü yürüyüşüyle çıkıp gülümseyerek yaklaşacaktı bana. Ama öyle olmadı. Adam, çocuğuyla bir vitrinin önünde dikildi bir süre daha. Beni görmemişti. Bu kez izlenenin o olması, tarifi güç bir üstünlük duygusu vermişti bana. Deri bir mont vardı üzerinde. Herhalde izin günündeydi. Ama bu olasılıkla birlikte aklıma üşüşenler fena halde korkutmuştu beni. Onun izin yapıyor olması Suat'ı artık izlemediği anlamına gelmez miydi? Ve eğer görevi sona erdiyse, Suat'a ne olmuştu? Gözlerim karardı, bir elektrik direğine dayandım. Tam küçük kızına doğru eğilmiş, ona bir şeyler söylerken, önünde bekledikleri mağazadan elinde paketler olan bir kadın çıktı ve birlikte yürüyüp gittiler.

Kadın Mine'ydi.” (Birgül, 2020a, 312).

Bu durum, Nilüfer'in sadece kişisel değil aynı zamanda toplumsal güven duygusunu da sarsar. Suat'ın teşkilatla olan ilişkisi ve şüpheli durumu, Nilüfer'in kişisel güven duygusunu sarsmakla kalmaz, aynı zamanda onun toplumsal güvenini de derinden etkiler. Bu durum, Nilüfer'i intihara sürükleyen olaylardan biridir.

Eflatun Koza romanında, Evrim, Eflatun Kadınlar dosyasını araştırmaya başlamasıyla tanıştığı Necla Kıratlı sayesinde lezbiyen kimliğini keşfetmiş ve Necla'yı arzulamıştır. Ancak, Necla'nın Evrim'i üzerinde çalıştığı dosya için kullanması, Evrim'in duygusal dünyasında derin bir hayal kırıklığına yol açmıştır: “Artık biliyorum, Necla'nın ‘ben lezbiyenim’ deyişi samimi bir iç döküşten çok karşısındakinin tepkisini ölçmek, onun eşcinselliğe ne mesafede durduğunu anlamak için kurduğu bir cümle. Pek çok davranışı gibi asla masum ya da kendiliğinden değil.” (Birgül, 2010, s.166). Bu olay, Evrim'in kendi kimliğini ve arzularını keşfetme sürecinde yaşadığı zorlukları ve engelleri vurgular.

Cahide Birgül'ün *Ah Tutku Beni Öldürür müsün* romanının yardımcı kadın karakteri Sevil Hanım, güçlü aile bağları ve toplumsal baskılar arasında sıkışmış bir kadının simgesi olarak öne çıkıyor. Gençliğinde güzelliği yüzünden babası tarafından baskı altına alınmış olan Sevil Hanım, hayatını ailesinin adını korumaya adanmış, bu uğurda serveti, sosyal statüsü ve hatta kadınlığını kullanmıştır. Olcay'ın hayattaki tek akrabası olan teyzesi hakkında “hizmetlerinin karşılığında veriyor ona.” (Birgül, 2020b, s.311) şeklinde konuşması Sevil Hanım'ın ailesine olan bağlılığının derin bir şekilde sorgulandığını gösterir. Bu karakter, toplumun kadından beklediği rollerin ve bireysel arzuların nasıl çatıştığını gözler önüne serer.

Bu kadın karakterler, hayatlarını kendileri için yaşamaya çalışırken, başkalarının ihanetleri ve hayal kırıklıklarıyla yüzleşmek zorunda kalmışlardır. Esin, Nilüfer ve Evrim'in yaşadığı bu benzer deneyimler, yazarın kadın karakterlerinin güçlü ve zorlu yolculuklarını ve toplumsal normlarla olan çatışmalarını derinlemesine ele aldığını gösterir. Birgül, bu karakterler aracılığıyla, kadınların kendi kimliklerini ve hayatlarını keşfetme mücadelelerini samimi ve gerçekçi bir şekilde okuyucuya sunar.

Cahide Birgül'ün romanlarında kadın teması çok yönlü bir şekilde işlenmiştir. Yazar, kadın karakterlerin dünyalarını, maruz kaldıkları baskıları/ beklentileri ve bunların toplumsal bağlamlarını detaylı bir şekilde yansıtarak eserlerinde kadınların yaşadığı zorlukları ve mücadeleleri sansürsüz bir biçimde sunar. Kadın teması, Birgül'ün romanlarının merkezinde yer alır ve yazarın edebî dünyasında önemli bir yer tutar.

4.2.Aile

Romanda aile teması, insan ilişkilerinin en temel ve en karmaşık yönlerini ele alır. Aile, bireylerin doğumundan itibaren şekillendikleri, değerlerini ve inançlarını kazandıkları ilk sosyal birimdir. Bu nedenle, aile içindeki dinamikler, bireylerin kişisel gelişimlerini, toplumsal rollerini ve kimliklerini derinden etkiler. Romanlarda aile teması, genellikle sevgi, sadakat, çatışma, ihanet, destek ve bağlanma gibi çeşitli duygusal ve etik meseleler üzerinden işlenir.

Aile temasının romanlarda toplumsal yapıların ve bireysel kimliklerin anlaşılması için bir mikrokozmos sunar. Aile, toplumun küçük bir modeli olarak işlev görür ve karakterlerin toplumsal dinamiklerini yansıtır (Lukács, 2019 s.105-110).

Türk edebiyatında aile teması, ailenin geleneksel ve modern değerler arasındaki çatışmaları ve bu çatışmaların bireyler üzerindeki etkilerini anlamada önemlidir. Aile, bireylerin toplumsal rollerini ve kimliklerini belirler (Korkmaz,2021, s.135-140).

Cahide Birgül, romanlarında genellikle mutlu aileler tasvir etmez. Onun eserlerinde silik ve mutsuz babalar, otoriter ve disiplinli anneler öne çıkar. Örneğin, *Gölgeler Çekildiğinde* romanındaki anne figürü, öğretmen olmasıyla dikkat çeker ve çocuğuna annelik değil, öğretmenlik yapan bir karakter olarak tasvir edilir:

“İşte böyle bir kadındı annem. Adaletin kılıcı gibi sallanır dururdu insanların tepesinde. Kimseden sakınmazdı. Ne müdür bey, ne sorumsuz bir veli, ne de hata yapmış yakın bir dost, onun acımasız dilinden kurtulabilirdi. Kızını yakasından

tutup cellata teslim eder, sonra içi rahat etmez, adama güvenemez, yetişir kendi elleriyle asardı.” (Birgül, 2009, s.19).

Bu anne figürü, Esin karakterinin hayatı üzerinde büyük bir etkiye sahiptir ve ölümünden sonra bile bu etki devam eder. Esin’in babası ise tüm parasını kaybettiği için yıllarca annesinin sürekli söylenmelerine maruz kalmış, romanın şimdiki zamanında ise hasta ve yaşlı bir şekilde Esin ile yaşamaktadır. Esin’in içinde büyüdüğü aile ortamı, onun kişisel gelişimini ve psikolojik durumunu derinden etkilemiştir.

Geceye Uyananlar romanında isimsiz anne figürü ise iki kardeş için tamamen farklı anlamlar ifade eder. Büyük oğlu Haluk’u diğerlerinden ayrı tutan bu anne, hasta yatağında kendisine özenle bakan kızı Nilüfer’e her geldiğinde sadece Haluk’u sormaktadır. “Her gün benzer şeyler konuşuyorduk. Daha önceleri ne yemek pişirdiğimi sorardı, gelen gideni, mahallede yaşanan ve artık peşini takip edemediği olayları. Evlenecekleri, doğuracakları, askerden dönecekleri... Artık sormuyor.” (Birgül, 2020a, s.39). Memo’yu görmezden gelen anne, tüm sorumluluğun küçük yaşta Nilüfer’in omuzlarına binmesine göz yummuştur. Evin babası ise sadece kamçılarıyla ilgilenen ve evde büyük bir otorite boşluğu yaratan bir karakterdir. Bu otorite boşluğunu ise Haluk doldurmuştur.

Ah Tutku Beni Öldürür müsün romanındaki karakterlerin hiçbiri ailesiyle sağlıklı bir iletişim kuramamıştır. Melih, küçük yaşta annesini kaybetmiş, üvey annesiyle anlaşamamış ve babasından beklediği desteği görememiştir. Melih’in “tozlu bir kumaş mağazasının rafları arasında ezilmiş, küçük bir esnaf olan babası” (Birgül, 2020b, s.18) Melih’e yalnızca başarısızlık ve yenilmişliği hatırlatmıştır. Annesinin ölümünün ardından babasının evlendiği kadından hoşlanmayan Melih, babasının daima o kadının tarafında olmasına anlam verememiştir. İstanbul’a üniversite okumak için geldikten sonra bir daha evine dönmemiştir.

Selim, yetimhanede büyümüş ve ailesini hiç tanımamıştır. Selim, annesini ve babasını hiç tanımamış, dolayısıyla aile sevgisini ve bağlılığı hiç deneyimlememiştir. Aile ilişkileri olmadan yaşamın getirdiği sorumluluklardan kurtulmuş, böylece kendi hayatını dilediği gibi şekillendirebilmiştir:

“Annesini ve babasını hiç tanımamıştı. Türk filmlerini izlerken şahit olduğu sıkı aile ilişkileri ara sıra hafif bir yoksunluk hissetmesine neden olsa da, Selim’in kimsesizliğini bir şans olarak değerlendirdiği zamanlar daha çoktu. İki yaşlı insan, iki büyük dert demekti aslında. Ailesi olsaydı onlara bakmak zorunda kalacaktı.” (Birgül, 2020b, s.123).

Yeşim Hanım ve Bora Bey, anne baba olmalarına rağmen bu kimliklerini yansıtan davranışlarda bulunmamış, aksine büstü çalmak için çabalamışlardır. Sevil Hanım, güzelliği sebebiyle babası tarafından kısıtlanmış bir karakterdir. Olcay ise annesini ve babasını erken yaşta kaybetmiş, teyzesiyle yaşamış ve tek ailesi olan teyzesinin ölümüne sebep olmuştur.

Eflatun Koza romanında otoriter bir anne, terzi mesleğini çocuklarına öğretmek için ellerine iğneler batıran bir kadın olarak tasvir edilir. Evrim'in annesiyle yaşadığı çocukluk travmaları, aralarındaki ilişkinin daha da karmaşık ve acı verici bir hâle gelmesine neden olmuş ve karakter gelişimini doğrudan etkilemiştir:

“Teyelleri söker anneme uzatırdım elbiseleri. O da dikkatle kontrol ederdi. Önceleri çok atlardım. Ne kadar özenirsem özeneyim kumaşın bir yerinde teyel kalırdı mutlaka. Annem kalan teyelleri bana gösterir, sonra kaç tane olduğunu sayar, ardından da hiç sesini çıkarmadan bir toplu iğne alırdı dikiş kutusundan... Annem, düzgünce, sanki dikişi diker gibi batırır çıkarırdı iğneyi elimin üzerine. Her biri diğeri kadar acıttırdı.” (Birgül, 2010, s.28).

Evrim'in babası ise çalıştığı matbaada gazetecilerle övünerek yaşamış, kalp rahatsızlığı nedeniyle erken emekli olmuş ve sonunda kalp krizi geçirip ölmüştür. Evrim'in psikolojik rahatsızlıkları göz önünde bulundurulduğunda, bu karakterlerin kardeşler arasında ayırım yapıp yapmadığı konusunda şüpheler oluşur. Ancak, ölmüş olan annesinin hâlâ kendisiyle aynı evde yaşadığını düşünen Evrim'in, annesiyle olan hesaplaşmasının bitmediği açıktır.

Cahide Birgül'ün romanları, aile içindeki karmaşık ve çoğu zaman travmatik ilişkileri ele alır. Yazarın roman karakterleri, ailelerinin gölgeleri altında var olmaya çalışırken sevgi, ihanet, destek ve bağlanma gibi alt temaları da hissettirir. Birgül'ün romanları, aile içi dinamiklerin bireylerin karakterleri ve yaşam biçimleri üzerindeki etkilerini gözler önüne serer. Birgül, mutlu ve idealize edilmiş ailelerden ziyade problemlili aile ilişkilerini gerçekçi boyutlarla ele alarak karakterlerinin duygusal ve psikolojik gelişimlerini inceler. Onun eserlerinde, anne ve baba figürleri genellikle otoriter, mesafeli veya yetersiz olarak tasvir edilirken çocuklar bu baskıcı ve sorunlu ortamda kendi kimliklerini bulmaya çalışır. Bu aile yapıları, bireylerin kişisel gelişimlerini, toplumsal rollerini ve içsel çatışmalarını şekillendirir. Cahide Birgül, aile temasını işleyişindeki tutum ile edebiyat dünyasında farklı bir yer edinmiştir. Onun romanları, okuyuculara aile içindeki karmaşık ilişkilerin ve duygusal bağların kişiler üzerinde ne kadar etkileyici ve belirleyici olabileceğini hissettirir.

Aynı zamanda yazar, toplumu bir mikrokozmos olarak tasvir eder. Bu mikrokozmosta bireylerin yaşadığı huzursuzlukları, toplumsal yapıdaki çatlakları ve bozulmaları işaret eder. Ancak Birgül, bu toplumsal eleştirilerini doğrudan değil kinayeli bir üslupla yapar. Böylece, okura sadece bireysel hikâyeleri değil aynı zamanda bu hikâyelerin arkasındaki toplumsal dinamikleri de sorgulama imkânı da sunulur.

4.3.Kimlik Arayışı

Birey, toplumsal bilinçdışı birikimle aktarılan bilgilerin dışında dünyada kişilik ve farkındalık anlamındaki birçok kazanımı kendi kendisine gerçekleştirmek durumundadır. Karakter oluşturma ve kendiliğini inşa etme anlamındaki eylemler de bu gelişimle birlikte seyrederek kendini gerçekleştiren bireyi oluşturur. Kendini gerçekleştiren birey, bilişsel ve estetik anlamda seviyesini yükseltmiş ve kendi yaşamında bunları bir yere konumlandırabilmiş bireydir. Bu gelişim çizgisinin öznesi bireydir. Birey yaşam denilen bütünün kendi parçasında en büyük etkini ve eyleyicisi konumundadır. Kendini gerçekleştiren birey içerisindeki ve dışındaki dünyayı eşzamanlı olarak uyum içerisinde kavrama ve yönetebilme yetisine de ulaşmıştır. Bu bağlamda bireyin kendini gerçekleştirmesi, yaşamsal bir zorunluluk ve kişiliği için önemli bir gelişim aşamasıdır denilebilir.

Birgül'ün romanlarında dikkat çekici temalardan biri de kimlik arayışıdır. Başkışilerini genellikle yirmili yaşlarının sonunda ya da otuzlu yaşlarının ortasında kurgulayan yazar, karakterlerinin kimlik arayışlarını, bu arayış serüveninde yaşananları ve karakter dönüşümlerini olayların merkezine alarak eserlerine yerleştirmiştir.

Gölgeler Çekildiğinde romanında Esin'in yaşadığı kimlik arayışı, kendini cinsel kimlik sorgulaması olarak göstermiştir. Deniz'in gelişiminin ardından aralarında hissettiği çekime kapılmıştır:

“Onun ardından banyoya giriyor ve aynada uzun uzun kendime bakıyordum. Görüntümü biraz sağa çekince, Deniz'in yüzü için de yer açılıyordu. O da, hiç zaman kaybetmeden, parlıtlı gözleriyle aynada gösteriyordu kendini. Orada da düşüncesiz davranıyor, ona ayrılan yere değil de aynanın bütününe yerleşiveriyordu. Kendi görüntüm, onun canlı suretinin altında solarken, dağınk saçları giderek koyuluyordu Deniz'in. Büyüleyici olan işte bu andı. Aynanın içinden büyük ve ıssız bir vadiye akıyorduk onunla. Sıkıca tuttuğum elini bırakmadan yüzüne bakıyordum oraya varınca. Tanıdık bir dünya üzerinde asla

beceremediğim bir şeyi yaptığım, saatler boyu yanımda, soluğunu duyabilecek kadar yakınımda olup da hep gözlerimi kaçırdığım birine böyle sakınmasız bakabildiğim o an müthişti.” (Birgül, 2009, s.49).

Esin, bu süreçte yaşadığı çatışmalar ve toplumsal beklentilerle yüzleşerek kendini keşfeder. Esin’in cinsel kimliğini keşfetme süreci, çevresindeki insanlar ve onların tepkileriyle de şekillenir. Bu roman, bireyin kendi kimliğini bulma yolculuğunda karşılaştığı zorlukları ve toplumsal baskıları etkileyici bir şekilde ele alır.

Geceye Uyanalar romanının başkışisi yirmi sekiz yaşındaki Nilüfer, hayatı boyunca Memo ile ilgilenmiş ve onun ihtiyaçlarını karşılamış, bu nedenle kendini tanıma fırsatı bulamamıştır. Annesinin ölümünün ardından amaçsızca sokaklarda dolaşan Nilüfer’in hayatı, Suat ile tanışmasıyla ve Zeynep ile karşılaşmasıyla değişmeye başlar. Zeynep ile vakit geçirdikçe, Nilüfer’in okumak ve çalışmakla ilgili düşünceleri şekillenir ve erkeklere karşı tavrı da Suat’ın varlığıyla yeniden biçimlenir. Nilüfer’in hikâyesi, bir kadının kendini yeniden keşfetme ve hayatına anlam katma çabasını anlatır.

Ah Tutku Beni Öldürür müsün romanında, evi soymak için para karşılığı tutulan Selim, Sevil Hanım’a âşık olmasının ardından taraf değiştirir ve yalnızca onu mutlu etmek için çabalar.

“Selim huzur içinde kapattı telefonu. Sadece kendisinin bildiği planı tekrar kontrol etti. Eve bir kez daha girecekti ve kimse bunun nedenini bilmeyecekti. Aldığı risk büyüktü ama buna değerdi. Mahzene inecek, büstü bulacak, Nejat Kumcu’ya değil, Sevil Hanım’a verecekti. Güzel günler ondan sonra başlayacaktı ikisi için.” (Birgül, 2020b, s.269).

Selim’in dönüşümü, aşkın insan hayatındaki dönüştürücü gücünü vurgular. Bu aşk, Selim’in hayatında yeni bir amaç ve yön bulmasını sağlar. Selim’in Sevil Hanım’a duyduğu aşk, onun için yalnızca bir dönüm noktası değil aynı zamanda yeni bir kimlik ve amaç edinme sürecine dönüşür. Bu aşk, Selim’in kendi çıkarlarından vazgeçerek Sevil Hanım’ın mutluluğunu öncelik hâline getirmesine yol açar. Romanda bu dönüşümle birlikte aşkın sadece bireyler arasındaki duygusal bir bağ olmadığı aynı zamanda hayatın anlamını yeniden şekillendiren güçlü bir kuvvet olduğu da gösterilir.

Melih ise, tek amacı okulunu bitirip zengin ve ünlü bir mimar olmak olan bir gençken hayatta olmayan Gülce’ye âşık olur. “Kar hızlandı, perdeleşen beyazlık aklına Gülce’yi düşürdü. Kar kokusunu içine çekti. ‘Sevgilim,’ diye mırıldandı.” (Birgül, 2020b, s.95). Melih’in hikâyesi, idealler ve kişisel hırsların aşk karşısındaki yerini sorgular. Kadir’in büstü çalma fikriyle gelişinin ardından Melih o zamana kadar severek yaptığı

şeylerin amacını sorgulamıştır: “Sınav vakti gelip dayanmıştı ama Melih’in geride kalan beş günü pek de iyi değerlendirdiği söylenemezdi. Statik kitabını sıkıntıyla karıştırdı. Binlerce kelime, binlerce rakam, binlerce bilgi... Neden beynine taşıyacaktı ki bütün bunları? Yine binlercesi olan bir diploma için değil mi?” (Birgül, 2020b, s.258). Başlangıçta kariyer hedeflerine sıkı sıkıya bağlı olan Melih, kolayca zengin olma fikrinin etkisiyle hayatındaki öncelikleri ve değerleri sorgulamaya başlar. Kadir’in büstü çalma fikrinin ardından Melih, yaşadığı maddi ve manevi zorlukları düşünerek bu durumdan kurtulma fırsatını kullanmaya karar verir. Mahzene girdiği anda bu düşüncesi yüzünden pişman olan Melih, romanın sonunda hem hırslarından arınmış hem de hayata ve çevresine karşı takındığı kibirli tutumunu bir kenara bırakmıştır. Mabeyinoğulları ailesiyle geçirdiği zamanlardan kalan tek şey “her gün resmini öptüğü” ve umutsuzca beklediği imkânsız aşkı Gülce’dir (Birgül, 2020b, s.334). Bu içsel çatışma, onun karakter gelişiminin en kritik anlarından birini oluşturur.

Eflatun Koza romanının Evrim’inde görülen kimlik arayışı ise somut bir boyut kazanarak psikolojik bir rahatsızlık olarak ortaya çıkmıştır. Evrim, kendini yeniden tanımlama ve hayatında yeni bir yol çizme sürecinde somut adımlar atarken romanın sonunda anlatı boyunca nefretle bahsettiği Ece olduğu ortaya çıkmıştır:

“Kimse, doktorum bile uzun zamandır ‘Ece’ demiyor bana. Buraya geldiğim ilk günler ‘Ben Ece değilim, Evrim’im,” diye az feveran etmedim çünkü. O da belki konuşmama kararımı kardeşimin adıyla çağrılmama bağladı ve bana ‘Ece’ demeyi bıraktı. Aslında bir gün neden konuşmadığımı söylemek isterim ‘iyi insan’ doktoruma. Fazla kafa yormasın, o kalın kitaplarında cevap aramasın, suskunluğumun altında derin anlamlar gizli sanmasın diye. Çünkü çok basit bir sebebi var konuşmamamın: Sadece sesimi duymak istemiyorum artık. O ses beni başka biri yapacak, biliyorum, buna da hazır değilim.” (Birgül, 2010, s.182).

Evrin’in kimlik arayışı, sadece zihinsel bir süreç olmaktan çıkarak fiziksel ve sosyal çevresinde de değişimlerle kendini gösterir. Evrim’in kimlik arayışı hem psikolojik hem de somut değişimlerle iç içe geçmiştir. Ece olarak tanımladığı eski kimliğini reddetmesi ve Evrim olarak yeni bir kimlik oluşturma çabası, onun içsel ve dışsal dünyasında büyük bir dönüşüm sürecini yansıtıyor. Bu süreç, Birgül’ün romanlarında karakterlerin kimlik arayışları ve dönüşümleri üzerinden derinlemesine işlediği bir tema olarak öne çıkıyor. Yazarın romanlarında karakterler, başka hayatlarda yer edinme çabasıyla dönüşüm geçirirler.

Birgöl'ün eserlerinde, karakterlerin kimlik arayışları, bireysel dönüşümlerinin yanı sıra toplumsal ve kültürel beklentilerle de şekillenir. Yazar, karakterlerinin iç dünyalarını tasvir ederken onların dış dünyayla olan etkileşimlerini ve bu etkileşimlerin kimliklerini nasıl dönüştürdüğünü de inceler.

Cahide Birgöl'ün romanlarında kimlik arayışı, bireyin kendini tanıma ve kabul etme sürecinin karmaşıklığını ve zorluğunu gözler önüne serer. Yazar, karakterlerinin içsel yolculuklarını işlerken onların toplumsal normlarla ve beklentilerle olan mücadelesini de farklı boyutlarıyla ele alır. Esin'in cinsel kimlik sorgulamasından Nilüfer'in kendini yeniden keşfetmesine, Selim'in aşk uğruna geçirdiği dönüşümden Evrim'in somut adımlar atarak kimliğini bulmasına kadar her karakter kendi özgün yolculuğunu yaşar. Birgöl'ün karakterleri aracılığıyla sunduğu bu anlatım, onun edebî kimliğinin temel taşlarından biridir.

4.4.Eşcinsellik

Edebiyat, tarih boyunca cinsiyet kimliği ve cinsellik gibi karmaşık konuları ele alarak toplumun bu konulara olan bakış açısını yansıtmaya ve dönüştürme gücüne sahip olmuştur. Bu bağlamda, cinsiyet karmaşası ve eşcinsellik temaları, özellikle modern edebiyatta dikkat çeken ve incelenen konular arasında yer almaktadır.

Judith Butler, cinsiyet kimliği ve performativite kavramlarını tartışırken, cinsiyetin sabit bir kimlik olmaktan ziyade sürekli tekrarlanan bir performans olduğunu öne sürer. Butler'a göre, cinsiyet, toplumsal normların ve beklentilerin sürekli yeniden üretilmesiyle inşa edilen bir fenomendir:

“Cinsiyet, bedensel bir stilizasyonun tekrar tekrar yapıldığı, son derece katı düzenleyici bir çerçevede içinde tekrarlanan bir dizi eylemdir; zamanla, bu tekrarlar, bir varlık, doğal bir tür görünümü oluşturur.” (Butler, 2020, s. 38).

Michel Foucault, *Cinselliğin Tarihi* adlı eserinde, cinselliğin tarihsel süreçte nasıl kontrol edildiğini ve şekillendirildiğini tartışır. Foucault'ya göre, cinsellik sadece bireysel bir kimlik değil, aynı zamanda iktidar ilişkilerinin de bir parçasıdır. Edebiyat, bu iktidar ilişkilerini ve cinselliğin toplumsal kontrolünü sorgulayan bir alan olarak öne çıkar: Cinsellik, iktidarın kontrol altına almaya çalıştığı doğal bir veri olarak düşünülmemelidir (...) tarihsel bir inşa olarak adlandırılabilir.” (Foucault, 2020, s. 105).

Edebiyat, cinsiyet kimliği ve cinsellik konularını ele alarak, bu alanlarda toplumsal normları ve tabuları sorgulayan ve dönüştüren bir güç olarak işlev görmüştür.

Yazarlar, eserlerinde cinsiyetin ve cinselliğin doğasını, toplumsal inşasını ve bireysel deneyimlerini derinlemesine irdeleyerek, okuyuculara farklı perspektifler sunmuşlardır.

Birgöl, dört romanında da eşcinsellik temasına doğrudan ya da dolaylı olarak karakterlerinin bakış açısıyla yer vermiştir. Yazar bu temayı yansıtırken bir mesaj verme kaygısına düşmemiş, tema yazarın romanlarının doğal akışlarında ilerleyerek farklılıkların farklılık olma halini yeniden doğurmadan yansıtılmıştır.

Geceye Uyanalar romanında, yardımcı karakter Zeynep aracılığıyla eşcinsellik teması işlenmiştir. Zeynep'in eşcinsel kimliği, ana karakter Nilüfer'in yakıştırmaları ve yorumları yoluyla okuyucuya aktarılmıştır:

“Onları görür görmez sevgili olduklarını düşünmüştüm. Başka bir olasılığın aklıma gelmemesi tuhaftı elbette. Eğer o kız olmasaydı yanındaki yine böyle mi düşünecektim? Yoksa sadece ikisi arasında olan ve sözle ifade edilemeyecek bir bağ vardı da onu mu seziyordum? Bir on dakika kadar durdular pastanenin önünde. Hikâyelerini düşündüm. Zeynep'in anlatmak istediği o acıklı hikâyeyi ikisine yakıştırdım. Rüzgâr çıkmış, kızın gür saçları kabarmıştı. Zeynep okşar gibi yatıştırdı onları. İşte o zaman emin oldum. Belli belirsiz bir kıskançlık duygusu, yaşamadığım, ama yaşandığına şahit olduğum bir aşkın görüntüye yansımasıyla bir olup yokladı beni. Zeynep bana asırlardır anlatılan bir masalın kahramanlarının hayal ürünü değil, kanlı canlı insanlar olabileceğini göstermişti. Onunla birlikte beynimde dolaşıp duran anonim bir şarkı sahibini bulmuştu sanki.” (Birgöl, 2020a, s.109).

Verilen pasaj, karakterler arası ilişkiler ve toplumsal normlar açısından önemli bir yere sahiptir. Nilüfer'in eşcinselliğe olan yaklaşımı, kendi değer yargılarının ve toplumsal beklentilerin bir yansımasıdır. Zeynep'in varlığı, Nilüfer'in geleneksel düşünce biçimlerinden sapmasını ve daha geniş bir insan yelpazesini anlama çabasını simgeler. Zeynep'in kimliği ve Nilüfer'in bu kimlikle ilgili düşünceleri, romanın toplumsal ve bireysel çatışmalarını irdeleyen bir unsur olarak işlenir. Eşcinsellik teması hem karakter gelişimini hem de toplumsal eleştiriyi destekleyici bir rol oynarken okuyucuya toplumsal normların ve bireysel değerlerin sınırlarını sorgulama fırsatı sunar.

Ah Tutku Beni Öldürür müsün romanında ise ana karakter Melih'in idolü Bora Bey'in gey olduğunu öğrendiğinde homofobik düşünceler sergilemesinin yanı sıra ileride dönüşmeye çabaladığı bir adam tarafından arzulanma düşüncesi onu mutlu etmiştir: “Elektrik çarpması gibi onu sersem edense, Bora Bey'den öğrendiği oranda onun tarafından arzulanıyor olmaktan aldığı müthiş zevki ayırt etmiş olmasıydı.” (Birgöl,

2020b, 108). Bu durum, yazarın eşcinsellik temasını farklı karakter dinamikleri üzerinden ele aldığını gösterir.

Yazarın ilk romanı *Gölgeler Çekildiğinde* ve son romanı *Eflatun Koza*'da ise lezbiyen kimliklerini keşfeden iki kadın, Esin ve Evrim, romanların merkezinde yer alır. Bu iki kadının yaşadığı karakter dönüşümleri ve arzu nesnelere olan kadınlara ulaşamamalarına rağmen, bir yerlerde birbirine âşık, mutlu yaşayan kadınların varlığına olan inançları, yazarın bu temayı heteronormativite bağlamında işlediğini gösterir.

Gölgeler Çekildiğinde romanında Esin'in Deniz'e karşı hissettiği romantik ve cinsel arzular hem eşcinsellik teması hem de kimlik arayışı açısından önemli bir yer tutar. Esin'in yaşadığı bu duygusal ve cinsel deneyim, onun kimlik arayışını ve kişisel dönüşümünü derinleştirir. Esin'in Deniz'e karşı hissettiği duygular, onun dünyasında yaşanacak önemli bir değişime işaret eder. Deniz ile geçirdiği gece, Esin'in hayatında bir dönüm noktasıdır. "Mutluydum evet. Hem de çok mutluydum. Sıkılğan ve donuk bir kadının odası değildi artık orası." (Birgül, 2009, s.129). Bu deneyim, Esin'in kendini ve cinsel kimliğini kabullendiği andır. Esin'in hayatında sıkıcı ve donuk bir dönemden mutlu bir döneme geçişi, onun bu yeni duygusal ve cinsel keşfinin bir sonucudur. Bunun yanında eşcinsellik temasının *Gölgeler Çekildiğinde* romanında kısmen örtük bir biçimde işlendiği de belirtilmelidir.

Gölgeler Çekildiğinde romanında yer alan örtük eşcinsellik, *Eflatun Koza* romanında daha belirgin bir şekilde işlenmiş ve yazar bu temayı daha geniş bir perspektiften ele almıştır. Evrim'in kayıp kadınlar dosyasını incelediği sırada eşcinsellik düşüncesi, bilinçaltında var olan bir tema olarak ortaya çıkar:

"Dosyaların ayrıntılarına girmeden klasörü kapatıp arkama yaslandım ve hafif hafif sallanırken düşündüm: Kayboldukları gün, nasıl bir gündü acaba? Güneşli, ılık, yağmurlu? Ya da insanı tir tir titretecek kadar soğuk? Sisli? Karlı? Hangisi? İçlerinden yumuşak, karın tanelenerek yağdığı bir kış sabahını seçtim. Gözümün önüne hemen hemen aynı endamda, aynı boyda iki kadın geldi. El ele tutuşmuşlardı, yürüdüler, yürüdüler, karın yoğun beyazlığına karışıp yok oldular sonra." (Birgül, 2010, s.16).

Kar ve kış mevsimi betimlemeleri, bu kadınların ilişkisini bir tür idealleşmiş ve romantik bir bağ olarak sunar. Bu metaforik tasvir, eşcinselliğin doğrudan ifade edilmemiş ama belirgin bir şekilde hissettirilmiş bir yönüdür.

Evrım, Necla Kıratlı ile tanışmasının ardından onunla vakit geçirdikçe kadına karşı bir çekim hissetmiş ve bunu "dostluk" olarak yorumlamış ancak Necla'nın

lezbiyenliği tanımlarken “bilirsin, lisede falan kız arkadaşlarından birini daha çok seversin” (Birgöl, 2010, s.94) ifadesi üzerine düşüncelerini sorgulamıştır. Evrim’in romanın sonunda tedavi görürken bir yerlerde mutlu olan âşık kadınları düşünmesi romanın eşcinsellik temasını netleştiren önemli bir anı oluşturur:

“(…) Öyle zamanlarda çantamdan ‘Eflatun Kadınlar’ı çıkartıyorum. Geçmişten yanımda getirdiğim tek şey onlar. Uzayıp giden bedenlerine, çizgileri olmayan yüzlerine, yine de sevgiyi anlatan sarılışlarına bakıyorum. Ben de başkalarına ait bütün hikâyelerde olduğu gibi büyük bir eksiklenmeyle kıskanıyorum onları. O incecik plastiği kırmak, bir daha hatırlamamak üzere unutmak geçiyor kimi kez içimden. Yapamıyorum. ‘Eflatun Kadınlar,’ hiç değilse onlar mutlu olsunlar istiyorum.” (Birgöl, 2010, s.183-184).

Evrim’in çantasından çıkardığı Eflatun Kadınlar, geçmişten taşıdığı tek şeydir. Bu, Evrim’in geçmişe ve eski anılara olan bağlılığını gösterir. Bu nesne, onun kimlik arayışında ve içsel çatışmalarında bir bağlayıcı rol oynar. Eflatun Kadınlar imgesi Evrim’in duygularını ve dünyasını yansıtır. Kadınların mutluluğu ve sevgi dolu sarılışları, Evrim’in arzuladığı ama kendi hayatında eksik bulduğu duygusal durumları temsil eder. Öte yandan Evrim’in bu kadınları kıskanması onun kendi hayatında yaşadığı eksiklikleri ve duygusal boşlukları ifade eder. Evrim’in, Eflatun Kadınlar’ın incecik plastiklerini kırma ve unutma isteği, onun Necla ile yaşayamadıklarından kurtulma arzusunu gösterir. Ancak bunu yapamadığı için, geçmişle yüzleşme ve bu geçmişı anımsama sürecinde kalır. Bununla birlikte Evrim’in Eflatun Kadınlar’ın mutlu olmasını istemesi de onun başkalarının mutluluğunu kendi içsel barışı ve huzuru ile ilişkilendirdiğini gösterir. Başkalarının mutlu olduğunu görmek Evrim’in huzuru ve mutluluğu bulma çabasını simgeler. Bu da onun toplumsal ve kişisel normlarla olan çatışmalarını aşma çabasını yansıtır.

Cahide Birgöl’ün dört romanında da doğrudan ya da dolaylı biçimde işlenen eşcinsellik teması, yalnızca bireylerin cinsel kimlikleri üzerinden değil aynı zamanda karakterlerin iç çatışmaları ve toplumsal normlara karşı duruşları üzerinden ele alınmıştır. Karakterler, kendi kimliklerini ve cinsel yönelimlerini keşfederken çevrelerindeki sosyal ve kültürel baskılarla da mücadele eder. Bu durum eserlerde, yalnızca bir cinsel yönelim tartışması olmanın ötesinde bireylerin kendilerini kabul etme ve varoluşlarına anlam katma çabası olarak da yansıtılır. Yazarın, karakterlerinin iç dünyalarını bu denli detaylı ve katmanlı bir şekilde işleyerek onları toplumsal beklentilerle yüzleşmeye zorlaması romanların tematik derinliğini artıran unsurlardan biridir.

Birgöl'ün ilk romanı *Gölgeler Çekildiğinde*'nin 1998 yılında yayımlanmış olmasının yanında dönemin toplumsal ve edebî iklimi düşünüldüğünde dikkate değer bir cesaret göstergesidir. Yazar, bu temayı işlerken herhangi bir mesaj verme kaygısı gütmemiş farklılıkları doğal akışında ve kendi hâlleriyle ele almıştır. Eşcinsellik teması, romanlarda adeta kendiliğinden gelişen bir olgu olarak sunulur; herhangi bir ahlaki yargıya varmadan ya da belirli bir sosyal mesajı dayatmadan işlenir. Aynı zamanda heteronormatif toplum yapısına karşı bir alternatif sunar. Ancak bu doğrudan bir karşı çıkış ya da eleştiri şeklinde değil daha çok bir çeşitlendirme ve farklılıkları kabul etme çabası olarak karşımıza çıkar. Birgöl'ün karakterleri, sadece cinsel kimlikleriyle değil, tüm insanlık halleriyle ele alınarak okuyucunun empati ve anlayış geliştirmesine olanak tanır.

Bu bağlamda, Birgöl'ün romanları eşcinsellik ve toplumsal cinsiyet kimliklerini ele alış biçimiyle dikkat çekici bir yere sahiptir. Eserlerinde bireylerin toplumsal normlarla çatışmalarını ve kendilerini tanıma süreçlerini ön planda tutarak, toplumsal cinsiyet rollerini ve cinsel kimlikleri daha geniş bir perspektifte tartışmaya açar. Bu yönüyle, Birgöl'ün eserleri edebiyat dünyasında, özellikle toplumsal cinsiyet ve cinsel yönelim temalarını işleyen metinler arasında özgün bir yere sahiptir.

SONUÇ

Cahide Birgöl, 1990'larda roman yazmaya başlamıştır. Onun romanları geç dönem modern ve erken dönem postmodern anlayış etrafında şekillenmiş eserler olarak değerlendirilebilir. Bu çalışmada, Cahide Birgöl'ün romanları yapısal ve tematik açıdan incelenmiş, yazarın çağdaş Türk edebiyatındaki konumu belirlenmeye çalışılmıştır. Araştırma süresince elde edilen bulgular, Cahide Birgöl'ün edebî eserlerinin derinliğini ve çok katmanlılığını ortaya koymaktadır.

Cahide Birgöl, kurgu evrenini kişisel deneyimleri, gözlemleri ve okuma birikiminden yararlanarak yaratan bir yazardır. Birgöl, dünya edebiyatına polisiye roman türündeki eserleriyle yön veren Patricia Highsmith ve Georges Simenon'dan etkilenmiş ve bu etki, tüm romanlarında dedektiflik hikâyeleri ve gizem unsurları olarak kendini göstermiştir.

Birgöl romanlarında, daha çok benöyküsel anlatıcıyı tercih etmiştir. Romandaki anlatıcı, "ben" in yansıtılmasına en uygun olan karakter-anlatıcıdır. Amaç, bireyi irdelemek olduğu için anlatıcı ve bakış açısı da karakter odaklı olmaktadır. Olaydan çok karakterlere odaklanan romanlar yazması sebebiyle bu anlatıcı tercihi, karakterlerin iç dünyalarını ve psikolojik derinliklerini açığa çıkarmada etkili olmuştur. Karakterlerin geçmişle olan bağlantıları ve anılarına yapılan sık dönüşler, karakterlerin eylemlerini gerçekleştirmedeki motivasyonlarını, korkularını ve arzularını daha net bir şekilde görünmesini sağlamıştır.

Birgöl'ün romanlarında olaylar değil birey ön plandadır. Yazarın romanlarında, olay örgüsü genellikle ana karakterlerin benlik arayışları etrafında şekillenir. Bu süreçte, olay örgüsünü besleyen gizem unsurları ve dedektiflik hikâyeleri önemli bir rol oynar. Yazar, tüm romanlarında gelişim bölümlerinde düğümler atar ve bu düğümleri romanın son sayfalarında çözer. Bu teknik, okuyucunun ilgisini sürekli olarak diri tutar ve olay akışını sürükleyici kılar. Her bir karakterin içsel yolculuğu, okuyucuyu derin düşüncelere sevk eder ve romanın temasını zenginleştirir. Böylece, yazarın anlatım tarzı hem karakterlerin kişisel dönüşümlerine hem de hikâyenin genel gizemine odaklanır.

Yazarın roman karakterleri, kategorize edilmeyi reddeden cesur kişilerdir. Eserlerinde yer verdiği karakterleri kurgularken okurun taraf tutma ve karakterle özdeşleşme şansını elinden alan yazar, karakterlerini yaratırken iyi-kötü ekseninde kesin şablonlar çizmeyerek romanlarının sonuna kadar karakterlerin rollerini sürekli olarak değiştirmiştir. Romanlarının gerilimi, sıradan görünen yaşamların arkasındaki gerçeklerin

açığa çıkmasıyla artar. Bu keşifler, ana karakterlerin iç dünyasında ani kırılmalar yaratır ve okuyucuyu şaşırtarak hikâyeye derinlik katar.

Yazar, roman karakterlerini yaratırken insanı/bireyi, iç gerçekliği ön planda olmak üzere bütün hâlleriyle ele alma peşindedir. Bu karakterler zaman zaman kendisine ya da gerçekliğe yabancılaşmıştır. Birgül'ün karakterleri birey olma özelliği göstererek sorgulayan, düşünen ve bununla birlikte yalnızlaşan kişilerdir. Romanlarında yer alan karakterlerin aydın bir tutumla toplumdaki uzak duran tavırlarından kaynaklı yalnızlıklarının yanında görülme ve fark edilme çabaları göze çarpar. Bu bağlamda yazarın tikelden hareketle tümeli anlattığı ve bunun yanında bireyden hareketle o bireyin temsil ettiği grubu ya da toplumu irdelemeye çalıştığı söylenebilir.

Mekân kullanımı, karakterlerin duygusal durumlarını ve içsel çatışmalarını yansıtmada önemli bir araç olarak karşımıza çıkar. Farklı mekânlar, karakterlerin ruh hallerini ve ilişkilerini yansıtırken karakterler hakkında bilgiler sunar. Bu durum da anlatının derinliğini artırır. Bu bağlamda Cahide Birgül'ün romanlarında mekân tasvirleri, karakterlerin içsel çatışmalarını ve dönüşümlerini yansıtan güçlü sembolik unsurlar olarak işlev görür. Karakterlerinin yaşadığı dönüşümle mutlaka mekân da dönüşmüştür. Bu bağlamda yazar mekân ile karakterlerinin içinde buldukları ruh hali arasında ilişki kurar. Romanlarında mekân olarak İstanbul'u seçen yazar, şehri karanlık ve kasvetli havası ve kozmopolit yapısıyla ele alarak İstanbul'un sadece bir mekân değil aynı zamanda romanın atmosferini ve duygusal tonunu belirleyen bir unsur olduğunu gösterir. Evi tasvir ederken gereksiz betimlemelerden kaçınarak eşyalar ve nesnelere üzerinden çağrışımlar yapar. Eserlerinde karakterlerle bağdaştırdığı nesnelere – kamçılar, kulpu kırık fincan, eflatun elbise vb.- sık sık tekrar ederek bu nesnelere karakterlerin psikolojik durumlarını ve yaşadıkları duygusal çatışmaları yansıtmak için birer sembol olarak kullanır.

Birgül'ün romanlarında zaman kullanımı da dikkat çekicidir. Zamanın ve mekânın esnek bir şekilde kullanılması anlatının çok boyutlu bir yapı kazanmasını sağlar. Bu esneklik, olayların kronolojik olmayan bir sıra ile sunulmasına olanak tanır. Böylece okuyucunun geçmiş ile şimdi arasında bağlantılar kurarak karakterlerin gelişimini ve dönüşümünü daha iyi anlaması mümkün olur. Birgül, karakterlerin geçmişine yer verir ancak romanlarda karakterlerin geçmişi değil karakterin ortaya çıkmasını sağlayan koşullar ön planda tutulur. *Gölgeler Çekildiğinde* ve *Eflatun Koza* romanlarında iç içe geçmiş bir zaman kurgusu kullanırken *Geceye Uyananlar* romanındaki çoklu anlatıcılar birbirine paralel kronolojik bir zaman düzeninde olayları aktarır. Yazarın tüm yönleriyle

diğer romanlarından ayrılan *Ah Tutku Beni Öldürür müsün* romanında ise zaman unsuru titizlikle işlenerek olaylar tarihleri ve hatta saatleri belirtilerek aktarılmıştır. Öyle ki romanın başında bir zaman çizelgesi paylaşılmıştır.

Cahide Birgül'ün romanları, çağdaş Türk edebiyatının özgün eserleri arasında yer almaktadır. Yazarın karakter çözümlemeleri, anlatım tekniklerini kullanma biçimi ve tematik derinliği eserlerinin edebî değerini artırmaktadır. Yazar, modern ve postmodern edebiyat tekniklerini harmanlayarak özgün bir anlatım tarzı oluşturmuştur. Birgül'ün eserleri, karakter dönüşümleri ve psikolojik çözümlemeleri ile dikkat çekerken yazarın dil ve anlatım tekniklerini kullanmadaki tutumu da okuyucuyu etkileyen unsurlar arasındadır. Kullanılan teknik ve anlatım yöntemleri de birey üzerine yoğunlaşmayı sağlayacak niteliktedir. Yazar, kullandığı dile de özen göstermekte; benzetme ve aforizmalara sıkça yer vermektedir. Denilebilir ki Cahide Birgül, romanı biçim ve içerik özellikleriyle bir bütün olarak görmekte ve öyle yazmaktadır. Onun romanları, yazmanın sadece bir konuyu aktarmak olmadığını bilerek biçimi ve içeriği bir bütün olarak düşünen bir yazarın eserleridir. Dil ve üslup açısından, Cahide Birgül'ün eserleri sade ve akıcı bir anlatım tarzına sahiptir. Gereksiz betimlemelerden kaçınılarak olayların akışı hızlandırılmıştır. Birgül, dildeki sadeliği karakterlerin dünyalarını ve duygusal çatışmalarını etkili bir şekilde yansıtmak için kullanılmıştır.

Erken ölümü nedeniyle kısa süren yazın hayatına radyo tiyatroları, oyunlar, bir söyleşi kitabı ve dört roman sığdıran Birgül'ün romanlarının hareket noktası bireydir. Romanlarında bireyden hareketle toplumu eleştiren yazar, bireysel kimlik arayışı, aile ve eşcinsellik temalarını işlemiştir. Yazar, romanlarında birey ve bireyin iç dünyasından hareketle mikro düzeyde bireysel ve ruhsal panoramalar sunarken makro düzeyde 1990'lar İstanbul'unu ve toplumsal durumu yansıtmaktadır. Temalarını, anlaşılma ya da eleştirilme kaygısı gütmeyen kurgunun doğal akışı içine yerleştirmiştir.

Kadın, yazarın ele aldığı temaların başında gelir. *Ah Tutku Beni Öldürür müsün* romanının dışındaki tüm romanlarında ana karakterler kadınlar arasından seçilmiştir. Birgül'ün romanlarında, kadın karakterlerin toplumsal cinsiyet rolleriyle mücadelesi ve değişimi ele alınır. Eserlerinde şehirli, eğitilmiş ve kendi ayakları üzerinde durabilen kadın karakterlerin arka planda toplumsal koşullandırmaların etkisi altında kaldığı ve psikolojik gerilimin bu temalar üzerinden kurulduğu çalışma sırasında tespit edilmiştir. Yazarın tüm romanları kadınların toplumdaki yerini sorgulayan ve kadın karakterlere derinlik kazandıran kurgularıyla dikkat çeker.

Yazarın romanlarında dikkat çeken bir diğer tema ailedir. Türk toplumunda yer edinmiş “aile toplumun özüdür” anlayışı, yazarın eserlerinde sıkça işlenir. Ancak Birgül, romanlarında ailenin yıkıcı, bunaltıcı ve çoğu zaman bireyin varlığını kısıtlayan yüzünü göstererek aile ilişkileri, bireylerin yaşamındaki etkileri ve aile içi dinamikleri karakterlerine derinlik kazandıran unsurlar olarak öne çıkarmıştır. Bu tema, toplumun yapı taşlarından biri olarak ailenin önemini vurgularken, aynı zamanda bireylerin kişisel gelişiminde ve sosyal hayatta oynadığı rolü de gözler önüne serer. Soydan gelenin her zaman iyi olmadığını özellikle *Geceye Uyanalar* romanında vurgulayan yazar, aile kavramını çeşitli açılardan ele alarak, Türk toplumunun bu temel değerine dair kapsamlı bir bakış sunar.

Cahide Birgül’ün romanlarında kimlik arayışı ve eşcinsellik de önemli temalar arasındadır. Birgül’ün eserlerinde toplumsal normlara ve yerleşik değerlere eleştirel bir bakış açısı getirdiği görülmektedir. Özellikle eşcinsellik ve çekirdek aile kavramları, yazarın eleştirel yaklaşımıyla sorgulanır. Toplumsal normların dışına çıkan bireylerin içsel çatışmaları ve mücadeleleri, yazarın dikkatini çeker ve bu temalar üzerinden toplumsal eleştiriler yapılır. Birgül, eserlerinde karakterlerin içsel dünyalarını ve toplumsal normlarla olan çatışmalarını farklı boyutlarıyla ele alarak işler. Yazar, karakterlerinin içsel yolculuklarını ve kimliklerini keşfetme süreçlerini kapsamlı bir biçimde ele alır. Kimlik arayışı, bireylerin kendilerini ve yerlerini bulma çabalarını yansıtırken eşcinsellik teması da doğrudan ya da dolaylı olarak toplumsal normlara boyun eğme veya başkaldırı ya da yüzleşme biçiminde yer alır. Birgül, bu temalar ve romanlarında yer verdiği karakterler aracılığıyla – hayatındaki herkesi eleştirmesine rağmen yaşananlara daima sessiz kalan Esin, abisiyle ilgilenmek zorunda olduğu için kim olduğunu bilmeyen Nilüfer, hayatını ailesine adadığı hâlde takdir edilmeyen Haluk, zengin olmanın geçmişini bile değiştireceğine inanan Melih, entelektüel bir araba hırsız olan Selim, hayatta kalan tek akrabası olan teyzesinin ölümüne sebep olmaktan çekinmeyen Olcay, geçmişin pişmanlıklarını hayali bir hayatla yok etmeye çalışan Evrim – bireysel özgürlüğün ve toplumsal kabulün önemini vurgularken okurlarına farklı yaşam deneyimlerini anlama fırsatı sunar. Yazarın eserleri, bu karmaşık ve çoğu zaman zorlu konuları 1990’lı yıllarda ele alarak toplumsal çeşitliliğin ve insan deneyiminin zenginliğini gözler önüne serer.

Birgül’ün eserlerinde toplumsal normlara ve yerleşik değerlere eleştirel bir bakış açısı getirdiği görülmektedir. Eserlerde özellikle çekirdek aile kavramı, yazarın eleştirel tutumuyla sorgulanır. Toplumsal normların dışına çıkan bireylerin içsel çatışmaları ve

mücadeleleri, yazarın dikkatini çeker ve bu temalar üzerinden toplumsal eleştiriler yapılır. Birgül, eserlerinde karakterlerin içsel dünyalarını ve toplumsal normlarla olan çatışmalarını işler.

Cahide Birgül'ün romanları, tümüyle bireysel ve ruhsal bir temele dayalı, kıskançlık, sevgi, tutku ve kişisel acılarla örülü eserlerdir. Özellikle ana karakterlerinin dönüşümleri yansıtılırken toplumun varlığına dair izler en aza indirgenerek sadece bireyler ve bunların ilişkileri ön planda tutulur. Birgül, bireyler arasındaki gizli çekişmeler, küçük alınganlıklar ve insanın iç dünyasında yaşadığı sadece birkaç sözcük ya da belirsiz bir davranışla dışa vurulan içsel gerilimlere odaklanır. Yazar tüm bu unsurları eserlerinde yansıtıp toparlayabilmekte ve böylece okuyuculara roman karakterlerinin ruhsal yapıları ve duygularını kesintisiz ve sansürsüz bir biçimde iletebilmektedir.

KAYNAKLAR

1. Çalışmaya Esas Olan Romanlar

- Birgöl, C. (2009). *Gölgeler Çekildiğinde*. İstanbul: Everest Yayınları.
- _____. (2010). *Eflatun Koza*. İstanbul: Everest Yayınları.
- _____. (2020a). *Geceye Uyananlar*. İstanbul: Kafka Kitap.
- _____. (2020b). *Ah Tutku Beni Öldürür müsün*. İstanbul: Kafka Kitap.

1. Yararlanılan Diğer Kaynaklar

- Akar, Y. (2019). “*Cahide Birgöl Sesveren*”. Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü Erişim bilgisi [Http://Teis.Yesevi.Edu.Tr/Madde-Detay/Sesveren-Cahide-Birgul](http://Teis.Yesevi.Edu.Tr/Madde-Detay/Sesveren-Cahide-Birgul) [Erişim Tarihi: 14 Ekim 2022].
- Aksoy, N. (2001). *Tanzimat Dönemi ve Türk Edebiyatında Polisiye Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara, Öteki Yayınevi.
- Akyüz, K. (1982). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Altunal, S. (2018). *Kadın Yazarların Polisiye Romanlarında Suç Kavramı (1936-2010)* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Antakyalıoğlu, Z. (2021). *Roman Kuramına Giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bachelard, G. (2021). *Mekânın Poetikası* (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bakhtin, M. (2020). *Karnavalın Romanı* (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bakhtin, M. (2021). *Söylem Türleri ve Başka Yazılar* (O. N. Çiftçi, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bal, M. (2017). *Narratology: Introduction To The Theory Of Narrative*. Canada: University Of Toronto Press.
- Belge, M. (2015). *Edebiyat Üstüne Yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bennet, A. ve Royle, N. (2018). *Edebiyat, Eleştiri ve Kurama Giriş* (D. Tekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bergson, H. (2022). *Şuurun Doğrudan Doğruya Verileri* (M. Ş. Tunç, Çev.). İstanbul: Dergâh Yayınları.

- Booth, W. C. (2012). *Kurmacanın Retoriği* (B. O. Doğan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Boynukara, H. (2017). *Karakter ve Tip*. Hece-Türk Romanı Özel Sayısı, C. 1, S.65-66-67, s. 195-211.
- Butler, J. (2020). *Cinsiyet Belası* (B. Ertür, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Cohn, D. (2008). *Şeffaf Zihinler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Çetin, N. (2017). *II. Abdülhamit Dönemi Türk Romanı (1978-1908)*. Hece-Türk Romanı Özel Sayısı, C. 1, S.65-66-67, s. 45-68.
- Çetin, N. (2021). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çetişli, İ. (2015). *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çıraklı, M. Z. (2015). *Anlatıbilim: Kuramsal Okumalar*. Ankara: Hece Yayınları.
- Dino, G. (2008). *Türk Romanının Doğuşu*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Eagleton, T. (2018). *Edebiyat Kuramı Giriş* (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eagleton, T. (2021a). *Edebiyat Nasıl Okunur?* (E. Ersavcı, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eagleton, T. (2021b). *Postmodernizmin Yanılsamaları* (M. Küçük, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ecevit, Y. (2021). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Enginün, İ. (2018). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ercilasun, B. (2013). *Türk Roman ve Hikâyesi Üzerine*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Forster, E.M. (2014). *Roman Sanatı*. İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Foucault, M. (2020). *Cinselliğin Tarihi*. (H. U. Tanrıöver, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2021). *Özne ve İktidar, Seçme Yazılar 2* (I. Ergüden ve O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fox, R. (2019). *Roman ve Halk* (F. B. Aydar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Frye, N. (2015). *Eleştirinin Anatomisi* (H. K. Cimitoğlu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gasset, J. O. Y. (2021). *Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler*. (N. G. Işık, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gazete Kitap Duvar. (2019). S.88 [Özel sayı: Cahide Birgül!]. AND Gazetecilik ve Yayıncılık.

- Genette, G. (2020). *Anlatının Söylemi* (F. B. Aydar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Girard, R. (2020). *Romantik Yalan Romansal Hakikat* (A. Etensel İldem, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Gökalp, G. G. (1999). *Osmanlı Dönemi Türk Romanının Başlangıcında Beş Eser*. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, S.16, s.185-202.
- Gümüş, S. (2021). *Modernizm ve Postmodernizm / Edebiyatın Dünyü ve Yarını*. İstanbul: Can Yayınları.
- Güngör, M. (2010). *Dedektif Hikâyelerinin Kökenleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gürbilek, N. (2018). *Vitrinde Yaşamak*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2020). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hutcheon, L. (2020). *Postmodernizmin Poetikası Tarih, Teori, Kurgu* (Y. Balcı, Çev.). Ankara: Hece Yayınları.
- Huyugüzel, Ö. F. (2019). *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- İşık, İ. (2006). *Resimli ve Metin Örneklİ Türkiye Edebiyatçılar ve Kültür Adamları Ansiklopedisi* (C. 2). Ankara: Elvan Yayınları.
- James, H. ve Besant, W. (2018). *Kurgu Sanatı* (T. D. Odabaşı, Çev.). İstanbul: Laputa Kitap.
- Kandiyoti, D. ve Saktanber, A. (Der.) (2017). *Kültür Fragmanları Türkiye’de Gündelik Hayat*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Karadeniz, M. (2019). *Hüznün Retoriği: Mehmet Günsür’ün “İçeriye Bakan Kim?”*. Yeni Türk Edebiyatı Dergisi, (20), ss.153-181.
- Karadeniz, M. (2021). *Ben Bir Ara - Cemal Süreya Şiirinde Poetik Sadakat*. Kriter Yayınevi.
- Karakuş, Ş. H. (2019). *Cahide Birgül Romanlarında Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Ege Üniversitesi, İzmir.
- Kaya, M. (2003). *Türk Edebiyatında Polisiye Romanın Gelişimi*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Kerman, Z. (2009). *Türk Romanında Mekân ve Kimlik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Keskin, F. Ve Ulusan A. (2016). *“Kadının Toplumsal İnşasına Yönelik Kuramsal Yaklaşımlara Dair Bir Değerlendirme”*. Akdeniz İletişim Dergisi Aralık S.26, s.9-198.
- Korkmaz, R. (Ed.). (2021). *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları.

- Kracauer, S. (2019). *Polisiye Roman/Felsefi Bir İnceleme*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Küçük, M. (2018). *Modernite versus Postmodernite*. İstanbul: Say Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi*. (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lucy, N. (2018). *Postmodern Edebiyat Kuramı / Giriş*. (A. Aksoy, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lukács, G. (2019). *Roman Kuramı* (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mengi, N. ve Ergül, F. (2014). *Erhan Bener'in Polisiye Kurgusunda "Birey" in Konumu*. *Electronic Turkish Studies*, C. 9(3), s.969-984.
- Moran, B. (2018). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2019a). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2019b). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özön, M. N. (2020). *Türkçede Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, J. (2020). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pospelov, G. N. (2019). *Edebiyat Bilimi*. (Y. Onay, Çev.). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Ricoeur, P. (2016). *Zaman ve Anlatı: Üç/Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi*. (M. Rifat, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sazyek, H. (2017). *Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler*. *Hece-Türk Romanı Özel Sayısı*, C. 2, S.65-66-67, s. 599-619.
- Stevick, P. (2021). *Roman Teorisi*. (S. Kantarcıoğlu, Çev.). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Şakar, C. (Ed.). (2021). *Kurmacanın Grameri*. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Şimşek, T. (2017). *Romandaki Hafife ya da Polisiye Roman*. *Hece-Türk Romanı Özel Sayısı*, C. 2, S.65-66-67, s. 620-626.
- Tanpınar, A. H. (2019). *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tarakçı, G. (2017). *İki Roman Örneğinde Millî Roman*. *Hece-Türk Romanı Özel Sayısı*, C. 2, S.65-66-67, s. 584-598.
- Tekin, M. (2017). *Bir Kurgu Sorunu Olarak Bakış Açısı*. *Hece-Türk Romanı Özel Sayısı*, C. 1, S.65-66-67, s. 183-194.
- Tekin, M. (2020). *Roman Sanatı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

- Tuğcu, N. (1998). “Cahide Birgöl: Kurgulayacak, Ama Asla Kurcalamayacaksım”. Cumhuriyet Kitap. Erişim Bilgisi
<https://www.metiskitap.com/catalog/interview/2844> [Erişim Tarihi: 14 Nisan 2022].
- Yağcıoğlu, S. (2021). *Roman Kahramanı ve Öznellik – Söylem İdeoloji ve Coğrafya*. Ankara: Öteki Yayınevi.

